

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

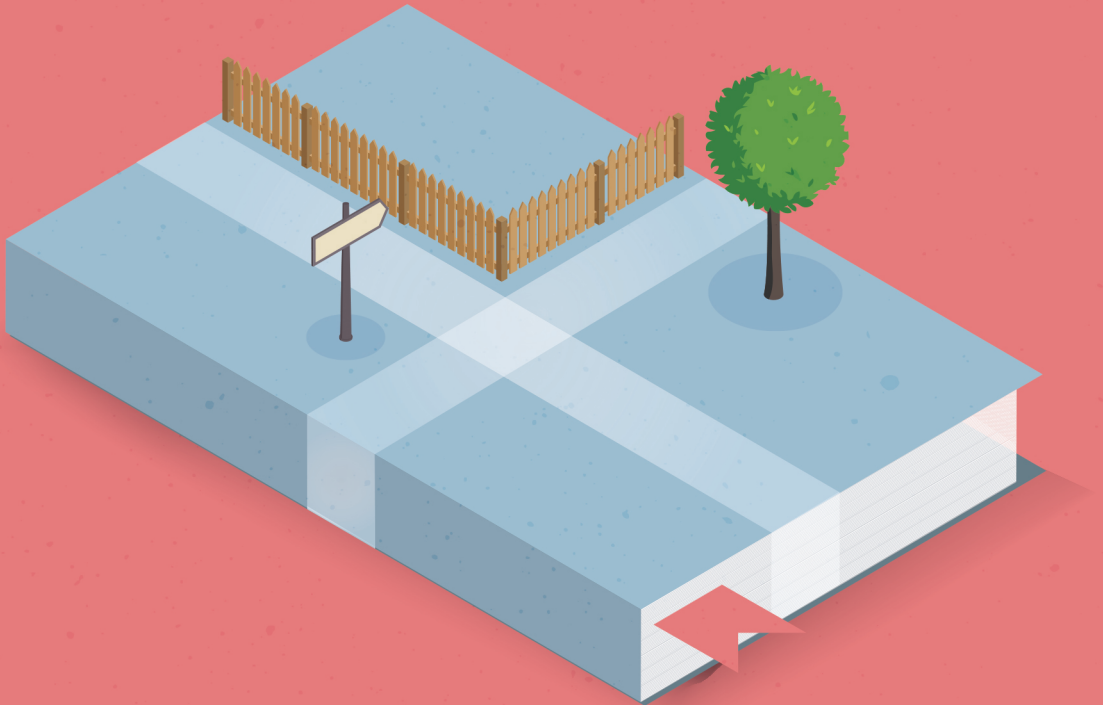
Nuevos horizontes de la literatura comparada (Vol. 4)

PUNTOS DE ENCUENTRO: TEXTOS, ESPACIOS, VOCES

editoras generales

Sofía Martinicorena Zaratiegui

Diana Ortega Martín



Nuevos horizontes de la literatura comparada
(Vol. 4)

Nuevos horizontes de la literatura comparada (Vol. 4):
Puntos de encuentro: textos, espacios, voces, 2026
ISBN: 979-13-88149-30-6

Comité científico: Pilar Andrade Boué, María Colom Jiménez, José Manuel Correoso Ródenas, Laura de la Parra Fernández, Bruno Echauri Galván, Katerina García Walsh, Isabel González Gil, Rebeca Gualberto Valverde, Julia López Narváz, Sonia Madrid Medrano, Julia Ori Korosmezei, Cristina Salcedo González

© de la edición: SELGyC
© de los textos: sus respectivos autores

SOFÍA MARTINICORENA ZARATIEGUI
DIANA ORTEGA MARTÍN
(eds.)

Nuevos horizontes de la literatura comparada
(Vol. 4)

PUNTOS DE ENCUENTRO
TEXTOS, ESPACIOS, VOCES



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Jove comparatisme literari a la Universitat d'Alacant

RAFAEL ALEMANY FERRER

Universitat d'Alacant

SELGYC

rafael.alemany@ua.es

Durant els dies 22 i 23 de febrer de 2024, un grup de doctorands i doctors novells de diverses procedències, implicats en els estudis literaris de caràcter comparatista, es van reunir a la Universitat d'Alacant en el marc del «V Encuentro de Jóvenes Investigadores de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC)». Es tractava de la cinquena edició les jornades científiques que, amb periodicitat biennal, organitza autònomament la Vocalia de Joves Investigadors d'aquesta entitat, sota el seu patrocini, amb l'objectiu de propiciar un espai de transferència i debat de les aportacions acadèmiques dels postgraduats més recents, així com de coneixement i cooperació interpersonal en l'àmbit d'estudi que comparteixen.

En aquesta ocasió, la marca genèrica de l'esdeveniment va ser la de «Puntos de Encuentro», un sintagma polisèmic i profundament significatiu, en la mesura que no sols al·ludeix a l'obra literària com a cresol d'espais, de temps, de cultures, de tradicions, d'identitats, de gèneres o de textos, sinó també a l'essència mateixa del comparatisme com a estratègia metodològica, que, en els estudis literaris, se substancia en una àmplia interdisciplinarietat –enfront de les perspectives d'anàlisi i d'interpretació aïllades–, així com en els enfocaments multidisciplinaris aplicats a l'estudi d'un objecte textual concret.

D'acord amb aquestes premisses, les jornades van acollir una quarantena de comunicacions, distribuïdes per afinitat temàtica en dotze panells, dedicats, respectivament, a tòpics tan heterogenis i suggestius com els gèneres textuais, les identitats ètniques, la intertextualitat, les narratives del trauma, la poesia contemporània, els vicis textuais, la literatura catalana, els exilis i migracions, les injustícies

socials, els límits de l'entitat humana, els punts de trobada entre la literatura del s. XIX i la del s. XX o la literatura francesa.

Una selecció d'aquestes aportacions és la que conforma el present volum de la col·lecció «Nuevos horizontes de la literatura comparada», sèrie de la SELGYC en què es publiquen sistemàticament els resultats de les trobades de joves investigadors, i que, juntament amb la revista *1616: Anuario de Literatura Comparada* i la col·lecció «Estudios de Literatura Comparada», constitueixen les plataformes principals de difusió dels estudis que promou la nostra societat.

Com a membre de la Junta Directiva de la SELGYC, alhora que com a catedràtic jubilat i professor emèrit de la Universitat d'Alacant, seu de l'esdeveniment els resultats del qual es publiquen ara en part, vull expressar la meua profunda gratitud als estudiosos i a les estudioses que hi van participar i, de manera molt especial, a Sofia Martincorena (Universitat Complutense de Madrid), titular eficient de la vocalia de Joves Investigadors de la nostra societat i principal responsable del «V Encuentro» d'aquests, per haver volgut comptar amb la meua presència en l'acte inaugural de la trobada, i per convidar-me ara a escriure el pòrtic d'aquest volum, les valuoses aportacions del qual són el testimoni més fefaent de l'extraordinària vitalitat del jove comparatisme literari del segle XXI i del futur esperançador que permet albirar.

Agradecimientos

Este volumen no habría visto la luz sin el trabajo inestimable de los autores y autoras que lo componen, en primer lugar. Queremos agradecer su tiempo y su dedicación a este proyecto colectivo. También queremos agradecer profundamente a las personas que asistieron al V encuentro de jóvenes investigadores de la SELGYC en febrero de 2024, y, en particular, al comité local que hizo que el congreso pudiera desarrollarse de la mejor manera posible. La acogida alicantina fue amable y generosa, y consideramos una suerte haber podido *encontrarnos* allí.

Asimismo, agradecemos al comité científico su apoyo con la revisión de propuestas y su colaboración a lo largo de todo el proceso. Por último, agradecemos de corazón a la SELGYC y a todos los miembros de su Junta el apoyo continuo a las iniciativas lideradas por y dedicadas a los y las jóvenes investigadoras.

Introducción

Una invitación al encuentro

SOFÍA MARTINICORENA ZARATIEGUI

Universidad Complutense de Madrid

Vocal de Jóvenes Investigadores de la SELGyC (2021-2024)

smartini@ucm.es

DIANA ORTEGA MARTÍN

Universidad Complutense de Madrid

dortego2@ucm.es

«We cross our bridges when we come to them and burn them behind us, with nothing to show for our progress except a memory of the smell of smoke, and a presumption that once our eyes watered». (Tom Stoppard, *Rosencratz and Guildenstern Are Dead*)

En las primeras páginas de *The Waves*, la novela vanguardista de Virginia Woolf, Rhoda, un personaje marcado por su fragilidad, se pregunta: «To whom shall I give all that now flows through me, from my warm, my porous body? I will gather my flowers and present them—Oh! to whom?» (1992: 41). El lamento de Rhoda corresponde al sufrimiento fatal derivado de la imposibilidad del encuentro. Rhoda sufre porque no sabe, no puede, encontrarse con sus pares. Encontrarse siempre ha sido uno de los gestos más humanos y, al mismo tiempo, más difíciles de descifrar. Cada encuentro implica un cruce; entre miradas, lenguajes o tiempos; y una transformación: una percepción, una identidad. En la literatura y las artes, el encuentro se ha convertido en una forma de pensar la relación con el otro y con el mundo, una forma de comprender cómo lo ajeno nos constituye y cómo la diferencia puede ser también una vía de análisis y exploración. El arte va más allá de representar encuentros, también los imagina.

El punto de partida de este volumen es la convicción de que el encuentro puede entenderse como una forma de conocimiento, una manera de pensar desde la diferencia y no a pesar de ella. Lejos de la homogeneidad, el encuentro nos sitúa

en un espacio de vulnerabilidad y negociación, donde las fronteras entre yo y otro, entre texto e imagen, entre disciplina y disciplina, se vuelven permeables. En ese terreno pantanoso se producen los desplazamientos que dan forma a la cultura contemporánea. Cada experiencia estética puede entenderse como un encuentro de historia, tiempo, lenguaje y memoria. Como recuerda Brian Rosebury:

For each of us, objects of aesthetic attention subsist, like pearls in the ocean, in some part of a more or less rich and idiosyncratic imaginative medium, which though composed of common elements is unique for each of us because each of us is historically differently situated. [...] I maintain that aesthetic experience is historically contingent: each of us is situated at a unique point in space and time from which we imagine a personal and collective history, and our enjoyment of any object of aesthetic attention is capable of being influenced by associations, that is, by our locating it within some part of that imagined history (2000: 76-77)

Es decir, el encuentro y su dimensión estética tienen siempre un carácter situado, un punto específico donde se entrelazan la historia personal y la colectiva.

Los ensayos que componen este volumen se acercan al encuentro desde perspectivas diversas (literarias, audiovisuales, filosóficas, estéticas), y en su conjunto proponen una lectura relacional e interdisciplinar de la creación actual. En lugar de pensar las obras como entidades cerradas, los autores aquí reunidos las entienden como espacios e intersecciones en constante negociación donde dialogan el pasado y el presente, lo local y lo global, la memoria y la imaginación. Este volumen pretende ir más allá de la mera consideración literaria como modo de expresión, reafirmando como un territorio de mediación y descubrimiento.

El volumen refleja además una sensibilidad propia del siglo XXI: la conciencia de que la producción cultural ya no bebe de fuentes únicas ni se restringe a un solo lenguaje. La intertextualidad, la hibridez y la transmedialidad no son exclusivamente formales, sino modos de pensar el mundo. Analizar los encuentros puede ser también una forma de explorar cómo se construyen las identidades, cómo se articulan las relaciones de poder o cómo se reescriben los imaginarios colectivos.

Este libro reúne las voces de jóvenes investigadores e investigadoras que, desde distintos contextos y disciplinas, se interrogan sobre las formas contemporáneas del encuentro. Sus contribuciones nos invitan a repensar las categorías desde las que abordamos la creación artística y a reconocer la potencia de los espacios intermedios, los bordes y las fisuras. A modo de prelude de las contribuciones al volumen se encuentra la intervención de **Lourdes López Ropero**, Profesora Titular del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Alicante. En su texto se expone, a título de ejemplo de cómo la noción de *encuentro* puede encontrar un cauce institucional, el andamiaje teórico que sostiene el proyecto de investigación que lidera, RECONFEM, dedicado al estudio de los espacios de reconciliación

en situaciones de post-conflicto en la escritura de mujeres del mundo anglófono. En particular, el proyecto reivindica el potencial del propio texto literario como uno de esos espacios de reconciliación y, necesariamente, de encuentro. Así, la intervención de López Roper, que recoge su exposición como invitada plenaria al congreso, resulta particularmente inspiradora para aquellos/as jóvenes investigadoras que deseen materializar sus investigaciones sobre los encuentros en proyectos con apoyo institucional.

Las contribuciones están organizadas en torno a tres bloques que subrayan distintos aspectos del encuentro como fenómeno. Los tres artículos del primer bloque, denominado «Fundamentos teóricos del encuentro», convergen en una misma intuición: las formas literarias se convierten en el espacio idóneo para explorar experiencias límite; ya sean afectivas, históricas o míticas; mediante operaciones de encuentro, tensión y reconciliación. Los tres capítulos problematizan la herencia de marcos dicotómicos deliberadamente cerrados y defienden los espacios liminares donde los encuentros y todas sus opciones pueden florecer sin cierre.

Adriana Bermejo Lozano reivindica el asco como emoción poética, defendiendo que aunque ha sido históricamente proscrito por la estética ilustrada, es igual de capaz que otras emociones de generar placer y belleza. Desde la poética cognitiva, Bermejo dibuja una perspectiva donde el asco se presenta como un afecto ambivalente que repele y atrae de igual manera. Aunque en esta aproximación no se borran sus cualidades negativas, se hace del asco una emoción estéticamente transitable, revelándose como un punto de encuentro central para experiencias estéticas intensas. **Paula Martínez Vega** se adentra en las permutaciones del género de la bioficción y sus intersecciones con la historia en la autobiografía apócrifa *El último testamento de Oscar Wilde* (1983) de Peter Ackroyd. Centrándose en la figura de Lord Alfred Douglas, Martínez explora los derroteros de la llamada *biographilia*, un género que remite a aquellas obras que aúnan el afán sensacionalista por el chisme o cotilleo y la narración factual, dentro de la corriente contemporánea de neo-victorianismo. De este modo, hay un doble acto de revisión y de encuentro: genérico, atendiendo a esta particular declinación del género biográfico, y temporal, al revisitarse la época victoriana. **Helena Sánchez Gayoso**, cerrando el primer bloque, analiza cómo las novelas mitológicas contemporáneas sobre Clitemnestra han hecho de la novela un espacio para la reconciliación entre tradiciones genéricas y arquetipos en la historia de su recepción. Partiendo del *Agamenón* de Esquilo, Sánchez Gayoso ahonda en cómo el complejo personaje de Clitemnestra ha sido ahogado en arquetipos y simplificaciones. Contra ello, las novelas que propone la autora reescriben la relación con Cassandra o complejizan la subjetividad del personaje a través del monólogo dramático. Así, la novela mitológica se dibuja

como un género algo revolucionario, capaz de superar dicotomías pero también de reparar las voces femeninas clásicas dialogando con las fuentes.

El segundo bloque, dedicado a la «Representación del encuentro: formas, espacios y dinámicas», recoge propuestas diversas que ofrecen una mirada heterogénea sobre las manifestaciones del encuentro en distintas formas, espacios y dinámicas. Tanto las obras analizadas, procedentes de épocas tan diversas como el renacimiento castellano, la era victoriana o la España de finales del siglo xx, como los enfoques escogidos, aportan una visión caleidoscópica de las posibilidades de representación del encuentro en la literatura. **Laura Aísa Cánovas** propone un estudio en conjunto de tres obras del *Inventario* de Antonio de Villegas, que, si bien dispares en cuanto a género y forma, están unidas por respuestas similares al desencuentro en el espacio que sufre el amante y sujeto lírico en cada una de las historias. Según el texto de Aísa es, precisamente, ese desencuentro el que proporciona unidad al *Inventario*, y el que, por tanto, articula el volumen de Villegas, adquiriendo así el des/encuentro (espacial y amoroso) una importancia central en el texto. El capítulo de **Claudia Alea Parrondo** explora desde el campo de los *Food Studies* la triangulación entre subjetividad femenina, deseo y comida en dos obras del siglo xix británico: *Great Expectations*, de Charles Dickens, y *Tess of the D'Urbervilles*, de Thomas Hardy. Alea argumenta cómo el encuentro con el cuerpo femenino suscita imágenes de alimentos que redundan en el subyugamiento de estos personajes por parte de sus antagonistas masculinos. A través de la teoría psicoanalista y de un análisis cultural de la comida, el capítulo reivindica el estudio de la representación de los alimentos en las obras dado su alto peso simbólico, y concluye que en estas dos novelas articulan la tensión entre objeto y sujeto a la que queda relegada el cuerpo femenino, en torno a metáforas de comer y ser comida, consumir y ser consumida. **Sara Sáez Rodríguez** dedica su capítulo al estudio de los encuentros entre el mundo imaginario y el real, atravesados por las nociones de normatividad y locura, que convergen en la poesía de Leopoldo María Panero. En el capítulo de Sáez, la obra del *novísimo* ofrece una oportunidad para explorar las demarcaciones entre canon y marginalidad, entre yo lírico y autor, que resultan en textos hibridados y palimpsésticos que ensanchan las nociones de lo literario en su contexto de producción. **M.ª Irache Concejal Arellano** examina el eclecticismo filosófico de Horacio en sus sátiras, centrándose en cómo combina el término medio aristotélico con el epicureísmo para defender la moderación (*aurea mediocritas*) como virtud central. Analizando diversas sátiras, la autora muestra cómo Horacio integra escuelas opuestas para enriquecer su poesía, rechazando filiaciones dogmáticas. Se concluye que esta hibridación complejiza la sátira horaciana, de manera que se convierte en una exhortación moral más flexible y realista.

El último bloque, llamado «Coordenadas, efectos e impactos del encuentro», lo cierran tres intervenciones que exploran ciertas encrucijadas sociales, identitarias e históricas de los contextos que las atañen. Los encuentros —entre personas, entre diferentes momentos desde un yo, entre espacios tradiciones o clases— propician problemas textuales, narrativos y ficcionales que se imbrican de manera natural con otras problemáticas sociales tan centrales a la literatura como son el tránsito de la infancia a la edad adulta, la representación de personajes tradicionalmente marginalizados o las transformaciones que atañen al sujeto moderno en la ciudad. El capítulo de **Amanda San Román Sastre** aborda el estudio de dos obras alejadas entre sí en tiempo, forma y tradición literaria que, sin embargo, comparten el encuentro con la otredad como eje central. San Román explora el difícil paso de la infancia a la adultez narrado en *Los niños terribles*, de Jean Cocteau, y lo contrapone al movimiento inverso que encontramos en *Ese espacio, ese jardín* de Coral Bracho, donde la poeta parte de un yo adulto que acude al encuentro con su yo infantil de manera retrospectiva. En esta contraposición entre alteridad e identidad, San Román detecta preocupaciones análogas en ambos textos que desembocan en reflexiones sobre la muerte, las fronteras entre lo real y lo imaginario, o la importancia del espacio en el yo infantil. **Alba Gimeno Díaz** ofrece una lectura comparada de la construcción de personajes del servicio doméstico en dos obras: *Limpia* (2022), de la escritora chilena Alia Trabucco Zerán, y *Fragmentos de interior* (1976), de la autora española Carmen Martín Gaité. Para establecer esta comparativa, Gimeno se sirve de la coincidencia en ambas de la migración del campo a la ciudad de las protagonistas con el fin de ejercer trabajo doméstico como empleadas del hogar. Lo que allí encuentran, explica Gimeno, será la confrontación con una serie de coordenadas sociales, espaciales y personales que supondrán una reevaluación de sus propias identidades y, en última instancia, que servirán para la reflexión sobre las relaciones entre la construcción narrativa y ficcional de personajes verosímiles normalmente condenados a los márgenes, como son las empleadas domésticas. Cerrando el volumen encontramos a **Esther Soro Cuesta**, que nos lleva a las tertulias vanguardistas del Perú de los años veinte y su influencia en la escritura y difusión de *La casa de cartón* de Martín Adán. La autora muestra cómo los encuentros de Adán con Eguren o Mariátegui influyeron en sus rompedoras técnicas y su visión crítica de la modernidad urbana. *La casa de cartón* supone la cristalización en clave de novela de los debates estéticos sobre ciudad, turismo e identidad del sujeto moderno que se produjeron en la vanguardia peruana.

Como editoras, concebimos este volumen como una invitación: a leer, a escuchar y, sobre todo, a encontrarse, como nos sugiere Claudia Rankine, dándonos la mano: «The handshake is our decided ritual of both asserting (I am here) and handing over (here) a self to another. Hence the poem is that—Here. I am here»

(2017: 130). Porque cada gesto de lectura es, en última instancia, un encuentro, y por tanto, un reconocimiento. Es precisamente en ese acto compartido donde tal vez siga estando la oportunidad de comprendernos unos a otros, y de imaginar juntos otros modos de estar en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- RANKINE, C. *Don't Let Me Be Lonely*. Londres: Penguin 2017.
- ROSEBURY, B. «The Historical Contingency of Aesthetic Experience». *British Journal of Aesthetics*, 40:1(2000), 73-88.
- WOOLF, V.. *The Waves*. Londres: Penguin 1992.

Unchopping Trees?: Opening up Creative Spaces of Reconciliation in Post-Conflict Women's Writing¹

LOURDES LÓPEZ ROPERO

University of Alicante
lourdes.lopez@ua.es

It seems a fortunate coincidence that the topic of the project I had the pleasure to be invited to present, «reconciliation», should fit so well into the conference's theme: «encounters». Reconciliation involves an encounter, a coming together of two sides in conflict. It is interesting to realize how much the idea of opposition is already present in the etymological root of the word «encounter», which comes from the Latin *in contra*. When you go towards someone, a movement suggested by the etymological root of the word, you may simply meet them, or you may clash with them. Encounter, then, is an ambivalent term, and so is reconciliation. The etymology of reconciliation, *re-conciliare/concilium* ('assembly', 'union'), means to return to the union, to be one again. In some contexts, as for example in post-colonial situations, reconciliation is expected from groups who have never been united or shared a common goal before, so that in principle, there is no harmonious origin to return to. And more often than not, the concept carries a utopian promise that is difficult to fulfil.

Nevertheless, reconciliation is usually represented by means of a closed circle. The logo for the Truth and Reconciliation Commission of Canada may serve as an example, the implication being one of fulfilment, or the expectation of fulfilment and closure. In turn, the logo design of the RECONFEM project features a less conventional circle, one that is open and dynamic, in an attempt

¹ This chapter is part of the work carried out within the research project «Spaces of Reconciliation: Post-conflict interventions in Anglophone Women's Writing (RECONFEM)», funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation, PID2022-138786NB-I00 funded by MCIN/ AEI / 10.13039/501100011033 / FEDER, UE.

to reflect, on the one hand, the challenges and contradictions of reconciliatory processes and, on the other, a vision of reconciliation as process rather than as finished product. This logo finds its inspiration in the *enso* circle, a symbol in Japanese calligraphy and a concept associated with Zen. The enso has connotations of creativity, enlightenment, but also of imperfection and void and, more importantly, it resists closure.

The title of politologist Ernesto Verdeja's book, *Unchopping a Tree: Reconciliation in the Aftermath of Political Violence*, features a very graphic metaphor to reflect the challenges faced in reconciliatory processes. Verdeja also problematizes the ways reconciliation is understood by distinguishing different paradigms (2009: 12). The «minimalist» approach is based on simple coexistence and the absence of violence between former enemies. This understanding of reconciliation does not entail a confrontation with the difficult past, for fear it may compromise peace, and therefore feelings of hostility and distrust continue to define social relations. The «maximalist» approach sets the bar higher in believing that reconciliation cannot be achieved if the past is denied. Archbishop Desmond Tutu famously said that «there is no future without forgiveness», but forgiveness requires truth-telling. Thus, a Truth and Reconciliation Commission was established in South Africa, chaired by Tutu, which functioned as a space where perpetrators publicly acknowledged their crimes and repented for them, and victims provided their testimonies and offered forgiveness. This model of institutionalized forgiveness and truth telling seemed to be the best option for South Africa at the time, but it has been criticized on the grounds that crimes went unpunished, repentance may have been strategic, and victims may have felt forgiveness was being forced on them. Jacques Derrida, for example, questions official attempts to promote forgiveness and reconciliation, in his own words, «grand forgiveness, the grand scene of repentance» (2001: 29). He discusses Tutu's account of how a black woman whose husband had been tortured and killed by the police and who testified before the Commission said that «A commission or a government cannot forgive. Only I, eventually, could do it. (And I am not ready to forgive)» (42). To further complicate matters, Derrida takes this logic of forgiveness to its ultimate consequences to argue that it is in the dead man, the «absolute victim» (44), that the legitimate power to forgive resides. This criticism has been applied to official apologies issued by governments, a case in point being the apology to Australia's indigenous peoples for the Stolen Generations, children that were forcibly removed from their families and communities to be assimilated through adoption or institutionalization. Sara Ahmed has questioned the efficacy of the Australian apology saying that it serves to repair national pride and national shame, rather than redressing the injustices of the past (2004: 101-121). It also seems obvious, as Ahmed claims, that apolo-

gizing or requesting forgiveness is always an incomplete action that in order to be effective, has to be followed by other actions that address the perpetuation of the legacies of injustice in the present, and that create a space where the testimony of the other can be heard.

A third way, and the one that we adhere to in our project, approaches reconciliation not as an event or product but as a complex «*process*» (Verdeja 2009: 23; italics in original), open to debate, criticism and difference, an idea aptly represented by the image of the enso circle. This paradigm questions the linearity underpinning the term post-conflict, whereby a conflict is followed by an intervention, which brings about change and social transformation. Contrarily, reconciliation is a long-term project which encompasses a limitless variety of instruments that play a role in the process of social transformation, including courts, commissions, memorialization, grassroots initiatives, as well as strategies at work within communities or relationships. It is also important to bear in mind that reconciliation is not socially uniform but works at different levels: the level of politics and institutions, the level of civil society and the level of interpersonal relationships. Therefore, top-down solutions may not work at the societal and personal levels and lead to the much hoped-for positive encounters.

In our project we approach the literary text as a potential space of reconciliation (Porter 2016) where the challenges and contradictions of reconciliatory processes are played out, but also where ideas conducive to social reconstruction are creatively generated. This is a relational and dialogic space, an arena of negotiation and encounter with the other, not devoid of conflict, but potentially guided by the ethics of care with their emphasis on human interdependence, respect of difference, empathy and responsibility towards the other. Geographically, we focus on a representative sample of transitional contexts in the Anglophone world which stand as landmarks in the history of reconciliation since the latter part of the xx century until the present time. These include a selection of African countries (eg.: South Africa, Zimbabwe, Kenya), Australia and Canada, but we seek to widen this list to include other sites that may be relevant. Our thematic focus is two-fold. On the one hand, our African part of the corpus is related to processes of reconciliation stemming from political and racial violence, repression and civil war; on the other, our Australian and Canadian texts deal with grievances stemming from the colonial past and its practices of dispossession and assimilation, as seen for example in the Stolen Generations or the Indian Residential Schools controversies. This distinction between the origin of the conflict is not clear-cut, as many interethnic, civil conflicts dividing African nations have their roots in colonial times. Regarding the types of literary texts under consideration, our emphasis is on the novel, but we are open to other genres and types of literature.

Very importantly, RECONFEM is particularly concerned with women's writing. We aim to foreground the active role played by contemporary women writers in reconciliatory processes, and to shed light on the complexities of post-conflict situations from the perspectives afforded by women authors. The project follows in the footsteps of a landmark resolution passed by the United Nations security council in the year 2000, resolution 1326 on *Women, Peace and Security*, which involved a transition from gender blindness to gender sensitivity in peace-building initiatives. This resolution dictates that the peace and reconciliation agenda has to embrace women's participation, and encourages research into the impact of conflict on women, and into the role that women play as agents in processes of conflict resolution and social reconstruction. In fact, it seems surprising that it took so long for women's contributions to peacebuilding to be acknowledged if we think of the confluence that exists between the ethics of reconciliation and the feminist ethics of care. The model of relationality that feminism provides is very useful for reconciliation, based as it is on equality and the absence of domination; human interdependence; empathy, the ability to see the world from a different perspective without necessarily agreeing with that perspective; or a dialogue open to diverse voices and to silenced voices, respectful of difference. For example, Sara Ruddick, in her book *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace* (1989), defends a politics of non violence inspired in the maternal values of peace and protection. When defending this position, however, we have to be aware of the potential danger of essentialism that may arise from an identification of the feminine with peaceful, nurturing values.

By way of example, I would like to refer to writer Aminatta Forna and her novel *The Hired Man* (2013), translated into Spanish as *Donde crecen flores silvestres*. Forna is a British writer of Sierra Leonean descent on her father's side. Much of her writing has been an exploration of civil conflict and post-conflict settings. The motivation for writing her first book, the memoir *The Devil that Danced on Water* (2002), was the execution for treason of her Sierra Leonean father when she was ten years old in what was the beginning of a political climate that would lead to a civil war. Her first novel, *Ancestor Stones* (2006), anticipated the themes of civil conflict and its aftermath, which would be central in *The Memory of Love* (2010), on post-war Sierra Leone. Forna's interest in transitional, post-conflict settings where mass violence and human rights violations have taken place led her to write *The Hired Man*, a novel about post-civil war Croatia. While this shift in setting surprised many, Forna has explained that both countries share a similar history of war, where mass atrocities were committed. *The Hired Man* may be classified as post-conflict literature, which has been defined as including texts which go beyond the «representations of violent conflict» to concentrate on its «legacies

and aftermaths» (Andrews and MacGuire 2016: 4). Such legacies are complex and «compe[l] us to rethink our assumptions about the end of conflict and the advent of a meaningful and stable peace» (1) . This type of literature «illuminat[es]» and «sometimes question[s]» a wide range of concepts and issues that are fundamental in post-conflict societies such as «truth and reconciliation, the cost of conflict, or human rights»(4). The Croatian civil war, which provides the context for *The Hired Man*, was caused by interethnic tensions between Croats and the Serb minority in this country. The story is set in the fictional town of Gost, modelled on the real town of Gospic, one of the scenarios of war where acts of ethnic cleansing like the Gospic Massacre were perpetrated against the ethnic minority group, although both sides of the conflict incurred in gross violations of human rights against their perceived ethnic other.

An abandoned house falling into disrepair is a focal point in the narrative and is at the origin of the writing of the novel, which was partly inspired by an advertisement for holiday homes that the author saw in Croatia. Fornia is familiar with the country and its history, as she visited it after the Balkan wars. She was shocked at the way beautiful towns were side by side with war-torn areas which, to the sharp-eyed visitor, shattered the image of the country as a touristic destination. In this light, the home advertisement seemed «spooky and chilling» and made one «think very hard about buying somewhere in Croatia, without being very sure of the [property's] provenance» (Jaggi 2021: n.p.). These words put the spotlight on the housing question, a critical issue in post-war Croatia. After the conflict, the landscape was dotted with the abandoned houses of those who had fled or died, mostly minority ethnics. An important aspect of the transition settlement after the war was the restitution of those homes to their owners, a task which was tantamount to, to borrow Verdeja's metaphor, «unchopping a tree», or promoting ethnic remixing in the aftermath of ethnic cleansing. In some cases, the owners chose to stay away and sell their homes, given the hostility towards returnees in areas that had been ethnically cleansed during the war, and in others the property was taken if the owners were absent for a certain period of time. The ethnic remixing goal proved unsuccessful and the new countries emerging from the dissolution of the former Yugoslavia, Croatia and Serbia being paradigmatic examples, have been regarded as «ethnocratic regimes [...] a type of governance that combines democratic institutions with an ethnic group that maintains a distinct hegemony over all others» (Tsai 2023: 198). Fornia chooses one of those houses of dubious provenance as the focal point in her narrative and in doing so, she puts the finger on the main problem affecting post-conflict reconstruction. The house is deeply entangled with this unresolved history of dislocation and erasure.

In the aftermath of conflict, forsaken houses are painful reminders of absences caused by violence and dispossession.

The Croatian case is thus a paradigmatic example of minimalist reconciliation. After the conflict, an international court was created to persecute war criminals, but no restorative measures were taken to try to reconcile the opposing groups or to heal and acknowledge the victims. For the sake of clarity, restorative justice should be distinguished from retributive justice. The latter aims to prosecute high-profile perpetrators in special courts, while the former is more forward-looking and focused on victims, truth-telling and reconciliation. An iconic instrument of restorative justice is the truth commission, mentioned earlier, but this type of justice embraces a wide range of mechanisms which may include apologies or memorials. In this respect, restorative justice is broader than regular justice, and also «deeper» because it is more responsive to «local and personal atrocity», or more adaptable to the individual needs of victims (Braithwaite 2016: 176).

In her novel, Forna denounces the consequences of shallow reconciliation, one devoid of restorative measures, which in practice results in an unreconciled society and communities that haven't confronted the past and hide pain and secrets. The author creatively advocates a bottom-up type of justice that embraces unofficial acts of memorialization as a way to reveal truths, acknowledge the victims of historical injustice and battle collective amnesia. Through the material restoration –or curation, as I have argued elsewhere (López-Ropero 2023)– of the house at the centre of the narrative, the characters will engage in the recuperation of the memory of its former dwellers, an inter-ethnic couple and a thus a model of coexistence, who were victims of forced disappearance (her) and ethnic cleansing (him). The restoration of the house is conceived as an act of care, we read that «the house was being cared for again» (Forna 2014: 57). The concept of curation, with its connotations of care and museification or preservation, seems particularly apt to describe this act of deep justice, aiming to confront and haunt the town's people with the truth of what happened in that house and the fate of the family that lived in it, and serving the duty to remember. The «traces» that had been erased to ensure «profound forgetting» (Ricoeur 2004: 414) are made to resurface. A key 'exhibit' in what becomes a «house of memory» (López-Ropero 2023) is a facade mosaic that had been deliberately plastered and that is now uncovered and repaired, as well as a fountain with a colourful pattern at the bottom that has to be excavated, both being revealed in all their glory and vividness:

On the wall of the house a great bird rises, wings outspread, beak pointed to the sky. Glorious. Alive. A bird with blue wings, tipped with azure. A red-bodied bird, golden-plumed, dragging a golden tail. The bird's head is turned to the left, as though it's looking at me with a haughty stare. Its breath is exhaled in curls. Green hands

outstretched below, trying to catch the bird or having just released it, who knows? I stand in the road and stare for a long time. I know nothing about these things, but I know Anka made it, this beautiful bird, because she is in every detail of it, her joy. There is a fountain in the courtyard too, with brilliantly coloured fish swimming in the water. The house looks like something from a children's story. It looks like no other house in Gost. (Forna 2014: 155-156)

In turning a house into a site of memory, and a monument to peaceful coexistence, Forma is opening up a space of reconciliation in the novel and offering a pattern on which to model future social relations. Anka's blue house becomes the novel's space of reconciliation.

It is not difficult, in terms of design and matter, to return a house to its former appearance. But can divided societies, as living organisms, be put back together as easily as one reassembles or replaces the tiles of a mosaic? In the concluding chapter of his book, Ernesto Verdeja references poet William Merwin's environmental prose piece «Unchopping a Tree», to zero in on the difficulty of reconstructing shattered societies, which is compared to the daunting task of putting back together a tree that has been felled, the subject of the poet's piece. Merwin's is a cautionary tale about the loss of natural life, which is as easy to destroy as impossible to resurrect. Adopting the ironic tone of step-by-step instructions to mend the unmendable, Merwin takes pains to describe what would be at stake if one tried to revive a fallen tree:

Start with the leaves, the small twigs, and the nests that have been shaken, ripped, or broken off by the fall; these must be gathered and attached once again to their respective places [...] With spiders' webs you must simply do the best you can. We do not have the spider's weaving equipment nor any substitute for the leaf's living bond with its point of attachment and nourishment. (Merwin 1970: 85-86)

Verdeja concludes that «it may be impossible to return the tree to its prior self, just as it may be impossible to reconcile fully following terrible events, but the belief in a healthy tree, strong in its foundations and confident in its branches, gives hope to the possibility of a better future» (2009: 185). Reconciliation is indeed more a matter of hope and possibility than a fully accomplishable task or a full circle. The tree in Merwin's text is finally propped up with a lot of care. And although bizarre-looking with its dead leaves and dead moss, and fragile once the scaffolding is removed, it stands perhaps as a monument to what it once was, and a reminder of a preventable loss. The tree's mnemonic new role is suggested in the lines: «[the adhesive for the bark] does not set the sap flowing again but it does pay a kind of tribute to the preoccupations of the ancient thoroughfares» (Merwin 1980 :88). Merwin's curated tree, like Forna's curated house, evinces the

power of representations, not to offer ready-made recipes, but to shine a light on the right path.

BIBLIOGRAPHY

- AHMED, S., *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh UP 2014.
- ANDREWS, C., MCGUIRE, M., «Introduction: Post-Conflict Literature?», in: Andrews, C., McGuire, M., (eds.): *Post-Conflict Literature. Human Rights, Peace, Justice*. London: Routledge 2016, 1-15.
- BRAITHWAITE, J., «Learning to Scale up Restorative Justice», in: Clamp, K., (ed.): *Restorative Justice in Transitional Settings*. London: Routledge 2016, 173-189.
- DERRIDA, J., *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. New York: Routledge 2001.
- FORNA, A., *The Hired Man*. London: Bloomsbury 2014.
- JAGGI, M., «Aminatta Forna: A Life in Writing», *The Guardian*, 3-IV-2013.
- LÓPEZ-ROPERO, L., «A Curator in the House of Memory: Restoration, Implication and the Post-Conflict Novel in Aminatta Forna's *The Hired Man*», *English Studies* 104.1 (2023), 134-153.
- MERWIN, W. S. *The Miner's Pale Children*. New York: Atheneum 1970.
- PORTER, E., «Feminists building peace and reconciliation: beyond post-conflict», *Peacebuilding* 4.2 (2016), 210-225.
- RICOEUR, P., *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press 2004.
- RUDDICK, S., *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace*. Boston, Massachusetts: Beacon Press 1989.
- TSAI, D., «Navigating Exclusion as Enemies of the State: The Case of Serbs in Croatia and Croats in Serbia», *Geopolitics* 28.1 (2023), 196-215.
- VERDEJA, E., *Unchopping a Tree: Reconciliation in the Aftermath of Political Violence*. Philadelphia: Temple UP 2009.

Hacia el encuentro poético del asco y el placer: exploraciones cognitivas desde la teoría de la literatura

ADRIANA BERMEJO LOZANO

Universidad de Alicante
adriana.bermejo@ua.es

RESUMEN: El asco ha sido considerado una emoción proscrita dentro de la Estética desde la Ilustración alemana por la carga visceral que comporta. En primer lugar, este trabajo explora cómo la filosofía de Kant o Mendelssohn dinamizó su exclusión del terreno artístico en época moderna, por cuanto se consideraba una emoción irreconciliable con el placer estético. A continuación, se analizan los recientes abordajes del asco en el arte y se señalan los avances a este respecto, así como la herencia ilustrada que pervive en numerosas de estas aproximaciones y obstaculiza el desarrollo de la reflexión. Por último, se parte de las últimas investigaciones en poética cognitiva para ofrecer una propuesta de aproximación al problema que supere las visiones clásicas del arte con base en la poesía moderna y contemporánea occidental. Ello permite plantear nuevas soluciones con respecto a la posibilidad de vincular asco, placer y belleza y, por tanto, ponderar la legitimidad de esta emoción dentro del panorama estético.

PALABRAS CLAVE: asco, estética, poética cognitiva, placer, belleza.

ABSTRACT: Disgust, traditionally marginalized within Aesthetics since the German Enlightenment due to its visceral nature, is examined in this paper. Initially, it delves into the contributions of philosophers like Kant and Mendelssohn, who contributed to its exclusion from art, viewing it as incompatible with aesthetic pleasure. Secondly, analysis focuses on recent artistic explorations of disgust, noting both advancements and the enduring influence of Enlightenment ideals, which can constrain critical discourse. Finally, drawing from cognitive poetics, the article proposes an alternative approach based on the study of modern and contemporary western poetry, offering new perspectives on the relationship between

disgust, pleasure, and beauty. This challenges existing notions and reevaluates the place of disgust within the aesthetic field.

KEYWORDS: disgust, aesthetics, cognitive poetics, pleasure, beauty.

EL ASCO: EL GRAN PROSCRITO DE LA ESTÉTICA

¿Es posible disfrutar del asco?, ¿hay belleza en dejarnos invadir por aquello que nos repugna? Estos interrogantes, entre otros, surgen como incógnitas difíciles de resolver a la luz de las reflexiones que, históricamente, ha inspirado esta emoción. El asco se ha constituido en la Estética como la emoción proscrita por antonomasia desde la Ilustración alemana. Si bien fue durante el siglo XVIII alemán cuando se dinamizó la constitución de la Estética como disciplina autónoma moderna sobre la base de la delimitación de una serie de categorías, tanto positivas como negativas, que daban cuenta de las posibilidades afectivo-intelectuales del arte, el asco, la aversión o la repugnancia (*Ekel*) jamás fue contemplado dentro de dichas potencialidades. A pesar de que el siglo XVIII alemán acuñó categorías tal y como lo feo, lo ridículo o lo grotesco, entre otras, no hubo espacio para el asco. Más bien al contrario, los filósofos ilustrados alemanes (J. A. Schlegel, Kant y Mendelssohn, fundamentalmente) contribuyeron de manera activa a su exclusión, en tanto en cuanto la consideraban la única emoción imposible de ser transformada a través de la mimesis y, por tanto, esto la incapacitaba como medio para proveer belleza y placer.

No obstante, que la Ilustración alemana rechazase teóricamente el asco no significó que las representaciones artísticas no lo contemplasen dentro de los afectos provocados por la experiencia estética. Resulta ineludible mencionar, por ejemplo, las pinturas negras de Goya, la poesía maldita del Marqués de Sade o las narraciones naturalistas de Maupassant. Los ejemplos a este respecto son numerosos y extraordinariamente variados y se extienden hasta la época actual en multitud de disciplinas artísticas, como el cine, *Raw* (2016), *Midsommar* (2020), *Saltburn* (2023) o *Pobres criaturas* (2023); la poesía de autoras latinoamericanas como Carmen Ollé en *Noches de adrenalina* (1980) o de Rocío Silva-Santisteban en *Mariposa negra* (1993); la narrativa de Mónica Ojeda en *Nefando* (2016) o *Mandíbula* (2018); o las propuestas escénicas de Angélica Liddell, como se ve en *Perro muerto en tintorería* (2007).

La ingente cantidad de obras artísticas articuladas en torno a la activación emocional del asco impone como necesaria la tarea de repensar esta emoción desde la estética actual a partir de la siguiente hipótesis: si muchas de estas obras han impactado artística y afectivamente sobre sus receptores es por la fuerza estética

que imprime en ellas la intensidad de las emociones difíciles, negativas y dolorosas. Así pues, el interrogante que guía la investigación cuestiona si es posible vincular la experimentación del asco con vivencias de belleza y de placer en el contexto estético. La tesis de partida plantea que no solo este tipo de emociones son del todo legítimas para la construcción artística, sino que en muchas ocasiones son centrales para promover una experiencia que comprometa al lector profunda e íntimamente con aquello representado a través de los diferentes códigos del arte.

Conviene, no obstante, particularizar los modos mediante los que se gesta la experiencia emocional en cada disciplina, pues, aunque se pueden considerar ciertas ideas generales, comunes a todas las artes, los recursos formales específicos por medio de los cuales se producen dichas vivencias afectivas las determinan indefectiblemente. Entre las diferentes disciplinas, la poesía está concebida como un género cuyos modos de evocación emocional están atravesados por un tratamiento particular de la palabra, de la lengua, lo que la convierte en una disciplina que, arraigada en lo literario, va mucho más allá. Visual y sinestésica, la poesía está íntimamente definida por la potencia evocadora de imágenes, sentidos y sensaciones. Esta carga sensorial, vehiculada mediante la condensación lingüística del poema y que se refleja en el cuerpo lector que encarna dichas emociones, será central para continuar desarrollando en el presente artículo vías de reflexión en torno a la visceralidad del asco en el ámbito de la estética.

Por esa razón, para tratar de ofrecer una aproximación al problema abordado, en primer lugar, se planteará un repaso diacrónico en torno a la bibliografía sobre el asco en la estética, de modo que se pongan de relieve aquellos problemas que, históricamente, han persistido en torno a esta emoción. Para proponer una tentativa de solución, las recientes investigaciones en poética cognitiva constituirán una vía teórica cardinal puesto que han explorado los modos mediante los cuales el género lírico interpela y compromete emocionalmente al lector a través de la palabra. Sobre la base de dichos avances, se analizará la experiencia particular del asco en la poesía moderna y contemporánea occidental con el objetivo de verificar si es posible una reconciliación entre dicho afecto y el placer y la belleza sin que lo aversivo pierda su carga inherentemente visceral.

EL ASCO COMO AFECTO DE LA EXCEPCIÓN. UNA MIRADA HISTÓRICA

En época clásica, Aristóteles reflexionó en su *Poética* sobre la negatividad emocional en el arte a partir del sentimiento trágico, un afecto que resulta central para comprender parte de la trascendencia histórica de obras como *Antígona* y *Electra*

de Sófocles o *Las troyanas* de Eurípides, entre otros muchos títulos. A este respecto, para el filósofo griego la mimesis constituye el concepto clave para dilucidar por qué la representación de objetos terribles puede constituir fuente de placer estético:

Todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa en los retratos; porque aquellas cosas mismas que miramos en su ser con horror, en sus imágenes al propio las contemplamos con placer, como las figuras de fieras ferocísimas y los cadáveres. El motivo de esto es que el aprender es cosa muy deleitable, no sólo a los filósofos, sino también a los demás, dado que éstos por breve tiempo lo disfrutan. Ello es que por eso se deleitan en mirar los retratos, porque considerándolos, vienen a caer en cuenta y argumentar qué cosa es cada uno, como quien dice: Éste es aquél; que quien no hubiese visto antes el original, no percibiera el deleite por razón de la semejanza, sino por el primor de la obra, o del colorido, o por algún otro accidente de esta especie (Aristóteles, *Poética*: II, 1).

No obstante, el sentimiento trágico no ha sido definido a partir de la visceralidad fisiológica que comporta el asco y, por esa misma razón, se ha considerado una emoción mucho más elevada en tanto en cuanto vinculada a lo intelectual. Aun así, a pesar de que la especificidad patética del asco no se abordase en el contexto artístico durante la época clásica, Aristóteles avanzó una perspectiva teórica que tendrá largo recorrido en lo que a la plasmación estética del asco se refiere: un modelo de tipo transformador o compensatorio según el cual el aspecto técnico de la belleza, el logro formal de la mimesis, convierte en bellos y disfrutables objetos que, en otros contextos, serían demasiado dolorosos o terribles para ser contemplados. La forma, por tanto, opaca el contenido.

Fue durante la Ilustración cuando por fin entró propiamente el asco al debate estético y lo hizo desde una visión que buscaba excluir dicha emoción del panorama artístico. Las reflexiones elaboradas en esta dirección recuperan, aunque de manera indirecta, lo expuesto en el fragmento anteriormente citado de Aristóteles a propósito de la mimesis como proceso conversor y vetan las representaciones del asco de entre los objetos potencialmente transformables mediante las formas artísticas. Así lo vemos por primera vez en 1751 mediante las reflexiones de Johann Adolf Schlegel, que formula que «disgust alone is excluded from those unpleasant sensations whose nature can be altered through imitation. Art would here fruitlessly expend all its labor» (cit. en Menninghaus 2003: 25).

No obstante, fue Kant quien impulsó la definitiva exclusión de dicha emoción de la disciplina estética a través del breve pero sentencioso párrafo 48 de la *Crítica del juicio*:

No hay más que una especie de cosas odiosas que no se pueden representar conforme a la naturaleza, sin destruir toda satisfacción estética y por consiguiente la belleza artística; estas son las que excitan el disgusto. En efecto; como en esta singular

sensación que no descansa más que sobre la imaginación, rechazamos con fuerza un objeto que sin embargo, se nos ofrece como un objeto de placer, no distinguimos en nuestra sensación la representación artística del objeto de la naturaleza de este objeto mismo, y entonces nos es imposible hallar bella esta representación (§ XLVIII).

La postura kantiana incidió en un aspecto que ha tenido una enorme trascendencia en la reflexión posterior a propósito del asco en términos estéticos: la idea de que el asco constituye una emoción excepcional, por cuanto su representación artística despierta la misma reacción que despertaría en contextos no miméticos y, en consecuencia, no experimenta la transformación necesaria para convertirse en una «emoción estética». Este argumento ha sido denominado en la agenda filosófica actual como «la tesis de la transparencia» (Korsmeyer 2011, 2012, 2013; Robinson 2014; Contesi 2015, 2016, 2017).

Con apenas posterioridad a Kant, Mendelssohn profundizó en dicha premisa y la desarrolló en términos de una «transestética del *Eckel*»¹ (Menninghaus, 2003: 38) cuyo objetivo era demostrar los motivos por los cuales lo aversivo no podía ser concebido como un afecto propio de la experiencia estética. En síntesis, el filósofo alemán adujo tres motivos: 1) el arte es una disciplina concebida para los «sentidos de la distancia» (la vista o el oído) y el asco activa fundamentalmente los sentidos que implican una proximidad o contacto directo con los objetos (el gusto, el tacto o el olfato); 2) incluso en el asco visual se activan, por metonimia, los sentidos antedichos, por lo que el asco se experimenta de manera idéntica en el arte y en contextos no miméticos; 3) la respuesta visceral y fisiológica del asco no es compatible con la perdurabilidad y la profundidad intelectual que debe evocar el sentimiento estético.

Desde las posturas ilustradas en torno al asco y la común aceptación de su supuesta transparencia, esta emoción quedó confinada al olvido y al silencio teórico como emoción antiestética durante centurias. No obstante, durante los siglos xx y xxi se recuperó el estudio del asco desde una pluralidad de perspectivas, tales como la fenomenología (Kolnai 2004 [1929]), el psicoanálisis (Freud 2010 [1930]; Bataille 1979 [1957]; Kristeva 1989 [1980]), la antropología (Douglas 2007 [1966]) o la política (Miller 1997; Ngai, 2007). Este florecimiento teórico alrededor de esta castigada emoción facilitó que, por fin, en el presente siglo se desarrollaran estudios sobre lo aversivo en clave propiamente estética.

La primera aproximación a la cuestión la hizo la filósofa francesa Carole Talon-Hugon en 2003 con *Goût et dégoût: l'art peut-il tout montrer?* En él, la filó-

¹ Con respecto a la variación gráfica entre *Ekel* y *Eckel*, Menninghaus emplea ambas formas en su trabajo sin implicaciones de variación semántica.

sofa asume la tesis de la transparencia kantiana y lleva a cabo un abordaje marcadamente conservador, por cuanto propone un modelo de tipo compensatorio en el que, siguiendo la tesis aristotélica, se acoge a «la règle d'équilibre» (2003: 125) para formular que la carga negativa del asco se ve equilibrada por la belleza formal y técnica de la obra de arte. Le siguió la británica Carolyn Korsmeyer en 2011 con *Savouring disgust: the foul and the fair in aesthetics* y otros trabajos derivados de esta pionera investigación (2012, 2013, 2023). El cuerpo argumentativo de Korsmeyer se basa en la asunción de la tesis kantiana de la transparencia, aunque invirtiendo su valor. Según Korsmeyer, la excepcionalidad del asco como afecto transparente le confiere una fuerza especial en la experiencia estética (2011: 56) que hace que sea posible hablar de un «asco estético» como una emoción distinta con respecto al asco experimentado en contextos factuales (2011: 3). Asimismo, Korsmeyer se posiciona en una visión no hedonista del arte que huye de la equiparación de experiencia estética y placer. Al contrario, la pensadora británica formula que el tipo de placer que provee la experiencia estética es de «apreciación», ligado a la reflexión intelectual (*insight*) que este provee: «I shall emphasize the capacity of disgust to impart an intuitive, felt grasp of the significance of its object» (2011: 8). Por tanto, en la reflexión de Korsmeyer, aunque osada para el estado en el que se encontraba la teoría estética de lo aversivo en ese momento, el asco persiste divorciado del placer, entendido como encarnación y conmoción afectiva del cuerpo.

En los últimos años, se han publicado trabajos desde la interdisciplinariedad científico-filosófica que comienzan a desarticular algunas ideas ligadas a la posibilidad de disfrutar del asco, véase el modelo «Distancing-Embracing» planteado por Menninghaus y su equipo (2017b, 2017b), o a desmentir la supuesta «transparencia» de dicha emoción, como hace el investigador italiano Filippo Contesi (2015, 2016, 2017) a través de la distinción emocional que implica percibir factualmente un objeto o entrar en contacto con dicho objeto *in absentia* a través de la representación artística. No obstante, el asco continúa concebido, desde algunas visiones estéticas, como «the paradigmatic anti-aesthetic emotion» (Hogan 2016: 113).

Más allá de la supuesta transparencia de dicho afecto², resulta fundamental plantear la reconciliación del asco, de lo negativo, con el placer y la belleza sin recurrir a fórmulas que lo planteen como antitéticas, tal y como se había hecho a través de la denominada «paradoja de los afectos negativos», desarrollada en el caso del sentimiento trágico por Aristóteles en su *Poética*, en el del terror por Noë

² Sería necesario poner a prueba la tesis de la transparencia como característica excepcional que afecta únicamente al asco a la luz de las investigaciones en torno a la simulación encarnada de Vittorio Gallese. En este artículo, por cuestiones de espacio, priorizaremos otras cuestiones, pero es una línea abierta para continuar la investigación que pretende desarrollarse en otras publicaciones.

Carroll y en el del asco por Carole Talon-Hugon y Carolyn Korsmeyer. En este sentido, es esencial subrayar la idea de que disfrutar y recrearse en las experiencias negativas constituye una de las esencias del arte, sin que esto pueda implicar una contradicción. Al contrario, el arte abre un espacio idóneo para la conmoción, la turbación y la angustia que nos permite recrearnos en la dimensión emocional que caracteriza a estas experiencias difíciles y que, por cuestiones adaptativas, en contextos factuales resultaría complejo, si no imposible.

LA RESTITUCIÓN DE LA AMBIVALENCIA EMOCIONAL DEL ASCO

A tenor de las dificultades filosóficas en torno al asco en la experiencia estética, un aspecto preliminar importante consiste en delimitar una definición de esta emoción a partir de la cual elaborar una reflexión coherente con dicha comprensión teórica. Para ello, nos acogemos a las ciencias cognitivas como campo de investigación interdisciplinar en el que conviven, entre otras ramas del conocimiento, la neurociencia, la psicología cognitiva y la filosofía, que, por cuestiones metodológicas, son aquellas cuya simbiosis nos interesa.

A este respecto, el asco es considerado, desde Darwin, una emoción básica. Como tal, tiene una expresión facial característica, una acción correspondiente (distanciamiento del objeto ofensivo), una manifestación fisiológica distintiva (náuseas) y un estado emocional característico (repulsión) (Rozin y Fallon 1987). El asco, como emoción adaptativa, nos protege de las amenazas del entorno. Por lo tanto, podríamos resumir los elementos asociados al asco en: (1) alimentos contaminados; (2) productos corporales como vómitos, pus, mucosidades, fluidos sexuales y excrementos; (3) violaciones de los códigos de higiene; (4) animales de orden inferior, como alimañas; (5) quebrantamiento de la envoltura corporal, como las heridas o la evisceración; (6) actividades sexuales consideradas «perversas»; y, por último, (7) signos de muerte y putrefacción (Rozin, Haidt y McCauley 2000).

No obstante, y este aspecto resulta ineludible, también se ha señalado desde la filosofía la «ambivalencia» del asco como emoción que, al mismo tiempo que repele, causa una atracción y fascinación inconscientes sobre el sujeto (Kolnai, 2004; Kristeva, 1989; Korsmeyer, 2011). Esta idea ha sido refrendada recientemente por algunas perspectivas cognitivas (Holstermann, Ainley, Grube, Roick y Bögeholz, 2012; Strohminger, 2014), puesto que la evitación de patógenos constituye solamente una de las diversas funciones del asco:

Disgust reflects ambivalence. Organisms must balance the need for nutrition against the peril of toxic comestibles, the need to socialize against the threat of

communicable disease, the need to reproduce against the risk of selecting a genetic dud. More generally, organisms must negotiate the value of exploration against the potential danger lurking beneath each unturned stone. Disgust is a gatekeeper emotion, policing the semi-permeable membrane between the self and the treacherous unknown (Strohminger, 2014: 479).

Así pues, las últimas tendencias cognitivas a propósito del asco han comprobado la complejidad de definir una lista cerrada de objetos intencionales con respecto al asco, y han convenido en definirlo como «a psychological nebula, lacking definite boundaries, discrete internal structure, or a single center of gravity» (Strohminger 2014: 480).

La ambivalencia emocional del asco ha sido definida en términos de «macabre allure» y de «paradoxical fascination» por Kolnai (2014: 42) y Korsmeyer (2011: 11), respectivamente. Una ambigüedad que se refleja, entre otros terrenos, en las prácticas sexuales, en el humor y, centrándonos en el caso que nos interesa, en el arte. En este sentido, «incidental disgust has been shown to enhance enjoyment of abstract and grotesque art, suggesting that disgust is not an accidental feature of these works» (Strohminger, 2014: 486). Estos fenómenos complejos, en los que los individuos disfrutan permitiendo que la aversión y el terror se apoderen de sus cuerpos, han sido abordados también desde la noción de «benign masochism» (Rozin, Haidt y McCauley 2009: 23), en tanto en cuanto el marco cognitivo que proporciona el arte se considera seguro.

No obstante, sucede que la negatividad que impone la experiencia del asco, aunque sea dentro del marco de seguridad del arte, no llega a ser benigna e inocua. Esta cuestión puede ser convenientemente iluminada por las recientes teorías de la encarnación simulada, propuestas por el neurocientífico italiano Vittorio Gallese. Aunque es cierto que la experiencia artística impone unos marcos experienciales en los que algunos de los sistemas adaptativos del ser humano se neutralizan, en los procesos estéticos continúan teniendo lugar fenómenos de simulación sensoriomotriz que permiten encarnar la emoción y, en este caso concreto, posibilitan la conmoción corporal del asco:

When we relate to a narrated story (but also when attending a theatrical play or a movie), our ES [Embodied Simulation] becomes liberated—that is, it is freed from the burden of modeling our actual presence in daily life (Gallese, 2010; Wojciehowski & Gallese, in press). Through an immersive state in which our attention is focused on the narrated virtual world, we can fully deploy our simulative resources, letting our defensive guard against daily reality slip for a while (2011: 199).

En síntesis, para abordar la complejidad funcional, somática y emocional del asco resulta necesario ver más allá la función adaptativa, que lo comprende como

un afecto netamente negativo ligado a la evitación evolutiva de elementos nocivos. De una manera más compleja, pero también más abarcadora, el asco constituye una emoción ambivalente y con multiplicidad de funciones y desarrollos en los diferentes contextos en los que esta puede experimentarse. Entre ellos, el arte opera como un espacio de exploración en el que el asco adquiere una de las máximas representaciones de dicha contradicción como emoción que perversamente nos atrae hacia la convulsión y hacia la angustia a partir de modos que nunca llegan a ser complacientes. Al contrario, persiste la negatividad, pero se trata de una negatividad que nos apela y nos invita a transitarla. Ahí se fragua, precisamente, la experiencia estética de tensión que define al asco.

ASCO, PLACER, BELLEZA. UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE TENSIÓN EN POESÍA

Formular si es posible disfrutar del asco o hallar belleza en él requiere necesariamente delimitar qué comprendemos por dichos términos. En lo sucesivo, entenderemos el placer estético como análogo a un sentimiento de vinculación emocional (*attachment*) para con la obra artística (Hogan 2016: 31-33). Un tipo de conexión con los objetos representados que puede ser comprendida desde la seguridad, por cuanto los sentimientos que emergen plantean un sumergimiento absoluto y complaciente en el mundo artístico, o desde la inseguridad, ligada a experiencias estéticas difíciles pero de intensidad afectiva y cuyo ejemplo paradigmático es la experiencia de lo sublime.

Asimismo, conviene problematizar las concepciones de lo bello heredadas de la filosofía de Edmund Burke y expuestas en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756). El filósofo irlandés planteó una serie de diferencias centrales entre ambos sentimientos que hicieron de ellos categorías absolutamente discretas. Lo bello fue entendido por Burke como una emoción positiva, basada en la interacción con objetos de dimensiones reducidas y cuya forma sea lisa o pulida, por lo que la emoción de lo bello es tranquila y no impone turbación alguna en el sujeto. Por su parte, lo sublime hace referencia a una emoción negativa que emerge de la superación de estados difíciles de dolor ante la magnificencia terrible de lo representado. En palabras del filósofo:

Pues los objetos sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos, comparativamente pequeños; la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande, áspero y negligente; la belleza debería evitar la línea recta, aunque desviarse de ella imperceptiblemente; lo grande en muchos casos ama la línea recta, y cuando se desvía de ésta a menudo hace una fuerte desviación; la belleza no debería ser oscura; lo grande debería ser oscuro

y opaco; la belleza debería ser ligera y delicada; lo grande debería ser sólido e incluso macizo. En efecto, son ideas de naturaleza muy diferente, ya que una se funda en el dolor, y la otra en el placer (Burke, *Indagación*: III, XXVII).

Quien mejor ha desafiado la categorización burkeana de lo bello y lo sublime en época actual es el filósofo coreano Byung-Chul Han en *La salvación de lo bello* (2015). En este texto, Han trata de reducir los espacios de separación que median entre ambas categorías para proponer una perspectiva de confluencia entre la belleza y la sublimidad como emociones que forman parte de un *continuum*. Para ello, es necesario evitar seguir asociando lo bello con las nociones de lisura y pulimento clásicas, con el objetivo de restituir la negatividad inherente a lo bello. Para el filósofo coreano, la experiencia estética, en general, es indisociable de una vivencia emocional compleja, difícil, necesariamente dolorosa y adversa:

La negatividad de lo terrible constituye la matriz, la capa profunda de lo bello. Lo bello es lo insoportable que todavía llegamos a soportar, o lo insoportable hecho soportable. Nos escuda de lo terrible. Pero al mismo tiempo, a través de lo bello resplandece lo terrible. Eso es lo que constituye la ambivalencia de lo bello. Lo bello no es una imagen, sino un escudo (Han 2016: 64).

Desde este marco conceptual, el placer y lo belleza no constituyen fenómenos conflictivos para con la experimentación de emociones difíciles, como lo es el asco. Al contrario, la vivencia estética necesita de negatividad para poder constituirse como una experiencia que atravesase emocionalmente al sujeto y lo sacuda. A través de esa afectación, se fragua una vinculación íntima con el objeto artístico, entendida a partir de la emergencia de un espacio intermedio nacido de la implicación mutua entre individuo y representación. Precisamente la experiencia estética se gesta en ese punto de fusión entre sujeto perceptor y objeto percibido en el que la subjetividad del individuo preconditiona la recepción de la obra de arte y, al mismo tiempo, el arte actúa sobre dicha subjetividad y la modifica. Ahora bien, ¿cómo se experimenta la naturaleza del asco en el arte?, ¿cómo se vive una emoción con una carga visceral tan intensa, de manera que pueda constituir una experiencia estética y, por tanto, proveer placer y belleza?

A este respecto, las perspectivas cognitivas actuales ofrecen un campo metodológico extraordinariamente fructífero para abordar los procesos emocionales en el contexto artístico. En este sentido, estas teorías, especialmente las que hacen referencia a la 4E Cognition, conciben la cognición como fenómeno enactivo, encarnado, insertado y extendido (*enactive, embodied, embedded, extended*). Se trata de un paradigma desarrollado a partir de las investigaciones pioneras en biología de Maturana y Varela en los años setenta y ochenta y que, en la actualidad, constituye un campo de investigación interdisciplinar relativamente joven y muy fructífero

en la comunidad científica. La revolución metodológica que ofrece esta visión de los procesos cognitivos parte del abandono de la perspectiva representacional de la mente, en la que la percepción humana opera como fenómeno puramente cerebral y cuya tarea consistiría en traducir los objetos de la realidad computacionalmente en pos de una representación mental objetiva de un mundo externo y preexistente, independiente del sujeto de la percepción.

En su lugar, la afirmación central de las teorías de la 4E Cognition es que la cognición está formada y estructurada por interacciones dinámicas entre el cerebro, el cuerpo y los entornos físico y social (*vid.* Newen, De Bruin y Gallagher 2018). Por lo tanto, la 4E Cognition formula que el cuerpo y el cerebro no constituyen entidades autónomas e independientes, sino que ambos forman una unidad indisoluble que se determina recíprocamente y a partir de cuya interacción se construye la percepción y el conocimiento. En esa confluencia, las emociones son comprendidas como fenómenos propiamente cognitivos, por lo que no han de ser pensadas de manera diferenciada o como procesos inferiores a lo «intelectual» (es decir, a lo proposicional, a lo conceptual). Teniendo en cuenta, pues, que la emoción es cognición, el arte y la literatura se erigen como medios fundamentales para abordar, desde la teoría literaria, los procesos cognitivos involucrados. En particular, la poesía supone un medio extraordinario para explorar dichas cuestiones: por una parte, se trata de un género asociado históricamente a la dinamización de vivencias emocionales intensas; y, por otra, los modos excepcionales en los que la poesía emplea el lenguaje son clave para analizar los procesos de emocionalidad a través de la lectura poética.

¿Cómo llega el asco, esta emoción mixta que repele y atrae simultáneamente, a la poesía? A través del lenguaje poético, un modo lingüístico que, como hemos apuntado, ha sido entendido siempre como excepcional, antirreferencial o contranormativo, puesto que, como formula acertadamente Amelia Gamoneda (2020: 50-52), el lenguaje poético huye de la lógica de la representación. La dimensión antirrepresentacional de la poesía es una de las consideraciones básicas que debemos tener a este respecto, puesto que el lenguaje poético no «representa» la realidad factual. En este sentido, los significados poéticos no pueden ser «traducidos» a una realidad racional, lógica y comprensible, sino que aluden a experiencias sin representación (Gamoneda 2020: 51). Por lo tanto, la experiencia poética se constituye como una experiencia de lo no-representable, de lo afectivo consciente e inconsciente y, por tanto, de lo subsimbólico.

En este punto, resulta fundamental acudir a una de las nociones clave de la ya explicada 4E Cognition: el concepto de «enacción». La teoría de la enacción formula que no hay una realidad externa, «pre-existente» a la percepción, sino que nuestra visión de la realidad está en constante construcción por la interrelación

de procesos psicosomáticos, sociales y contextuales. Por tanto, la percepción de la realidad es una construcción cognitiva, una forma de acción sobre el ambiente en el que esta se produce. Así pues, una de las características nucleares de la poesía reside en su habilidad enactiva, en el sentido de que percibir líricamente implica construir una realidad *sui generis*, determinada por los moldes cognitivos específicos que impone el lenguaje poético a nuestra percepción, a nuestra imaginación y a nuestra relación con el mundo en el contexto artístico (Freeman 2020: 132; Gamoneda 2020: 78-79).

Si entendemos, entonces, que el lenguaje poético enactiva la realidad, es decir, que la percepción de la realidad poética atiende a unas determinaciones cognitivas diferentes de las factuales, nuestra vivencia de y nuestra relación con los objetos repugnantes poetizados también será diferente. En este sentido, la emocionalidad poética está marcada, precisamente, por la libertad a la hora de simular corporalmente las emociones (Gallese 2011), de manera que el marco cognitivo del arte atenúa algunas funciones evolutivas o adaptativas de las emociones experimentadas y potencia otras, vinculadas, por ejemplo, al conocimiento subsimbólico y no consciente. Por lo tanto, en la realidad poética el sujeto construye una realidad definida por el «sentido» y no por el significado, por la fusión e integración conceptual de lo no-posible y, abundando en esto, por la ampliación del régimen de lo inconsciente a través de imágenes y de símbolos que suponen una dislocación de la lógica representacional (Gamoneda, 2020: 61 y ss.). La poetización del asco, por consiguiente, disloca al lector, lo «extraña», de modo que se despierta en él una conciencia distinta, ya no tan ligada a lo referencial y conceptual, sino mucho más imbricada en la afectación instintiva del cuerpo. Para iluminar mejor esta cuestión, leamos a Amelia Gamoneda:

En su intento de estimular al lector, el artista aumenta los índices de extrañeza en su producción, de modo que la cognición a la que apela la obra es cada vez más primordial, es decir, cada vez más inconsciente, más referida a los procesos primarios del hombre y menos racional. Este proceso se corresponde en términos neurológicos con la actividad creativa tal y como es descrita desde la neurología. Afirma ésta que cuanto más trabajo caótico hay entre las neuronas de un cerebro, más asociaciones se activan al mismo tiempo, más alejadas pueden estar las zonas neuronales interconectadas –es decir, menos usuales son esas conexiones– y puede llegarse a lo pre-verbal o a-verbal (2020: 76-77).

La realidad enactivada por la poesía permite el acceso y la exploración de espacios cognitivos que en la realidad factual no son posibles y que, además, no se explican completamente desde el ámbito de lo consciente. Por esa misma razón, las representaciones del asco se perciben como repulsivas pero con cierta distancia cognitiva que impide que provocar la inmediata reacción de rechazo y de des-

carte que sí producirían dichos estímulos en la vida cotidiana. Asimismo, dados los esfuerzos cognitivos que exige el lenguaje poético y los sucesivos fenómenos neuronales que tienen lugar para enactar esa realidad de sentido, podría decirse que la poesía abre un tiempo hermenéutico en espiral en el que el sujeto reacciona constantemente al poema, lo que le permite recrearse en la experiencia encarnada del lenguaje. En el caso del asco, esta experiencia de recreamiento no elimina en ningún momento la carga negativa que le es inherente, pero sí permite acceder a ella y a todos sus matices afectivos, de los conscientes a los inconscientes o pre-conscientes, que pasan desapercibidos en la realidad factual.

En este punto resulta clave aludir a otro concepto de la 4E Cognition, ya adelantado en apartados anteriores: la encarnación o corporeización (*embodiment*). Todos los procesos cognitivos se vehiculan necesariamente a través del cuerpo y, en este sentido, se encarnan, se apoderan de nuestra materia física, de manera que los sentimos y experimentamos corporeizadamente. En la lectura, el poema se vuelve carne, de modo que las palabras, los sentidos, las imágenes, los símbolos y los patrones rítmicos, entre otras dimensiones de la poesía, adquieren expresiones somáticas de todo tipo, desde resonancias leves y cuasi imperceptibles hasta otros reflejos corporales más evidentes. Esta experiencia encarnada de la lectura poética determina indefectiblemente la experiencia estética y afecta a nuestra interpretación del texto, en la medida que forma parte indisociable del proceso hermenéutico.

Así las cosas, encarnar el asco desde la poesía implica encarnar la ambivalencia según la cual se ha definido este afecto. En la experiencia poética de lo aversivo se encarna el rechazo visceral, pero, en ese acceso lírico, también corporeizamos de manera intensa la atracción inexplicable hacia aquello que repele. De igual forma que en la experiencia estética del asco no hay un rechazo absoluto, un descarte radical de los estímulos que nos han provocado tal reacción, tampoco suele haber un sumergimiento total e inocuo en lo repugnante. La experiencia poética del asco se sitúa en el umbral y se fragua en un espacio intermedio de tensión entre el rechazo y la atracción. Por esa razón, la lectura de un texto que resulta repugnante suele provocar una primera reacción de asco, traducible corporalmente en una risa incómoda, en un torcimiento del gesto o en el encogimiento del estómago. Cabe también la posibilidad de que el proceso lector se detenga durante un tiempo más o menos prolongado, dependiendo de cada sujeto. A pesar de ello, es muy probable que la mayoría de los individuos traten de volver al poema, incluso que traten de volver a las palabras exactas que han provocado tales reacciones para que las sigan provocando, para aprehenderlas y encarnar la intensa conmoción del asco de nuevo. Estos constantes «reacesos» a los poemas con contenidos repulsivos constituyen intentos de volver a adentrarse en un texto que, de manera recurrente, impulsa al lector, de manera que da lugar a una experiencia de lectura fragmentada,

interrumpida, constantemente reanudada, dado que la experiencia encarnada del asco plantea una serie de obstáculos cognitivos al lector del poema, pero al mismo tiempo lo atrae a seguir intentando entrar en él.

Es en dicha ambivalencia donde se funda la experiencia estética del asco. Se trata de una vivencia definida por una tensión cognitiva encarnada que no se resuelve ni aspira a hacerlo. Más bien, ambos movimientos afectivos (el de repulsión y el de atracción) se funden en una experiencia compleja y ambivalente. Dicha tensión resulta necesaria y constitutiva del arte como fenómeno complejo e intenso que está

[...] biológicamente tensado entre esos dos polos de armonía y disonancia, sin que se conozcan muy bien los procesos neurológicos que nos permiten combinarlos. Pero es comprensible que esta tensión sea necesaria para que tanto el cerebro como el arte sean dinámicos y se configuren como sistemas vivos (real y metafóricamente): para que no entren en la entropía a la que se ven condenados los sistemas cerrados (Gamonedá 2019: 110).

Regocijarse en el asco es, por tanto, regocijarse en las torsiones que esta emoción difícil impone al cuerpo, encarnar una lucha consciente con la propia fisiología humana y con el sentido mismo de la supervivencia. En la experiencia poética de lo aversivo, el sujeto se expone al peligro desde un marco de seguridad que nunca llega a ser absoluto, puesto que el cerebro continúa, en el ejercicio de la imaginación, simulando las mismas respuestas corporales que en contextos factuales³. Así pues, el cuerpo se arriesga a la inseguridad y la realidad enactada poéticamente le permite, aunque no sin importantes y conflictivas tensiones, gozar de la intensidad emocional que imponen la amenaza y el peligro cuando invaden el soma.

En síntesis, la visión de la lectura poética como fenómeno enactivo y encarnado permite explorar la complejidad y la ambivalencia de la experiencia emocional que tiene lugar en los sujetos ante la representación y la recepción líricas de lo aversivo. Una vivencia, como ya se ha planteado, definida por una tensión que no llega a ser, ni aspira a hacerlo, acomodaticia y lleva al límite en todo momento los marcos de seguridad de los lectores. Estas ideas entroncan, por tanto, con las visiones contemporáneas de placer y de belleza desarrolladas por Patrick Hogan (2016) y Byung-Chul Han (2015), respectivamente. El placer que despierta el asco, es decir, el tipo de vinculación (*attachment*) que implica para con la obra

³ Tal y como se ha señalado en la nota al pie nº 1, esta idea, que entroncaría con la «transparencia» kantiana, no ocurre única y excepcionalmente en la experiencia estética del asco, sino que es común y generalizada a todas las emociones en contextos artísticos, según las investigaciones de Gallese a partir del descubrimiento de las neuronas espejo (2011).

artística está siempre marcado por la inseguridad, que conduce a experiencias emocionales de intensa conmoción, aunque no necesariamente a lo sublime. En cuanto a la belleza, habiendo restituido la inherente negatividad que propone el filósofo coreano, vuelve a resultar concebible pensar en la experiencia estética del asco en términos bellos sin que dicha asociación implique contradicción alguna. Todo ello refuerza la idea de que la poesía, como fenómeno enactivo, o sea, constructor de una realidad simbólica, diferente de la factual, permite que emerjan en el fenómeno lírico modos inconscientes, del orden subsimbólico en el que esta trabaja, para transitar este tipo de emociones difíciles y ambivalentes y, así, dar forma a una experiencia emocional *sui generis*, solo concebible dentro de las lindes cognitivas del poema.

A MODO DE CIERRE. DISFRUTAR Y ENCARNAR LA AVERSIÓN

El pensamiento clásico e ilustrado, por norma general, despreció el cuerpo y, muy especialmente, la visión del cuerpo como superficie porosa, arrugada e impura, en contraposición a la tersura, noción central de lo bello (*vid.* Menninghaus 2003: 51-102). En consecuencia, no resulta descabellado pensar que el asco, quizás la emoción que de manera más intensa compromete la estabilidad del cuerpo a través de violentas sacudidas y de comunicaciones viscerales entre lo externo y lo interno, fuese un afecto condenado y prohibido en el territorio artístico. La época contemporánea, no obstante, se abre de una manera muy interesante y fructífera a la hora de abordar la mixtura, los espacios intermedios, aquello que no está ni dentro ni fuera, sino en un tercer espacio: lo abyecto.

Tal y como se ha podido comprobar, persisten en la reflexión estética actual a propósito del asco problemáticas centrales sin resolver, legado del pensamiento ilustrado alemán, y con una serie de visiones heredadas en torno a lo que *debiera ser* el arte que excluyen numerosos modos de experiencia emocional y corporal a través de los cuales los seres humanos nos vinculamos con los objetos artísticos. En estas páginas, apenas se ha pretendido esbozar una primera aproximación, así como una propuesta de tentativa de resolución, sobre la posibilidad de vincular lo aversivo con el placer y la belleza estéticas. A lo largo del presente texto, han emergido otras cuestiones esenciales sobre las cuales convendrá seguir trabajando, tales como la denominada «transparencia del asco», la visión descorporeizada de la imaginación artística que proponen los filósofos ilustrados o los actuales modelos compensatorios o intelectualizados de la experiencia estética del asco que han tratado de abordar estos problemas.

A tal efecto, las actuales perspectivas cognitivo-literarias constituyen herramientas esclarecedoras sobre numerosos fenómenos que tienen lugar en la experiencia del arte, en tanto en cuanto han desestabilizado convenientemente importantes barreras teóricas apriorísticas que sesgaban la explicación de los procesos de recepción emocional en este contexto. Para el caso que nos ocupa, la restitución de la literatura como fenómeno encarnado, corporeizado, constituye un hito a partir del cual reiniciar la investigación en torno a lo repugnante. Todo ello permite orientar las reflexiones actuales hacia la reconciliación de asco, placer y belleza como triangulación afectiva que acontece en el espacio del poema a través de modos particulares, como se ha tratado de exponer.

En síntesis, la propuesta teórica desarrollada en el presente artículo formula que la experiencia poética del asco es una experiencia de tensión en la que coexisten los movimientos de rechazo y de atracción. A partir de la interacción de ambas fuerzas, la positiva y la negativa, se genera una lectura interrumpida, insegura, en la que el cuerpo se entrecierra para entregarse con reservas a la conmoción somática que implica la aversión y que, aun con ciertas reticencias cognitivas, sucede. Una vivencia que, de manera excepcional, ocurre en el espacio poemático en la medida en que este opera como lugar de exploración inconsciente, deslindada de las determinaciones biológicas y adaptativas de la realidad factual. Y es que, si, como plantea Amelia Gamoneda, la poesía permite al ser humano visitar «esas zonas de otros niveles de conciencia en los que la escala evolutiva le tuvo retenido algún tiempo» (2020: 23), entonces, ¿puede haber una emoción más poética que el asco?, ¿puede haber una experiencia más poética que aquella en la que experimentamos nuestro carácter animal a través de la inmersión absoluta, intensa y visceral en nuestra propia carnalidad?

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES, *El arte poética*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2002 [1979]. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-arte-poetica--o/>.

BATAILLE, G., (1979) [1957]. *El erotismo*, Toni Vicens (trad.). Barcelona: Tusquets 1979.

BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas: de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos 1987.

CONTESI, F., «Korsmeyer on Fiction and Disgust», *British Journal of Aesthetics*, 55(1), 109-116 (2015). DOI: 10.1093/aesthj/ayu014.

—«Disgust's Transparency», *British Journal of Aesthetics*, 56(4) (2016), 347-354. DOI: 10.1093/aesthj/ayw054.

—«How Transparent is Disgust», *European Journal of Philosophy*, 25(4) (2017), 1810-1823. DOI: <https://doi.org/10.1111/ejop.12274>.

DOUGLAS, M., *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Nueva Visión 2007 [1966].

FREEMAN, M., *The poem as icon: A study in aesthetic cognition*. Oxford: Oxford University Press 2020.

FREUD, S., *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza 2010 [1930].

GALLESE, V., «Embodied simulation theory: Imagination and narrative», *Neuropsychanalysis*, 13(2) (2011), 196-200. DOI: <https://doi.org/10.1080/15294145.2011.10773675>.

GAMONEDA, A., «Desaprendizaje e inestabilidad. Perspectivas para una teoría cognitiva de la lectura poética», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (28) (2019), 105-137. DOI: <https://doi.org/10.5944/SIGNA.VOL28.2019.25043>.

—*Cuerpo locuaz. Poética, biología y cognición*. Madrid: Abada Editores 2020.

HAN, B. C., *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder 2016.

HOGAN, P., *Beauty and Sublimity. A Cognitive Aesthetic of Literature and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press 2016.

HOLSTERMANN, N. / M. AINLEY / D. GRUBE / T. ROICK / S. BÖGEHOLZ, «The specific relationship between disgust and interest: Relevance during biology class dissections and gender differences», *Learning and Instruction*, 22(3) (2012), 185-192. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.learninstruc.2011.10.005>.

KANT, I., *Crítica del juicio* seguida de las observaciones sobre el asentimiento de *Lo bello y lo sublime*. García Moreno, A., Rovira, J. (trads.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 1999 [1790]. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/critica-del-juicio-seguida-de-las-observaciones-sobre-el-asentimiento-de-lo-bello-y-lo-sublime--o/>. Última consulta: 03/04/2024.

KOLNAT, A., *On disgust*. Illinois: Open Court 2004 [1929].

KORSMEYER, C., *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press 2011.

—«Disgust and Aesthetics», *Philosophy Compass*, 7(11) (2012), 753-761. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1747-9991.2012.00522.x>.

—«Gut Appreciation: Possibilities for Aesthetic Disgust». *Lebenswelt*, 3 (2013), 186-199. DOI: <https://doi.org/10.13130/2240-9599/3483>.

KRISTEVA, J., *Poderes de la perversión*. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman (trads.). México: Siglo XXI Editores 1989 [1980].

MENNINGHAUS, W., *Disgust: History and Theory of a Strong Sensation*. Nueva York: State University of New York Press 2003.

MENNINGHAUS, W. / V. WAGNER / E. WASSILIWIZKY / I. SCHINDLER / J. HANICH / T. JACOBSEN / S. KOELSCH, The Distancing-Embracing Model of the Enjoyment of Negative Emotions in Art Reception, *Behavioral and Brain Sciences*, Volume 40, e347 (2017a). DOI: <https://doi.org/10.1017/S0140525X17000309>.

—«Negative Emotions in Art Reception: Refining Theoretical Assumptions and Adding Variables to the Distancing-Embracing Model», *Behavioral and Brain Sciences*, Volume 40, e380 (2017b). DOI: <https://doi.org/10.1017/S0140525X17001947>.

- MILLER, W. I., *The Anatomy of Disgust*. Cambridge: Harvard University Press 1997.
- NEWEN, A. / L. BRUIN / S. GALLAGHER, *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford: University Press 2018.
- NGAI, S., *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press 2007.
- ROZIN, P. / A. E. FALLON, «A Perspective on Disgust», *Psychological review*, 94(1) (1987), 23-41. DOI: <https://doi.org/10.1037/0033-295X.94.1.23>.
- ROZIN, P. / J. HAIDT / C. R. McCAULEY, «Disgust: The Body and Soul Emotion in the 21st Century», en: McKay D. / O. Olatunji (eds.), *Disgust and its disorders*. Washington DC: American Psychological Association 2008, 9-29.
- STROHMINGER, N., «Disgust Talked About», *Philosophy Compass*, 9(7) (2014), 478-493. DOI: <https://doi.org/10.1111/phc3.12137>.
- TALON-HUGON, C., *Goût et dégoût: l'art peut-il tout montrer?* Nîmes: Chambon 2003.

Biofiction and microhistory: Lord Alfred Douglas in *The Last Testament of Oscar Wilde*

PAULA MARTÍNEZ VEGA

Universitat de València
marvepau@uv.es

RESUMEN: El presente artículo se centra en las narraciones bioficticias, que tratan de descubrir la realidad que se esconde tras las figuras históricas a través del relato ficcional de sus vidas, contribuyendo así a la creación de un nuevo fenómeno cultural denominado biographilia. Esta combina la narración factual (*bio*) con el placer por consumir narraciones chismosas (*philia*) en las obras biográficas, mezclando así realidad con ficción. Por otro lado, el artículo también examina las microhistorias y cómo estas ayudan a comprender a los personajes históricos, especialmente a los escritores victorianos, a través de la narración ficticia de la historia. El objetivo final de este artículo es mostrar cómo las bioficciones y las microhistorias ayudan a dar a conocer a las figuras históricas al público general. Para examinar todas estas implicaciones, se analizará la autobiografía ficticia *El último testamento de Oscar Wilde* (1983) de Peter Ackroyd, con especial atención en la figura de Lord Alfred Douglas.

PALABRAS CLAVE: biografía, bioficción, literatura victoriana, Oscar Wilde.

ABSTRACT: This paper focuses on biofictional narrations, which seek to uncover the reality behind renowned historical figures through the fictional recounting of their lives. Indeed, biofiction contributes to the creation of a new cultural phenomenon called biographilia, which combines factual narration (*bio*) with the interest of consuming sensationalistic works (*philia*) in biographic works, blending reality with storytelling. I also set out to examine microhistories and how they assist in the understanding of historical figures, especially Victorian writers, through the fictitious narration of history. The ultimate purpose of this paper is to show how biofictions and microhistories can help the general public in getting to know historical figures. In order to examine all these implications, I will analyse

the fictional autobiography *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) by Peter Ackroyd, with a special focus on the figure of Lord Alfred Douglas.

KEYWORDS: biographilia, biography, Victorian literature, Oscar Wilde.

INTRODUCTION

Although the connection between biography and fiction has always been present in literature and literary studies, in the last few decades we have seen the rise in popularity of a literary genre that unifies them both: biofiction. This genre brings back past (hi)stories of remarkable figures under a new light, merging reality with fiction. This popular literary wave¹ seeks to fill the gaps in the lives of significant figures, ranging from the literary to the historical field, subverting, in order to evaluate and fictionalise the past. Its main concern is to (re)discover and explore in greater depth the most intimate and private matters of important figures, dealing with matters such as sexuality, personal relationships, identity and scandals².

It is of utmost importance to establish a distinction between biofiction and biography. Although both of their subject matters are real personalities, biofiction differs from biography in the factuality of its information, or in Lackey's words: «note that the goal is not to do biography. Rather, it is to use history and biography in order to construct a narrative» (2016: 7). Hence, biofiction functions as

¹ Although it is possible to find examples of this genre in the early 20th century –for instance, Irving Stone's *Lust for Life* (1933) about Vincent Van Gogh or Virginia Woolf's *Orlando* (1928) about Vita Sackville-West, to name a few–, biofiction has gained more popularity in the last decades. A wide range of figures have been turned into fictional characters in diverse cultural manifestations: film stars –Joyce Carol Oates' *Blonde* (2000) about Marilyn Monroe–, historical personalities –Lin Manuel Miranda's musical *Hamilton* (2015), about the founding father Alexander Hamilton–, writers –Dome Karukoski's movie *Tolkien* (2019) about J. R. R. Tolkien or Alena Smith's series *Dickinson* (2019) about Emily Dickinson– or even criminals –Marc Meyers' movie *My Friend Dahmer* (2017), about the serial killer Jeffrey Dahmer.

² Biofiction does not entirely focus on the recreation of historical facts, but rather explores the most personal, intimate dimensions of historical personalities. As such, authors highlight the importance of their subjective dimension and internal struggles, usually focusing on sensationalistic details. Recent examples include Chanya Button's *Vita and Virginia* (2018), which explores the sexual, emotional affair Virginia Woolf and Vita Sackville-West maintained while they were both married; Dan Simmons' *Drood* (2009), which portrays Charles Dickens' substance abuse during the last five years of his life; Therese Fowler's *Z: A Novel of Zelda Fitzgerald* (2013), which covers Zelda's mental illnesses and her death in a sanatorium or Naomi Wood's *Mrs. Hemingway* (2014), which follows Ernest Hemingway's four marriages and his sexual adventures.

a bridge between literature and history as it shapes the narrative construction of historical reality.

A special interest of contemporary biofiction has been to focus on those peripheral figures –friends, partners, relatives, servants, etc.– that accompany the central characters of the stories and whose presence is key to contextualising and advancing the narrations. The resurgence and revindication of these personalities is key not only to understanding biofiction but also to fully exploit its literary and historical potential.

The period that has received more critical and scholarly attention is the Victorian era (1837-1901) with a large plethora of cultural products (including biodrama, biopics and biographies) on the lives of important authors. This chapter will focus on this era, due to the prolific and innovative significance that neo-Victorian biofictions have acquired over the last few decades.

This interest in the resurgence and fictional reimagination of past lives has led to the coinage of *biographilia*, a cultural concept used to describe the interest and lust for the consumption of reality fiction, that is, for those narrations that blend biographical facts with storytelling. In this paper, I argue that gossip influences the creation of these works, as it lays behind the wish to dig into the deepest secrets and affairs of historical figures, even if they are fabricated or based on sheer speculation. As Malcom claims, «biography is the medium through which the remaining secrets of the famous dead are taken from them and dumped out in full view of the world» (1995: 8-9). Consequently, these sensationalistic tendencies have changed the way biofiction is produced and consumed, resulting in a proliferation of the genre.

To make the case for the intersection between biography, fiction, and gossip, the present paper analyses Peter Ackroyd's *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983), with particular attention to Lord Alfred Douglas –writer, poet and former lover of Wilde. Although it belongs to an early generation of modern biofictions³, Ackroyd's novel still stands as a noteworthy contribution due to its pioneering role in shaping the genre and, especially, Wilde's biofictional representations. As Joris asserts, «it has been the forerunner of a long range of contemporary biofictions taking Oscar Wilde as their subject» (2013: 17). Hence, as the pioneer of «Wilde's

³ As Novak and Meyer (2014: 25) explain, fictional re-writings of author's life specifically have risen in popularity and consumption in the past thirty years. Therefore, Ackroyd's novel stands as one of the seminal examples of the emergence of biofiction, illustrating the early manifestations of the genre. Its intertextual negotiations between fact and fiction, hence, foregrounds the foundations of biofiction.

renaissance in fiction⁴» (Joris, 2013: 18), the novel anticipates some of the most important aspects that would be later developed by biofiction studies, namely the importance of internal struggles, the exploration of controversial issues (sexual encounters, mental illnesses, public scandals) or the relevance of peripheral figures in Wilde's life.

BIOFICTION: DEFINITION, CLASSIFICATION, AND VICTORIANA

Biofiction is a genre that reimagines the past and pre-established conceptions found in the collective imagination around a specific historical period or characters. As Kaplan (2007: 64) asserts, the term illustrates the tension and the gap between biography and fiction. Influenced by contemporary confessional and celebrity culture (Kohlke and Gutleben, 2020: 18), these narrations seek to approach the readers to the hidden, intimate nuances of relevant personalities. Gutowska proposes the following definition: «works of fiction written in the twentieth or twenty-first century that present fictionalised versions of lives of historical subjects» (2023: 205). Indeed, there is a direct correlation between celebrity obsession and the rise of biofictional writings, sometimes it has even been described as «fan fiction» (Layne 2020: 89), as a celebrity-driven society fuels the consumption of these writings.

Therefore, even though it stems from factual information, inventiveness plays an important part and it usually questions the historical records and archives. As Kohlke and Gutleben claim: «[b]iofiction may thus be regarded as one of the aesthetic forms par excellence for mediating, remediating, and shaping popular perceptions of the past» (2020: 3). Although the main character is real, their life is approached through various degrees of invention and fiction (Novak and Ní Dhúill, 2022: 1). Historical figures are thus trapped between reality and fabrications, being a representation of their real personalities and characters in the narration of their (hi)story. As a result, a distinction is drawn between their «biographical representation» and «fictional creation» (Kohlke and Gutleben 2020: 7), also known as «historical Other» (Kohlke and Gutleben 2020: 16).

As fiction is the main narrative resource of these narrations, biofiction raises questions about the legitimacy and ethics of altering and shaping the past of real

⁴ Although Ackroyd's novel is still the most distinguished biofiction about Wilde, other examples include Desmond Hall's *I Give You Oscar Wilde: A Biographical Novel* (1963) or Louis Edwards's *Oscar Wilde Discovers America* (2003). Moreover, he has also elicited media productions, such as Brian Gilbert's *Wilde* (1997) or Rupert Everett's *The Happy Prince* (2018). His appearance in significant biofictions, which have shaped and impacted the evolution of the genre, have legitimised him as a «crucial figure» of biofictional writing (Lackey, 2021: 1).

figures, resulting in the fictionalisation of factual experiences. To what extent can an author appropriate and reframe real life stories for public consumption? Do historical individuals have posthumous rights to preserve their privacy? Boldrini delves into these considerations, examining the ethical considerations that result from conflating fiction with reality: «ethical questions are at the core of the form, insofar as it contends with the ethics of assuming another's voice, of narrating another's story, and therefore with the ethical implications of literary practices of representation» (2022: 20).

Moreover, Boldrini (2022: 21) poses a moral dilemma when writing biofictions about marginalised subjects (i.e. peripheral figures in history), whose voices have been traditionally silenced or dismissed: is it better to refuse to appropriate their story, but leaving entirely voiceless, or give them the opportunity to have their story represented, at the cost of being portrayed by an alien voice? In other words, Boldrini states how behind the historicity of biofictional subjects lies the ethical conundrum of this genre, compelling authors to adopt an ethical position when fictionalising real lives.

Shmydkaya (2022: 273) further delves into the ethics of biofiction through the elaboration of the term *biographeme* from Roland Barthes's *Sade, Fourier, Loyola* (1989). It designates the concrete, factual episodes of the lives of historical figures in which biofictional authors center their narrations. These episodes are useful to establish the historical context and to provide the public with identifiable parts of their biography to facilitate engagement. However, an overuse of biographemes run the risk of relegating the historical characters to simplified representations of their lives, fitting them into pre-established narratives and stereotypes⁵. Hence, following Shmydkaya, authors may strip «the protagonist[s] of agency, making [them] not an active participant but rather a hopeless observer» (2022: 273). Their representation could reshape the collective image that the general public holds about a historical subject, as Kohlke and Gutleben claim:

How actual nineteenth-century subjects and their lives are represented –and sometimes deliberately misrepresented– impacts on collective memory and on mainstream versions of the period's history accepted as 'true' by laypersons and the general public. (2022: 3)

⁵ In Wilde's case, literary critics have thoroughly examined his works under the light of his life (for example, his queerness and Irishness have shaped the analysis, reception and interpretation of his writing, his life and literary production becoming inseparable counterparts). However, biofiction goes beyond and places an explicit importance on certain parts of his persona, overlooking other details or facts to favour a predetermined cultural or ideological narrative.

Authors should thus consider their own ethical and moral code while treating posthumous figures, as it is not possible to practise a consensual narrative of their experiences. They decide what degree of veracity and inventiveness their narrations hold, as well as how to reconstruct their main character. That the author believes to be entitled to change historical facts to fit into their narratives is, in the end, a literary decision, as Lackey rightfully proposes, «what kind of ethical responsibility does an author of biofiction have to the actual biographical subject?» (2016: 8).

All in all, the balance between fact and fiction (and its literary and ethical implications) has raised issues around biofiction, as Lackey explains: «one of the major stumbling blocks for understanding biofiction has been the scholarly desire to find a way to manage, balance, and negotiate the competing and sometimes contradictory demands of biography (representation) and fiction (creation)» (2016: 6). This dichotomy, also tackled in Cora Kaplan's *Victoriana* (2007)⁶, is what makes biofiction so unique and appealing to the scholarly interest. Finding a compromise between the two parameters inevitably shows how their biographical representations are bound to their historical self.

Regarding its classification, Kohlke (2013) distinguishes biofiction: *celebrity biofiction*, which narrates the life, failures, relationships and inner secrets of important characters in an attempt to pry into their secrets (its main objective being to uncover the public mascara of famous celebrities and access their intimacy); *biofiction of marginalised subjects*, which seeks to give voice to historically silenced figures and denounce their imposed repression by the traditional hegemonic white, male, heterosexual discourse —traditionally, it revolves around subordinated groups such as women, LGBTQ+ individuals or racialized collectives; and, finally, *appropriated fiction*, which relies on completely fabricated facts and details to convey certain morals or ethical principles, reflecting the author's moral perspective and employing past lives as narrative models of conduct.

As has been mentioned, one of the periods that has aroused more interest and attention in the production of biofiction is the 19th century and, especially, the Victorian era, as a wide range of narrations and other cultural manifestations (fiction, TV productions, poetry and visual art) revolve around Victorian historical characters⁷. For the most part, their focal point is their struggles, failures and

⁶ The foregrounding chapter about Biographilia in *Victoriana* focuses on the impossibility to separate fact and fiction in biographical novels, as they both become intertwined and part of each other.

⁷ Some prominent Victorian figures that have been reimagined as fictional characters are the Brontë sisters —Syrie James' *The Secret Diaries of Charlotte* (2009) or Deborah Luz's *The Brontë Ca-*

interpersonal relations with their contemporaries, as well as their sexual life and identity construction of their persona.

The appeal of this particular period, compared to other historical periods that have not received the same attention, could be explained due to the historical proximity to our era, which favours self-identification and empathy. Furthermore, the Victorian period witnessed the rise of a celebrity culture in which authors gained popularity beyond their literary works, becoming significant social and cultural figures. This interest has given way to a popular cultural phenomenon, Neo-Victorianism, which Palmer (2012: 168) explains in the following fashion:

Neo-Victoriana fiction looks back to the nineteenth century for stylistic interpretation, plot lines, characters, and settings, and engages with the cultural, moral, and social issues of the period. At the same time, the neo-Victorian novel is firmly rooted in the contemporary moment, keyed into the tastes of literary prize judges and Sunday evening television viewers.

Although it is possible to find a wide range of historical personages that have been subject to biofictional reinterpretations⁸, it is remarkable how writers have raised the most interest in the critical and scholarly public. These biofictions do not focus only on their scandals but also on their creative process and how it connects with their life story (Kirchknopf, 2011: 352). Authors such as Charles Dickens, Henry James, Oscar Wilde, George Elliot or Arthur Conan Doyle are the main characters of countless biofictions, not because of the indisputable quality of their writings, but because of the appeal of their personal matters and affairs. This revisionist approach to the lives of authors has been studied by scholars like Novak and Meyer, who claim:

Ostensibly providing a (fictional) glimpse into the author's private life, the genre of biofiction caters to the voyeuristic gaze of the public and their obsession with recovering the (historical) author's 'true' and 'authentic' self behind the mask of his/her renowned public persona. (2014: 25)

binet (2016) –, Lewis Carroll –Gaynor Arnold's *After Such Kindness* (2012) or Gavin Millar's movie *Dreamchild* (1985) –or Charles Dickens– A. N. Wilson's *The Mystery of Charles Dickens* (2021).

⁸ Aside from real subjects, it is possible to find biofictions that revolve around immaterial or inanimate items: animals –Virginia Woolf's *Flush* (1933), which is narrated through the eyes of Elizabeth Barrett Browning's cocker spaniel–, objects –Deborah Lutz's *The Brontë Cabinet: Three Lives in Nine Objects* (2016), which recovers the life of the Brontë Sisters by analysing some of the objects that they used, wore or stitched–, or cities –Peter Ackroyd's celebrated *London: The Biography* (2012), which regards the city as a living organism and explores its changing history through the centuries

This inquisitive desire to penetrate into the deepest, forbidden secrets of famous authors is a response to the culture of «contemporary consumerism» that impels readers to be intruders in the fictional writings of true personalities. Consumers, thus, perform a type of «trauma tourism» that provides them with tragic and morbid elements in order to satisfy their voyeuristic desires (Kohlke and Cutleben, 2020: 26). This is where a recent conceptual device comes into play, namely biographilia.

BIOGRAPHILIA: VOYEURISM AND GOSSIP

Although it is closely related to biofiction, biographilia has not raised the same scholarly interest. Studies on it are scarce and unspecialised, as it is a relatively new term that has yet to be investigated in greater depth. This paper bases its notion of biographilia on the two most significant works around the issue: *Victoriana. Histories, Fictions, Criticism* (2007) by Cora Kaplan, who focuses on the current public obsession with Victorian culture, and *Neo-/Victorian Biographilia and James Miranda Barry A Study in Transgender and Transgenre* (2018) by Ann Heilmann, who provides an analysis on the representations of the celebrated Victorian surgeon Dr James Barry, focusing on his gender identity.

Kaplan (2007: 64) proposes a preliminary definition of biographilia as the tension and the gap between biography and fiction, as well as the overlap between them. Heilmann (2018: 8) echoes this standpoint by describing it as the interest and appeal of merging biography and biofiction into one narration. In other words, it defines the pleasure of delving into the deepest and most intricate secrets of celebrated figures, accessing their intimacy driven by the wish to penetrate into their internal desires and psychic processes.

Therefore, this cultural phenomenon arises from the voyeuristic ambition of consumers⁹ who seek to uncover the «mask» of public figures and expose their authentic selves, as Boldrini observes, «we know that there is something somewhat disturbing and thrilling in this identity theft (...), and this is part of the attraction of these books» (2012: 2). Indeed, sensationalistic tendencies compel readers and authors to raise suspicion and share private information about historical subjects, turning their lives into marketable commodities. As Latham notes, the rise of this genre can be attributed to an inherent curiosity professed towards celebrities'

⁹ Kohlke (2013: 4) states that current fascination with biofiction can be read as an extension of reality TV shows' fascination with confession, voyeurism, and celebrity culture, that is, cultural manifestations where private lives are commodified, traded and consumed.

private lives, transforming biofiction into a «manifestation of our celebrity culture» (2022: 178). This curiosity, fuelled by the public's hunger to access the real historical subjects (Latham, 2022: 180) and intensified by media constant exposure of intimate issues¹⁰, situates biofiction at the centre of sensationalistic culture and directly links it with gossip.

Furthermore, some authors have identified the direct dichotomy between novels and gossip, stressing the importance of their affinity and the type of information they both convey (especially when considering that biofiction is based on real subjects):

Thus while novels may not offer the same kind of information about the world as gossip (they don't name real people), they nonetheless involve readers in the same kind of experience: an intimate tête-à-tête with the narrator promising special voyeuristic access into characters' affairs (Schantz, 2008: 13).

Kaplan (2007: 47) has furthered this relationship by defining the consumption of biofiction as the pursuit of «backstairs gossip», or in other words, those secrets that are intimate and, usually, against public morals and ethics, which excite the curiosity and intrusiveness of readers. Kaplan has also linked this practice to a kind of literary scopophilia¹¹, where readers are compelled to witness others' traumas, failures, transgressions and vices. I extend this argument to suggest that biofiction, at least in part, is shaped and motivated by scopophilic curiosity, sometimes leading to an exaggeration or fabrication of fact when no historical record is available.

Gossip is one of the sources from which authors draw their information to fill the gaps. In fact, gossip, in critical literature, is not understood only as casual conversation, but as a means to access limited, desirable information (Bok, 1989: 9) or as a way to fill in historical holes or change perspectives (Adkins, 2017: 65). Gossip, thereby, becomes a type of speculation when dealing with historical

¹⁰ Sellers (2019: 22) –biofictional author of Virginia Woolf centered novel *Vanessa and Virginia* (2008) –notes that technology has shaped and transformed our relations with privacy, enabling direct, easy access to intimate contents. This culture of immediacy compels biofiction to satisfy readers' curiosity and desire for private contents, in an attempt to emulate media's blatant exposure of personal matters.

¹¹ In her study of patriarchal patterns in cinema, drawing from Freud's psychoanalysis, Mulvey defines scopophilia as «the erotic basis for pleasure in looking at another person as object», calling the spectators «obsessive voyeurs» (1975: 9). Other authors, such as Brooks (1993: 122) have linked the term to «epistemophilia», that is, the erotic desire to know. Biofiction links together both «philia» in order to create an attractive product that can satisfy those wishes: the desire to see and to know historical figures.

matters, used when archives cannot provide enough quality information about a historical character, period or episode. This is especially relevant when investigating a person that belongs to a subdued or marginalised group that have culturally and traditionally been denied the access to the more hegemonic, accepted cannon (such is the case of peripheral figures).

While voyeuristic inclinations are key to understanding the relationship between biofiction and biographilia, Kohlke and Gutleben (2020: 26) also attribute the current popularity of the genre to «a desire for an empathic connection». Indeed, biographilia compels the public to connect with the fictionalised subject, through whom they can perform an act of self-identification. Biographical exposure and rawness, thus, become a mirror in which readers explore their own self, transforming the subject's fragility into a path of self-knowledge. Hence, this scopophilic wish to observe others extends towards oneself.

PERIPHERAL FIGURES IN BIOFICTION

Although most biofictions are based on the life of renowned historical figures, recent trends in literature have turned the spotlight on peripheral figures, that is, historical personalities whose story is usually overlooked or lost, as claimed by Peabody: «people without history» (2012: 7). Always assigned to subordinated positions and extradiegetic voices, these figures are recovered and given visibility by granting them a leading role in biofictional writings.

Murray defines this new trend as «the attempt to incorporate peripheral or marginal events, figures, and communities into the historical picture» (2004: 406). Authors thus participate in a historical turn towards popular and mainstream narratives, focusing their works on marginal figures such as relatives, friends, lovers, servants, etc., of distinguished personalities. In other words, in these narratives the focus is no longer on well-known figures, but on those that helped to shape their lives; without their assistance, we would not be able to grasp all the connotations and nuances of a historical figure's life. Therefore, peripheral figures propose a different light under which historical subjects are analysed and shaped.

This literary interest in peripheral lives can be associated with the notion of *microhistory*¹². This label is believed to have been coined as a «self-defined term»

¹² Some examples of peripheral narratives in biofiction are Gaynor Arnold's *Girl in a Blue Dress* (2008), in which Catherine Dickens and her marriage with Charles Dickens gain importance, while Arnold delves into Catherine's feelings as a recent widow; *Typewriter's Tale* (2005) by Michiel Heyns, which focuses on Henry James's typist Frieda Wroth and how she influences his writing; *Constance*:

by George R. Steward in 1959 (Ginzburg, 1993: 10), although it has later been shaped by scholars such as Carlo Ginzburg. The main objective of microhistory is recovering «lost histories» (Peabody, 2012: 2). Although its importance for new ways of practising historiography has been attested for decades, its application in the literary field of biofiction is scarce despite its fundamental role in these narrations, as Trivellato (2015: 123) puts it: «microhistory has taught us the importance of reconstructing networks of relations in order to understand how meanings are forged and how power is distributed». By tracing back these relationships, biofiction enables the public to comprehend and recognise some overlooked connections that defined the historical personality's life, enhancing a more nuanced, complex portrayal of their lifeline.

Although *The Last Testament of Oscar Wilde* does not entirely focus on the figure of Lord Douglas, his appearance is key both in the life of Oscar Wilde and in the narrative progression. This paper delves into his character in an attempt to reveal and argue his importance within Wilde's neo-Victorian fiction.

THE LAST TESTAMENT OF OSCAR WILDE (1983)

Peter Ackroyd (1949) is an award-winning¹³ and prolific author whose main interest covers English culture and history, with a special focus on the city of London. Although he has published several novels and volumes of poetry, he is most known for his biofictional accounts of English writers. Among his notable publications are *Chatterton* (1987), *Dickens* (1990) or *Dickens: Public Life and Private Passion* (2002). In these books, he mixes fact and fiction, providing private retellings of the personal lives and relationships of the authors.

The Last Testament of Oscar Wilde (1983) delves into the life of the Irish author, whose eccentric personality renders him an ideal figure for biofiction. Dobson (2016: 36) analyses Wilde's legacy in current cultural manifestations and concludes that Wilde's reappearance in fiction symbolises his continuing importance and relevance in the modern world. As a result, Dobson argues that Wilde's personality, literature and even physical image have become part of the public imagination, which has been reinterpreted and challenged in the last decades.

The Tragic and Scandalous Life of Mrs Oscar Wilde (2011) by Franny Moyle, which delves into the life of Constance Lloyd, Oscar Wilde's wife.

¹³ *The Last Testament of Oscar Wilde* won the Somerset Maugham Award for authors under 35 in 1984.

Written as a fictional diary, Ackroyd approaches the Irish writer during his last months in Paris before his death in November 1900. Through the narration, Ackroyd explores some of the most important aspects regarding his biography: his time at university, his travels to America, his affective and sexual relationships, his public trials, his subsequent exile in France and, finally, his death. Through a combination of flashbacks and interior reflections, Ackroyd reconstructs Wilde's last days as he tries to answer one question: «Who was Oscar Wilde?» (Ackroyd, 1983: 5).

The last testament of Oscar Wilde becomes significantly relevant in the resurgence of biofiction in the 1980s¹⁴, as one of the pioneers of the genre that helped define and shape biofictional writings. However, its scope extends beyond literary and formal concerns, encompassing significant cultural and social dimensions by presenting Oscar Wilde as its main subject matter within the context of the 1960s and 1970s gay rights movement. Canonised as a queer martyr (Valentine, 2020: 158), during the last decades Wilde has inspired organisations, artistic creations and social institutions, as Dunn claims, «Wilde has long been one of the most influential and identifiable homosexuals in history» (2014: 214). Hence, *The Last Testament* approached Wilde to the general public, openly exposing his homosexuality in a time where the representation of gay figures in mainstream fiction was still relatively new and scarce¹⁵. Therefore the novel still stands as one of the biofictional landmarks, boosting a Wilde revival that would later be shaped and refined by other biofictions.

Although the representation and portrayal of Oscar Wilde¹⁶ in Ackroyd's narrative is an interesting and fecund issue, this paper concentrates on the figure of his past lover: Lord Alfred Douglas. More specifically, it analyses how Ackroyd deconstructs Douglas' role in Wilde's life.

¹⁴ According to Boldrini, Cernat, Gefen and Lackey (2025: 9), the 1980s mark the emergence of biofiction in its contemporary form, a period in which it gained more popularity and diversified in its forms and subjects.

¹⁵ The 1970s saw a start in the production of mainstream books depicting homosexual relationships and individuals (Distelberg, 2010: 389) –e.g. Daniel Curzon's *Something You Do in the Dark* (1971) or Patricia Nell Warren's *The Front Runner* (1974). Hence, by the publication of *The Last Testament* in 1983, Ackroyd was contributing to a growing literary field, which was still constricted by a sociopolitical upheaval and dissenting voices.

¹⁶ For the sake of clarity, from now onwards, I will use «Oscar» for Ackroyd's character and «Wilde» for the historical subject. Likewise, I will employ «Bosie» or «Alfred» for Ackroyd's portrayal and «Douglas» for the historical personality.

LORD ALFRED DOUGLAS AS A PERIPHERAL FIGURE
IN *THE LAST TESTAMENT OF OSCAR WILDE*

Lord Alfred Bruce Douglas (1870-1945), also known as Bosie¹⁷, the son of the Marquess of Queensberry, was a poet and a journalist most well known for his life-long affair with Oscar Wilde. As Hauck (2006: 33) explains: «Douglas's claim to fame lay less in his poetry (...) but in his having been a central actor in the events leading up to Oscar Wilde's trial and imprisonment». Therefore, he is still one of most relevant peripheral figures to Wilde's life¹⁸, whose relationship with the author has elicited a plethora of speculations and research.

Douglas met Wilde in London in 1891 through his cousin, Lionel Johnson. According to Ellmann (1984: 324), author of one of the most celebrated biographies about Wilde, Douglas had read *The Portrait of Dorian Gray* (1890) about nine times before meeting Wilde. The Irish author was instantly charmed by his beauty and positive comments about *Dorian Gray*, a scene that can be seen in Ackroyd's (1983: 125) narrative: «[Alfred] was absurdly romantic, of course, but that was his charm. And, when I first saw him, I was dazzled». This encounter paved the way for a «consuming passion» (Ellmann, 1984: 384), which is one of the driving narrative forces of the story.

Ackroyd portrays Alfred as a youthful, passionate aristocrat, with whom he engages in sexual encounters: «it became my habit to watch Bosie and his companions in the acts of love» (Ackroyd, 1983: 128). Even in exile and on the brink of death, Oscar remembers his relationships as fond and loving, Alfred remaining a positive presence through his life.

His figure infuses Oscar with encouragement and support in his moments of despair, providing him with a safe space to engage with his feelings. For instance, when Oscar has doubts regarding the publication of the diary and his friend Frank accuses him of fabricating information, Alfred encourages him to publish it: «It's full of lies, but of course you are. It is absurd and mean and foolish. But then you are. Of course you must publish it» (Ackroyd, 1983: 161).

Alfred, thus, stands as a significant character in the narrative, as he acts as a pivotal figure through whom Ackroyd explores Oscar's identity and inner strug-

¹⁷ According to Murray (2000: 12), Douglas' mother, Sibyl Montgomery, used to call him «Boysie» (meaning «little boy»), which was later shortened to Bosie. This nickname was used by his close ones during all his life and it is featured in Ackroyd's novel as a sign of familiarity and fondness between Alfred and Oscar.

¹⁸ Although the novel includes some of Wilde's lovers, such as John Gray or Robert Baldwin Ross, Ackroyd places a greater relevance to Wilde's relationship with Douglas.

gles. He becomes a mirror through which Oscar's contradictory self is reflected and examined. Through their relationship, Oscar is forced to confront his self-perceived sins¹⁹ and perversion –«I had lost myself in my sins; with my own hands I had blinded myself and I stumbled into the pit» (Ackroyd, 1983: 119). His enduring love for Bosie, which he describes in a moving, romantic way –«My affection for Lord Alfred Douglas gave a beauty and a dignity to the love between men» (Ackroyd, 1983: 125)– also makes him confront his internalised hatred, fuelling a self-destroying maelstrom: «The more fiercely I loved Bosie, the more bitterly I accused myself for allowing my like to come to such a point» (Ackroyd, 1983: 128). Bosie, thus, exacerbates Oscar's inner turmoil, functioning as a narrative device through which Ackroyd interrogates the limits between love and guilt and how both coexist in a time where homosexuality was severely punished.

Ackroyd's description of Oscar's self-perceived sins regarding his sexuality gains additional significance when read against the sociopolitical context of the 1980s. Published in a period where the recent gay rights movement clashed with a western wave of political conservatism, Ackroyd distances Oscar from carefree desire and highlights his sexual caution: «My real joy was to watch two boys together in the various acts of love, and to pleasure myself as they did so (...) But can you understand, can you not, why I experienced a sense of damnation in the midst of this life?» (Ackroyd, 1983: 118). Therefore, although passages of sexual intercourse are included in the novel, more often than not they are accompanied by a feeling of content and self-disgust. Ackroyd's late-twentieth depiction of Wilde, thus, frames his guilt not only as a personal remorse but also as a product of the renewed moral and political concerns of the Thatcher era, which resonates with the social oppression of the Victorian period.

In turn, Bosie is presented as less inhibited regarding their sexual encounters –«I did not care to indulge in those sins which [Alfred] (...) enjoyed so freely» (Ackroyd, 1983: 128)– but more reserved when it comes to the scandal their relationship raises against his contemporaries²⁰: «in London we were pointed at in the streets. I pretended indifference (...) and naturally Bosie imitated me. But he was

¹⁹ In *De Profundis* –a long letter written in 1987 while Wilde was imprisoned in Reading Gaol, which was posthumously published and titled by Robert Baldwin Ross in 1905–, Wilde lingers into self-deprecating thoughts, attributing his fate to his sexual inclinations and actions: «I let myself be lured into long spells of senseless and sensual ease (...) perversity became to me in the sphere of passion. Desire, at the end, was a malady, or a madness, or both (...) I allowed pleasure to dominate me. I ended in horrible disgrace» (Wilde, ed. 2007: 7). Hence, Ackroyd is echoing Wilde's desperate state by depicting an inner monologue consumed by self-loathing and shame.

²⁰ In 1932, Douglas published *My friendship with Oscar Wilde*, a memoir where he disguises his relationship with Wilde as a close, artistic connection. Although he does not directly vilify Wilde's

hurt, deeply hurt, to become an object of derision among the common people» (Ackroyd, 1983: 129-130). While Oscar shows resistance towards hearsay, Alfred is disturbed by it and experiences emotional distress caused by public opinion and social pressures. Ackroyd's portrayal, thus, echoes the public outrage²¹ that their relationship arose in the months leading to the trials –which I will address later–, predating Ellmann's remarks: «imputations of scandal involving Wilde and Douglas were (...) commonplace in London» (1984: 409).

Adut (2005: 228) further describes this situation by claiming that «[Wilde's] romantic relationship with Lord Alfred Douglas (...) was a society item²²». Hence, their relationship becomes a cultural phenomenon (both in real life and in the novel), which goes beyond their union and encompasses the public morality and judgement of the Victorian era.

On the other hand, one of the most compelling representations of Alfred in the novel is his facet as Oscar's muse, depicted as a creative and moving force that stimulated his writing. While some recent studies²³ have shed light on how Wilde's relationships with young men inspired and shaped his works, Ackroyd places a greater emphasis on how Alfred was a source of inspiration²⁴ for the writing of *De Profundis*: «even in prison, joy returned when I wrote my long letter to Bosie» (Ackroyd, 1983: 11). *De Profundis* is described as a missive directed to Alfred, where he assesses their love affair and he performs a cathartic reflection on his feelings. Some scholars, like Doyle, argue that «*De Profundis* is both a testament

posthumous persona, Douglas discards his homosexual past in pursuit of moral redemption, after being converted to Christianity (Stratford, 1999: 7) and marrying poet Olive Custance (1874-1944).

²¹ Oscar himself claims: «Scandal has always followed my name» (Ackroyd, 1983: 131).

²² For example, Robert Hichens' *The Green Carnation* (1894) is a satire of Wilde and his relationship with Douglas, which was published during the height of their affair. It was received by Wilde with amusement and curiosity (Beckson, 2000: 394). When Wilde was arrested in 1985, Hitchens insisted to Willam Heinemann, his publisher, to withdraw the novel from circulation, as Hitchens did not want to be associated with Wilde. However, there were three reprints of the book between 1985 and 1901. As Beckson (2000: 395) claims, «like all publishers, Heinemann knew that scandals sell books».

²³ In Grech's words (2019: 2019), «for Wilde, the creative process was not just a matter of writing; it also involved enjoying the company of young men (...) Wilde encouraged his friends in their artistic endeavours and was inspired by them in turn». Hence, a direct cause may exist regarding his relationships and his work.

²⁴ In a telegram sent to Douglas after Wilde's imprisonment, the Irish author claims «I feel that my only hope of again doing beautiful work in art is being with you» (Ellmann, 2000: 546). Ackroyd, hence, would be emphasising the inspirational role that Wilde's feelings for Douglas produced in his work, suggesting that his art and writing could be connected.

to Wilde's desire for the absent Douglas and an attempt to capture Douglas's attention with writing and art» (1999: 555). Although Ackroyd's novel predates Doyle's analysis, both depict the same idea: that the letter is intrinsically fuelled and shaped by Oscar's infatuation with Bosie, who becomes his muse.

Oscar's relationship with Alfred propels the story forward as it unveils one of the catalyst events of his life and, consequently, of the narration: his public trials²⁵. As Ellmann states, «the love affair with Douglas had been the center of Wilde's downfall» (1984: 487). Therefore, the trials stand as the central narrative force of the novel, marking a turning point not only to their relationship but also to Oscar's inner self and character development. What once had been a sensual, erotic relationship was gradually transformed into a public scorn, culminating in a legal dispute and Oscar's eventual exile.

When Oscar is condemned and jailed, Alfred supports him during his trial and time in prison: «Bosie never betrayed me: he stood by me during the trials and, after my imprisonment, never ceased to write letters on my behalf» (Ackroyd, 1983: 130). Ackroyd depicts a benevolent, compassionate figure who provides emotional support to Oscar and becomes a steadfast presence during the darkest times of his life, such as when Alfred lends Oscar some money when he is about to be thrown out of his hotel after his imprisonment. Therefore, until Oscar dies, Ackroyd's portrayal of their relationship remains one of loyalty and emotional support. Despite the society's rejection and major setbacks, Alfred is presented as a secure and constant presence in Oscar's life.

All in all, Ackroyd's portrayal of Oscar and Alfred's relationship depicts how Wilde's public persona was intrinsically connected to his private life, which was exposed to the voyeuristic gaze of their contemporaries (i.e. the public trials and the satires like *The Green Carnation*). At the same time, the novel invites readers to become witnesses themselves of Oscar's inner turmoil, caused by his affair with Bosie, implicating them in the same dynamics of fascination and curiosity that surrounded Wilde and Douglas during their life.

²⁵ John Sholto Douglas, the Marquess of Queensberry and Douglas' father, after long public disputes and futile attempts of distancing his son from Wilde, had accused the Irish writer of «poisoning as a sodomite [sic]» (Ellmann, 1984: 437). In exchange, and after the Marquess attempted to disrupt the opening night of *The Importance of Being Ernest* (1985), Wilde began a libel trial against him. Douglas was not found guilty and, in return, Wilde was accused of «gross indecency» for his homosexual behaviour, which was punished by Criminal Law Amendment Act of 1885. After two trials, in May 1885, Wilde was convicted and incarcerated until 1887. He later was exiled in France, where he lived until his death in 1900.

CONCLUSIONS

This paper has examined the notion of biofiction as a hybrid genre that combines facts with narration to create metafictional works on the lives of relevant figures. It has also provided an account of biofictions about peripheral figures, centred around microhistories that help to construct a more emotional and intimate depiction of history. Moreover, it has introduced how biofiction has been affected by celebrity culture and the satisfaction of the voyeuristic tendencies of the consumers. As a result of the desire to know the deepest secrets of past figures, I have proposed a new intertextual phenomenon, biographilia, which is driven by sensationalistic tendencies.

Peter Ackroyd's *The Last Testament of Oscar Wilde* is still a valuable biofictional writing as it is one of the pioneers of the Wilde's revival and it has helped to shape and transform the genre. Moreover, its representation of Lord Alfred Douglas, Wilde's lover and companion, constitutes a compelling exploration on how peripheral figures can redefine the construction and analysis of important historical subjects. Through Douglas' characterization, thus, Ackroyd reveals how microhistorical figures participate in the construction of historical myths, deepening the psychological analysis of the narrative and often fulfilling the crucial role of serving as counterparts of the central figure. Oscar's character in the novel is thus reevaluated not only through his own voice but also through his relationship with Alfred, who sheds light on his contradicting, complex self.

ACKNOWLEDGEMENTS

This work has been made possible through a predoctoral contract granted by Conselleria de Educación, Cultura, Universidades y Empleo y del Fondo Social Europeo (CIACIF/2024/288).

BIBLIOGRAPHY

- ACKROYD, R. *The Last Testament of Oscar Wilde*. London: Penguin Books 1983.
- ADKINS, K. *Gossip, Epistemology, and Power: Knowledge Underground*. Switzerland, Palgrave Macmillan 2017.
- ADUT, A. «A Theory of Scandal: Victorians, Homosexuality, and the Fall of Oscar Wilde», *American Journal of Sociology* 111-1 (2005), 213-248.
- BECKSON, K. «Oscar Wilde and the Green Carnation», *English Literature in Transition, 1880-1920* 43-4 (2000), 387-397.

BOK, S. *Secrets: On the Ethics of Concealment and Revelation*. New York: Vintage Books 1984.

BOLDRINI, L. *Autobiographies of Others: Historical Subjects and Literary Fiction*. London and New York: Routledge 2012.

—«Biofiction, Heterobiography and the Ethics of Speaking of, for and as Another», *Interdisciplinary Studies of Literature* 6-1 (2022), 18-37.

BOLDRINI, L., CERNAT, L., GEFEN, A., LACKEY, M. «Introduction» in: Laura Boldrini L. , Cernat L. , Gefen A. and Lackey M. (eds): *The Routledge Companion to Biofiction*. New York and Oxon: Routledge, 1-10.

BROOKS, P. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative* . Cambridge: Harvard University Press 1993.

DISTELBERG, B. J. «Mainstream Fiction, Gay Reviewers, and Gay Male Cultural Politics in the 1970s». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 16-3 (2010), 389-427.

DOBSON E. «The Ghost of Oscar Wilde: Fictional Representations», in: Fleischhack M. and Schenkel E. (eds.): *Ghosts –or the (Nearly) Invisible Spectral Phenomena in Literature and the Media*. Frankfurt: Peter Lang Edition 2016.

DOYLEN, M. R. «Oscar Wilde's «De Profundis»: Homosexual Self-Fashioning on the Other Side of Scandal». *Victorian Literature and Culture* 27-2 (1999), 547–566.

DUNN, T. R. ««The Quare in the Square»: Queer Memory, Sensibilities, and Oscar Wilde». *Quarterly Journal of Speech* 100-2 (2014), 213-240.

ELLMANN, R. *Oscar Wilde*. New York: Alfred A. Knopf 1984.

GINZBURG, C., trans. John Tedeschi / Anne C. Tedeschi. «Microhistory: Two or Three Things That I Know about It». *Critical Inquiry* 20-1 (1993), 10-35.

GRECH, L. *Oscar Wilde's Aesthetic Education: The Oxford Classical Curriculum*. Switzerland: Palgrave Macmillan 2019.

GUTOWSKA, A. «An Occasionally True Story»: Biofiction, Authenticity and Fictionality in *The Great* (2020)», in Beate Schirrmacher and Nafiseh Mousavi Truth (eds.), *Truth Claims Across Media*. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2023, 199-218.

HAUCK, C. «The Poetry That Dare Not Speak Its Name: Modernist Aesthetic in the Case of Lord Alfred Douglas and Marie Carmichael Stopes». *The Space Between* 2-1 (2006), 22-58.

HEILMANN, A. *Neo-/Victorian Biographilia and James Miranda Barry A Study in Transgender and Transgenre*. Switzerland: Palgrave Macmillan 2018

JORIS, K. «Peter Ackroyd's *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983): Diary of a Personal Autopsy, Autopsy of a Personal Diary» in: Sergier M. and Watthee-Delmotte M. (eds.): *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 10 (2013) 17-26.

KAPLAN, C. *Victoriana; Histories, Fictions, Criticism*. New York: Columbia University Press 2007.

KIRCHKNOPF, A. «The Future of the Post-Victorian Novel: A Speculation in Genre». *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)* 17-2 (2011), 351-370.

KOHLKE, M. L. «Neo-Victorian Biofiction and the Special/Spectral Case of Barbara Chase-Riboud's Hottentot Venus». *Australasian Journal of Victorian Studies* 18-3 (2013), 4-21.

KOHLKE, M. L., GUTLEBEN, C. «Taking Biofictional Liberties: Tactical Games and Gambits with Nineteenth-Century Lives», in Kohlke M. L. and Gutleben C. (eds.): *Neo-Victorian Biofiction: Reimagining Nineteenth-Century Historical Subjects*. Leiden and Boston: Brill 2020.

LACKEY, M. «Locating and Defining the Bio in Biofiction». *Alb: Auto/Biography Studies* 31-1 (2016), 3-10.

—*Ireland, the Irish, and the Rise of Biofiction*. New York and London: Bloomsbury 2021.

LATHAM, M. «The Ethics of Woolf-Centric Biofiction: Diverging Perspectives». *Virginia Woolf: Selected Papers* 31 (2022), 177-188.

LAYNE, B. *Biofiction and Writers' Afterlives*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2020.

MALCOLM, J. *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*. London: McMillan 1995.

MULVEY, L. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen*, 16-3, (1975) 6-18.

MURRAY, H. «Literary History as Microhistory», in Sugars C. (ed.): *Home-Work Post-colonialism, Pedagogy, and Canadian Literature*. Ottawa: University of Ottawa Press 2004, 405-422.

MURRAY, D. *Bosie. A Biography of Lord Alfred Douglas*. London: Hodder & Stoughton 2000.

NOVAK, J., MAYER, S. «Disparate Images: Literary Heroism and the 'Work vs. Life' Topos in Contemporary Biofictions about Victorian Authors». *Neo-Victorian Studies* 7-1 (2014), 25-51.

NOVAK, J., NÍ DHÚILL, C. «Imagining Gender in Biographical Fiction: Introduction» in: Novak J. and Ní Dhúill C. (eds.): *Imagining Gender in Biographical Fiction*. Switzerland, Palgrave Macmillan 2022.

PALMER, B. «Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us», in: Hadley L. (ed.): *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*. *Victorian Studies* 55-1 (2012), 168-170.

PEABODY, S. «Microhistory, Biography, Fiction. The Politics of Narrating the Lives of People under Slavery». *Transatlantica* 2 (2012), 1-19.

SCHANTZ, N. *Gossip and the Novel. Gossip, Letters, Phones: The Scandal of Female Networks in Film and Literature*. Oxford: OUP 2008.

SELLERS, S. «Postmodernism and the Biographical Novel», in: Lackey, M. (ed.): *Conversations with Biographical Novelists. Truthful Fictions across the Globe*. London: Bloomsbury 2019, 207-222.

SHMYDKAYA, K. «Stanisława Przybyszewska as a Case of Posthumous Victimisation: On the Ethics of Biofiction», in Novak J. and Ní Dhúill C. (eds.): *Imagining Gender in Biographical Fiction*. Switzerland, Palgrave Macmillan 2022, 271-293.

STRATFORD, J. «Bosie and Oscar: Lord Alfred Douglas after Wilde». *The Wildean* 15 (1999), 2-15.

TRIVELLATO, F. «Microstoria/Microhistoire/Microhistory». *French Politics, Culture & Society* 33-1 (2015), 122-134.

VALENTINE, C. «A temple to transnational queerness: the politics of commemorating Oscar Wilde». *European Journal of English Studies* 24-2 (2020), 146-161.

NÍ DHÚILLVA WILDE, O. *De Profundis*. Filiquarian 2007. [e-book]

The Convergence of Genres in Clytemnestra's Voice: Exploring the Mythological Novel as a Space of Reconciliation

HELENA SÁNCHEZ GAYOSO

Universidad de las Islas Baleares
helena.sanchez@uib.cat

RESUMEN: Dentro de esta nueva corriente literaria de reescrituras clásicas, Clitemnestra lidera el mayor número de revisiones. Desde su mención en la *Ilíada* de Homero, la historia de Clitemnestra se ha articulado en diversos géneros, culminando en las siguientes novelas: *A Thousand Ships* (2020) de Natalie Haynes, *A Spartan's Sorrow* (2021) de Hannah Lynn, *Elektra* (2022) de Jennifer Saint y *Clytemnestra* (2023) de Costanza Casati. Este artículo defiende que el género narrativo ha desempeñado un papel fundamental en articular su voz, surgiendo como un espacio de encuentro entre textos clásicos y contemporáneos. A través de un examen comparativo del texto fuente de esta colección de novelas, el *Agamenón* de Esquilo, este estudio pretende demostrar cómo la novela contemporánea retrata al personaje multifacético creado por Esquilo, en lugar de perpetuar los arquetipos ontológicamente opuestos de Esquilo y Séneca que han acechado su recepción. El enfoque expansivo de la novela hacia la representación de personajes, al explotar los monólogos dramáticos e internos, transforma este género en un espacio de reconciliación, hecho que se materializa a través de Casandra. Clitemnestra trasciende los arquetipos que históricamente han definido su recepción, armoniza sus seres públicos y privados y reconcilia su narrativa con la voz de Agamenón.

PALABRAS CLAVE: Clitemnestra, monólogo, novela, recepción, reconciliación.

ABSTRACT: The contemporary literary landscape is witnessing a new wave of reinterpretations of ancient classical myths, with Clytemnestra leading the highest number of revisions. From her mention in Homer's *The Iliad*, Clytemnestra's narrative has traversed various genres, culminating in the following recently published novels: Casati's *Clytemnestra*, Haynes's *A Thousand Ships*, Lynn's *A Spartan's*

Sorrow, and Saint's *Elektra*. This article is rooted in the notion that genre has played a key role in shaping Clytemnestra's voice, emerging as a powerful space of interaction between reader and author, where her reception can be explored. Through a comparative examination of the source text attributed to this collection of novels, Aeschylus's *Agamemnon*, this paper demonstrates how this series of retellings portrays the multifaceted character crafted by Aeschylus, rather than perpetuating the ontologically opposite Aeschylean and Senecan archetypes that have haunted her reception. The novel's expansive approach to character portrayal, by exploiting dramatic and inner monologues, transforms this genre into a space of reconciliation. The novel serves as a mirror to the character's public and private consciousnesses, best exemplified in Cassandra's encounter with Clytemnestra. Clytemnestra transcends the archetypes that have historically defined her reception, harmonises her public and private selves, and reconciles her narrative with Agamemnon's voice.

KEYWORDS: Clytemnestra, monologue, novel, reception, reconciliation.

PRELIMINARY REMARKS

In his work *Redeeming the Text* (1993), Charles Martindale altered the interpretative paradigm within the field of classical scholarship and, particularly, the field of classical reception. He introduced a method of reading and interpreting classical narratives that centres on the notion of the encounter, on the process of reception, between the reader and the classical text. For Martindale, «the interpretation of texts is inseparable from the history of their reception» (Martindale 1993: xiii).

This article posits that, within the process of reinterpreting a classical source, one of the mechanisms through which the encounter between classical text and reader occurs is by means of generic intermediacy¹. I explore such an encounter through the character of Clytemnestra, specifically focusing on the genre that articulated her voice in the source text—the dramatic monologue in Aeschylus's *Oresteia*—compared to the contemporary mythological novels of Natalie Haynes's *A Thousand Ships* (2020), Hannah Lynn's *A Spartan's Sorrow* (2021), Jennifer Saint's

¹ Generic intermediacy is the process whereby readers engage with classical texts through the lens of various literary genres, reflecting the dynamic relationship between the original text and its reinterpretation. This concept underscores the role of genre in shaping readers's understanding and interpretation of the text, highlighting how the choice of genre influences the reception and reimagining of classical works in contemporary literature.

Elektra (2022) and Costanza Casati's *Clytemnestra* (2023), which stand as the latest literary manifestations in the history of her reception. This paper will demonstrate how genre serves as a powerful methodological framework for reinterpreting the Aeschylean Clytemnestra in light of the challenges presented by the archetypes that have defined her critically and artistically in the history of her reception.

CLYTEMNESTRA IN AESCHYLUS'S *ORESTEIA*

Within the realm of Greek mythology, Aeschylus's portrayal of Clytemnestra in the canonical *Oresteia* stands as a character brimming with extraordinary potential for adaptation and remarkable interpretative richness. Florence Mary Bennett Anderson offered one of the earliest critical assessments of Clytemnestra, affirms that she «cannot imagine a more interesting task than to study the character of Clytemnestra in psychological detail, as an actor must do in order to impersonate her» (Anderson 1929: 136). In Christopher Collard's introductory notes to his translation of Aeschylus trilogy the *Oresteia*, he explains that Clytemnestra «is a dramatic figure of singular power, one towards whom an audience's feelings shift constantly» (Collard 2002: xxvii). Anderson, in the same vein, argues that «Aeschylus shows amazing skill in directing sympathy, first toward and then away from Clytemnestra» (Anderson 1929:153). The conflicting and sometimes diametrically opposed emotions evoked by the queen are a pivotal aspect of Clytemnestra. This duality serves as both a captivating element for authors seeking to portray her in a fresh perspective and a challenge, as it can lead to oversimplified analyses and limited interpretations of her character, as illustrated in the next section.

The *Oresteia* is claimed to be the initial literary rendition of the queen that gives voice to her perspective. It is not until Aeschylus's *Oresteia*, which develops the myth of the House of the Atreides in the sole surviving trilogy from classical Greek tragedy, that Clytemnestra is provided with motives to avenge Agamemnon² for having sacrificed their daughter Iphigenia to secure favourable winds for departure for Troy from Aulis.

In *Agamemnon*, despite the titular focus on the eponymous character, Clytemnestra³ emerges as the true protagonist. Throughout this initial instalment of the

² Clytemnestra's motives in Aeschylus's *Oresteia* include revenge for the sacrifice of Iphigenia, anger over Agamemnon's infidelity and arrogance, and a desire for power.

³ Agamemnon addresses the people in Argos and the chorus (810-854), followed by a dialogue with Clytemnestra (855-971). Clytemnestra, in contrast, delivers eight dramatic monologues in the following sequence: first with the chorus (258-354), followed by a conversation with the

trilogy, her presence is predominantly conveyed through dramatic monologues, consistently engaging with various figures, notably the chorus and coryphaeus. In the first part of the trilogy, Clytemnestra faces no interrogation from the chorus or the audience. Their trust in her benevolence is precisely a result of her persuasive abilities and adept pretence⁴.

Much to the reader's surprise, unaware of the play's plot and the ultimate fate of Agamemnon, they find themselves ensnared in Clytemnestra's persuasive trap. It is only following Clytemnestra's execution of Agamemnon and Cassandra that the full extent of her intentions becomes starkly evident in her articulation of the deed. In a climactic moment, the queen stands atop the lifeless bodies of Agamemnon and Cassandra, delivering an unflinching defence of her actions, creating one of the most potent scenes in Greek tragedy (See Collard 2002: 1372-1386, and 1405-1406).

In Clytemnestra's most famous monologue, given to the chorus of elders, the queen justifies her actions, defends her plot and highlights the inevitability of her demise. Clytemnestra describes the act with a sense of pride, portraying it as a strategic move within an ancient feud. She emphasises the righteousness of her deed. Despite acknowledging the act's brutal nature, she finds satisfaction in the outcome, claiming victory for herself. The monologue closes with a defiant stance, warning against the consequences and asserting that the gods will determine the ultimate outcome.

In the second play, *Libation Bearers*, Clytemnestra's active involvement diminishes, limiting her role to just two dramatic dialogues with Orestes (Collard 2002: 667-718, 885-930). Despite this reduction, she remains a prominent character whose presence is conveyed through the unsympathetic and judgmental viewpoints expressed by other characters, particularly by Electra, the chorus of women slaves from the palace of Argos, and Orestes's nurse Cilissa (Collard 2002: 734-765). The nurse, Cilissa, to whom Clytemnestra's maternal love for Orestes is

Herald (587-614). Upon Agamemnon's arrival, she delivers an extensive speech to him (855-913) and persuades him to walk on the purple carpet (914-972). Subsequently, there is a dialogue between Clytemnestra and Cassandra mediated by the chorus (1035-1068). Following the murders of Agamemnon and Cassandra, Clytemnestra delivers her famous speech to the Chorus (1372-1406), followed by interactions with the chorus (1407-1577). The play concludes with a final dialogue between Aegisthus and Clytemnestra (1653-1676). All references from the *Oresteia* are taken from Collard's translation (2002).

⁴ In ancient Greek, the name Clytemnestra (Κλυταμνήστρα), comes from the adjective κλυτός, ἦ, ὄν, «renowned, glorious» (Liddell & Scott 1889: 1564) and the imperfect μήδομαι «plan and do cunningly or skilfully, plot, contrive» (Liddell & Scott 1889: 936). Her name can be interpreted literally as 'renowned for her planning or for her cunning'.

transferred, offers a harsh interpretation of Clytemnestra: «She made a melancholy face to the servants, but she was hiding her inner laughter at things which had worked out well for herself (Collard 2002: 738-740). The unsympathetic interpretations of other characters in the *Oresteia*, have served to fill the interpretative gaps that Aeschylus –whether intentionally or not– imposes on her. This limitation is evident because Aeschylus does not afford her the opportunity to defend herself or, at the very least, to challenge the opinions of other characters. It is crucial to recognise, then, that these interpretations stem from the biased judgments of these characters rather than being representative of Clytemnestra herself.

Despite the *Oresteia* status as Clytemnestra's first voiced portrayal, she remains enigmatic and difficult to interpret. This is attributed to three factors, all stemming from the limitations and constraints inherent in the dramatic monologue and how Clytemnestra employs this generic device.

Firstly, while the dramatic monologues wield considerable power, they fall short of offering a realistic portrayal of Clytemnestra. This limitation arises from the queen's deliberate pretence in front of other characters and the audience, concealing her vengeful plan to murder Agamemnon upon his return to Troy. Through this genre, she adeptly manipulates the audience, leading them towards her ultimate objectives. Additionally, the lack of inner monologues, essential for grasping the queen's true personality, complicates the task of understanding her authentic self. Lastly, in *Libation Bearers*; more notably, though consistent with *Agamemnon*; Clytemnestra appears to audiences and readers solely through the prejudiced, unsympathetic perspectives of other characters.

Consequently, even though Aeschylus has afforded her a voice, marking a groundbreaking moment in Greek tragedy, and has provided her with compelling motives for avenging the king, Clytemnestra's true essence remains elusive, and her persuasive power appears to be accentuated by the accounts of other characters, thus unfairly shaping what appears to be a defining aspect of her character.

CLYTEMNESTRA'S RECEPTION HISTORY: CHALLENGES AND CONSIDERATIONS

Clytemnestra exemplifies the enduring impact of reception history on characters from Greek mythology. Before proceeding with the analysis, it is crucial to present the most evident and representative misconceptions surrounding Clytemnestra and her story in reception history, as a foundation for understanding the place and significance of contemporary interpretations of her character.

Firstly, critical reception has condemned both Clytemnestra and Penelope as the two opposing poles of the ideal of womanhood, reducing them to two opposing archetypes. Penelope embodies the ideals of passivity, fidelity, and loyalty, while Clytemnestra, conversely, represents the antithesis of ideal womanhood –vile, manipulative, and driven by vengeance. This opposition finds its roots in Agamemnon's brief but historically enduring speech in *The Odyssey*, when Odysseus ventures to the Underworld in Book 24 to consult with Tiresias on his future. In Odysseus's epic, his death at the hands of her wife functions as his self-justification for the slaughter of the suitors and Penelope's maidens (see Wilson 2018: B.24, 193-204).

Undoubtedly, Agamemnon employs a comparison based on binary oppositions between the two women. Yet it should be noted that Agamemnon's depiction of Penelope and Clytemnestra by analogy could only be done by Agamemnon. Firstly, because of personal reasons, since Clytemnestra, driven by the murder of her daughter Iphigenia by Agamemnon, retaliated by killing him upon his return from Troy. As such, Agamemnon's viewpoint is inherently biased, opinionated, and unjust.

Secondly, it is crucial to note that in Homer's epics, the main hypotexts for the characterisation of Agamemnon by the Athenian dramatists Aeschylus, Sophocles and Euripides, Agamemnon is presented as the antithesis of the Homeric hero. His lack of heroism is further emphasised when contrasted with his opposites, the true heroes in Homer's *The Iliad* and *The Odyssey*. Agamemnon's brutality, pride (*ὑβρις*), arrogance, and misjudgement are underscored in contrast to Achilles, who embodies the very quality that renders a man a hero –his *ἀρετή* (virtue or excellence), which encompasses a range of qualities, including bravery, honour and, most notably, compassion, as exemplified by Achilles. The term *ἀρετή* means «denoting goodness, excellence, of any kind,» but owns a specific and exclusive significance in Homer's work, «of manly qualities» (Liddell and Scott 1889: 216). In *The Odyssey*, his lack of decision and courage is established in direct contrast to Odysseus's central heroic quality, his *μητις* «metis, which means 'cunning,' 'skill,' 'scheming,' or 'purpose'» (Wilson 2018: 36).

It could be concluded, then, that his opinions of these two women should not be representative of the significance of either Clytemnestra or Penelope in Homer's canonical epics, much less of the classical tragic poets's canon, who further developed Clytemnestra's voice and myth, making her one of the most enduring female characters in Classical theatre. Paradoxically and ironically, Agamemnon's condemning prophecy about his wife has come true, precisely because interpreters and creators throughout Clytemnestra's reception history have framed her characterisation and portrayal along the spectrum of these two opposing ideas of womanhood.

Beyond Agamemnon's archetypal representation of these two women, Clytemnestra has been subjected to an additional process of archetypal construction. The potency of Aeschylean Clytemnestra as a character has been so influential in adaptation studies that it has given rise to a distinctive archetype.

Aeschylus' Clytemnestra is a daughter-avenging woman with a mind that deliberates like a man's [...]; she is a queen whose personal authority can quell mutinous citizens, even threatened stasis, and who ends the play directing her lover to join her in assuming political mastery (*kratos*) of all Argos. She represents a challenge to patriarchy unparalleled in Greek tragedy (Hall 2005: 54)

The influence of the Aeschylean archetype, nonetheless, was mitigated to the extent that it became supplanted by the Senecan archetype. According to Edith Hall, the Senecan Clytemnestra is «so much more 'feminine', so much less decisive, so defined by her relationship with Aegisthus, so apolitical, so 'clitoral' –that they actually sharpen the focus on the very Aeschylean features which have been so systematically eradicated or changed» (Hall 2005: 79).

In addition to the archetypalisation her character has undergone, critics have often interpreted Clytemnestra through the lens of the male-female binary dichotomy throughout her reception history. This interpretation derives its definitions and frameworks from Derrida's postmodern concept of difference. Postmodern feminist criticism, particularly that influenced by Derridean thought, relies on this dichotomy, pairing oppositional attributes such as logic/madness, speech/silence, power/weakness, protagonist/secondary character, and central/marginal, among others. Froma Zeitlin's «The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the *Oresteia*» (1978) epitomises this tendency, grounding and embodying the male-female dichotomy within the Agamemnon-Clytemnestra dynamic. Despite this, her work remains one of the most celebrated feminist readings of Aeschylus's *Oresteia*. Zeitlin argues that «a whole series of antitheses form about the polarisation of male and female roles» (1978: 171) in Aeschylus's trilogy. While her analysis stays essential and foundational for any feminist exploration of Clytemnestra's reception, it also sets the paradigm for subsequent critical examinations that foster a reductive reading based on the polarities of the male-female dichotomy and the attributes that are traditionally assigned to each.

In view of the key problems that define the history of Clytemnestra's reception, it is reasonable to assert that these factors –the reduction of Clytemnestra to Penelope's negative antithesis, her reception through the Aeschylean and Senecan archetypes, and the critical and literary reception filtered through binary opposites– have contributed to a portrayal of Clytemnestra, and female characters in general, that paradoxically has ended up silencing their authentic voices.

Such archetypes shape the reception of the queen in a way that, I argue, is inadequate for appreciating her interpretative potentialities. I contend that, despite the Aeschylean and Senecan Clytemnestras having evolved into archetypes with a substantial and well-established critical foundation for reading, interpreting, and adapting her⁵, it is precisely the abundant interpretative potential of such a psychologically complex, elusive, ambiguous, manipulative, intelligent, and feigning character that renders her resistant to facile categorisations.

As argued by Jacqueline De Romilly, «Aeschylus endows his Clytemnestra with an unforgettable greatness» (De Romilly 2011: 42), yet «part of that greatness is precisely due to the silence that Aeschylus imposes on her motives» (De Romilly 2011: 42). The concept of silence assumes significance in the analysis of Clytemnestra, as her moments of reticence, or absence of verbal expression within the *Oresteia*, serve to unveil dimensions of her character. The need to understand Clytemnestra throughout history, as depicted in adaptations of the *Oresteia* across different genres, has led to the exploration of these silenced aspects of her personality through the lenses of these two archetypes. Consequently, these archetypal readings have become facets of her character, despite never being intrinsic to the Aeschylean portrayal of Clytemnestra, in which the silences surrounding her personality were potential avenues for character development. The *Oresteia* provides the reader with hints and clues, inviting potential new adaptations to fill in the gaps of her narrative. This article argues that in the contemporary mythological novel, it is the Aeschylean portrayal of Clytemnestra, rather than the Aeschylean archetype, that undergoes rehabilitation through a three-step process of dialogism (with the source text and the archetypes that have shaped her reception), inclusion (of the various interpretations of the queen), and reconciliation (of opposing traits attributed to the archetypes).⁶

This argument takes shape within the emergence of a new literary phenomenon that is still blooming. Since 2011, a resurgence of mythological rewritings has unfolded, constituting a distinct literary trend marked by classical adaptations. Within this emerging literary fashion, Clytemnestra assumes a significant role, spearheading classical retellings.

It is precisely these silences to which Romilly was referring—the interpretative gaps surrounding such a complex character—that the contemporary mythological novel on the queen has endeavoured to fill. The rehabilitation of the original

⁵ See Zeitlin (1978); Hall (1998).

⁶ Here, the contention is not that the Aeschylean Clytemnestra is a more accurate depiction than the Senecan or other versions, but rather that the contemporary Clytemnestra bears a closer resemblance to the Aeschylean character, exhibiting both masculine and feminine traits.

Clytemnestra, with a grandiosity that specifically hinges on her resistance to a singular reading, as evident in the character of Aeschylus and not the feminist critical archetype, is the multifaceted Clytemnestra that holds significance for the 21st century: a princess of Sparta, queen of Mycenae, sister of Helen of Troy, and the avenger of Agamemnon, possessing both a criminal mind and a maternal love for her offspring.

THE CONTEMPORARY MYTHOLOGICAL NOVEL AS A SPACE FOR RECONCILIATION

The contemporary mythological novel demonstrates a subversive tendency in its portrayal of Clytemnestra, as observed in recent literary works. The authors under scrutiny, rather than exclusively defining Clytemnestra by opposing ontological archetypes, often rooted in feminist constructs, endeavour to retrieve the multidimensional character discerned in the source material. They imbue Clytemnestra with complexity, realism, and sincerity that were overlooked in her reception over time, aligning with a genre characterised by «truth to individual experience –individual experience which is always unique and therefore new» (Watts 2001: 13).

Additionally, these novels exhibit qualities such as heteroglossia and polyphony, which provide significant insights into the adaptation process when considered in the context of the character's reception history. Mikhail Bakhtin defines heteroglossia as «points of view on the world, forms for conceptualizing the word in words, each characterised by its own objects, meanings and values» (Bakhtin 1981: 291). The author defines polyphony as «a plurality of independent and unmerged voices and consciousness» (Bakhtin 1984: 6). The contemporary portrayal of Clytemnestra encompasses a multitude of languages, voices, and meanings. These are derived from authorial reflections and critical readings embedded within her persona.

In contrast to poetry, including tragic poetry, the novel stands out as the quintessential «anarchic genre» (Eagleton 2004: 1) because «[i]t can investigate a single human consciousness for eight hundred pages» (Eagleton 2004: 1). This allusion, likely pointing to Joyce's *Ulysses*, provides a promising avenue for comprehending the novel as a genre that enables the exploration of characters's psychological realms. In particular, it could be argued that the novel is the most suitable genre to explore the consciousness of classical Greek characters, precisely due to the tragic poets's interest in examining human conditions in extreme situations.

It is within this comprehension of the novel that the following argument takes shape. I argue that the mythological novel not only nurtures inner monologues by the use of a first-person narrator (in Saint and Wilson's retellings) that reflects the character's consciousness, fostering a profound empathetic understanding of the characters's motives. The novel genre represents the liberation of Clytemnestra's characterisation, interpretation and reception from the monologue and its derivative forms, because within the novel, other genres, such as the monologue, «become more free and flexible, their language renews itself by incorporating extraliterary heteroglossia and the 'novelistic' layers of literary language, they become dialogised, permeated» (Bakhtin quoted in Duff 2000: 72).

CASSANDRA: AN INSTRUMENT FOR ELEVATING THE SENECAN CLYTEMNESTRA

In Natalie Haynes's *A Thousand Ships* (2020), she explicitly acknowledges that «Clytemnestra's chapter owes everything to Aeschylus's *Oresteia*» (Haynes 2020: 341). Costanza Casati explains that she «was specifically interested in *Agamemnon* which is the first play of the *Oresteia*» (Casati 2023) for her debut novel *Clytemnestra* (2023). Susan C. Wilson, in a personal interview, acknowledges that her two main sources for Clytemnestra are «*Iphigenia in Aulis* by Euripides and *Agamemnon* by Aeschylus.» (personal communication, January 2023). Jennifer Saint, in the Chicago Review of Books, asserts that «[t]his is a myth with a wealth of sources to draw from and I absolutely started with the *Oresteia*» (Saint 2022) for her depiction of Clytemnestra in *Elektra*. The assertion that the Aeschylean character serves as both the inspiration and limitation for the creative possibilities is well substantiated. Nevertheless, even when explicitly acknowledged by authors that their interest lies in the Aeschylean Clytemnestra, the contemporary portrayal remains a complex entity influenced by various voices, perspectives and traditions. To the extent that, in her encounter with Cassandra, the Aeschylean Clytemnestra inspiring the contemporary Clytemnestra echoes the Senecan Clytemnestra.

Cassandra, the daughter of King Priam of Troy and a priestess of Apollo, was bestowed the gift of prophecy. She possessed the ability to perceive both the past and the future, serving as a vessel of prophetic truth. Apollo, however, cursed her, ensuring that her words would never be taken seriously, rendering the truth she spoke seemingly insane and disregarded by those around her.

In *Agamemnon*, the sole dialogue between Clytemnestra and Cassandra serves as a poignant illustration of how Greek tragedy invites diverse and often conflicting interpretations. Clytemnestra addresses Cassandra without receiving a response, as the prophetess does not speak Greek but communicates through the language

of future visions. Although Clytemnestra does not explain the motives behind Cassandra's unfair demise, Clytemnestra commits the brutal act of murdering Cassandra. The interpretive uncertainties stem from several factors: firstly, the original play lacks explicit motives or justifications for her murder, compounded by the fact that the action occurs off-stage, and Clytemnestra refrains from explaining her decision. Most surprisingly, behind the queen's direct and authoritative tone, readers can unmistakably perceive a sense of understanding and empathy towards Cassandra. Clytemnestra says: «I am trying to persuade her by speaking words within her comprehension» (Collard 2002: 1051-1052). The chorus reinforces Clytemnestra's empathy by saying to Cassandra: «Go with her; she says what is best in the circumstances» (Collard 2002: 1053-1054). Clytemnestra contends that Cassandra is «mad, and obeying wrong thoughts, like one who comes here from a city just captured and does not know to endure the bridle before foaming out her temper in blood (Collard 2002: 1064-1066). Clytemnestra's words to Cassandra serve as a cautionary tale, perhaps drawing from her own development of a cold and ruthless demeanour in response to injustices she faced.

Despite the potential for varied interpretative responses, contemporary authors have opted to portray the encounter between Clytemnestra and Cassandra in a remarkably similar manner. This trend is evident in novels, where the development of a dramatic monologue between Cassandra and Clytemnestra herself unfolds prior to Cassandra's demise.

Haynes's portrayal of the encounter between Clytemnestra and Cassandra serves as the inaugural depiction of their interaction within this new realm of contemporary retellings. In Haynes's narrative, Clytemnestra's reliance on truthful sources of information is exemplified through Clytemnestra's unique belief in Cassandra, the prophetess of Apollo. Despite Cassandra being fated to speak the truth without anyone believing her predictions of the future, Clytemnestra stands out as the exception in Haynes's narrative –the sole character who places trust in Cassandra's prophecies, as Clytemnestra «seemed to hear her thoughts» (Haynes 2020: 306). Clytemnestra gives Cassandra a last chance of hope and of survival: «If you ran away now, you might live» (Haynes 2020: 306).

In Casati's *Clytemnestra*, it is Agamemnon who introduces Cassandra to Clytemnestra.

‘This is my war prize and *palleke*.’ Concubine. The word, spoken aloud in front of everyone, is meant to humiliate them both, Clytemnestra knows. But the girl doesn't look down, as a slave would. She stares back at Clytemnestra, challenge burning in her eyes, as though she is daring her to pity her. She doesn't know that Clytemnestra pities her only because she understands. *I was once sitting like you at this very table. Not a slave, but a prisoner in the king's home.* (Casati 2023: 435-436)

Later, in the same chapter, where Agamemnon and Calchas talk about the fate of the rest of Trojan women, a conversation which causes Cassandra's extreme suffering, Clytemnestra «wishes she could save Cassandra from further pain» (Casati 2023: 436).

As powerfully depicted in these passages, in contemporary retellings, Cassandra emerges as a compelling figure potentially influencing the Christian concept of self-suffering and human sacrifice, thereby establishing a precursor for the iconic Christian representation of the suffering Christ on the cross. In this parallel, Cassandra, much like Christ, embodies the conveyance of truthful words –the words of God– as human manifestations of divine truth made flesh. Seth L. Schein argues that Casandra «evokes in us feelings of sympathy, in the literal sense of 'shared suffering', as well as enlightenment. That is to say: we learn through Cassandra's suffering» (Schein 1982: 15), and Clytemnestra is not an exception.

In contemporary retellings, Clytemnestra's feelings of compassion and empathy towards Cassandra arise as Cassandra serves as a poignant reminder to Clytemnestra of her deceased daughter, Iphigenia. Surprisingly, in all the retellings of Clytemnestra, Cassandra is identified with Iphigenia. In Casati, Clytemnestra refers to «Cassandra's face, young and lovely in her desperation... like her daughter's before she died (Casati 2023: 391), and it is when she gazes at Cassandra in the dining hall that Clytemnestra «thinks of an egg when it is dropped and its yolk spreads on the floor. Her baby, dead in Leda's arms» (Casati 2023: 436). In Saint's *Elektra*, Clytemnestra's inner monologue reveals the following:

As I turn away from her hollow face, they are entangled in my mind, my daughter and this stranger. Iphigenia's face is blurred and faded in my memory, though my body remembers the soft weight of her cradled in my arms, a baby with a future, bright and open, ahead of her. I think of how this young Trojan woman, this Cassandra, was loved and cherished, and how it has all been torn apart from her as well (Saint 2022: 235)

In Haynes's interpretation, the narrator explains that «Clytemnestra felt a sudden rush of memory of Iphigenia's beautiful white feet» (Haynes 2020: 307) when seeing Cassandra. In *A Spartan's Sorrow*, Hannah Lynn portrays a similar scene where Clytemnestra, upon glimpsing Cassandra behind Agamemnon, initially mistakes her for Iphigenia. When Agamemnon arrives at the gynaeceum in Mycenae, the queen experiences a moment of dazzling revelation.

But her attention did not remain on him for long. Her eyes were immediately drawn to the figure riding just behind him and, for a moment, her heart nearly stopped. [...] Was it possible? After all she had endured, had the gods granted her this? Had he brought their daughter back to her? (Lynn 2021: 160)

Clytemnestra's sudden display of vulnerability and weakness, marking a notable shift from her usual strength and cunning manipulation in front of Cassandra in Aeschylus's *Agamemnon*, can be described as her moment of emotional thawing.

Clytemnestra's softened demeanour, however, transcends mere nostalgia for her dead daughter. Clytemnestra's understanding is heightened because she shares numerous parallels with the priestess, as noted previously regarding the encounter between Cassandra and Clytemnestra in the *Oresteia*. Both find themselves as women in foreign lands and are perceived as 'other' within their respective spheres: Cassandra faces rejection by her family due to her perceived insanity, while Clytemnestra, a Spartan princess, is compelled to marry Agamemnon after he killed her former husband Tantalus and child⁷, and their common daughter Iphigenia. Agamemnon, renamed with the title King of All Men, encapsulates an expansionist ambition to consolidate all Greek lands under Mycenaean power. His policy reflects not only Greek expansionism but also a narrative of superiority and triumph over the perceived 'savage other'. This dominance over the 'other' finds material expression in the characters of Cassandra (representing Troy) and Clytemnestra (representing Sparta), who, viewed through this lens, become symbols of political subjugation and domination. In Casati's *Clytemnestra*, it is Agamemnon who draws the parallel between the two, explaining to Clytemnestra that he was drawn to Cassandra because she reminded him of the queen. «She reminds me of you. That was why I chose her. When we took the city all the other women were crying and cowering, but not Cassandra. She kept glaring, and when one of my men struck her she spat at him» (Casati 2023: 447). In Saint's *Elektra*, this shared suffering is extended to the women of Troy. When contemplating Cassandra, in their initial encounter, Clytemnestra elucidates:

I wonder where her mother is, the proud Queen of Troy who will never see her children again, and I wonder if this mother feels the same as I do - that if we could go back and see out babies' trusting faces lost in sleep against our breasts once more, we would jump from our highest towers with the child clasped close, so they never knew their terrible fate. So that we could spare them all that suffering to come (Saint 2022: 235)

As these examples demonstrate, the possibilities offered by the inner monologues and external monologues respectively in the novel, coupled with the narrator (whether adopting a first-person or a third-person narrative perspective, the account consistently mirrors the inner thoughts of the queen) signifies a crucial turning point in the perception of Clytemnestra. In the novel, then, the explora-

⁷ See Tzetzes, *Chiliades* I.18 line 464-465.

tion of the private scene between Cassandra and Clytemnestra becomes an avenue for a more genuine portrayal of Clytemnestra. I contend that here, in the absence of an audience and with only Cassandra as a witness to her persona, Clytemnestra is arguably more honest. With Agamemnon already slain and the absence of a judgmental chorus, one could argue that there is no longer a need for pretence.

Cassandra awakens Clytemnestra's maternal instincts, and it is through this maternal empathy –especially apparent in her connection with Cassandra as a human embodiment of Iphigenia– that Clytemnestra is depicted with utmost truthfulness and precision. In this context, 'truthfulness' signifies a genuine absence of manipulation on her part. Significantly, this revelation of her authentic self through a maternal instinct offers a resolution to the longstanding interpretative gap that has haunted the queen. As demonstrated in the preceding section, in the initial part of Aeschylus's play *Agamemnon*, the queen strategically employs themes of maternity and womanhood before the chorus to conceal her genuine motives for the murder of Agamemnon. Yet, considering modern interpretations, one can argue that the maternal aspect of Clytemnestra, embodied in her maternal instinct, is not only seen as a compelling argument for preserving her life but also as a valid and sufficient justification for Agamemnon's murder. Most importantly, it serves as a characterisation trait through which a more realistic and authentic portrayal of Clytemnestra is presented, in contrast to interpretations influenced by archetypes.

In Lynn's *A Spartan's Sorrow*, Clytemnestra has already made the decision to spare Cassandra's life: «When Agamemnon was dead, she would set the girl free. Where she went and what she did after that, would be of no concern to her» (Lynn 2021: 175). This resonates with the earlier empathetic portrayal of Clytemnestra as seen in Haynes, Saint and Casati. Yet, in this reinterpretation, the dramatic monologue between Cassandra and Clytemnestra lacks the gentleness found in other retellings, precisely because of the obvious influence of the superficial Clytemnestra perceived in the original encounter with Cassandra. Clytemnestra admonishes Cassandra for her demeanour since arriving in Mycenae. Clytemnestra's anger towards Cassandra is heightened not only due to Cassandra's references to Iphigenia but also because through Cassandra, an alternative version of Iphigenia's death is revealed –one where the events unfold completely differently and where Agamemnon's responsibility in her murder is softened: «she gave herself willingly to the goddess, for her father's cause, rather than be snatched from life, with no hope of making her peace with the world? The honour was so much greater» (Lynn 2021: 194).

Clytemnestra, through Cassandra, encounters a new perspective on Agamemnon that proves revealing for the queen. In Lynn's novel, two divergent renditions of Iphigenia's demise unfold, each presenting a stark contrast. In Homer's *The*

Iliad, Aeschylus's *Oresteia*, Sophocles's *Electra*, and Euripides's *Orestes*, Iphigenia meets her end at the hands of Agamemnon after Calchas's prophecy. Persuaded to journey to Aulis under the pretence of marrying Achilles, she is ultimately sacrificed on the altar by her own father. In another rendition of events, masterfully employed by Euripides in *Iphigenia in Aulis* the narrative takes a transformative turn, portraying Iphigenia as a female heroic figure who willingly sacrifices herself for the greater good. Notably, her readiness to offer herself to Artemis results in the goddess intervening, sparing Iphigenia and transforming her into a deer. Her story continues in Euripides's *Iphigenia in Tauris*. Rescued from her fate and transported to the land of the Taurians, Iphigenia is now a priestess at the temple of Artemis in Taurica. In this role, she is entrusted with the harrowing responsibility of ritually sacrificing foreigners who arrive on King Thoas's shores.

In this context, Cassandra functions as a cathartic channel for truth, not only harmonising two disparate mythic renditions within the novel but also, at a structural level, enabling the emergence of Agamemnon's voice within the rich fabric of the mythological tradition. This tradition has often oversimplified and portrayed him unsympathetically, yet through Cassandra's revelations, a more nuanced understanding of Agamemnon is brought to light. This narrative reframes his tragic act, shifting the burden to Iphigenia, and endows him with a more compassionate voice –one that mirrors the paternal pride he feels for his daughter.

Lynn's retelling offers an alternative interpretation, which arises if Cassandra is seen as the last vestige of Agamemnon's influence upon Clytemnestra's good nature. As Anderson argued, the introduction of the Trojan princess not only «serves as a symbol of the sacker's conquering prowess». Most importantly, she is also introduced «with more intimate dramatic motive –to enlist [...] some compassion for him, who is nowhere in literature a 'sympathetic' person» (Anderson 1929: 142). Despite having already committed the act of regicide, and regarding the Trojan princess as insane, we know that Cassandra's truthful words evoke a sense of compassion within Clytemnestra towards the slain king. Clytemnestra is not only emotionally moved by the outcome of Iphigenia's sacrifice but also extends her pity towards Cassandra and Iphigenia to Agamemnon. In accordance with the source text, Clytemnestra has an active involvement in Cassandra's demise; yet, her implication is downplayed, almost to the point of attributing it to a divine force beyond her control, to the extent that the queen's role in Cassandra's demise is not a deliberate, active perpetuation but rather an outcome seemingly dictated by chance.

It was not a strong blow, far more moderate than she would have used even playing with children. But [...] the tiled floor was slick with spilled water and blood. [...] [A]s her feet slipped away and she fell backwards, her head smacked hard against

the edge of the back with a sickening crack and she slumped to the floor. Dead (Lynn 2021: 195-196)

Until this point in the analysis, the analysis suggests that this portrayal of Clytemnestra, through dramatic monologues and inner monologues, in the public and in the private realm, aligns more closely with the Senecan tradition rather than the Aeschylean Clytemnestra. And, as previously explained, this Clytemnestra is a perfectly reliable character in front of the reader. The embrace of what feminist criticism has termed the Senecan, and womanly, qualities –motherhood, compassion, submission, pity– not only emerges as powerful aspects of her personality but also as truthful and genuine ones, neither used to manipulate nor to present a weaker queen but a complex one.

CASSANDRA'S DEATH AS A RECUPERATION OF THE AESCHYLEAN CLYTEMNESTRA

Haynes, Lynn, Saint and Casati engage with Cassandra's fate in their retellings, either by sparing her life or redistributing the responsibility for her death. Their adaptations, however, remain shaped by the original hypotext, which serves as both a foundation and a boundary for creative reinterpretation. Consequently, Cassandra's death is acknowledged as inevitable, although Cassandra's death appears to be brought about by her own actions, and Clytemnestra is portrayed more as her saviour than her executor.

In Jennifer Saint's *Elektra*, the reader firstly receives the private encounter from Cassandra's perspective: «*Do not make me live on here [...] Do not condemn me to a life among strangers. [...] I am nothing but a conquered enemy, forced to live out years of futile yearning for a world that is lost forever*» (Saint 2022: 246-248). Clytemnestra is portrayed as the one with the dagger, suggesting her role as the executor. Cassandra's actions, bringing the dagger to her own breast, convey a sense of agency on her part, suggesting that she willingly accepts her fate. Clytemnestra explains: «I pulled back from the Trojan woman when she brings my dagger to her breast; [...] This woman, I think, is dead already. She is a ghost of Troy» (Saint 2020: 251)

When in Haynes's *A Thousand Ships*, Clytemnestra decides to kill Cassandra she explicitly says that «Nothing of Agamemnon's could remain, except his blood running through her surviving children» (Haynes 2020: 310), as if Cassandra was seen as the last vessel through which Agamemnon's memory and voice could survive. «Clytemnestra stood behind the girl, and raised her sword to draw it across her neck. She must die, but unlike Agamemnon, there was no need for her to

suffer. As she was about to bring the blade across Cassandra's vein, the girl opened her eyes and stared up at her murderer. 'I'm sorry,' she said. 'I'm sorry for what will come.'» (Haynes 2020: 30).

Casati's portrayal of Clytemnestra stands out as the retelling that diverges the most from the original source. In this rendition, Clytemnestra not only displays understanding and pity towards Cassandra but makes the unconventional decision to spare her life. Despite a softer portrayal, the narrative ultimately unfolds with the death of Cassandra, the responsibility for the act being transferred to Aegisthus. «She sinks her head into Cassandra's robe and weeps. She weeps for the Trojan girl, but mostly for everything she has lost» (Casati 2023: 452-455).

I argue that through Cassandra's intervention and the facilitation of communication between the two, Cassandra's death at the hands of Clytemnestra inevitably incorporates both the Senecan and the Aeschylean Clytemnestra on equal terms. Clytemnestra's compassion towards Cassandra, expressed through liberating her through her death, is only possible if the executor, Clytemnestra, is cold and vile enough to facilitate her murder, whether directly or indirectly.

CONCLUSIONS

Considering these classicist perspectives, which prioritise the Aeschylean portrayal of Clytemnestra as the primary source, one might infer that the Aeschylean Clytemnestra already embodied both masculine and feminine qualities. Over the course of her reception history, though, the feminine traits became associated with the Senecan archetype. This observation is enlightening, not only because it illustrates how source materials continue to exert a significant influence in the process of adaptation, but also because it underscores the enduring impact of these sources, even when obscured by divergent interpretations. Rather than focusing on deconstruction or dismantling metanarratives, these rewritings exemplify «the reconstructive potential of myth» (Šnircová 2023: 243).

Within this revival of myth, the dialogics of genre are a crucial aspect. The expansion of the monologue in the novel format facilitates reconciliation at various but interconnected levels, as is exemplified through Cassandra's intervention. Cassandra's episode is a revealing passage for appreciating Clytemnestra's human grandiosity as she navigates both the Aeschylean and Senecan archetypes. This journey culminates in the reconciliation of both personas, creating a multidimensional character that embraces opposite and even contradictory readings. Cassandra also enables the weaving of disparate mythical narratives. Moreover, while Agamemnon's and Clytemnestra's narratives are not fully reconciled, they are not,

at least, dichotomously read. More significantly, through Cassandra, contemporary authors successfully free Clytemnestra from the constraints of the dramatic monologue, allowing for an expanded voice that transforms from an echo into a powerful sound. It is through Cassandra, metaphorically a vessel for both the past classic tradition and a new prophesied future, that a new vision of literary creativity liberated from the burdens and stigmas of reflective interpretations is fulfilled.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my sincere gratitude to the peer reviewers for their careful reading and for their consistently constructive and supportive feedback, offered in a genuinely humane spirit and aimed at bringing out the very best in this proposal.

BIBLIOGRAPHY

ANDERSON F. M. B., «The Character of Clytemnestra in the Agamemnon of Aeschylus», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 60 (1929), 136-154. <https://doi.org/10.2307/282814>.

AT SMA. A. J., TZETZES, CHILIADES. *Theoi Project* (2017). Retrieved from: [<https://www.theoi.com/Text/TzetzesChiliades1.html>]

BAKHTIN, M.M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, in Holquist, M. (ed.) & Emerson, C. and Holquist, M. (trans.). Texas: University of Texas Press 1981.

—(*The Problems of Dostoevsky's Poetics*), in Emerson, C. (ed. and trans.). Minnesota: University of Minnesota Press 1984.

CASATI, C., *Clytemnestra*. Ireland: Penguin Random House 2023.

—How Costanza Casati Breathed New Life into Greek Mythology with her Novel Clytemnestra. Youtube, uploaded by Erica Stephenson, 2023. Retrieved from: [<https://www.youtube.com/watch?v=8ZAoBm96g5E&t=1524s>]

COLLARD, C., *Aeschylus: Oresteia*. Oxford: Oxford University Press 2002.

DE ROMILLY, J., *La Tragedia Griega*, in Terré, J. (trans.). Barcelona: Gredos 2011.

DUFF D., *Modern Genre Theory*. London: Longman 2000.

EAGLETON, T., *The English Novel. An Introduction*. Victoria: Blackwell Publishing 2013.

HALL, E., «Aeschylus' Clytemnestra versus her Senecan Tradition», «in Macintosh, F., Pantelis, M., Hall, E., Taplin, O. (eds.): *Agamemnon in performance. 458 BC to AD 2004*.» Oxford: Oxford University Press 2005, 53-76.

—«Clytemnestra's Manly Heart in the *Agamemnon*», *Omnibus* 36 (1998), 27-30.

HAYNES, N., *Thousand Ships*. London: Picador 2020.

LIDDELL, H. G., & SCOTT, R., *Greek-English Lexicon*. New York: Harper and Brothers 1889.

- LYNN, H., *A Spartan's Sorrow*. Independently Published 2021.
- MACEWEN, S., *Views of Clytemnestra: Ancient and Modern*. New York: Edwin Meller Press 1990.
- MARTINDALE, C., *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- MURRAY, G., *The Agamemnon of Aeschylus: Translated into English Rhyming Verse with Explanatory Notes*. Oxford: Oxford University Press 1920.
- SAINT, J., *Elektra*. London: Wildfire 2022.
- SAINT, J., Reimagining Myth in «Elektra»: An Interview with Jennifer Saint. Chicago Review of Books. Greer Macallister, May 3, 2022. Retrieved from: [<https://chireviewof-books.com/2022/05/03/reimagining-myth-in-elektra-an-interview-with-jennifer-saint/>]
- SCHEIN, S. L., «The Cassandra Scene in Aeschylus' Agamemnon», *Greece & Rome* 29 (1982), 11-16.
- ŠNIRCOVÁ, S., «Metamodern Sensibility in Jenni Fagan's 'The Waken'», *Brno Studies in English* 47 (2021), 243-254. Retrieved from: [<https://doi.org/10.5817/BSE2021-1-13>]
- WATTS I. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. California: University of California Press 2001.
- WILLSON, E., *The Odyssey. Homer*. New York: W. W. Norton & Company, Inc. 2018.
- ZEITLIN, F. I., «The Dynamics of Misogyny», *Arethusa* 11 (1978), 149-184.

El espacio del encuentro y del desencuentro en tres obras del *Inventario* de Antonio de Villegas («Ausencia y soledad de amor», «El Abencerraje» y la «Historia de Píramo y Tisbe»)

LAURA AÍSA CÁNOVAS

Universidad de Alicante
laura.aisa@ua.es

RESUMEN: El desahogo del personaje enamorado comparece en tres composiciones insertas en el *Inventario* (1565) de Antonio de Villegas. Este siempre se manifiesta en ciertos espacios –la fuente o el lugar secreto–, y actúa como lenitivo para el dolor del alma, al encontrarse con la persona amada, con otros pastores o con uno mismo. No obstante, determinadas circunstancias desafortunadas y azarasas llevarán, en ocasiones, al amante incapaz de hallar consuelo a su estado anímico a rebelarse de manera directa contra aquello que lo rodea, lo que ocasiona desencuentros con el propio espacio, a modo de anatema, que traerán consigo consecuencias argumentales irrevocables. Así, el presente trabajo nace bajo la voluntad de trazar un hilo conductor entre la «Historia de Píramo y Tisbe», la versión de «El Abencerraje» de Villegas y «Ausencia y soledad de amor», pues estas tres obras, de las que no existen estudios independientes de conjunto, dispares tanto en forma como en contenido, constituyen ejemplos muy representativos de las concomitancias que, a través del contacto del personaje con el espacio, revelan cómo una única esencia –la congoja mortal– recorre el *Inventario* de principio a fin.

PALABRAS CLAVE: encuentro, espacio, «Ausencia y soledad de amor», «El Abencerraje», «Historia de Píramo y Tisbe», Antonio de Villegas.

ABSTRACT: The relief of the character in love appears in three compositions inserted in the *Inventario* (1565) by Antonio de Villegas. This always manifests itself in certain spaces, as the fountain or the secret place, and acts as a palliative

for the pain of the soul, when encountering the loved one, with other shepherds or with oneself. However, certain unfortunate and random circumstances will sometimes lead the lover, who is unable to find comfort in his emotional state, to rebel directly against what surrounds him. This causes disagreements with the space, as an anathema, that will bring irrevocable plot consequences. Thus, the present work was born with the desire to draw a common thread among the «Historia de Píramo y Tisbe, the version of «El Abencerraje» carried by Villegas and «Ausencia y soledad de amor», since these three works, of which there are no independent studies as a whole and are different in both form and content, constitute representative examples of the concomitances that, through the contact of the character with the space, reveal how a single essence, mortal anguish, runs through the *Inventario* from beginning to end.

KEYWORDS: encounter, space, «Ausencia y soledad de amor», «El Abencerraje», «Historia de Píramo y Tisbe», Antonio de Villegas.

LA ESENCIA DOLIENTE DEL *INVENTARIO* DE VILLEGAS

A través de la miscelánea de Antonio de Villegas, el *Inventario*, cuya publicación se retrotrae al año 1565 en Medina del Campo, ve la luz casi una cincuentena de piezas artísticas de diversa índole, tanto en prosa como –mayormente– en metro tradicional castellano y las nuevas formas italianas. No obstante, el carácter aparentemente dispar del volumen no quita que a lo largo de sus composiciones se perciba la transversalidad de una misma voz doliente, la de un sujeto lírico que traslada los desgarros amorosos de una probable experiencia vital propia. Así, entre las líneas de la obra morisca «El Abencerraje»¹ y de la narración entre pastoril y sentimental «Ausencia y soledad de amor», composiciones esencialmente prosaicas, subyace el espíritu apenado del amante melancólico. De igual modo, aunque la «Historia de Píramo y Tisbe», reelaboración de Villegas de la famosa fábula mítica –constituída como práctica común entre los escritores de la época, como Cristóbal de Castillejo, Gregorio Silvestre o Jorge de Montemayor–, disponga de un carácter sustancialmente narrativo², no cesan las digresiones a través de las cuales irrumpe la voz del poeta, puesto que, en el caso de esta última

¹ Si bien es cierto que se desconoce quién fue el autor del relato morisco original, este trabajo rescata solamente aquellos ejemplos de la versión de Villegas por los que parecen asomar los afectos con los que se puede realizar un trazado común al resto de las obras analizadas.

² En la «Historia de Píramo y Tisbe», «todo va a ser narrado en su triple estructura de planteamiento, nudo y desenlace» (Correa Rodríguez 2003: 22).

obra, él mismo confiesa sobre los amantes babilonios «que murieron los dos del mal que muero» (581, v. 3)³.

Estas composiciones, al situarse en lugares estratégicos de la estructura de la edición príncipe del *Inventario* –«Ausencia y soledad de amor» al principio, la «Historia de Píramo y Tisbe» en la mitad y «El Abencerraje» al final–, se erigen como ejemplos en los que el lector halla el mantenimiento de una congoja mortal incesante desde la primera pieza hasta la última. Nos interesa para este estudio notar el predominante carácter de desasosiego, de amor pasional irreprimible y de resignada tristeza, pero más concretamente cómo la profunda melancolía, derivada de las desfavorables circunstancias de la fortuna –la separación, el desdén o la muerte–, lleva a los amantes a la búsqueda desesperada de un espacio en que desahogar o proyectar su impotente insatisfacción –con el amante o en soledad–, que en ocasiones depara en la imprecación directa a los elementos que constituyen el entorno. De este modo, los personajes de las tres obras objeto de este estudio protagonizarán encuentros *en* el espacio y sufrirán desencuentros *con* el espacio, en función de si este ofrece un efecto sosegador en el alma atormentada del amante, o si, de lo contrario, potencia su ansia catastrofista e irrefrenable. Todo ello, a su vez, constituido desde el acto de creación como canal de desahogo del poeta a través del encuentro poético con la palabra escrita.

EL ENCUENTRO SOSEGADOR EN EL ESPACIO

LA FUENTE COMO PUNTO DE ENCUENTRO

En la renacentista narrativa pastoril, la tópica fuente adquiere un sentido de imán cuando atrae a los pastores desamorados hasta ella para que canten o narren sus cuitas de amor, pues se trata de un lugar «donde puede lograrse la consonancia entre alma y naturaleza» (Brandenberger 2012: 404). Como uno de los seis deleites del *locus amoenus* esta es capaz, junto con el resto de los elementos amenos, de sosegar el alma atormentada del amante. Así, «una hermosa fuente perenal» (499), emplazada en un inesperado rincón bucólico, es el destino al que llega desde un lejano lugar el narrador de «Ausencia y soledad de amor». Aunque

³ Las referencias únicamente numéricas entre paréntesis indican el número de página y –en su caso– verso en que se encuentra la cita en el texto, el *Inventario* de Antonio de Villegas, según la edición de Torres Corominas (2008). Aquellas citas que provengan del estudio crítico que precede a dicha edición vendrán señaladas, también entre paréntesis, mediante el apellido, año y página correspondiente.

es amante trágico-sentimental en esencia, tras un primer conflicto con el espacio, su alma atribulada se ve amansada al son de la armonía neoplatónica que abunda en la naturaleza idílica, pues los elementos de esta última son capaces de atenuar la gravedad de la voz doliente del enfermo de amor: «Torné a considerar las frescas aguas de la fuente, las resplandecientes guijas que en ellas moraban, el deleitoso prado, la hermosura del cielo, la consonancia de los aires, la armonía de los pájaros... Y entonado de todas estas cosas, comencé conmigo solo a cantar» (500). El encuentro con el paisaje deriva, así, en el encuentro con la esencia enamorada de uno mismo a través del canto, convirtiéndose aquel en testigo del desahogo del personaje, que viene caracterizado principalmente por el incesante llanto:

Sobre las aguas de Amor,
donde Amor suele anegar,
cansado de mi dolor,
me senté, no a descansar,
mas para llorar mejor.
Las lágrimas que salían,
con la fuerza que llevaban,
las entrañas derretían,
las aguas acrescentaban,
las piedras enternescían.
(500, vv. 1-10)

En sintonía con los versos anteriores, seguidamente el personaje entona una nueva canción:

Mis amargas desventuras
y mis ojos, de agua llenos,
trocaron mis días buenos,
en noches tristes y oscuras.
De mi mudable privanza
y de mis males extraños,
*¡qué vivos están los daños,
y qué muerta la esperanza!*
(502, vv. 5-12)

El sentido magnético del lugar también es aplicable a los pastores autóctonos, puesto que, a su vez, «el entorno de la fuente, el *locus amoenus*, sirve funcionalmente como espacio aglutinador al que acceden, de forma natural, los personajes que habitan en aquel hermoso valle» (Torres Corominas 2008: 376), convirtiéndose, así, en el núcleo de la conocida reunión pastoril y punto de encuentro por excelencia. Como en los libros de pastores que siguen la estela de la obra por antono-

masia del género, la *Diana* de Montemayor, «Ausencia y soledad de amor», que constituye la antesala a dicho tipo de textos, ofrece un encuentro entre pastores cabe la fuente tan pronto como finaliza el segundo canto del narrador. Así, a un encuentro individual le sigue un encuentro colectivo en dicho espacio que suele venir protagonizado por el debate amoroso, el relato de la propia historia de amor o el canto como fuente de desahogo o confesión. Si bien, por un lado, el relato de Villegas ofrece dos debates entre los personajes en torno a una de las cuestiones del amor –el libre albedrío–, por otro lado, el encuentro deriva en el desahogo del amante mediante la entonación de versos. En obras como la *Diana*, este desahogo puede manifestarse como la narración del caso de amor, o de la historia pasada, a quienes asisten a la reunión, pero en modo retrospectivo, pues el amado, razón de la desesperanza, no se encuentra presente en el momento del relato. Sin embargo, «Ausencia y soledad de amor» contempla el desahogo de la zagala Juliana con sus compañeros pastores, el cual constituye a su vez una oportunidad de confesión de su estado anímico al amante, quien se encuentra presente en el momento del canto. Encontramos ambos aspectos en los versos que siguen:

Las letras d' esta canción
son las congojas que siento,
las cuerdas del instrumento
son cuerdas del corazón.
Rompo la voz con despecho,
dolor es cuanto se canta,
los pasos de la garganta
salen ardiendo del pecho.
(507, vv. 65-72)

Una vez entonados los versos anteriores, la voz de Juliana no duda en dirigirse directamente a Julián, el amante desdeñoso, a cuyo amor le es imposible renunciar:

Tú vuelves en paz mi guerra
cuando estás donde yo estoy;
y cuando te vas, me voy
mil estados so la terra.
Y así vivo en un tormento
sin entrada y sin salida,
que lo que acaba la vida,
es vida del pensamiento.
(508, vv. 73-80)

Acorde a las primeras estrofas del narrador, la canción de Juliana llama la atención, sobre todo, por su carácter lacrimógeno:

Todo se alivia, cuanto cubre el cielo,
sola yo soy la triste y afligida;
hállome tal, que de mí he recelo;
sirvo sin galardón, peno sin vida.
Si cojo berros, como el amapelo;
mis tristes ojos llueven mi bebida.
(506, vv. 33-38)

Además, resulta conveniente destacar que al final de la confesión el confesado tiende a presentar la sintomatología física propia del amante melancólico, pues de Juliana se nos dice que, recién concluida la canción, esta «quedó con un rostro demudado y descolorido, como quien vuelve de un profundo desmayo» (510).

A la confesión de sentimientos en presencia del amado también se reserva el espacio de la fuente —esta vez no en un entorno plenamente natural, sino en un jardín palaciego— en una obra que se aleja de los lindes genéricos de lo pastoril, pero que halla su lugar esencial entre las páginas del *Inventario*: «El Abencerraje». Si bien los versos entonados por Juliana en «Ausencia y soledad de amor» eran fruto del desdén de Julián, la obra de tinte morisco reúne a los protagonistas moros junto a la fuente, pues «vergel y fuente son el signo del amor» (Casalduero 1967: 25), como bien narra Abindarráez: «[...] entrando una siesta en la huerta que dicen de los jazmines, la hallé sentada junto a la fuente, componiendo su hermosa cabeza [...]; y no aguardando más, fui a ella» (648). Este encuentro nace con la finalidad de que los enamorados compartan sus inquietudes en torno a lo que sienten el uno por el otro, esta vez en mutua correspondencia, pues viven en la perpetua confusión en torno a si son, o no, hermanos de sangre; así, el joven Abencerraje le pregunta a la joven: «Mas decidme ahora, ¿qué certinidad tenéis vos de que seamos hermanos?», a lo que Jarifa responde: «Yo —dijo ella— no otra más del grande amor que te tengo, y ver que todos nos llaman hermanos», a lo que el moro insiste: «Y si no lo fuéramos —dije yo— ¿quisiérasme tanto?» (648). A continuación, la dama expresa su desconcierto sobre la cuestión, pues, si no fuera así, su padre no les dejaría pasar tiempo juntos y solos, a lo que él responde: «Pues si ese bien me habían de quitar —dije yo— más quiero el mal que tengo» (648).

Por último, la fuente también funciona como un punto de encuentro fundamental en el desarrollo de los acontecimientos en la versión de Villegas de la fábula mitológica, la «Historia de Píramo y Tisbe». Tras toda una antesala de encuentros furtivos, a escondidas o a través de la pared que separa sus respectivas casas familiares, los amantes babilonios conciertan una cita para verse al fin; nos dice Correa Rodríguez (2003: 47) que «el lugar elegido es el de la tradición»:

Señalan los linderos del camino,
los prados, la fontana y el moral,
y aquel sepulcro antiguo del rey Nino.
(610, vv. 904-906)

Cuando llega el día marcado, Píramo y Tisbe acuden con presteza y ansia al encuentro –desprovisto de muros– del otro:

Amor la hora y punto les ofresce;
entrambos con un seso la entendieron,
y un corazón en ambos se estremesce.
Los dos de sus dos casas se salieron;
y Tisbe, o porque pudo fue primera,
o porque sus deseos la encendieron.
(612, vv. 961-966)

Así, la joven llega en primer lugar al punto ofrecido por Amor como el espacio adecuado para su reunión definitiva, la fuente:

Y así llegó a la fuente sin sentido,
cansada del trabajo la persona,
el natural aliento enflaquecido.
(613, vv. 976-978)

Si bien la repentina aparición de una leona la obliga a refugiarse en una cueva, Tisbe regresa donde antes había aguardado, en busca de su amor:

Después que se vio Tisbe asegurada,
salió del aposento cavernoso,
a do para más daño fue guardada.
Con paso reposado y receloso
buscaba el mismo asiento que dejó,
por ver si era venido su reposo.
(617, vv. 1096-1101)

Aunque llegue más tarde de lo previsto, la fuente sigue siendo el punto donde Tisbe espera encontrar a Píramo. Sin embargo, como es bien sabido desde los orígenes clásicos de la fábula, esta no encontrará sino el cuerpo inerte de su amado, que Villegas introduce, primero, a modo de anticipación:

Un aire muy delgado la tocó,
aquel cabello de oro se le eriza,
el corazón al cuerpo estremeció.
La muerte en este paso se autoriza,
que Amor, como cruel, adelantado,

la víspera d'el daño solenniza.
(617, vv. 1102-1107)

Tras haber temido lo peor, la terrible amenaza termina por convertirse en una realidad:

Y a tres o cuatro pasos que había dado,
vio relucir las mesas de la espada,
y en ella su amador atravesado.
(617, vv. 1108-1110)

En definitiva, el encuentro amoroso que en un primer momento iba a tener lugar en la fuente se ve truncado por el destino fatal de los protagonistas y se convierte, así, en un tipo de desencuentro –concebido como encuentro frustrado– que vendrá analizado con detalle más adelante.

«JUNTARON CORAZONES Y MORADAS».
EL LUGAR SECRETO COMO ESPACIO DE DESAHOGO

Si bien la fuente en «El Abencerraje» se erige como un lugar físico concreto señalado por el narrador de la historia de manera explícita, en otro momento de la trama la acción se enmarca en un nuevo espacio –entendemos dentro de los límites de la casa de Cártama–, esta vez descrito únicamente como «lugar secreto» en que los enamorados se juntan a llorar su separación (650). La confesión de sentimientos viene esta vez teñida del frustrante desahogo a consecuencia de la injusta fortuna, más acorde al doble sentido –desahogo y confesión del estado anímico desesperado– que observábamos en la canción de Juliana. Concretamente, nos hallamos ante la manifestación violenta del sentimiento amoroso a causa de una amenaza externa que se cierne sobre el destino de los amantes: Jarifa ha de marchar a Coín con su padre. Así, esta vez el encuentro se configura a modo de despedida, donde reina la expresión de la agitación, el llanto y el desconsuelo de los enamorados, siempre desde el cuidado de no ser descubiertos, hasta el extremo de afectar a la apariencia física de Abindarráez y dejarlo «con señales de muerto» (650). Estas son las palabras con las que el moro describe a Narváez el último encuentro con su enamorada:

Aquí las lágrimas y suspiros atajaban las palabras. Yo, esforzándome para decir más, malparía algunas razones turbadas de que no me acuerdo porque mi señora llevó mi memoria consigo. Pues, ¡quién os contase las lástimas que ella hacía, aunque a mí siempre me parecían pocas! Decíame mil dulces palabras, que hasta ahora me suenan en las orejas; y al fin, porque no nos sintiesen, despedímonos con muchas

lágrimas y sollozos, dejando cada uno al otro por prenda un abrazado, con un suspiro arrancado de las entrañas. (650)

Otro lugar recóndito, sagrado para el encuentro amoroso entre los dos amantes de otra de las composiciones del *Inventario*, la «Historia de Píramo y Tisbe», alberga, esta vez, en el espacio interior de la casa familiar. De esta forma, uno de sus rincones es escogido por Tisbe como «lugar secreto» (595, v. 419) donde poder desahogar su honda aflicción amorosa, en definitiva, un «lenitivo en la soledad donde el llanto se amansa» (Correa Rodríguez 2003: 33):

Estando así contenta y aliviada,
en un lugar secreto que escogió
para llorar sus males retirada,
en sus orejas tristes resonó
un suspiro de Píramo, y el eco
en las entrañas della respondió.
Y abriéndose su pecho ronco y seco
se llaman y responden sin hablarse
haciendo de sus almas nuevo trueco.
(595, vv. 418-426)

De manera inesperada, los amantes coinciden en un resquicio de la pared y, así, tiene lugar su encuentro definitivo, el cual «se produce a través de gemidos, como el venteador rastrea el ciervo herido» (Correa Rodríguez 2003: 34), y viene descrito por el poeta incidiendo en la desesperación que los guía:

Comienzan con gemidos a buscarse,
como el ventor con hambre combatido,
que sigue ciervo herido por cebarse.
Estaba entre estas casas escondido
en un lugar secreto un agujero,
labrado por las manos de Cupido.
Y como aquel villano muy ligero,
que va corriendo al palio allá en los juegos,
y quiere por ser rico ser primero,
así estos tristes corren a sus fuegos,
y llegan ambos juntos a la raya,
que Amor es el que adiestra, y ellos, ciegos.
Un amor los esfuerza y los desmaya;
un mismo amor los llama y los concierta,
porque en sus desconciertos más mal haya.
Él mismo los aduerme y los despierta;
y tanto se hapreciado de su muerte,

que clava sus cabezas en su puerta.
Aquel paso de verse fue más fuerte
que el otro de no verse lo había sido,
y entrambos los fatigan de una suerte.
(595-596, vv. 427-447)

Al modo de Abindarráz y Jarifa en «El Abencerraje» durante su despedida, este instante se convierte en la «Historia de Píramo y Tisbe» en una oportunidad de confesión del triste estado anímico, como bien empieza expresando un débil Píramo mediante «un largo monólogo a través del cual desnuda su corazón» (Correa Rodríguez 2003: 34):

En comenzando a hablarte, tiemblo y yelo;
mis ojos sin hablarte te han hablado
mostrándote mi triste desconsuelo
(596, vv. 466-468)

A continuación, el joven manifiesta a su amada el suplicio en el que vive:

Yo sigo en mis palabras los pintores
que hacen en su tabla imprimadura;
tras esto perfeccionan las labores.
Así te represento mi tristura,
no natural, ni viva, cual la siento,
que no me lo consiente mi ventura.
Mas muéstrote una sombra de tormento,
un lejos de esperanza enflaquecida,
una materia triste de escarmiento,
una sangrienta llaga envesjecida,
un especial acuerdo de tu gloria,
y un general olvido de mi vida.
(597, vv. 487-495)

Así, la intervención de Píramo finaliza con la súplica esperanzada a la amada:

Suplico a tu hermosura quieras darme
una esperanza sola con que mate
los enemigos que andan por matarme.
Solo demando agora mi rescate,
que el otro sumo bien que de ti espero,
en este consistorio no se trate.
(598, vv. 514-519)

Es curioso destacar que la sintomatología física de un Píramo atribulado tras la confesión coincide con aquellas, previamente descritas, de la zagala Juliana y el moro Abindarráez:

Así acabó su llanto lastimero
con un sudor helado y un desmayo,
pestilencial pronóstico y agüero.
(598, vv. 520-522)

En el presente poema encontramos asimismo la respuesta correspondida de la amada en la misma tónica expresiva:

Mis terribles suspiros y cuidados,
¡oh, Píramo!, ¿quién basta a resistillos?,
que están en las entrañas confirmados.
Mi gravedad trabaja de encubrillos,
mas mal encubre el seso los dolores,
si no son muy livianos y sencillos.
Nascieron de mi esfuerzo mis temores;
mis bienes consumieron los extraños;
el alma penetraron mis dolores.
(599, vv. 550-561)

Este instante de gloria «gozando el bien del amor», siempre breve, finaliza y tiene lugar la penosa despedida de los amantes al llegar la noche, tras la cual «vuelven a florecer los resquemores y la pena de la ausencia» (Correa Rodríguez 2003: 41). Es entonces cuando observamos que el aposento puede constituirse, asimismo, como otro lugar secreto escogido por la amante para dar rienda suelta a sus sentimientos, no ya en presencia del amado –cuando este actúa como interlocutor– sino en la soledad buscada. De este modo, este encuentro con la esencia enamorada de uno mismo, que en «Ausencia y soledad de amor» se generaba gracias al contacto del narrador trágico-sentimental con los deleites del *locus amoenus*, tiene lugar en la «Historia de Píramo y Tisbe» en la intimidad de la habitación propia, configurada explícitamente en el poema como «secreta estancia» (605, v. 715), donde Tisbe manifiesta su estado anímico a través del siguiente soliloquio:

¡Ay, Píramo! –sospira– ¿quién te ha hecho
señor de mi bien todo sino yo?
¡Oh llagas incurables de mi pecho;
oh, dioses conjurados con mis hados;
oh, corazón en lágrimas deshecho;
oh, miembros inocentes y cansados;
oh, vida de las tristes, triste vida;

oh, muerte que no atajas mis cuidados;
oh, alma en tus miserias consumida;
oh, ropas mal compuestas, que en memoria
quedáis ensangrentadas desta herida!
(605, vv. 722-732)

El aposento es, como era para el narrador el rincón bucólico en el relato pastoril de Villegas, testigo del dolor que Tisbe exterioriza, espacio al que se refiere como tal en sus versos, a cuyos elementos constitutivos la amante llega a dirigirse de manera directa como interlocutores:

¡Oh, cámara cerrada de mi gloria,
pues sola de mis llantos sois testigo,
seréis el cronista de mi historia!
(605, vv. 733-735)

Cabe incidir, no obstante –hilando con el próximo apartado del presente trabajo–, en que no nos encontramos ante el mero desahogo de la pesadumbre del personaje *en* el espacio, pues dicho monólogo adquiere cierto tono anatematizador con los elementos de la habitación, dando lugar, así, a un explícito desencuentro *con* el espacio:

¡Paredes sin consuelo y sin abrigo,
que habéis emparedado mi ventura,
y ya no estáis con ellas ni conmigo!
Un tiempo compusistes mi hermosura,
mas, pues lo quieren ya mis tristes hados,
seréis mi ataúd y sepultura.
(605, vv. 736-741)

Otro ejemplo destacado podría ser el siguiente:

¡Oh cama, do los cuerpos fatigados
reposan, sino yo, que no reposo,
que luego me despiertan mis cuidados,
rescibe allá en tus brazos mi reposo!
(605, vv. 742-745)

Ciertamente, estos encuentros contemplan como rasgo común el llanto desconsolado de los amantes. Sin embargo, a diferencia del efecto terapéutico que el entorno natural idílico es capaz de generar en el amante afligido por la pena de amor en los libros de pastores y en «Ausencia y soledad de amor», los encuentros secretos analizados recientemente, tanto entre amantes *en* el espacio como de la amante *con* el espacio –en soledad–, si bien son fuente de desahogo, no son siem-

pre fuente de consuelo, pues el alma atormentada del enamorado nunca llega a sosegar del todo. Por ende, como anticipábamos mediante el último ejemplo sobre la imprecación de Tisbe a la propia estancia, esta eterna insatisfacción traerá consigo desencuentros en el espacio y con el espacio que vendrán estudiados más detenidamente a continuación.

EL ESPACIO COMO ESCENARIO DEL DESENCUENTRO

EL ESPACIO VACÍO COMO REFLEJO DE LA AMADA AUSENTE

Cabe destacar que, en ciertas ocasiones, la soledad –no buscada– del amante, como consecuencia del abandono de la persona objeto de amor –a causa de la separación, la muerte o el desdén–, lleva a aquel a la búsqueda incesante de la amada ausente, que viene evocada a través de los recuerdos que subyacen en espacios concretos o de la imaginación. Así, el desencuentro viene determinado por el encuentro con el espacio vacío, lugar en el que la amada *ya no está*. No obstante, este tendrá el poder de despertar la memoria del amante melancólico y desencadenará otro encuentro de tipo temporal, en este caso con el pasado reciente, único tiempo en el que habita la amada desde su marcha.

Si retomamos el hilo de la trama de «El Abencerraje» desde la separación de Jarifa y Abindarráez, observamos cómo la vida del joven Abencerraje desde la marcha de la mora a Coín se limita a una búsqueda continua de la amada ausente a través de encuentros forzosos con aquellos espacios, ahora vacíos, que en algún momento ocupó Jarifa, aunque el personaje sea totalmente consciente de que así se está engañando a sí mismo: «Comencé a sentir su ausencia ásperamente buscando falsos remedios contra ella» (650-651). Así, el joven moro ejemplifica alegóricamente su estado anímico al modo de la pena de amor que venía escenificada en lugares áridos en las novelas de caballerías (Ferri Coll 2011: 68) o al modo de expresión propio de la novela sentimental (López Estrada 1949: 116): «Yo quedé como quien, caminando por unas fragosas y ásperas montañas, se le eclipsa el sol» (650), acudiendo concienzudamente a aquellos lugares en los que su amada estuvo pero ya no está: «Miraba las ventanas do se solía poner, las aguas do se bañaba, la cámara en que dormía, el jardín do reposaba la siesta. Andaba todas sus estaciones, y en todas ellas hallaba representación de mi fatiga» (651).

En la «Historia de Píramo y Tisbe» encontramos paralelismos en este sentido en el balcón del que Tisbe acaba de marcharse, espacio que había sido observado ininterrumpidamente por Píramo durante su presencia. De este modo, fruto de la despedida que tiene lugar tras el encuentro de los enamorados en el agujero,

un Píramo apenado, fatigado y desesperado armoniza con el moro Abindarráez en su estado anímico:

Allí quedó el mancebo sospirando,
cogiendo los despojos de la guerra;
y Amor le favorece con su bando
(603, vv. 670-672)

Más adelante, encontramos algunos versos en los que también subyace el mismo carácter lacrimógeno:

El rostro con sus lágrimas mojaba,
con lágrimas de amores que vertía,
y luego con suspiros le enjugaba.
(603, vv. 682-684)

Asimismo, el poema sintoniza con el relato morisco en la evocación de la amada en el espacio vacío, recién abandonado:

Miraba el aposento do se encierra,
el suelo por donde ella entró primero,
que ya en su pensamiento no es de tierra.
Ya mira, abraza y besa el agujero;
y en él sus sacrificios ofrescía,
que fue de sus amores el tercero.
Aquellos resplandores que en él vía
que aún en virtud de Tisbe le alumbraba,
por reflexión de rayos que tenía.
(603, vv. 673-681)

Otro fragmento del poema de Villegas ofrece un ejemplo similar, casi en el desenlace de la obra, cuando Píramo cree que Tisbe ha sido devorada por la leona. En soledad, tras dirigirse vehementemente a la muerte cuando descubre los restos ensangrentados de su amada y su partida definitiva, el amante procede a una reconstrucción explícita y visual –fuertemente marcada por los adverbios de lugar y de tiempo–, de lo que pudo haber sucedido en los distintos espacios de su alrededor, siendo consciente, como claramente expresa, de que está engañando a sus ojos, condicionado por su inmenso pesar:

Mirad dónde me arroja el desconsuelo,
¿Qué hablo?, ¿Cómo vivo? Quella es muerta,
que aquí están sus reliquias por el suelo.
Su muerte y mi descuido se concierta:
yo mismo la maté en dejarla sola

por esta tierra áspera y desierta.
¡Ah Tisbe, ah señora! ¿Hela, adóla?
¿Aún duran en el parto los antojos?
¡No hallo la ocasión, y veo la bola!
Burlásteme dos veces, falsos ojos,
mas yo os burlaré presto con mi pena,
que yo echaré una raya a mis enojos.
Ahora en mis orejas su voz suena:
yo vi do arrodilló yendo afligida,
yo vi sus pies impresos en la arena.
Allí fue de algún oso perseguida,
aquí despedazada, y allí muerta;
aquí perdió ella el manto, y yo, la vida.
(616, vv. 1060-1077)

En definitiva, los tres ejemplos expuestos sobre el encuentro –ya no con la amada presente, sino con la amada *ausente*– en ciertos espacios vacíos, concebidos como encuentros que en el plano material no se llegan a producir, tienen en común la resistencia del amante a su injusta fortuna y la firme discordia con su trágico destino, que siempre contempla la inminente separación de la persona amada. En ciertas ocasiones, estos desencuentros conllevarán acciones dramáticas e irrevocables.

EL ENCUENTRO COMO CONFLICTO. DESENCUENTROS *CON* EL ESPACIO

Las diferencias de postura y opinión entre los personajes de «Ausencia y soledad de amor» durante sus debates en torno al libre albedrío provoca que entre ellos reine la discordia y la disconformidad. Es así como se producen desencuentros *en* el espacio determinado de la fuente, como consecuencia del encuentro. La confrontación entre el narrador y Julián –protagonistas del segundo debate amoroso– desemboca en el enfado del zagal y su consecuente abandono del espacio de la fuente, el cual se convierte en causa y condicionante de la marcha del resto de los personajes pastores, quienes no dudan en retirarse abruptamente de la escena. No obstante, la soledad del narrador tras el desencuentro con los pastores, sin más compañía que la del entorno natural, no transita esta vez hacia el armonioso encuentro con uno mismo, como sucedía al comienzo de la narración, pues «el espíritu trágico y desgarrado de la novela sentimental aflora para superponerse a la suave melancolía del universo bucólico» (Torres Corominas 2008: 380), sino hacia un desencuentro fatal *con* el propio espacio, desprovisto ahora de toda cualidad sosegadora. Asistimos a la discordia con el lugar, que

viene detonada por la resistencia y denuncia del personaje a su oscuro e injusto destino, en sintonía con los desencuentros recientemente analizados que tienen lugar en «El Abencerraje» y la «Historia de Píramo y Tisbe». Así, un espacio que antes se configuraba como fuente de consuelo ahora es motivo de rechazo por parte del protagonista, pues «ya la fuente, los pájaros o las flores no son suficiente compañía para calmar su dolor y escapar de la prisión en que habita por voluntad de su señora» (Torres Corominas 2008: 380). Por tanto, en nuestro sujeto atribulado, el efecto reparador del paisaje se extinguirá, pues «para el yo narrador, que [ya] no contempla la hipótesis de que sus penas se mitiguen, más bien aumentará el sufrimiento» (Brandenberger 2012: 405), expresado a través de su atrevido soliloquio:

Lugar era este que le buscaran muchos tristes para consolar sus tristezas, y muchos perdidos para disminuir sus pérdidas. Mas el captivo que le tiene por cárcel y prisión perpetua, ¿qué vida hará en él? Triste yo, ¿ha de ser todo ver esta fuente que vierte lágrimas, mirar el cielo que representa la muerte, y la tierra que amenaza infierno? ¿Por ventura entendereme con estos pájaros como con mi señora? Esta fuente, yerbas, flores, troncos y árboles tienen sentido para repartir con todos ellos mi mal. Yo solo lo he de haber con mis enemigas y con mi señora, que es más dura que ellas. Aquí los truenos y relámpagos de la noche me estremecerán la vida, y nunca vendrá un rayo que me la quite. Aquí las armonías y músicas de los pájaros me alterarán los accidentes de mi mal, y me representarán los deleites y bienes pasados. Aquí el ardor del cielo y humedad de la tierra me consumirán los nervios y la carne, y dejarán el espíritu más sutil y delgado para sentir mis males. La sombra de mi cuerpo me espantará de día, y el eco de mis suspiros me asombrará las noches. Aquí comeré yerbas emponzoñadas de las harpías, y beberé agua de mis ojos. (512)

Las increpaciones a la naturaleza llevarán al protagonista a dirigir después sus quejas contra el Amor: «¡Oh, Amor, tan grandes han sido mis delitos para tan rigurosa penitencia! ¿Pequé yo esto o pecáronlo mis padres?, que para este castigo solo Dios tiene jurisdicción y lo hace con justicia, porque es justísimo» (513) y contra su cruel amada. Tal es la brutalidad de sus palabras que repentinamente se halla en el mismo lugar donde se encontraba cuando el relato había dado comienzo, mientras experimenta en sus carnes ciertos síntomas físicos de gravedad: «Estando diciendo estas atrevidas palabras, no sé si en castigo dellas, se me pasmó la lengua y desmayó el corazón, y vine a dar en una apoplejía o adormescimiento en el cual estuve hasta que recordando me hallé en el lugar do había partido» (513). De esta manera llega a su fin la narración pastoril de Villegas, tras la irrevocable consecuencia del desencuentro del protagonista con un espacio, ahora frívolo y hostil, al que se había visto sentenciado para siempre por culpa del destino: el despertar.

En otro orden de cosas, si es el desencuentro entendido como discordia con el espacio era el que generaba consecuencias nefastas en el desenlace de «Ausencia y soledad de amor», en la «Historia de Píramo y Tisbe» se dará otro tipo de desencuentro –aunque con consecuencias igualmente funestas–, esta vez entendido como encuentro fallido, frustrado o decepcionante, puesto que lo acontecido no se corresponde con lo que en un principio había de ser. Después de haber arribado a la fuente guiado por Amor –como en un primer momento había hecho Tisbe– y de haber reconstruido la escena de la supuesta muerte de su amada, como se ha apuntado con anterioridad, Píramo toma la decisión de quitarse la vida por su propia mano:

¡Oh, humanos sentimientos sin reyerta,
dejadme hacer mi triste sacrificio,
cerremos tras nosotros esta puerta!
Haced, crueles manos, vuestro oficio:
pagad la muerte ajena con la mía
por deuda natural y por servicio.
(616, vv. 1078-1083)

A continuación, sus palabras dan paso al acto definitivo:

Desenvainó una espada que traía,
desnúdase su brazo junto al codo,
probó los dulces filos que tenía.
¡Oh, Píramo, muramos deste modo!
¡Oh, tigres, oh, serpientes, oh, león
que habéis despedazado mi bien todo!
A vos, mi alma, ofrezco el corazón;
en muerte y en la vida queden juntos,
que entrambos corazones son de un son.
Los miembros que eran vivos, son difuntos;
el alma por salir de su morada,
rompió las ligaduras y los puntos.
(616, vv. 1084-1095)

Poco tiempo después, Tisbe arriba al punto de encuentro y se topa con el cuerpo sin vida de Píramo. La amante, «desmayada», «muerta» en vida (617, vv. 1111, 1112), desahoga su dolor con gran ímpetu y grita sus tristes ansias hasta terminar maldiciendo, directamente y con voz amenazante, al entorno que la rodea, «al haberle la naturaleza dado la espalda» (Correa Rodríguez 2003: 60). En definitiva, en diálogo con otra de las composiciones analizadas de Villegas, se trata de «la expresión más encendida de una angustia existencia que recuerda el tono

desesperado con el que se cerraba el último monólogo de «Ausencia y soledad de amor»» (Torres Corominas 2008: 402):

¡Oh, robles, si me oís, estad atentos!
Escribase mi daño en vuestras hojas,
y en las cortezas vuestras mis tormentos.
Natura, inventora de obras cojas,
que a los que más te sirven y te aplacen
con más fieros castigos los enojas. [...]
Mas por vengar en parte el dolor mío,
¡oh, prados de mis daños causadores,
el cielo os niegue el agua y el rocío!
Los árboles se os sequen, y las flores,
y cuanto en vuestros valles contemplamos
se acabe, pues se acaban mis amores.
No crezcan las semillas que sembramos,
no corran aguas frescas vuestras fuentes,
ni hagan dulces sombras vuestros ramos.
Las dríadas se os vuelvan en serpientes,
en harpias, las náyadas, y la vega
enunden con sus aguas las crescientes.
Mi maldición alcance donde llega
esta mi voz cansada y tan esquiva,
por parte del que muere y del que ruega.
Y allí donde llegare se resciba
con general y extraño desconsuelo;
no quiero que yo muerta nadie viva. [...]
¡Oh, fuentes, por ejemplo de tristeza
en sangre vuestras aguas convertáis,
que a todos mi querella se endereza!
(618-620, vv. 1150-1221)

El desencuentro con el entorno y con el destino nace de la honda decepción sentida por Tisbe, pues la realidad termina por ser un «mazazo a la alegría interior forjada en el reencuentro definitivo con su amante para iniciar una nueva vida» (Correa Rodríguez 2003: 59). Además, las consecuencias de este desencuentro –frustrado– entre los enamorados babilonios serán doblemente trágicas, pues cuando Tisbe finaliza su desesperado soliloquio tras descubrir el cuerpo inerte de su amado, después de haberse quitado este la vida voluntariamente, ella no dudará ni un momento en tomar su misma determinación:

Comienzan los sentidos a rendirse,
las aguas de la fuente a enturbiarse,

y en el moral las moras a teñirse.
Las manos se aparejan para honrarse,
perdió los resplandores su hermosura,
las fuerzas se avivaron para darse.
La muerte por industria y desventura
guardó aquella terneza delicada
para imprimir al propio su amargura.
Y viendo en él la vida rematada,
arrójase en la muerte y sus dolores
atravesando el cuerpo con la espada.
(621-622, vv. 1249-1260)

El suicidio, una consecuencia nefasta del desencuentro que traerá consigo, al igual que el despertar –insalvable– del narrador en el desenlace de «Ausencia y soledad de amor», el mismísimo fin de la composición poética.

En suma, los encuentros lacrimógenos en el espacio –la fuente o el lugar secreto– a modo de confesión y consuelo, la sintomatología física de la melancolía más hondamente padecida, a consecuencia del desesperado desahogo del amante ante la inminente despedida, las visiones de la amada ausente o la ruptura definitiva con el espacio, summum del desencuentro, son expresiones del amor más sufrido que atraviesan «Ausencia y soledad de amor», la «Historia de Píramo y Tisbe» y «El Abencerraje» y revelan la transversalidad de una emoción por la que la tinta de la pluma de Villegas, a lo largo de todo el *Inventario*, nunca dejó de correr.

BIBLIOGRAFÍA

AÑÓN FELIÚ, C. (dir.), *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*. Madrid: Editorial Complutense 1996.

BACHELARD, G., *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica 1998, 2.ª ed., trad. Ernestina de Champourcin.

BRANDENBERGER, T., *La muerte de la ficción sentimental: transformaciones de un género iberorrománico*. Madrid: Editorial Verbum 2012.

CARREIRA, A., «Píramo y Tisbe», en: Fernández de Mier, E. y Piñero, F. (eds.): *Amores míticos*. Madrid: Ediciones Clásicas 1999, 223-245.

CASALDUERO, J., «El sentimiento de la Naturaleza en la Edad Media española», en: *Estudios de literatura española*. Madrid: Gredos 1967 (2.ª edición muy aumentada), 12-26.

CORREA RODRÍGUEZ, P., *La historia de Píramo y Tisbe de Antonio de Villegas*. Granada: Universidad de Granada 2003.

CURTIVS, E. R., «El paisaje ideal», en: *Literatura europea y Edad Media Latina* [1948]. México: Fondo de Cultura Económica 1955, I, 263-289.

FERRI COLL, J. M., «La naturaleza en la ficción narrativa del Renacimiento: una nota sobre los libros de caballerías y los de pastores», en: Thion Soriano-Mollá, D. (ed.): *La Naturaleza en la Literatura Española*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo 2011, 63-72.

KANEV, V., «Paisaje y espacio en literatura», *América: Cahiers du CRICCAL* 29 (2003), 9-19.

LÓPEZ ESTRADA, F., «Estudio y texto de la narración pastoril «Ausencia y soledad de amor», del *Inventario* de Villegas», *BRAE* XXIX (1949), 99-133.

SOTO CABA, V., «Paisajes de fábula y fantasía literaria: Naturaleza y jardines en la narrativa del siglo XVI», en: Añón Feliú, C. (coord.): *Felipe II, el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*. Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V 1998, 387-398.

TORRES COROMINAS, E., *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del Inventario de Antonio de Villegas*. Madrid: Ediciones Polifemo 2008.

Food and Desire: Encounters with the Female Subject in the Consumerist Society of *Great Expectations* and *Tess of the D'Urbervilles*¹

CLAUDIA ALEA PARRONDO

Universidad Complutense de Madrid
calea@ucm.es

RESUMEN: Este artículo examinará cómo los cambios del sistema económico de la época victoriana pueden ser relacionados con la visión del cuerpo femenino a través de su asimilación con alimentos. Se usarán como perspectiva teórica los *Food Studies* para investigar las relaciones complejas entre comida y cultura. Este enfoque permitirá revelar ciertos significados culturales que pueden no ser evidentes, al ser la comida algo cotidiano. Para comprobarlo, se propone el uso de teorías como el concepto de deseo propuesto por el psicoanalista Sigmund Freud o el concepto de reificación como ejes para examinar las relaciones sujeto/objeto en la época victoriana. Así, este ensayo examinará los encuentros con el cuerpo femenino y la asimilación de este con alimentos en las obras *Great Expectations* (1861), escrita por Charles Dickens, y *Tess of the D'Urbervilles* (1891), escrita por Thomas Hardy. De esta manera, Ms Havisham compara su cuerpo con su propia tarta nupcial putrefacta, mientras que Alec concibe a Tess como si fuera una de sus fresas cultivadas artificialmente fuera de temporada.

PALABRAS CLAVE: Food Studies, deseo, época victoriana, *Great Expectations*, *Tess of the D'Urbervilles*

ABSTRACT: This paper will examine how the changes in the economic system of the Victorian era can be related to new visions of the female body through their assimilation into food. Food Studies are proposed as an interdisciplinary approach that can serve researchers to delve into the complex relationships between food

¹ This work was made possible with the FPU (Formación de Profesorado Universitario) funding number FPU23/01580.

and culture. This can serve as a way to unveil cultural meanings that can be not obvious, as food can be taken for granted. To examine this premise, theories such as psychoanalyst Sigmund Freud's views on desire or the concept of reification will be used to examine the subject/object relationship in the Victorian era. By applying these theories, this essay will examine the encounters with the female body and their assimilation to food in the works *Great Expectations* (1861) by Charles Dickens and *Tess of the D'Urbervilles* (1891) by Thomas Hardy. In this way, Ms Havisham compares her body to her own rotten wedding cake, while Tess is portrayed by Alec as one of his artificially-grown strawberries.

KEYWORDS: Food Studies, Desire, Victorian era, *Great Expectations*, *Tess of the D'Urbervilles*

FOOD STUDIES

The study of food has been neglected in academic circles. Arguably, one of the main reasons for this lack of interest is –although this may seem contradictory– the capital importance of food in culture and in our everyday life. The risk, then, could be to think of food as nourishment, as something ordinary. By doing this, however, one could delete –or worse, ignore– all the symbology or cultural connotations that food could have. In the words of Wazana Tompkins, by taking food into account, we will be able to «defamiliarize what is often an unquestioned aspect of everyday life... an exercise in critical approaches to the social and cultural world» (2005: 246). This work will not analyse the reasons why this happens, but it will provide arguments to assure the status of Food Studies as an independent and relevant discipline in the field of Literary Criticism.

Lately, several pieces of research done in Food Studies have demonstrated the importance of the anthropological, historical or sociological meaning of food (Fitzpatrick 2012: 125). However, as stated before, the relevance of this field for literary criticism is still being questioned, being this a relatively new area of study. Due to the complex nature of the relationship between culture and food, Food Studies is moving towards a multidisciplinary approach, rather than focusing on historic research, as when the discipline began at the beginning of the century (Fitzpatrick 2012: 125). This turn towards the multidisciplinary allows one to focus on more varied topics, as can be seen, for instance, in the work of Wazana Tompkins (2014) on the study of social constructions, in this case, race, embedded in food tropes (Fitzpatrick 2012: 244). Besides, other topics have been studied in relation to food such as the construction of the national identity, gender differences and issues like the exploration of the anorexic body in Victorian Literature (see Silver 2002)

or sexual desire, among others (Fitzpatrick 2012: 125, 127). These explorations allow the discipline of Food Studies to open to new fields of knowledge, being able thus to focus more on the literary, symbolic or cultural interpretation than on the historical description and origins of food. Another important feature of Food Studies is the fact that it is not reduced to the study of generally considered literary texts, as it also takes into consideration culinary guides or cookery books (Fitzpatrick 2012: 128). This consideration enriches the theoretical approach of Food Studies, as considering cooking books something to be studied in Literary Studies enriches the discussion of the classification of literary genres.

Following these new trends in Food Studies, this work will analyse how women are commodified through their assimilation to food. In this way, *Great Expectations* by Charles Dickens and Tomas Hardy's *Tess of the D'Urbervilles* will serve as example of how women are dehumanized by being compared to food; in the case of the first novel, Ms Havisham is presented as a parallelism of her rotting wedding cake, and of the latter, of Tess being presented as out of season, artificially grown, strawberries.

FOOD IN THE VICTORIAN ERA

The Victorian era is the period when consumerism society was consolidated. As a consequence, food started to be more available to the middle class and generally less available to the working class. Tea started to represent the luxury and the necessities of the cultural identity of the middle and high classes. Food –and the ways in which it was consumed– started to be seen as a commodity and a way of representing class, gender, etc. ideas derived from Victorian social constructions. Although Victorian food is normally considered «bland and boring» (Daly & Forman 2008: 364), at this time maritime trade was at the highest point in all British history, as in this period the British Empire was in its full power. Exotic foods and recipes started to 'colonize' Britain, like in the case of curries. In this way, according to Daly and Forman, curries started to represent the colonial identity in opposition to the «normality», being roast beef –a dish that was consolidated in this period as one of the most representatives of British cuisine– the symbol of Englishness and, in consequence, masculinity (2008: 368). Not only were the foods consumed a symbol of your position in society, but also the way how people consumed those foods. As an example of that, writers such as Mrs Beeton emphasized the importance of a well-served dinner and its implications for the level of civilisation, creating a discourse around the way of eating. These rules –as seen in, for example, Beeton's *Book of Household Management* (1861)– go

beyond the «alimentary», as they expose social rules of behaviour (Daly & Forman 2008: 370), emphasising how dinner is not just about food, but also about gender constructions or morals (Soyer qtd. in Daly & Forman 2008: 372). These considerations ultimately imply food's ability of «signification and resignification» (Thomas 2020: 76).

The Victorian era brought some 'new' anxieties related to the consequences of the modern historical period, such as the anxiety of reverse colonization –as seen in works such as *Dracula* (1897)– or female sexuality and the role of women in society –as in *She* (1887). With food considered a commodity, concepts such as 'hunger' changed. Food consumption started to be related to pleasure by the middle classes, and concepts such as 'taste' became of capital importance. According to Thomas (2020: 74), this new conception of appetite and consumerism implied new social anxieties, such as the one of being eaten. Herbert Spencer describes in his book *Principles of Biology* (1866) his interpretations of Darwin's theory of evolution, creating the theory of Social Darwinism. In this way, Spencer states that evolution relies in the «survival of the fittest», relating evolutionary theory, economics and eugenics (167). With the statement «the survival of the fittest» Spencer reflects this tension in capitalist societies of being metaphorically eaten by the system for its good functioning. This concept can be related to the consumerism voracity brought by market-based economies, and is closely tied to the opposition *eat – being eaten*, These two opposite roles that we can partake in society can also be related to Nietzsche's concept of 'will to power' –one will exert power over others–, or the Freudian 'will to pleasure' –as we have the subject and object of the desire– arriving thus at the comparison of the concepts of power and pleasure, that will be explored later.

ABOUT DESIRE

Defining desire has been a matter of thought in several fields. For instance, Airaksinen defines desire, in a philosophically oriented way, as:

a subject's propositional attitude, that is, the subject recognizes and *prima facie* presents a claim to a salient feature of an imaginary possible world that one also hopes to get, or the intentional object of the desire (2019: 3).

According to empirical psychology, and as stated by Hofman and Nordgren, desire is everything that comprehends «those wants and urges that are intricately linked to motivation, pleasure, and rewards» (qtd. in Airaksinen 2019: 11). In his work *Civilization and Its Discontents*, Freud explains that desire is born as a neces-

sity to obtain pleasure or happiness, and, ultimately, to escape pain and displeasure (2010: 72)². Desire, then, is presented as a double-sided phenomenon as it can bring satisfaction but also an escape from dissatisfaction. This double meaning implies a downside if the desire is not accomplished, as hypothetically speaking it is not the same ‘to feel happy’ as ‘to escape sadness’; in the second case, the urge for fulfilment could be more aggressive, making that, ultimately, the purpose of putting the suffering to an end relegates pleasure to a secondary level (Freud 2010: 73). In the same way, by the fulfilment of a desire we obtain pleasure, something that provides the individual with a certain independence from the outside world (2010: 74). At the same time and contrary to this, desire would go hand in hand with displeasure, as desire is internally modulated according to our level of toleration to the displeasure –that fluctuates from the facilitation of the desire to the restriction of the pleasure– (2010: 74-75). As proposed by Freud (2010: 76), desires can be displaced in order to be fulfilled, as happens, for example, with the libido. In this way, sexual love would be translated into the creation of affection between the desire and the ‘desired’.

Furthermore, according to Airaksinen desire is closely related to an aesthetic experience, as «desirability means attractiveness in a special way that is open to desire» (2019: 6). But, as in other relationships, this experience is not one-sided; according to some theories such as Thing Theory, as proposed by Brown (2001), these behaviours create a nexus between the object and the subject, and desire is not different. Mertens (2018), in this way, addresses this interaction by stating that «certain perceptions bind us to the objects, that is, we find them desirable. Desirability is a bond between the object and the perceiver» (qtd. in Airaksinen 2019: 6). To fulfil this bond, to satisfy our desire, will require us to carry out an action, thus to exert our will (James qtd. in Airaksinen 2019: 10).

DESIRE AND CONSUMPTION

As seen before, the Victorian era was a time marked by the development of the society of consumption, as the economic system evolved towards something closer to today’s capitalism, moving from the rural, subsistence economy that reigned at the beginning of the period. This turn from *need* to *desire* brought as a consequence some changes regarding the new way of living –and, consequently, buying– like the ‘democratisation’ of taste, a concept that resulted in a more in-

² All the translations are my own as extracted from the Spanish edition *El malestar en la cultura* translated by Ramón Ray Ardid, Alianza Editorial (2010).

tense relationship between subject and object, because under this paradigm subjects become strongly defined by the objects they consume. Sattaur (2012) studies this relationship between subject and objects, and its cultural consequences in the Victorian era. According to Millar, «the sensual, visual dynamic of shopping translates with alarming ease into cultural discourses» (qtd. in Sattaur 2012: 348). With this resignification process of attributing commercial dynamics to other cultural discourses, the exchange between objects and subjects becomes something that assigns the object more value than the one allowed by the mere economic exchange itself (Sattaur 2012: 348), and according to Lijster (2017: 57), this new acquired meaning goes beyond the subject's reach. It could be explained, then, that this process of transformation or resignification that the object undergoes is strongly related to the way that subjects deal with objects, assigning and reassigning cultural meaning and value. This resignification process will be important when analysing the relationships between Ms Havisham, her wedding cake and Stella –in the case of *Great Expectations*–, and Tess and Alec –for *Tess of the D'Urbervilles*.

With the society of consumption, the term commodity arises as one of the most important ones; with the basic needs more or less secured, some objects –such as food– started to be taken for granted, being easy, thus, to skip or ignore their impact in our culture. But consumerism triggered the consideration that people may also be commodities. To become a commodity means two different and almost opposite processes: the first one being that, according to Marx, the object loses its value and meaning in the economic transaction (Lijster 2017: 58), and that the old meaning is replaced by a new one, as objects start to be worshipped as holy relics by a crowd as in a religious procession (Lijster 2017: 58). Applying this process to people would result on a dehumanisation process, followed by reassignment of meaning, and the consequent idealisation of the person. Assigning this fabricated ideal or social construct to the subject, implies the negation of the possibility of an autonomous identity for the subject. This deification can be seen, for instance, in the archetype of the *Angel in the House*³, where the woman is dehumanized and deprived of the public sphere, while, at the same time, idealized and treated as a divinity.

Another example –which will be examined in the next section– is the sacrament of marriage: the bride is exchanged as a commodity, from her family to her husband, but she obtains a different social status in return, i.e., being a married, respectable woman. In this way, the bride –thus the archetype of the Angel in the House–

³ 'Angel in the House' is a term coined from the poem *The Angel in the House* (1862) by the Victorian poet and literary critic Coventry Patmore. This poem is said to have defined the Victorian archetype of the Angel in the House, the ideal middle-class housewife that oversees the creation of a heaven-like home for her husband and children, while being deprived of any role in the public sphere.

acquires a dichotomous role of subject/object. In the next section, these concepts about the commodification of subjects by their assimilation to purchasable objects, in this case food, and its relation to desire will be applied to Charles Dickens' *Great Expectations* (1861) and Thomas Hardy's *Tess of the D'Urbervilles* (1891).

GREAT EXPECTATIONS

In his novel *Great Expectations*, Dickens depicts an 'old woman', a spinster who could not marry, called Miss Havisham. This character keeps her wedding dress, decorations and even her cake, and shows them to Pip, the main character of the story, who describes the scene as:

The most prominent object was a long table with a tablecloth spread on it, as if a feast had been in preparation when the house and the clocks all stopped together. An epergne or centre-piece of some kind was in the middle of this cloth; it was so heavily overhung with cobwebs that its form was quite undistinguishable; and, as I looked along the yellow expanse out of which I remember its seeming to grow, like a black fungus, I saw speckle-legged spiders with blotchy bodies running home to it, and running out from it, as if some circumstances of the greatest public importance had just transpired in the spider community

[...]

«This,» said she, pointing to the long table with her stick, «is where I will be laid when I am dead. They shall come and look at me here.»

[...]

«What do you think that is?» she asked me, again pointing with her stick; «that, where those cobwebs are?»

«I can't guess what it is, ma'am.»

«It's a great cake. A bride-cake. Mine!» (Dickens 2008: 77)

In this passage, Miss Havisham shows what remains of her failure as a Victorian woman: her wedding cake and feast, now rotten because of her impossibility of getting married. This uneaten feast represents her unsatisfied desire to become the Victorian archetype of the Angel in the House, the perfect middle or high-class housewife who creates the perfect moral environment, heaven on earth, for her husband. The feast, thus, is proof of her not being able to fulfil her duty in Victorian society as a woman of her social class, which brings her profound dissatisfaction. Besides not complying with her own desires, it could be argued that the feast, and especially, the cake, represents her body, her virginity. These rotting and untouched foods establish a clear parallelism between her non-consumed body and the non-eaten food.

Furthermore, the wedding cake, which has a very specific cultural meaning –as it is cut by the married couple at the end of the wedding, symbolising the ending of the ritual of getting married–, represents her status as a spinster, her rotting body and wasted maidenhood. This assimilation of the body as food is reinforced by her desire to be put on that same table when she dies, which has obvious cannibalistic connotations derived from the transformation of the female body into a commodity, something that can be bought, so it can also be desired, consumed and devoured. This comparison of her body with rotten goods highlights her unproductive female life, making clear the conversions of the bride as a commodity, an ‘object’ specifically conceptualized to be consumed by the husband. In this case, her spinster body remains ‘uneaten’, so she remains both dissatisfied –as a woman– and unable to satisfy the male appetite. As Freud (2010: 76) explains, appetite could be considered a sublimation of the libido. With their primary necessities secured, displeasure is not an option for the bourgeois class in consumerist societies, and Miss Havisham will try to mend the dissatisfaction brought by this displeasure in other ways.

As explained in the introduction of the Spanish version of *Great Expectations* (2014) edited by Eduardo Valls, this dissatisfaction simplifies the identities of the characters and makes them become oppressors as they systematically dehumanize people for their own benefit, as Miss Havisham oppresses Stella, seeking for revenge (2014: 35). Considering the fact that Miss Havisham dehumanizes herself by reducing her body to an edible that remains intact but rotting at the same time, it is not difficult to picture her dehumanising other subjects, transforming them into objects. This interaction, thus, can serve as an example of the complexity of the Victorian duality of the subject/object relationships –as previously mentioned in the reification process– and, as a consequence, the dynamics that this carries within social relations. By dehumanising herself, Miss Havisham creates her identity through the association of her body with the wedding cake, with the fact that she didn’t manage to get married, projecting this into the character of Stella. In this way, Miss Havisham’s identity as a subject is defined by an object that represents her social «oppression», the bride cake, and by the object that she actually oppresses, being this Stella –recreating, thus, the opposed characteristics of the subject construction through reification.

Ultimately, the opposition between subject/object and the consequences derived from it could arguably represent the dichotomy of eating/being eaten. This dichotomy is produced by the consumerist society and the commodification of the female body in the marriage market –derived, at the same time, from the Victorian feminine archetypes and stereotypes. In this case, Miss Havisham’s frustrations

are originated by her 'uneaten' body and, as a consequence the displeasure this situation brings, she oppresses Stella, placing herself in the role of the eater.

TESS OF THE D'URBERVILLES

Another character who oppresses other people for his own satisfaction –which is clearly related to desire and, ultimately, to appetite– is Alec D'Urberville from *Tess of D'Urberville* (1891). In the first meeting of Tess and Alec, he force-feeds Tess some perfect, out-of-season strawberries, as shown in the passage below:

He conducted her about the lawns, and flower-beds, and conservatories; and thence to the fruit-garden and greenhouses, where he asked her if she liked strawberries.

«Yes,» said Tess, «when they come.»

«They are already here.» D'Urberville began gathering specimens of the fruit for her, handing them back to her as he stooped; and, presently, selecting a specially fine product of the «British Queen» variety, he stood up and held it by the stem to her mouth.

«No–no!» she said quickly, putting her fingers between his hand and her lips. «I would rather take it in my own hand.»

«Nonsense!» he insisted; and in a slight distress she parted her lips and took it in. [...]

He watched her pretty and unconscious munching through the skeins of smoke that pervaded the tent, and Tess Durbeyfield did not divine, as she innocently looked down at the roses in her bosom, that there behind the blue narcotic haze was potentially the «tragic mischief» of her drama—one who stood fair to be the blood-red ray in the spectrum of her young life. She had an attribute which amounted to a disadvantage just now; and it was this that caused Alec d'Urberville's eyes to rivet themselves upon her. It was a luxuriance of aspect, a fulness of growth, which made her appear more of a woman than she really was. She had inherited the feature from her mother without the quality it denoted. (Hardy 1993: 34-35)

In this passage, similar to the observation in Dickens' work, we can see a clear parallelism between the perfect, «fine» strawberries and Tess' «luxuriance aspect», a beauty that, like the strawberries, is not fully ripe. And it is not, as it is said that her looks «make her appear more of a woman than she really was». In this way, both Tess and the strawberries are there to fulfil Alec's desires: the strawberries represent the consumer society, as they are not in season. The strawberries are a product of consumerist society, produced thanks to the artificial environment of the greenhouse. Strawberries, then, represent the bourgeois middle-class aspirations of the Victorian era, where necessities are covered, thus money can be destined to fulfil individualistic desires.

Tess should not be there either; she goes to Alec's property to seek her aristocratic relatives, but it turns out that Alec's family, being a family of merchants, have bought the title instead of inheriting it. As a member of the middle class, Alec forces both objects of his desire –the strawberries and Tess– into his power, just to fulfil his ambitions. In this scene, we can see an underlying tension, as Alec wants to possess Tess, but he does not do it, at least not explicitly. As in the case of Miss Havisham, we can see desire redirected by a displacement of the libido; instead of making any explicit sexual advances, Alec feeds Tess –a foreshadowing of the future rape–, remarking on the link between eating and being eaten. Alec wants to eat Tess but, instead, he feeds her, transforming his desire into hunger, which resolves by physically invading Tess' body with the strawberries. Consequently, according to Parrish Lee, this scene symbolizes a «violation of Tess' free subject» (2016: 141). In this way, it could be argued that, through desire, Alec transforms Tess into an object, something edible like the strawberries, dehumanising her. However, as seen before in Lijster (2017), the subject is not free from the influence of the object. In line with the previously mentioned idea that purchased items reflect the buyer, desire establishes a connection between the individual desiring and the desired object. In this way, Alec's actions of transforming Tess into an object will have consequences, as Tess kills him at the end of the novel. In this case, the subject/object relationship ends with the 'object' killing the 'subject', subverting the order of the dichotomy eat/being eaten.

CONCLUSION

Because we take it for granted, food is often considered unimportant even if it reflects dominant cultural discourses and connotations in relation to the context where they are presented, among other factors. For this reason, it is important to give value to disciplines such as Food Studies, as they work to untangle the hidden meaning that food or eating has in culture and in its products –in the case of this essay, literature. For instance, food shows the consequences derived from the economic change to the capitalism of consumption and the consumerist society established during the Victorian era, with concepts such as reification or commodity, in nineteenth-century literature.

The examples dealt with in this paper, Charles Dickens's *Great Expectations* and Thomas Hardy's *Tess of D'Urbervilles*, show the complex relationship between subjects and objects and the role that they fulfil in society while trying to adhere to gender stereotypes or archetypes, such as the one of the Angel in the House. This also reflects the fragility of the division between subject and object and their

interchangeable role through the satisfaction of desire. In these texts, foods, like Miss Havisham's bride cake or Alec's strawberries, are used to symbolize the body of the female characters and the tensions between eating and being eaten, derived from the new market system, and reflecting their unfulfilled roles—in the case of Miss Havisham her impossibility of being the Angel in the House, and in the case of Tess her not belonging in the artificial environment of the new, bourgeois, D'Urbervilles. The acts of eating—or not being eaten, as in the case of Dickens' text—represent the double role between subject and object, as the former dehumanizes the latter, but the object also has a role in this two-sided relationship. For instance, Miss Havisham regains her role as subject projecting her identity in the oppression of Stella, while remaining an object by her assimilation to the rotten wedding cake, the evidence of her maidenhood. In Hardy's text, Tess destabilizes her imposed role of object and edible by killing Alec at the end of the novel. In this way, the object of desire ends the life of the subject that desired, subverting the roles by showing how the subject is affected by the objects that it 'consumes'.

BIBLIOGRAPHY

- AIRAKSINEN, T., «Introduction: Depicting Desire». *Vagaries of Desire: A Collection of Philosophical Essays* (2019), 3–28.
- BROWN, B., «Thing Theory», *Critical Inquiry* 28. 1 (2001), 1–22.
- DALY, SUZANNE, AND G. FORMAN, R., «Introduction: Cooking Culture: Situating Food and Drink in the Nineteenth Century», *Victorian Literature and Culture* 36. 2 (2008), 363–73.
- DICKENS, C., *Great Expectations*. London: Oxford University Press 2008.
- FITZPATRICK, J., «Food and Literature: An Overview», in Ken Albala (ed.): *Routledge International Handbook of Food Studies*. London: Routledge 2012, 122–134.
- FREUD, S., «El malestar en la cultura» en Ramón Rey Ardid (trans.): *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 2010, pp. 57–151.
- HARDY, T., *Tess of the D'Urbervilles*. London: Wordsworth Classics, 1993.
- LIJSTER, T., «'All Reification Is a Forgetting': Benjamin Adorno, and the Dialectic of Reification», in Samir Gandesha and Johan F. Hartle (eds.): *The Spell of Capital: Reification and Spectacle*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2017, 55–66.
- PARRISH LEE, M., *The Food Plot in the Nineteenth-Century British Novel*. London: Palgrave 2016.
- SATTAUR, J., «Thinking Objectively: An Overview Of 'Thing Theory' In Victorian Studies», *Victorian Literature and Culture* 40.1 (2012) 347–57.
- SILVER, A. K., *Victorian Literature and the Anorexic Body*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SPENCER, H., *Principles of Biology (vol. 1)*. New York and London: D. Appleton and Company 1910.

THOMAS, K., «The Culinary Landscape of Victorian Literature», in J. Michelle Coghlan (ed.): *The Cambridge Companion to Literature and Food*. Cambridge: Cambridge University Press 2020, 73-87.

VALLS OYARZUN, E., «Introducción». *Grandes Esperanzas*, by Charles Dickens. Madrid: Escolar y Mayo 2014, 9-48.

WAZANA TOMPKINS, K., «Literary Approaches to Food Studies», *Food, Culture & Society* 8. 2 (2005), 243-258.

—*Racial Indigestion: Eating Bodies in the 19th Century*. New York: NYU Press 2014.

Ocupando territorios: el espacio de la transgresión en la poesía de Leopoldo María Panero

SARA SÁEZ RODRÍGUEZ

Universidad Complutense de Madrid

ssaezo3@ucm.es

RESUMEN: La tradición literaria ha desechado en numerosas ocasiones a escritores por diversos motivos. En el caso de Leopoldo María Panero, se le apartó de tres territorios distintos: el real, el mental y el imaginario. A pesar de ello, el poeta era un gran reflejo del panorama cultural y epistemológico de la época, lo que le confirió importancia dentro del canon. En su obra se muestra una contradicción: el poeta era mirado con recelo por parte de la sociedad y la cultura mientras que su prolífica poesía logró traspasar fronteras. Algunos poemas muestran la transgresión y la diferencia respecto a su época; otros reflejan su deseo de reavivar la poesía a través de la reescritura.

PALABRAS CLAVE: Leopoldo María Panero, poesía, identidad, postestructuralismo.

ABSTRACT: Literary tradition has displaced many authors of the centre of the canon. In the case of Leopoldo María Panero, he was cast away from three different territories: the real one, the mental one and the imaginary one. Despite that, his poetry reflects his cultural and epistemological era. That is the reason why he gained importance inside the literary canon. Contradiction exists in his works: society overlooked the poet whereas his prolific poetry managed to cross all kinds of borders. Some poems show the transgression and the difference in relation to his time; others mirror his desire of bringing back to life poetry through the practice of rewriting.

KEYWORDS: Leopoldo María Panero, poetry, identity, poststructuralism.

LEOPOLDO MARÍA PANERO, EL GENIO

Si se parte de algunos comentarios del teórico Túa Blesa, el sistema literario podría definirse como un edificio. Este contendría diferentes pisos y habitaciones con variedad de contenido. Puede que se distribuyan por épocas, tópicos, géneros literarios... Lo que no se espera del sistema es que colapse y, sin embargo, hay algunos autores que amenazan con la destrucción del orden preestablecido de ese canon asentado. Uno de ellos es Leopoldo María Panero (1948-2014), estudiado concienzudamente por el académico ya mencionado. La poesía de este escritor se encuentra en un hueco de la nada, cuya palabra «sume en sombras [...] la situación 'literaria' general y, en último término, la legitimidad del actual orden cultural y social» (Blesa en Panero 2020: 7). El edificio que era la literatura se tambalea con la inclusión de obras como la escrita por el prolífico madrileño. Se torna relevante, pues, el estudio de ciertos elementos en su poesía que causan que los cimientos del edificio literario se desequilibren, como puede ser aunar el mundo de los locos con el de los cuerdos o su peculiar manera de traducir.

Primero cabría preguntarse cuál es el espacio que tenía Panero dentro esa construcción. Este lugar, como se verá más adelante, se le niega al sujeto biográfico en diversas ocasiones y le relega a una vida en los límites en tres aspectos fundamentales: el real, el mental y el imaginario (Lecointre 2014). Su contexto desempeña un papel relevante, ya que, aun al pretender no caer en el biografismo que tanto caracteriza el estudio de la obra de Panero, existen evidencias neurocognitivas que avalan la teoría de las influencias de algunos hechos que rodean al creador.

El mito del genio loco que tantas veces aparece junto al término del poeta maldito sería una categorización errónea, una teoría que debe ser refutada en pos de una correcta teoría de la imaginación si se tiene en cuenta el factor de las enfermedades mentales. Es bastante certero decir que la creatividad disminuye si una enfermedad mental impide pensar con tanta claridad, pues como indican numerosos estudios (Carson 2018; 2019; Kinney y Richards 2007; Viskontas y Miller 2013), la variación del temperamento en función del momento en que se encontrara de esquizofrenia el artista (en el caso del presente estudio, Panero) iría en detrimento de su creatividad puesto que los mejores estados para crear obras artísticas son aquellos en los que la persona está, *grosso modo*, bajo control¹. Sin embargo, el abuso de pastillas al que estaba sometido el poeta, tal y como se muestra en diversas partes de su biografía (Fernández 2023), adormecería su mente y

¹ En los artículos citados se menciona el ejemplo de una persona con bipolaridad. El término medio de alguien con características ciclotímicas sería el punto que estuviera más centrado y alejado tanto de los parámetros maníacos como de los depresivos.

no se encontraría en plenas facultades creativas según los parámetros que exponen los científicos mencionados con anterioridad. Por ello, los estudios previamente citados concuerdan en que debe estar en unos niveles más cerca de la estabilidad que los picos causados por su enfermedad. Estas evidencias científicas ayudarían a desechar la teoría del genio loco que persigue la interpretación de los textos literarios desde, sobre todo, el Romanticismo, ya que

at the end of nineteenth century, in response to Darwin and the scientific revolution, there was a trend to associate genius with degeneracy. Benedict Morel, a French psychiatrist, argued that the creative genius was a state of biological inferiority, inherited from the same gene pool as the lowest elements of society, including criminals and lunatics (Carson 2019: 297).

Estos estudios citados llegan a la siguiente conclusión: una persona con un pensamiento divergente posee una imaginación y una creatividad que operan con una asociación de elementos que dista bastante de lo común. Estas combinaciones novedosas, junto una gran flexibilidad cognitiva capaz de lanzarles a la innovación constante y una mayor desinhibición que anula la autocensura creativa, se configurarían como los ingredientes perfectos para crear un artista cuya producción sea mayor y original (Carson 2018; 2019; Kinney y Richards 2007; Viskontas y Miller 2013).

Igual de importante es la presencia tanto de la postmodernidad como del posestructuralismo en los textos poéticos de Leopoldo María Panero. No son una mera muestra de alguien deudor de su tiempo², sino que el propio escritor tenía una formación académica que le hacía conocedor de autores propios de la época como Michel Foucault, Jean-François Lyotard o Gilles Deleuze y bien lo muestra en algunos de sus textos en prosa (Panero 2014b). De hecho, su labor humanística se extendió más allá del mero hecho creativo y publicó también distintas traducciones de autores como el inglés Lewis Carroll, si bien su manera de aproximarse a esos textos será diferente y, por ello, se la califica de «perversión», puesto que «las traducciones panerescas son [...] operaciones que responden a la clave retórica de la *amplificatio*» (Blesa 2011: 19). Descritos como «singulares», estos textos dejan de pertenecer al escritor original para así configurar un nuevo autor doble, un X-

² Es necesario recordar al lector que antes de ser incluido en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet (Barcelona: Barral, 1970), Leopoldo María Panero ya se había dado a conocer dos años antes con la edición de *Por el camino de Swann* (1968). Ese fue el principio de su prolífica obra, constituida por cientos de poemas, sin contar sus escritos en prosa y sus cuentos. En esos años, el paradigma teórico-literario era convulso, repleto de cambios y querellas que dieron lugar a distintas maneras de entender la literatura y los productos culturales. Panero adoptó ideas pertenecientes a diferentes filosofías y como resultado de ello se encuentra, por ejemplo, un poema titulado «Palimpsesto», el cual se tratará en el presente artículo.

Panero (*ibid.*: 26), donde la identidad autorial pasa a un segundo plano en una labor de deconstrucción. Esta manera de pervertir el canon literario deshecha las ideas de creación o creador y «todo escribir es escribir sobre lo ya escrito, leído, hacer propio lo ajeno mediante la cita y la traducción» (*ibid.*: 36), volviendo de esta manera la literatura previa sobre la posterior y haciendo posible una, como acuñaría Blesa, literatura orgánica. Esta sería la creada por Leopoldo María Panero, una intención de reavivar algo que, sin un agente externo anónimo, no sería posible.

Su poesía es una transgresión constante, tanto por el espacio que se le había negado como por sus factores personales, ya sean contextuales o académicos. Se le considerará una escritura del afuera (Antúnez Arce 2022), en movimiento y que tiende hacia el centro, sobre todo a través de la oscilación entre el mundo de los cuerdos y el de los locos y las perversiones de textos previos. Por eso Blesa advierte de la literatura paneriana: es capaz, desde los límites, de provocar un temblor en el sistema y demoler el edificio por completo.

ELLOS, NOSOTROS: EL ESPACIO

El tema del espacio en relación con la obra de Leopoldo María Panero ha sido estudiado desde distintas perspectivas en numerosas ocasiones³ y este epígrafe se centrará en la transgresión triple del poeta relacionada directamente con los territorios que no pudo conquistar. Como indica el artículo «Écriture et enfermement dans la poésie de Leopoldo María Panero», él «se réfère souvent aux écrits de Foucault pour rappeler la manière dont l'histoire a escamoté la question de la folie» (Lecointre 2014: 2). Aquí el texto crítico remite al libro del filósofo francés *Histoire de la folie à l'âge classique* (Foucault, 1976), donde se trata la exclusión social de diversas enfermedades mentales y el sustantivo peyorativo para englobarlas, la locura. Leopoldo María Panero era conocedor de la obra del francés, tal y como se observa en varios artículos reunidos en *Prosas encontradas* (Visor Libros, 2014). Un gran ejemplo sería «¿Quién tiene miedo de Virginia Woolf?», donde aborda el tema de la literatura en relación con la locura. En este texto, Panero también menciona a grandes pensadores como Roland Barthes, Sigmund Freud, Jacques

³ Cabe destacar los siguientes artículos en los que se estudia el espacio en relación con el autor y el cuerpo: «Devenir cuaderno. El cuaderno como cuerpo y el cuerpo como cuaderno en la producción literaria de Leopoldo María Panero» (Vega Manrique 2021); «Fetichismo del autor y arqueología del cuerpo: Leopoldo María Panero y la autobiografía» (Picconi 2001); «Leopoldo María Panero: paradigmas de un no-lugar» (Pérez Rojas, 2014); «Libertad y límites en la poesía de Leopoldo María Panero» (Aroca Iniesta 2018). En esta lista se incluiría también el de Lecointre (2014) pero se encuentra en el cuerpo principal del texto debido a la luz que arroja sobre esta cuestión en concreto.

Lacan o Jean-Paul Sartre, entre muchos otros. Respecto a Foucault comenta que «la locura da miedo, por cuanto no hay código para ella, ya que la Psiquiatría es tan sólo una superstición, y un nosograma, como dijera Foucault en *Histoire de la folie à l'âge classique*» (Panero 2014b: 203).

En la poesía paneriana que se leerá en el presente artículo se advierte el problema del individuo rechazado por la sociedad, asunto que se ve reflejado a través del mundo metafórico que despliega el poeta. Se muestra «une barrière entre l'individu et le monde qui situe le poète en dehors du 'système'» (Lecointre 2014: 3). Esta división frente a los demás se daría en el plano de la realidad física, puesto que gran parte de su vida la pasó recluido en sanatorios mentales⁴ y por ello se le situaba en los márgenes de lo que era considerado como normativo. A su vez, no solo se verá en el siguiente poema esa separación en el plano puramente físico, sino que se sugiere también la perteneciente al mundo de lo mental. Como se comprobará en los versos siguientes, el sujeto lírico expresa a través de la imagen del encierro físico en el manicomio un asunto más trascendente: la diferencia entre los que allí están confinados, los locos, y sus antagonistas, los hombres.

En el oscuro jardín del manicomio
los locos maldicen a los hombres
las ratas afloran a la Cloaca Superior
buscando el beso de los Dementes.

Un loco tocado por la maldición del cielo
canta humillado en una esquina
sus canciones hablan de ángeles y cosas
que cuestan la vida al ojo humano
la vida se pudre a sus pies como una rosa
[...]
El loquero sabe el sabor de mi orina
y yo el gusto de sus manos surcando mis mejillas
ello prueba que el destino de las ratas
es semejante al destino de los hombres (Panero 2020: 355).

No es poca la cantidad de escritos surgidos en algún periodo de internamiento, dado que esa era la realidad del sujeto biográfico. Este poema, carente de título, pertenece a *Poemas del manicomio de Mondragón* (publicado en 1987)

⁴ Por motivos de espacio no se puede especificar más sobre sus idas y venidas tanto de la cárcel como de diversos sanatorios, Para obtener información detallada se recomienda la nueva edición de la paradigmática biografía de J. Benito Fernández *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero* (Barcelona: Anagrama 2023).

y en él se observa un paisaje de lo que suponía vivir en un espacio recluso como aquel. Lo primero que se advierte es la falta de iluminación que sitúa al lector en un lugar lúgubre («obsuro jardín») y la distinción entre el mundo de los locos y el de los hombres («los locos maldicen a los hombres»). El yo lírico muestra la deshumanización que se les atribuía a quienes moraban allí al asemejar el lugar con una cloaca y a sus habitantes con las ratas. El poema también presenta la figura del loco que, «tocado por la maldición del cielo», entona canciones sobre asuntos que no se perciben a simple vista, lo cual remitiría a algunos síntomas propios de enfermedades mentales como la esquizofrenia. Así son descritas las alucinaciones, características de enfermedades como la mencionada previamente:

Hallucinations are perception-like experiences that occur without an external stimulus. [...] They may occur in any sensory modality, but auditory hallucinations are the most common in schizophrenia and related disorders. Auditory hallucinations are usually experienced as voices» (American Psychiatric Association 2022, 102).

Las canciones, como indica el poema, tratan temas que «cuestan la vida al ojo humano» y podrían remitir a alucinaciones, lo cual es una fuente poco fiable para alcanzar algún tipo de conocimiento que sea válido en la sociedad. Este verso se interpretaría como la dificultad para ver el mundo de la misma manera por parte del loco y del hombre, pues este primero expresa su visión «humillado en una esquina», lo que alude al rechazo de lo que proviniera de estas personas por parte de la sociedad.

A través de estas palabras, el yo poético relata cómo los habitantes del manicomio eran objeto de burla por su propio conocimiento o, más bien, por su peculiar manera de acercarse epistemológicamente al mundo. La lucidez no es un elemento que se le atribuya al loco y, por lo tanto, se advierte ese rechazo por parte de la sociedad de estas personas y, por extensión, de su verdad. Sin embargo, el final del texto citado revela la similitud entre los dos mundos que previamente había diferenciado, ya que «prueba que el destino de las ratas / es semejante al destino de los hombres» (Panero 2020: 355).

Asimismo, en el poema «Los inmortales» (también perteneciente a *Poemas del manicomio de Mondragón*) ahonda más en la locura, otra de las barreras que separan, aparentemente, a los locos del resto del mundo y les sitúan en la periferia en vez de dentro:

Llega del cielo a los locos sólo una luz que hace daño
y se alberga en sus cabezas formando un nido de serpientes
donde invocar el destino de los pájaros
cuya cabeza rigen leyes desconocidas para el hombre
y que gobiernan también este trágico lupanar

donde las almas se acarician con el beso de la puerca,
y la vida tiembla en los labios como una flor
que el viento más sediento empujara sin cesar por el suelo
donde se resume lo que es la vida del hombre (Panero 2020: 363).

De nuevo, el causante de esa divergencia proviene del cielo como en los versos del poema anterior y, además, contiene un cariz negativo: el regalo otorgado es una «maldición del cielo» (355) y «una luz que hace daño» (363). Es relevante preguntarse si el poder que invocan de los pájaros es la libertad que estos tienen de flujo y movimiento, que es precisamente lo que les niegan a los locos que viven en un manicomio. De igual manera, las «leyes desconocidas para el hombre» (363) podrían tratarse de las leyes naturales –aquellas basadas en el instinto o lo impredecible– que gobiernan ese lugar, pues estas son aplicadas también irracionalmente por hombres que deciden separar su mundo normativo del de los locos. Esa división de mundos conlleva una discriminación en el poema de los personajes (loco / hombre) y es paralela a la que sufrió en sus carnes Leopoldo María Panero por padecer un trastorno que le relegó a los márgenes, la esquizofrenia. Como ya se ha mencionado, la regulación de la esquizofrenia es fundamental para la creación literaria (pues el descontrol supone un riesgo elevado de que el producto artístico creado no tenga la misma calidad), pues si no se trataría de un factor incapacitante. Este trastorno influye en la creatividad y, sobre todo, facilita la cantidad de obras creadas, por ello «that means that the odds highly favor some degree of psychopathology in the most prolific creators—those who might produce the largest number of high-impact works or masterpieces» (Simonton 2014: 473). Panero encaja en esta descripción de Simonton sobre el artista productivo y, en ocasiones, refleja una parte de ese enlace entre el trastorno y la literatura a través de los versos, lo que muestra una coincidencia ocasional de la visión del sujeto biográfico y del yo poético.

Estas dos barreras excluyentes que se han mostrado, la real o física y la mental o psíquica, se vieron dadas también por el contexto del autor. No con esto se pretende tornar al biografismo como herramienta hermenéutica, sino como una explicación del origen de las ideas del poeta. Su contexto es un conjunto de factores «that are present in an individual's place, situation, or environment that influence their capacity to be creative» (Abraham 2018: 33). Algunos de ellos, explica la autora de *The Neuroscience of Creativity*, son lo social, lo cultural y lo político, que contribuyen a la capacidad creativa del sujeto. En estos tres aspectos, Leopoldo María Panero despuntaba. Por ofrecer un ejemplo, la mera inclusión del poeta en la antología de los novísimos era un acto subversivo cuya finalidad era la de renovar la poesía previa con nueva escena neovanguardista (Palma Castro 2023). De igual manera, la psicóloga Anna Abraham explica que la familia es clave para

el creador, pues esta puede influir de manera negativa o positiva (2018: 32). La de Panero era, cuanto menos, peculiar. Prueba de ello es la película documental *El desencanto* (Chávarri 1976) o su minuciosa biografía (Fernández 2023).

Una vez el poeta es apartado y relegado a las afueras, «le sujet tend à disparaître pour devenir un être de langage traversé par des forces» (Lecointre 2014: 10). Es decir, dado que no le permitían habitar los espacios comunes de la sociedad, el individuo que poseía todas esas experiencias se coló entre las líneas de su propia literatura para desarrollar ahí su identidad. Esta desterritorialización se podría situar como el inicio de su literatura, un punto de fuga del que surge la poesía. Por ello, Antúñez Arce considera que de esa manera Panero se acerca al lenguaje más puro al entregarse al signo como objetivo y «el texto escrito deja de pertenecer al autor» (Antúñez Arce 2022: 55). Como rezan los versos de «Lectura» (*Piedra negra o del temblar* 1992), la palabra puede acabar con el mundo, pero no hace referencia al yo poético, confirmando de esta manera el estudio de Antúñez Arce:

Oh amor impuro! Amor de las sílabas y de las letras
que destruyen el mundo, que lo alivian
de ser cierto, de estar ahí para nada,
como un arroyo
que no refleja mi imagen,
espejo del vampiro
de aquel que, desde la página
va a chupar tu sangre, lector
y convertirla en lágrima y en nada:
y a hacerte comulgar con el acero (Panero 2020: 433-34).

De hecho, en este fragmento se vaticina uno de los temas que se verán en ejemplos posteriores, el del mundo religioso. Ayudado por el verbo «comulgar» y los apelativos al receptor del texto, el sujeto lírico remite al lector para que colabore en el acto poético como un acto de transgresión contra la norma establecida. De esta manera, el carácter rebelde de la poesía paneriana cobra vida a través de los ojos que leen sus versos, depositando su idea sin un sujeto detrás, pues este se desintegra en pos de la literatura más pura: la literatura orgánica mencionada previamente que, según Blesa, creaba Panero.

Así se cumple la despersonalización de la literatura de Panero, aquella que buscaba convertirse en poesía sin un ser que empuñara la pluma para que así no se leyera su obra de la siguiente forma: una antología en una mano, su biografía en la otra. De esta manera, para comprender la obra paneriana, se propone seguir el siguiente camino: primero, entender el variopinto contexto, junto sus diversos factores, del sujeto creativo fuera de la página; segundo, seguir las premisas foucaultianas sobre el pensamiento del afuera que ofrece de manera aplicada a algunos

textos el artículo de Antúñez Arce; y, por último, acercarse a la obra del autor que compete este artículo a través del método sugerido. Sin esa serie de pasos no se puede conseguir la despersonalización del sujeto, ya que para ello es necesario entender qué identidad se pretende borrar en primera instancia.

Debido a esta singularidad de identidades en sus versos, el siguiente lugar periférico al que perteneció fue al canon novísimo de por sí excéntrico. Se le introdujo en la antología novísima de Castellet, cuyo principio era el de seguir la estética neovanguardista, representar la ruptura respecto a los modelos previos y mitificar la poesía española (Palma Castro 2023). Asimismo, el crítico opina que Panero, junto con su compañero Eduardo Haro Ibars, fue una víctima de la época en que le tocó vivir y que ambos estuvieron relegados a «desempeñar un papel de poetas malditos que poco ayuda a la comprensión de sus textos» (2023: 65).

La excentricidad que se asocia a Panero remite, precisamente por ese prefijo, a lo de fuera y al más allá: Leopoldo María Panero era ese escritor dentro del imaginario, pero siempre bajo la mirada atenta de los académicos y del público lector que observaba con curiosidad morbosa cada paso que daba.

CONTRA LA MENTIRA: EL IMAGINARIO

Nacido en un seno familiar que participaba en la cultura de la época⁵, con una extensa formación en Humanidades⁶ y visitas a la prisión o estancias en manicomios, Leopoldo María Panero tenía todos los ingredientes para ganarse el apodo más fatídico, el de poeta maldito. Al incluir sus poemas en la antología de José María Castellet de 1970, *Nueve novísimos poetas españoles*, se le introdujo en el panorama cultural como una muestra de innovación y de disidencia (Palma Castro 2023). No son pocos los textos que rechazan las instituciones tradicionales como, por ejemplo, la eclesiástica. En el siguiente poema titulado «Himno a Satán» se verá la adulación hacia esta deidad infernal, exaltación que repite en más ocasiones, como bien remarca Túa Blesa en el prólogo de la segunda antología paneriana que consta de poemas entre el año 2000 y el 2010 (2014a: 17).

⁵ Su padre era Leopoldo Panero, uno de los poetas más reconocidos del Franquismo; su madre, Felicidad Blanc, era escritora (entre otros oficios); sus hermanos, Juan Luis y José Moisés «Michi», también pertenecieron al panorama cultural.

⁶ Como se expondrá más adelante, la intertextualidad es un elemento característico de Panero, quien llega a citar, mencionar o reescribir a autores y celebridades contemporáneas o más tradicionales, como, por ejemplo, el poeta británico John Clare o la lírica trovadoresca. Esto muestra el gran bagaje que poseía del mundo de la cultura literaria, tanto del momento como anterior.

Tú que ayudas a los débiles
mejor que los cristianos
tú vienes de las estrellas
y odias esta tierra
[...]
rociaremos con vino, orina y
sangre las iglesias
regalo de los magos
y debajo del crucifijo
aullaremos (Panero 2020: 364-65).

En estos versos pertenecientes a *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987) se apela directamente a un elemento situado en las afueras de lo normativo, Satán, al referirse a él durante todo el poema a través del pronombre personal «tú». En ningún momento se le nombra en los versos, sino que el sujeto enunciador se sirve del elemento paratextual del título, lo que convierte al propio protagonista del poema en un componente excéntrico. El cometido de ese «tú» es el de alterar el centro, tal y como indican los dos primeros versos («Tú que ayudas a los débiles / mejor que los cristianos»), que aluden a un poder superior no normativo, pues es Satán quien les auxilia. Por si la transgresión de lo tradicional no fuera suficiente, también deciden ir al lugar origen de aquel orden («las iglesias») para mancillarlas de nuevo con sus fluidos («orina» y «sangre»). Nótese que la «orina» también es mencionada en el poema «En el oscuro jardín del manicomio» y se relaciona de esta manera con lo animal y la locura, aquello incontrolable. Además, al colocar el «vino» junto con los otros líquidos, se le despoja del significado cristiano, metáfora de la sangre de Cristo, para conferirle uno profano. Esta unión entre lo divino y lo loco es posible porque ya se había establecido previamente esa conexión al mostrar «un loco tocado de la maldición del cielo / canta humillado en una esquina / sus canciones hablan de ángeles y cosas / que cuestan la vida al ojo humano» (Panero 2020: 255). Es decir, el habitante del manicomio entonaba las palabras que procedían del cielo y, si las conoce, quiere decir que puede alterarlas.

El verso final consiste en una única palabra («aullaremos») y remite a la parte más animal, a una acción cercana a lo instintivo como en el poema mostrado previamente, «Los inmortales», donde el manicomio se regía por lo impredecible. Si en el anterior se presentaba una división entre el mundo de los locos y el de los cuerdos, en este se revela una incursión en el mundo ordinario que llega a rozar la perversión más pura del sistema.

Asimismo, en el «Himno a Satanás» correspondiente a *Guarida de un animal que no existe* (1998) se repite el mismo sistema de nomenclatura que en el anterior: nombran a la deidad infernal en lo paratextual, pero en el texto principal se apela

a él a través de la anáfora. En este se evidencia una clara intención de que el lector entre en el juego de la desestabilización del sistema conocido:

Tú que modulas el reptar de las serpientes
[...]
[ven aquí, he
construido este poema como un anzuelo
para que el lector caiga en él,
y repte
húmedamente entre las páginas (Panero 2020: 544).

El objetivo es, de alguna manera, reclutar a quien lea estas líneas y hacerle participe de lo profano. La acción de reptar e ir por el suelo se les atribuye a las serpientes, controladas a su vez por su maestro, Satanás, a quien va dedicado este himno. Sin embargo, hay una contradicción en el poema: estos animales son, en realidad, secos. Esa humedad que podría darse «entre las páginas» no proviene del propio ofidio, sino que podría tratarse de otros elementos líquidos como la «sangre», la «orina» o el «vino» que aparecen en el poema anterior. El nexo que se establece entre las distintas composiciones es un camino que recorre cronológicamente el autor: primero se separa el mundo de la locura del de la cordura («En el oscuro jardín del manicomio...» y «Los inmortales»); después se enseña cómo se procederá para mancillar aquellos espacios sagrados que se consideraban la norma («Himno a Satán»); y, finalmente, recluta a lectores que pertenecerían al mundo de los cuerdos para luchar junto a él «entre las páginas» y destruir desde dentro el sistema literario tal y como se conoce («Himno a Satanás»). La relación entre los elementos de los poemas se vería de nuevo en el fragmento que prosigue de *Guarida de un animal que no existe* (1998):

Los pájaros vuelan sobre tus ojos
y la calavera de un caballo dibuja la silueta de la mentira
de la mentira de Dios en una habitación a oscuras
en donde vuelan los pájaros (Panero 2020: 544).

Al nombrar la «mentira de Dios», el poema muestra la falibilidad de la epistemología ordinaria y la necesidad de una nueva manera de entender el mundo. Los pájaros revolotean sobre una persona («sobre tus ojos») que bien podría ser el loco del manicomio del primer poema y que, en su lucidez dentro de la negrura, se percata de la forma que tiene la mentira, aquella que proviene del cielo, de arriba, del orden canónico. Y lo advierte porque los «pájaros», la libertad dentro de la constrictión, están volando en plena oscuridad, dándole luz en ese encierro. Esta reclusión trasciende del mero plano físico para llegar al mental y al imaginario, como señalaba previamente (Lecointre 2014). De esta manera se crea un no-lugar, como

denominaría Pérez Rojas, en el que suceden más acontecimientos de los que el otro mundo, el de los cuerdos, quiere admitir. «Se priva de libertad al disidente político, se encierra al loco en el manicomio. Pero no se puede acallar su discurso» (Pérez Rojas 2014, 10). Tal como indican estas palabras, el signo lingüístico se configura como un arma contra la sociedad, de ahí el temor y el deseo de coartar su libertad.

PERVERSIONES PANERIANAS

La manera de Leopoldo María Panero de destacar dentro del edificio literario es, como indica Túa Blesa en el prólogo del primer tomo *Poesía completa (1970-2000)*, «quebrando página a página, libro a libro, lo creado, el sistema estético, las convenciones» (Blesa en Panero 2020: 7). El autor se situó de espaldas al sistema porque previamente había sido ese mismo el que le había dado la espalda en los tres territorios que, como indicaba Lecointre, se le negaron: el real, el mental y el imaginario (2014). Conocedor de este dato, el poeta decide burlarse del sistema y variarlo desde la raíz a través de la corrupción de la tradición literaria. En los tiempos de la postmodernidad, donde se pone en duda lo enunciado y el enunciador (Lyotard 2016), Panero pretende sacudir lo conocido y transformarlo. Esta es su manera de introducirse en el sistema (tal y como se ha mostrado en los poemas en epígrafes anteriores) y, junto con los lectores, aquellos que reciben sus versos, cambiar el canon. O al menos repensar lo institucional.

Las perversiones se tratan de traducciones con *alguna* licencia creativa (Blesa 2014b), como la aquí mostrada con «Un poema de John Clare» (en *Narciso en el acorde último de las flautas*, 1979):

I am
(je suis)

Soy –mas qué soy nadie sabe ni a nadie
le interesa –mis amigos
me dejaron como un recuerdo inútil
[...]
procurando no molestar a nadie –helado, mudo, yazco
sobre la hierba como un perro, irreal como el cielo
(Panero 2020: 201-202).

En el título anuncia unos versos que, aparentemente, serán del autor británico del siglo XIX. Sin embargo, muestra algunas modificaciones respecto al original. La primera es la extensión del poema, puesto que el de Clare consta de dieciocho

versos mientras que el de Panero son veintinueve en total. Aparte de estos añadidos, se ven otros cambios:

I am—yet what I am none cares or knows;
My friends forsake me like a memory lost:
I am the self-consumer of my woes—
[...]
Untroubling and untroubled where I lie
The grass below—above the vaulted sky⁷.

Desde el primer verso, Panero decide acortarlo e incluir en el siguiente su traducción al francés. Además, cobra interés la incursión de un elemento distinto al final: el perro. Mientras el original muestra una distinción entre la hierba y el cielo, el de Panero introduce una comparación («yazco / sobre la hierba como un perro») y en vez de remitir al significado de «vaulted» como una especie de bóveda, campana o algún tipo de restricción física, utiliza el término «irreal» para describir el cielo. Si se vinculara con los otros poemas antes mencionados, veríamos cómo se relaciona al yo poético con cielo (o lo que proviene del mismo). Si este es irreal quiere decir que no pertenece al mundo ordinario, se trata de un elemento que proviene de la imaginación. Remitiría de nuevo a la invalidez de las leyes impuestas por los hombres de la otra esfera social, es decir, de los cuerdos⁸.

El uso que le da Leopoldo María Panero a los títulos de los poemas es, en muchos casos, una «práctica postestructuralista» (Blesa 2014b) ya que pervierte directamente el texto que le sigue al nombrarlo de una manera u otra. Esta manera de hacer tambalear la norma se hace desde las *traducciones / perversiones* como la de John Clare o modificando directamente una estructura tradicional poética, como los sonetos o el haiku. Así explica el teórico Túa Blesa la desestabilización del entramado literario, a través de un uso inexacto de ciertos términos propios de este arte:

Siendo que las formas literarias conforman un sistema, un sistema que es un entramado de estructuras, el uso figurado de los términos que dan nombre a esas formas en virtud de la interminabilidad de los términos, su función como prescripciones, produce la desestructuración del sistema (2014b: 7).

⁷ Poema recogido de la página *Poetry Foundation* (<https://www.poetryfoundation.org/poems/43948/i-am>).

⁸ Para mayor detalle en referencia a la pervisión paneriana de este poema de John Clare, se recomienda el artículo «Leer el yo: un poema de John Clare traducido por L. M. Panero» (Thaidigsmann 2009).

Por tanto, la manera de debilitar lo previo es, precisamente, utilizando las herramientas que la tradición ha dejado a la posteridad. Panero, quien tenía suficientes instrumentos para demoler ese edificio canónico, decide de manera audaz servirse de una práctica posestructuralista: el palimpsesto. Si el lenguaje es lo único que queda en este mundo, ya que se priva de autoridad y territorio al loco (Pérez Rojas 2014), el poeta madrileño se ayudó de una innumerable cantidad de citas y personalidades para poder, a través del sujeto lírico, asentar sus argumentos y mostrar su valía. La suya es la «escritura de la lectura», una recopilación que comienza en el acto de leer y que consecuentemente exige un arduo trabajo por parte de quien recibe esas palabras, pues «acabada la literatura, no resta sino volver sobre lo anterior y reescribirlo, [lo cual] impone como presente la conciencia plena de lo ya dicho» (Blesa 2020: 14). No se ha de olvidar lo anterior para poder llegar al fin último de la Literatura, pues para Panero estaba agotada y casi cadavérica a no ser que se recompusiera. Por ello creó poemas como «Palimpsesto» (*Teoría del miedo*, 2001):

«Er resplan la flors enversa»
lo dijo Raimbaut d'Aurenga
convirtiendo andrajos en silbos
y silbándole al diablo: «Tiger burning in the night»
qué inmortal mano o qué ojo pudo crear tu aterradora simetría
lo dijo Blake mientras sus pies ardían (Panero 2014a: 62-63).

En este fragmento el poeta remite a la tradición trovadoresca con uno de los más célebres versos de Raimbaut d'Aurenga (Riquer 2012: 445) dando a entender que él también es un avezado lector y que para poder crear poesía innovadora –y posestructuralista– es necesario reciclar y darle una nueva vida a la literatura anterior. A su vez también *pervierte* los versos del británico William Blake («Tyger Tyger, burning bright, / In the forests of the night; / What immortal hand or eye, / Could frame thy fearful symmetry?»⁹).

En el siguiente poema titulado «Palimpsesto 2» (*Teoría del miedo*, 2001) se ayuda de nuevo de un verso medieval perteneciente a Jaufré Rudel (Riquer 2012, 163) para encontrar la conexión con lo clásico y mostrar la desesperanza y también lo positivo de esta práctica:

Oh, mujer que se olvida,
amor de loing
lanqand li jorn son lonc en mai

⁹ Poema recogido de *Poetry Foundation* (<https://www.poetryfoundation.org/poems/43687/the-tyger>).

oh cuerpo sin vida del poema
cuando los días son largos en mayo
porque no hay otra valentía
que escribir frente a la nada (Panero 2014a: 63).

El verso «lanqand li jorn son lonc en mai» se relaciona con «cuando los días son largos en mayo», lo que hace alusión a la primavera. Es decir, muestra una renovación poética en pleno siglo xx a pesar de que eso quede lejos («amor de loing»). Y aunque el poema –una muestra lírica ancestral– tenga un largo recorrido literario y esté ya como un «cuerpo sin vida», al llegar el renacer de mayo los poetas se infunden de valor y, pese a que ya se hayan utilizado los versos en millones de ocasiones, deciden una vez más hacer un poema. Ante la muerte de la literatura, los poetas como Leopoldo María Panero escogen revivir este arte y «escribir frente a la nada».

CONCLUSIÓN

La marginación y la disidencia se extienden por la obra de Leopoldo María Panero y muestra la diferencia entre las personas con trastornos mentales y las demás, así como una labor traductora que alimentaba el objetivo de revolver las conciencias de las normas preestablecidas. Como indican los estudios neurocognitivos mostrados, el artista, siempre y cuando no esté descontrolado y lejos de unos parámetros cercanos a la *normatividad*, será capaz de crear una obra extensa y relevante en su contexto. Por ello se ha de rechazar la idea de genio loco que persigue la interpretación de los textos líricos, sobre todo a partir del Romanticismo.

Los poemas analizados de Panero enseñan la realidad a la que se enfrentó el escritor a través de su yo poético. Primero, la separación real o física del mundo debido al lugar donde se le recluyó (el manicomio), lo cual remite a la otra división: la mental. La dicotomía locura / cordura se extiende más allá, y es que en realidad el causante de esa distinción es la norma externa y por ello dentro de los sanatorios se encuentra «un loco tocado por la maldición del cielo» (Panero 2020: 355).

Esta brecha real y mental pretende trastocar un último espacio: el imaginario. Los poemas producidos por Panero, en virtud de su marginalización, se presentan como unos textos desterritorializados donde el autor se diluye hasta el punto de casi extinguirse. Para mostrarlo, el sujeto poético decide pervertir el sistema a través de sus textos: primero, profana los lugares que denotan la tradición, como las iglesias; segundo, recoge textos de la tradición literaria para traducirlos libremente y añadir versos, creando así nuevos poemas. Al seguir este método, el lector de la

poesía paneriana necesitará tener su mente activa, estar alerta de las incursiones que hace en otros autores, reconocer la implicación del palimpsesto y de la reescritura.

A través de estas corrupciones del edificio del sistema literario, el poeta pretende crear literatura en un contexto donde ya no quedaba nada que decir, ni manera nueva de hacerlo. Ante la época en la que todo parece muerto —el autor, la tradición—, Leopoldo María Panero decidió reavivar la Literatura a través de la voz del yo lírico. Y aunque sus lectores puedan abrumarse ante la intertextualidad que caracteriza su obra o las ansias de implicar al receptor en el derrumbamiento de lo conocido, es precisamente ese sistema de citas enlazadas y su subversión lo que provoca el movimiento literario y su evolución. Es la manera que tiene Panero de escribir frente al abismo.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, A., *The Neuroscience of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press 2018.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders: DSM-5-TR*. Washington, DC: American Psychiatric Association Publishing 2022.

ANTÚNEZ ARCE, R., «Locura y pensamiento periférico en la poesía de Leopoldo María Panero», *Anuario de Estudios Filológicos* 45 (2022), 51-69.

BLESA, T., «Teoría y práctica de la traducción como perversión», en *Traducciones / Perversiones*. Madrid: Visor 2011, 7-39.

—«La destruction fut ma Beatrice» II», en *Poesía completa (2000-2010)*. Madrid: Visor Libros 2014a, 7-29.

—«La escritura de Leopoldo María Panero: La literatura orgánica y el postestructuralismo», *L'Âge d'or* 7 (2014b).

—«La destruction fut ma Beatrice», en *Poesía completa (1970-2000)*. Madrid: Visor Libros 2020, 7-16

CARSON, S. H., «Creativity and Psychopathology: A Relationship of Shared Neurocognitive Vulnerabilities», en Jung E. E., Vartanian O. (eds.): *The Cambridge Handbook of the Neuroscience of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press 2018, 136-158.

—«Creativity and mental illness», en *The Cambridge Handbook of Creativity*. New York, NY, US: Cambridge University Press 2019, 296-318.

CHÁVARRI, J., *El desencanto* (1976).

FERNÁNDEZ, J. B., *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets Editores 2023.

FOUCAULT, M., *Historia de la locura en la época clásica*. Medellín: Fondo de Cultura Económica 1976.

KINNEY, D. K., RICHARDS R. L., «Artistic Creativity and Affective Disorders: Are They Connected?», en Martindale, C., Locher, P., & Petrov, V. M. (eds.): *Evolutionary*

and neurocognitive approaches to aesthetics, creativity and the arts. Amityville, NY, US: Baywood Publishing Co 2007, 225-237.

LECOINTRE, M., «Écriture et enfermement dans la poésie de Leopoldo María Panero», *L'Âge d'or* 7 (2014).

LYOTARD, J-F, *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra 2016.

PALMA CASTRO, A., 2023. «Al fragor de la neovanguardia en la poesía española de los 70: Un ensayo de imaginación desde Leopoldo María Panero y Eduardo Haro Ibars», en García, X. Felipe, L. (eds.): *Los novísimos en el ocaso del franquismo*. Universidad de Guanajuato 2023, 43-69.

PANERO, L. M., *Poesía completa (2000-2010)*. Madrid: Visor Libros 2014a.

—*Prosas encontradas*. Madrid: Visor Libros 2014b.

—*Poesía completa (1970-2000)*. Madrid: Visor Libros 2020.

PÉREZ ROJAS, C., «Leopoldo María Panero: paradigmas de un no-lugar», *L'Âge d'or* 7 (2014).

RIQUER, M., *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel 2012.

SIMONTON, D. K., «The Mad-Genius Paradox: Can Creative People Be More Mentally Healthy But Highly Creative People More Mentally Ill?», *Perspectives on Psychological Science* 9 (2014), 470-480.

THAIDIGSMANN, J. B., «Leer el yo: un poema de John Clare traducido por L. M. Panero», *Quaderns: revista de traducció* (2009), 239-249.

VISKONTAS, I., MILLER, B., 2013. «Art and Dementia: How Degeneration of Some Brain Regions Can Lead to New Creative Impulses», en Vartanian, O., Bristol, A. S., Kaufman, J. C. (eds.): *Neuroscience of Creativity*. Cambridge, MA / London: The MIT Press 2013 115-132.

El encuentro entre Aristóteles y Epicuro en la obra satírica de Horacio

MARÍA IRACHE CONCEJAL ARELLANO

Investigadora independiente
iracheconcej@l@gmail.com

RESUMEN: Horacio como poeta incluye elementos de diferentes filosofías en sus obras y por ello se le ha considerado ecléctico. El tema de la moderación está muy presente en toda su poesía, no en vano es el poeta de la *aurea mediocritas*¹. Aunque la moderación es un tema ampliamente tratado en la literatura griega y latina, Horacio bebe también de fuentes filosóficas, concretamente el epicureísmo y el aristotelismo. Estas filosofías, a pesar de sus diferencias, comparten el hecho de que dan una gran importancia a la moderación, considerándola una virtud. Horacio recurre a la filosofía de Aristóteles y de Epicuro para tratar acerca de la moderación en contextos muy diferentes: ya sea para exhortar a poner un límite a la acumulación de riquezas, sin pasarse al extremo contrario, como en la sátira 1.1.; para criticar el adulterio recurriendo a una combinación de dichas filosofías al hacer una clasificación de los tipos de mujeres, como en la sátira 1.2. o para buscar la moderación en el campo culinario, combinando el término medio aristotélico con la *kenodoxía* epicúrea, como en la sátira 2.2. Esta mezcla dota de mayor complejidad a su poesía.

PALABRAS CLAVE: Horacio, epicureísmo, Aristóteles, sátira, filosofía.

ABSTRACT: Horace has been considered eclectic because he draws on different philosophies in his works. The theme of moderation is very present in all his poetry, as he is famous for being the poet of the *aurea mediocritas*. While

¹ Puede traducirse como ‘dorada medianía’, es un concepto que alude a la felicidad de una vida tranquila evitando el extremo de la pobreza y el de la excesiva riqueza. Aunque este ideal ya estaba presente en la filosofía y la literatura antes de Horacio, se emplea la expresión aurea mediocritas, que es una cita de su oda 2.10, para hacer referencia a este tópico literario.

the theme had already been explored in Greek and Roman literature, Horace also engages with philosophy, particularly Epicureanism and Aristotelianism. Although these philosophies may have differences, both regard moderation as a virtue. In satires 1.1, 1.2 and 2.2, Horace applies the philosophy of Aristotle and Epicurus to talk about moderation in very different contexts: in satire 1.1, he exhorts the reader to put a limit on the accumulation of wealth, without falling into the opposite extreme; in satire 1.2, to criticize adultery combining both philosophies to classify the types of women; and in satire 2.2, he advocates moderation in the culinary context, combining the Aristotelian middle ground with Epicurean *kenodoxy*. This mixture of philosophies makes Horace's poetry more complex.

KEYWORDS: Horace, Epicureanism, Aristotle, satire, philosophy.

HORACIO Y LA FILOSOFÍA

Horacio es un poeta para el que la filosofía tiene una gran importancia. Él mismo, en su epístola 2.2, nos informa de que estudió filosofía en la Academia durante su estancia en Atenas. Su filiación filosófica ha sido una cuestión bastante discutida. El propio Horacio se denomina a sí mismo 'Epicuri de grege porcum' 'cerdo de la pira de Epicuro' en la epístola 1.4², pero el uso que hace en su obra de múltiples escuelas filosóficas impide que se le pueda encajar únicamente en el epicureísmo. Maguinness (1938) fue el primero en considerarlo ecléctico en cuanto a su filiación filosófica, en un artículo que escribió como respuesta a dos trabajos de Norman Dewitt³ en los que se hablaba del epicureísmo de Horacio por la franqueza de su palabra y por su manera de expresar la gratitud. Estos temas son para Maguinness (1938) demasiado poco específicos como para considerarlos epicúreos y orienta su estudio hacia la demostración de que no se puede considerar a Horacio un epicúreo dogmático en absoluto. No hay que ver este eclecticismo como algo negativo, pues, según este autor, nos muestra su humildad para aprender y un espíritu vigoroso y libre para tomar aquello que le resulta útil de las distintas escuelas y al mismo tiempo criticar lo que ve perjudicial. Al analizar las presencias de otras filosofías que se dan en la obra de Horacio,

² Vv.16-17.

³ DeWitt, N. W. «Parresiasitic Poems of Horace» *Classical Philology*, 30, 4, (1935), 312-319 y DeWitt, N. W. «The epicurean doctrine of gratitude» *American Journal of Philology* 48, 3, (1937), 320-328.

Maguinness (1938) llega a la conclusión de que Horacio es más bien ecléctico en lo que respecta a la cuestión:

I believe that in calling him not Epicurean, but eclectic, lies the true definition of his character. In conclusion, I would suggest that this definition is in keeping with what we know of his character outside the sphere of philosophy. That he was an eclectic in the poetic art need scarcely be said. (Maguinness 1938: 44)

Creo que llamarle no epicúreo, sino ecléctico, es la verdadera definición de su carácter. En conclusión, sugeriría que esta definición encaja con lo que conocemos de su carácter fuera del ámbito de la filosofía. Que fue un ecléctico en el arte poético apenas hace falta decirlo.

Para Maguinness no es de extrañar que Horacio utilice diferentes fuentes filosóficas teniendo en cuenta que elabora su poesía mezclando temas y motivos de diferentes modelos.

Irwin, sin verse en la obligación de tener que demostrar el eclecticismo de Horacio, parte de ese presupuesto para estudiar de qué manera conjuga el poeta los elementos de las diferentes escuelas. Cree que la filosofía más presente en Horacio es el epicureísmo, pero que esta podría ser insuficiente para satisfacer todas las preocupaciones filosóficas del poeta. Sin embargo, el epicureísmo, por su naturaleza utilitarista, permitiría la integración de otras filosofías, aunque con límites:

He shows more sympathy to Stoicism and to Cyrenaic hedonism than a whole-hearted Epicurean would show, but his sympathy is limited. His not-aligned attitude does not rest on an arbitrary selection from these different philosophical views. Sometimes he defends Epicurean utility as the basic standard, and his sympathy with other views can be explained as sympathy of them as internal points of view within an Epicurean external point of view. (Irwin 2017: 353)

Él mostró más simpatía por el estoicismo y el hedonismo cirenaico que lo que un completo epicúreo podría mostrar, pero su simpatía es limitada. Su actitud no alineada no descansa en una selección arbitraria de estas diferentes miradas filosóficas. Algunas veces él defiende la utilidad epicúrea como el estándar básico, y sus simpatías con otras miradas pueden entenderse como simpatía por ellos como puntos de vista internos dentro del marco de la filosofía epicúrea como punto de vista externo.

Horacio recurre al estoicismo en la medida que el epicureísmo no le sirve para hablar de cuestiones relacionadas con el servicio público, cuando el estoicismo se vuelve demasiado rígido para resultar útil es criticado. Un equilibrio similar se da entre el hedonismo cirenaico, el que promueve Aristipo, y el hedonismo epicúreo. Los cirenaicos piensan en conseguir el placer más intenso posible en el momento presente, mientras que los epicúreos en que el placer presente no les cause dolor en el futuro. Cuando hay que planear a nivel general como vivir es más sensato

recurrir al epicureísmo; sin embargo, estar pensando continuamente en el futuro nos puede impedir el disfrute del momento presente y esto es algo que un epicúreo no querría, por eso Horacio también le da cabida a la filosofía cirenaica. De esta manera establece una especie de marco externo epicúreo en el que otras escuelas filosóficas como el estoicismo y el hedonismo cirenaico se asientan como puntos de vista internos.

HORACIO Y LA MODERACIÓN

El epicureísmo y el aristotelismo, que son las filosofías de las que vamos a tratar, tienen su punto de encuentro en la moderación, un tema tan presente en la obra de Horacio que podría decirse que es, por antonomasia, el poeta de la *aurea mediocritas*. Schmidt (2011) traza el camino que sigue esta temática cuando el poeta la aborda en los distintos géneros en los que escribe: sátiras, odas y epístolas. En todos los casos, la moderación aparece siempre vinculada con tener una vida feliz y segura, e incluso, según este autor, se podría decir que la moderación es para Horacio la esencia misma de la felicidad. Sin embargo, Schmidt distingue que la moderación se aborda desde un enfoque diferente en función del género que emplea: en las sátiras se hace una exhortación a la moderación en lo que respecta a las posesiones y se dirige a todos en general, en las odas la exhortación pasa a un plano más íntimo, pues los destinatarios son su círculo de amigos, y se trata de una moderación que se aplica más a las emociones, y en las epístolas es una exhortación a sí mismo y para una moderación que se aplica en todos los aspectos. Este autor no considera que la moderación de Horacio esté vinculada con ninguna escuela filosófica concreta:

Ethics of measure is not the definite moral doctrine of a specific philosophical school, it is a bundle of concepts such as measure, moderate, moderation, moderateness, mean, enough, balancing, adequacy, limit, *nil nimum* (μηδέν ἄγόν) etc.

La ética de la moderación no es una doctrina moral definida o una escuela filosófica determinada es un conjunto de conceptos como medida, moderado, moderación, medida, suficiente, equilibrio, adecuación, límite, nada en demasía etc». (Schmidt 2011: 116)

Es cierto que la moderación es un lugar común de la tradición griega y romana y tiene un largo recorrido. A este respecto, se puede acudir a la oda 2.10 donde Horacio plasma su ideal de moderación en la expresión *aurea mediocritas*. En su comentario a la oda, Nisbet y Hubbard (1978) hacen mención de una serie de poetas que han tratado este motivo, como, por ejemplo, Teognis *Elegías* vv.220 y 331, Píndaro en la *Pítica* 11. vv.52-3 y Focílides fragmento 12. Kemp (2006)

estudia el trasfondo filosófico de las Sátiras de Horacio y, al tratar el aspecto de la moderación menciona también antecedentes poéticos tanto griegos, Eurípides *Medea* 125ss., como latinos, Lucilio 1201. Aunque Horacio, como poeta erudito, seguramente conociese estos textos y pudo inspirarse en ellos, Kemp (2006: 41-42), sin embargo, considera que los principales referentes son Epicuro, y su seguidor Lucrecio, junto con Aristóteles.

No es de extrañar que sea la sátira un escenario escogido para tratar acerca de la moderación con una perspectiva filosófica, ya que también presenta una preocupación por la moral y recibe influencias de la filosofía, especialmente de un género empleado por filósofos cínicos y estoicos: la diatriba. El propio Horacio, en la epístola 2.2, llama a sus composiciones satíricas ‘Bioneis sermonibus’, haciendo referencia a Bión, el filósofo cínico considerado el fundador de la diatriba.

MODERACIÓN ARISTOTÉLICA Y MODERACIÓN EPICÚREA

Ambas filosofías, a pesar de sus muchas diferencias, coinciden en hacer de la moderación una virtud, tal y como señala Aioboman (2019)⁴. Ahora bien, lo hacen desde puntos de vista un tanto distintos. Aristóteles define la virtud como un término medio:

μεσότης δὲ δύο κακιῶν, τῆς μὲν καθ’ ὑπερβολὴν τῆς δὲ καθ’ ἔλλειψιν· καὶ ἔτι τῶ τὰς μὲν ἐλλείπειν τὰς δ’ ὑπερβάλλειν τοῦ δέοντος ἔν τε τοῖς πάθεσι καὶ ἐν ταῖς πράξεσι, τὴν δ’ ἀρετὴν τὸ μέσον καὶ εὐρίσκειν καὶ αἰρεῖσθαι. διὸ κατὰ μὲν τὴν οὐσίαν καὶ τὸν λόγον τὸν τὸ τί ἦν εἶναι λέγοντα μεσότης ἐστὶν ἡ ἀρετή, κατὰ δὲ τὸ ἄριστον καὶ τὸ εὖ ἄκρότης. (1107a2-8)

(La virtud) es el medio entre dos vicios, uno por exceso y otro por defecto, pues unos vicios se quedan cortos y otros se exceden en aquello que es conveniente en las pasiones y las acciones, la virtud encuentra y escoge el término medio. Por ello la virtud es, en lo que respecta a su naturaleza y a la definición que establece su esencia, un medio, aunque sea un extremo en lo tocante a lo mejor y al bien.⁵

Este término medio no es fácil de alcanzar, puesto que en las pasiones y las acciones para actuar conforme a la virtud ética es necesario dar en el centro de la diana, por así decirlo, en todos los aspectos: el motivo, la manera, el momento... Todo ello se debe tener en cuenta:

⁴ «Like Aristotle, Epicurus rises moderation to the state of virtue» (Aioboman 2019: 22). Como Aristóteles, Epicuro eleva la moderación a la categoría de virtud.

⁵ Todas las traducciones presentes en el trabajo son propias.

λέγω δὲ τὴν ἠθικὴν· αὕτη γάρ ἐστι περὶ πάθη καὶ πράξεις, ἐν δὲ τούτοις ἐστὶν ὑπερβολὴ καὶ ἔλλειψις καὶ τὸ μέσον. οἶον καὶ φοβηθῆναι καὶ θαρρηῆσαι καὶ ἐπιθυμῆσαι καὶ ὀργισθῆναι καὶ ἐλεῆσαι καὶ ὄλως ἡσθῆναι καὶ λυπηθῆναι ἔστι καὶ μᾶλλον καὶ ἥττον, καὶ ἀμφοτέρωθεν οὐκ εὔ· τὸ δ' ὅτε δεῖ καὶ ἐφ' οἷς καὶ πρὸς οὓς καὶ οὗ ἕνεκα καὶ ὡς δεῖ, μέσον τε καὶ ἄριστον, ὅπερ ἐστὶ τῆς ἀρετῆς (1106b15-22)

Estoy hablando de la virtud ética, pues esta guarda relación con las pasiones y las acciones, en las que se encuentra el exceso, el defecto y el término medio. De forma que, al asustarse, mostrar arrojo, desear, enfadarse, compadecerse y, en general, sentir placer o dolor, es posible hacerlo en mayor o menor medida y ninguna de esas dos formas es la correcta. El término medio, que es la mejor forma, consiste en hacerlo cuando se debe, en aquellos asuntos y con respecto a quienes se debe, por los motivos y de la manera en que se debe.

Sin embargo, la dificultad de dar con la virtud se ve recompensada con una vida feliz, pues el hombre feliz es también aquel que obra bien y la felicidad está intrínsecamente relacionada con la virtud. Este planteamiento acerca de la relación entre vivir virtuosamente y tener una vida feliz también lo expone Epicuro en la *Carta a Menecio*, donde sitúa el placer como la condición de una vida feliz, pero, al mismo tiempo, identifica vivir placenteramente con vivir sensata, honesta y justamente, sin que sea posible lo uno sin lo otro. Así pues, en Epicuro la vida feliz y placentera es la vida virtuosa, pues son inseparables, pero se diferencia de Aristóteles al relacionarlo también con el placer, que en Epicuro se identifica con la ausencia de dolor. Para librarse del dolor que aqueja al alma es importante saber distinguir los tipos de deseos que hay, y Epicuro distingue entre naturales y vanos, y los naturales a su vez en necesarios y no necesarios. Tener este conocimiento permite no obcecarse en los deseos vanos, que podrían provocarnos dolor. Así pues, si no tenemos deseos vanos, es fácil ser autosuficientes y contentarnos con tener simplemente lo necesario, que se obtiene con facilidad.

El placer juega un papel distinto en la filosofía de Aristóteles, aunque no deja de tener que ver con la virtud. Para Epicuro una vida feliz consiste en una vida placentera y sin dolor; ahora bien, siempre se hace con un cálculo a futuro, por lo que hay dolores que se deben soportar porque más adelante reportarán placer y placeres a evitar porque conllevan dolor. En cambio, para Aristóteles la virtud está en sentir placer y dolor por aquello que es debido, en la medida y el modo debidos. Como por naturaleza somos propensos a dejarnos llevar por el placer, debemos tratar de evitar esto para no alejarnos de la virtud.

ARISTOTELISMO Y EPICUREÍSMO EN LAS SÁTIRAS DE HORACIO

Horacio en sus sátiras siempre que utiliza la filosofía de Aristóteles la acompaña de elementos de la filosofía epicúrea, que, como ya se ha mencionado, es una de las escuelas más recurrentes en su obra. En la sátira 1.1 se hace una crítica a las personas que no se contentan con el tipo de vida que les ha tocado, aunque luego el tema de la sátira pasa a centrarse en la crítica a la avaricia. Ahora bien, después de hacer esto Horacio introduce una referencia al término medio aplicado al dinero:

‘quid mi igitur suades? ut uiuam Naeuius aut sic
ut Nomentanus?’ pergis pugnancia secum
frontibus aduersis componere: non ego auarum
cum ueto te fieri uappam iubeo ac nebulonem:
est inter Tanain quiddam socerumque Viselli; 105
est modus in rebus, sunt certi denique fines,
quos ultra citraque nequit consistere rectum. (101-107)
¿Qué me aconsejas? ¿Qué viva como un Nevio o
un Nomentano? Estás tratando de equiparar dos opuestos
que se dan de topetazos: cuando te prohíbo ser un avaro
no te mando que seas un derrochador y un bribón.
Hay algo entre un Tánais y el suegro de Viselio:
hay una justa medida para todas las cosas, lo mismo que unos límites fijados,
más allá o más acá de los cuales lo que es correcto no puede tener lugar.

Aquí ya hizo notar Maguinness (1938: 32) la presencia del término medio aristotélico, a lo que por su parte Kemp (2006:58) añadió que también hay una alusión al epicureísmo, y más concretamente a Lucrecio (5.1432-1433)⁶, cuando se habla de mantenerse dentro de unos límites. Y así considera Kemp que hay una fusión de elementos epicúreos y aristotélicos.

En la sátira 1.2 se trata la crítica hacia el adulterio utilizando un sistema tripartito a la manera aristotélica un tanto peculiar. Clasifica a las mujeres en tres grupos: la matrona, la prostituta del burdel y la cortesana liberta, es decir, dos vicios extremos y un término medio. El término medio a la manera aristotélica es muy difícil de alcanzar y, como ya se ha dicho, requiere de precisión en todos los aspectos, por lo que Horacio, después de presentar la opción que debe elegirse

⁶ «nimirum quia non cognovit quae sit habendi /finis et omnino quoad crescat vera voluptas», simplemente porque no conoce el límite para las posesiones y hasta qué punto puede crecer el verdadero placer.

para evitar los dos extremos, la cortesana liberta, cuenta el caso de Salustio, que también hace las cosas mal, aunque se relacione con este tipo de mujeres:

tutior at quanto merx est in classe secunda,
libertinarum dico, Sallustius in quas
non minus insanit quam qui moechatur. at hic si,
qua res, qua ratio suaderet quaque modeste
munifico esse licet, uellet bonus atque benignus 50
esse, daret quantum satis esset nec sibi damno
dedecorique foret. (46-53)

Es mucho más seguro relacionarse con las de segunda categoría, me refiero a las libertas, con las que Salustio pierde la cabeza tanto como los adúlteros. Pero si este quisiera ser bueno y generoso en la medida que aconsejan sus bienes y la razón y en la que se permite ser espléndido con moderación, dando cuando es suficiente, no habría para él ni para su reputación ningún perjuicio.

También en esta sátira la filosofía aristotélica viene a verse combinada con la epicúrea, por lo que Kemp (2016:133-134) señala la presencia de un criterio epicúreo, la accesibilidad, para definir el sistema aristotélico tripartito. Esto se puede ver en la forma en que en la sátira son descritos los extremos de la matrona y la prostituta, en cuanto a su forma de vestir. La mujer casada va siempre completamente cubierta por el vestido y supone grandes peligros para el que la corteja, mientras que la prostituta del burdel, es, por así decir, demasiado accesible: « sunt qui nolint tetigisse nisi illas/ quarum subsuta talos tegat instita ueste;/ contra alius nullam nisi olenti in fornice stantem». «Los hay que solo quieren tocar a aquellas cuyos talones los esconde el volante del vestido, el otro solo a aquella que está plantada en el burdel maloliente»; vv.28-30. Esto se relaciona con la filosofía epicúrea que desestima los deseos vanos y se centra en los necesarios, que son fáciles de satisfacer, es decir, cuyos objetos de deseo son accesibles. Sin embargo, en el epicureísmo quizás no encontraríamos problema con que algo que fuera demasiado accesible, como sucede con las prostitutas del burdel, pero Horacio, al tratar de combinar las dos ideas filosóficas, accesibilidad y término medio, se encuentra con esta tensión. En la segunda mitad del poema ya no se habla del esquema aristotélico y pasa a tratarse sobre los peligros innecesarios que supone el cortejar a las matronas, frente a las cortesanas libertas accesibles y que muestran la mercancía, focalizándose en la filosofía epicúrea⁷.

⁷ Para ver en mayor profundidad cómo Horacio combina las filosofías aristotélica y epicúrea en la estructura de su sátira 1.2. cf. Concejal (2024: 1328-1331).

En la sátira 2.2 encontramos la moderación tratada en otro contexto diferente: el culinario. En el comienzo de esta sátira se han querido señalar una gran cantidad de referencias a diferentes filosofías.

Quae virtus et quanta, boni, sit vivere parvo
 —nec meus hic sermo est, sed quae praecepit Ofellus
 rusticus, abnormis sapiens crassaque Minerva—,
 discite non inter lances mensasque nitentis,
 cum stupet insanis acies fulgoribus et cum 5
 adclinis falsis animus meliora recusat,
 verum hic inpransi mecum disquirite. cur hoc?
 dicam, si potero. male verum examinat omnis
 corruptus iudex. leporem sectatus equove
 lassus ab indomito vel, si Romana fatigat 10
 militia adsuetum graecari—seu pila velox
 molliter austerum studio fallente laborem,
 seu te discus agit, pete cedentem aera disco:
 cum labor extuderit fastidia, siccus, inanis
 sperne cibum vilem; nisi Hymettia mella Falerno 15
 ne biberis diluta. foris est promus, et atrum
 defendens piscis hiemat mare: cum sale panis
 latrantem stomachum bene leniet. unde putas aut
 qui partum? non in caro nidore voluptas
 umma, sed in te ipso est. tu pulmentaria quaere 20
 sudando: pinguem vitii albumque neque ostrea
 nec scarus aut poterit peregrina iuvare lagois.
 vix tamen eripiam, posito pavone velis quin
 hoc potius quam gallina tergere palatum,
 corruptus vanis rerum, quia veneat auro 25
 rara avis et picta pandat spectacula cauda: (1-26)
 Oh buenos, qué virtud, y qué grandiosa es el vivir con poco
 —pero este discurso no es mío, sino que fue Ofelo,
 un rústico, sabio de una manera poco usual y con una torpe Minerva,
 quién prescribió esto.
 No busquéis aprenderlo entre fuentes y mesas relucientes,
 cuando la vista se queda deslumbrada por el resplandor excesivo y
 cuando el espíritu inclinado a lo falso rechaza lo que es mejor,
 sino aquí conmigo y en ayunas examinad a fondo el asunto. ¿Por qué es esto?
 Te lo diré si puedo. Un juez corrompido de mala manera
 estima la verdad. Has perseguido la liebre
 o te ha cansado el caballo indómito o si te fatigan los ejercicios romanos (10)
 por estar acostumbrado a los griegos, ya si te mueve la veloz pelota
 que con la emoción del juego engaña al duro esfuerzo dulcemente

o el disco, lanza el disco al aire que se aparta a su paso.
 Cuando el esfuerzo haya barrido la exigencia de tu gusto, sediento y
 hambriento desprecia el alimento barato o di que no bebes otra cosa que
 miel del Himeto
 mezclada con Falerno. Tu dispensero esta fuera y el mar
 ennegrecido por la tormenta impide la pesca: un pan con sal
 apaciguará los ladridos de tu estómago ¿De dónde
 o de qué forma crees que se consigue? No está en el aroma de la
 comida cara el sumo placer,
 sino en ti mismo. Tu búscate la salsa con (20)
 el sudor de tu frente: al hombre gordo y pálido por sus excesos
 no podrán deleitarlo ni las ostras, ni el escaro, ni el urogallo extranjero.
 Sin embargo, apenas podría quitarte la idea de la cabeza de que cuando
 se te ha puesto delante un pavo real
 no lo prefiera para regalar tu paladar antes que una gallina,
 corrompido por las cosas banales, porque es un ave rara que se vende a
 precio de oro (25)
 y que hace un despliegue espectacular de su cola pintada.

Bond (1980) se basa en los términos *boni*, *Minerva*, *insanis* y *adclinis falsis* para hallar una conexión con la filosofía estoica, de forma quizás un tanto rebuscada. La vinculación de *boni* con el estoicismo vendría por el *summum bonum*⁸ estoico y la identificación que hace esta filosofía del sabio con el bueno. Pone en relación a *Minerva* con el *hegemoniôn* estoico. Esto parece ser así por lo que respecta a la expresión ‘invita Minerva’ que aparece en Horacio *ars.* 385-386 y en Cicerón *off.* 1,110. Esta juntura en dichos contextos hace referencia a que no se puede hacer nada en contra de la parte del alma que la gobierna. Sin embargo, no parece que haya argumentos que justifiquen esa interpretación estoica en la expresión ‘crassa Minerva’: el propio autor es consciente de que el *sapiens* estoico debe tener el alma más ligera y que quizás sea incoherente vincularlo con el adjetivo *crassa*. La palabra *insanis* se refiere a algo que hace enloquecer y aquí Bond (1980: 122-123) considera que hay una relación con la paradoja estoica de que todos, menos el sabio, están locos. Basándose en estas conexiones previas, considera que *adclinis falsis* es una formulación del concepto estoico de la *euemptosía*, una predisposición del alma hacia los actos contrarios a la razón.

Otra expresión que comentar por su vinculación con la filosofía es ‘plumentaria quaere sudando’. Hudson (1961: 60) sospecha que podría venir de Sócrates por

⁸ Los estoicos consideran que el *summum bonum* o ‘bien supremo’ es la virtud.

lo que se dice en una cita de Cicerón⁹, y esto coincide con lo que dice Maguinness (1938: 34), quien traza la relación con los *Memorabilia*¹⁰ de Jenofonte.

Sin embargo, lo que nos interesa aquí es ver la presencia de las filosofías aristotélica y epicúrea. Kemp (2006: 86-87) señala que tanto en los versos 5-6 como en los versos 25-26 se está aludiendo a la *kenodoxía* epicúrea. Esto es la vana opinión que, según Epicuro, es lo que lleva a la gente a tener deseos vanos que no son naturales ni necesarios¹¹. Por otra parte, Coulter (1967) descubrió una alusión a la *Ética a Nicómaco*, concretamente en la imagen del juez corrupto, que sería un eco de este pasaje de Aristóteles:

ἐν παντί δὲ μάλιστα φυλακτέον τὸ ἡδὺ καὶ τὴν ἡδονήν· οὐ γὰρ ἀδέκαστοι κρίνομεν αὐτήν. (109b8-9)

En cualquier caso, hay que mantenerse en guardia principalmente de lo agradable y placentero pues no lo juzgamos de forma incorrupta.

Después del ejemplo práctico de *kenodoxía* aplicada a la comida que se ve en los versos 25-26, Horacio realiza un despliegue de ejemplos similares en los que se aprecia cómo la gente prefiere unos alimentos a otros simplemente porque son más caros y lujosos, aunque haya otros más humildes igual de buenos en sabor, y hace una defensa de estos alimentos. Justo después vuelve a emplear el término medio:

sordidus a tenui victu distabit Ofello
iudice: nam frustra vitium vitaveris illud,
si te alio pravum detorseris. Avidienus, 55
cui 'Canis' ex vero dictum cognomen adhaeret,
quinquennis oleas est et silvestria corna
ac nisi mutatum parcit defundere vinum et
cuius odorem olei nequeas perferre, licebit
ille repotia, natalis aliosve dierum 60
festos albatu celebrat, cornu ipse bilibri
caulibus instillat, veteris non parcus aceti.
quali igitur victu sapiens utetur et horum
utrum imitabitur? hac urget lupus, hac canis, aiunt.
mundus erit, qua non offendat sordibus atque 65
in neutram partem cultus miser. (53-66)

A juicio de Ofelo hay diferencia entre la vida del tacaño y la vida frugal, pues habrás evitado ese vicio para nada si te inclinas hacia el error contrario. Avideno,

⁹ *Fin.* 2,90.

¹⁰ 1.3.5.

¹¹ Cf. *Máximas Capitales* 29.

a quien se le ha colgado el apodo de «Perro» por buenos motivos,
come olivas de 15 años y bayas de cornejo silvestres
y se abstiene de escanciar el vino hasta que ya está pasado y
cuyo aceite tiene un olor que no podrías soportar,
incluso si con su ropa blanca celebra una tornaboda, un cumpleaños
o alguna otra fiesta, él mismo lo echa a las coles
con un cuerno de dos libras y sin racanear con el vinagre añejo
¿Cuál será la forma de vivir del sabio y cuál
de los dos ejemplos imitará? Por aquí acecha el lobo y por allí el perro.
Será elegante de forma que no cause ofensa su tacañería
y sus costumbres no son despreciables en ninguno de los dos sentidos.

Aquí Coulter (1967:40-41) señala que *detorseris*, del verbo *detorquere*, se está utilizado como sinónimo de *distorquere* que, a su vez, es la traducción del griego *diastrefō* en este pasaje que antecede al ya comentado antes:

πολὺ γὰρ ἀπάγοντες τοῦ ἀμαρτάνειν εἰς τὸ μέσον ἤξομεν· ὅπερ οἱ τὰ
διεστραμμένα τῶν ξύλων ὀρθοῦντες ποιοῦσιν. (1109b 5-7)

Separándonos de la equivocación llegaremos al término medio como los que
ponen rectas las maderas torcidas.

Coulter (1967:41) entiende que existe una disparidad entre el significado de Horacio y el de Aristóteles. Este último describe un proceso de sobrecompensación, al considerar que, como el placer es naturalmente tan atractivo, uno debería dirigirse al extremo donde está menos presente para llegar a algún punto intermedio y lo expresa con una imagen: al doblar una tabla alabeada en sentido contrario, esta quedará recta como consecuencia de la presión que ejerce la tensión del alabeo original. Horacio, lo que dice es que en el afán por evitar un extremo vicioso se debe tener cuidado de no caer en lo opuesto. Coulter (1967:41) achaca esta separación al hecho de que Horacio no es un filósofo profesional y, por tanto, quizá no termina de captar la idea de Aristóteles. Tal vez pueda deberse a que, precisamente por no ser un filósofo, es más cercano al mundo real y tiene sus propias ideas acerca de los peligros de caer en el vicio contrario. Horacio nos ha prevenido contra el lujo y el exceso siguiendo los parámetros de la filosofía epicúrea, pero no quiere conducirnos al extremo opuesto y por ello complementa su argumentación introduciendo la filosofía aristotélica.

CONCLUSIONES

Como se ha visto, Horacio es un poeta para quien la filosofía tiene mucha importancia y que recurre a diferentes escuelas filosóficas en su poesía, pero que no

las utiliza de forma aislada. En las combinaciones que hace en sus sátiras, la filosofía aristotélica siempre aparece acompañada de la filosofía epicúrea. En la sátira 1.1, la excesiva rigidez del filósofo estagirita se ve compensada por una filosofía más fácil de llevar a cabo: dar en el centro de la diana a la hora de mantener el equilibrio entre el derroche y la tacañería puede ser complicado, pero vivir dentro de unos límites razonables, como propone el epicureísmo, es posible para todos. En la sátira 1.2, encontramos la aplicación del término medio en un sentido muy particular: Horacio va más allá de la obra de Aristóteles a la hora de aplicar su esquema a la diferenciación de los tipos de mujeres y lo hace complementándolo con la filosofía epicúrea. Esta fusión, como se ha visto, da lugar a tensiones, porque en el paradigma epicúreo no es un problema el que algo sea demasiado accesible, pero, como el extremo de la matrona se caracteriza por su inaccesibilidad, tiene que caracterizar al otro extremo con lo opuesto. Por último, la sátira 2.2 nos traslada de nuevo a un escenario ajeno al tratado por Aristóteles: la comida. En el comienzo del poema utiliza una imagen que parece tomada de la *Ética a Nicómaco* para ilustrar las ideas epicúreas acerca de la *kenodoxía*. Después de desarrollar estas ideas en su defensa de una alimentación humilde frente a la alimentación lujosa, recurre al término medio para hacer ver que tampoco está proponiendo caer en el extremo contrario. El tema de la moderación se da de múltiples formas en la poesía satírica de Horacio, y no únicamente aplicada a las posesiones materiales, como sugería Schmidt (2019), aunque este sea un tema repetido en la obra. También se puede observar que está utilizando la filosofía aristotélica en un campo que ha sido ampliamente tratado por la filosofía epicúrea, por lo que no es únicamente en el momento en que esta le falla, como comentaba Irwin (2017), cuando Horacio incluye a otras filosofías, sino que puede recurrir a ellas para enriquecer lo que el epicureísmo pueda decir sobre el tema.

BIBLIOGRAFÍA

AIROBOMAN, F. A., «The Virtue and Practice of Moderation», *Albertine Journal of Philosophy & Related Disciplines* 3 (2019), 18-25.

BOND, R. P., «Characterization of Ofellus in Horace *Satires* 2.2. and Note on v.123», *Antichthon* 14 (1980), 112-126.

CONCEJAL ARELLANO, M. I., «Humor filosófico en el comienzo de la *Sat.* 1.2. de Horacio a la luz de la *Ética a Nicómaco*», en Ana Martín Minguijón, Karen María Vilacoba Ramos, y José Nicolás Saiz López (eds.): *La familia en la Antigüedad. Estudios desde la interdisciplinariedad*. Madrid: Dykinson 2024, 1327-1336.

COULTER, J. A., «An Unnoted Allusion to Aristotle's *Nicomachean Ethics* in Horace *Sermones* 2. 2.», *Classical Philology* 62,1 (1967), 39-41.

HUDSON, N. A., *Food: A Suitable Subject for Roman Verse Satire* [Tesis de doctorado, University of Leicester]. Figshare. 1961.

IRWIN, T., «Horace and Practical Philosophy», en Christopher Bobonich (ed.): *The Cambridge Companion to Ancient Ethics*. Cambridge / Nueva York: Cambridge University Press 2017, 338-357.

KEMP, J. E., *The Philosophical Background to Horace's Satires* [Tesis de doctorado, University College London]. ProQuest. 2006.

—«Fools rush in: Sex «the Mean» and Epicureanisms in Horace, *Satires* 1.2.», *The Cambridge Classical Journal* 62 (2016), 130-146.

MAGUINNESS W. S., «The Eclecticism of Horace», *Hermathena* 27, 52 (1938), 27-46.

NISBET, R. G. M. / HUBBARD, M., *A Commentary on Horace, Odes Book II*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

SCHMIDT, E. A., «Variations of the Ethics of Measure as the Principle of Happiness in the Poetry of Horace», *Symbolae Osloenses* 85 (2011), 115-133.

La infancia y el encuentro con el otro yo: alteridad e identidad en *Los niños terribles* de Jean Cocteau y en *Ese espacio, ese jardín* de Coral Bracho

AMANDA SAN ROMÁN SASTRE

Universidad Complutense de Madrid

amsamrom@ucm.es

RESUMEN: Se propone en este trabajo una aproximación tematólogica para abordar la interpretación de dos obras que convergen en la articulación de ejes temáticos compartidos: por un lado, *Los niños terribles*, novela de Jean Cocteau; por otro, *Ese espacio, ese jardín*, poemario de Coral Bracho. A pesar de pertenecer a tradiciones literarias distintas y adscribirse a diferentes géneros literarios, el encuentro (traumático o no) con el otro o lo otro es un elemento clave para la definición de la identidad, así como el eje central que conecta ambos textos, por lo que el estudio comparado se fundará sobre el análisis de los modos en que se ponen en relación o se encuentran el ser adulto y el ser infantil. Se prestará especial atención a algunos elementos como son el juego, la muerte o la articulación de los espacios en cada una de las obras. Mientras que para Cocteau este encuentro (enmarcado en el tránsito doloroso e inevitable de la infancia a la edad adulta) resulta conflictivo, Bracho demuestra que las barreras temporales que limitan el encuentro entre el yo adulto y el yo infantil se pueden romper mediante la memoria.

PALABRAS CLAVE: Jean Cocteau, Coral Bracho, infancia, otredad, identidad.

ABSTRACT: This paper proposes a thematic perspective to approach the interpretation of two works that, despite belonging to different literary traditions and belonging to different literary genres, converge by articulating around shared thematic axes: on the one hand, *Les Enfants Terribles*, a novel by Jean Cocteau; on the other, *Ese espacio, ese jardín*, a collection of poems by Coral Bracho. In both works, the encounter (traumatic or not) with the others or the otherness is a key

element for the definition of identity, as well as the central axis that connects both texts, so the comparative study will be based on the analysis of the ways in which the adult and the child are put in relation or meet, paying special attention to some elements such as game, death or the articulation of spaces in each of the works. While for Cocteau this encounter (framed in the painful and inevitable transition from childhood to adulthood) is conflictive, Bracho demonstrates that the temporal barriers that limit the encounter between the adult self and the child self can be broken through memory.

KEYWORDS: Jean Cocteau, Coral Bracho, childhood, otherness, identity.

INTRODUCCIÓN. TEMATOLOGÍA Y COMPARATISMO

Tomando la definición de Cristina Naupert, entendemos por tematología comparatista

[...] el análisis predominantemente diacrónico de la función de elementos temáticos como *tertia comparationis* o conectores intertextuales por encima de fronteras nacionales y lingüísticas. En otras palabras, la tematología se ocupa del sustrato temático común a un marco cultural, se interesa por temas y motivos recurrentes y el porqué de esta pervivencia de unos pocos argumentos y figuras universales (Naupert 2021: 8).

Así, a pesar de las dificultades que suponen la definición y la sistematización de los elementos temáticos en el arte y la literatura, los temas no solo vertebran tradiciones y generan cadenas de códigos culturales que superan los marcos locales o nacionales, estructurando la diversidad de las manifestaciones literarias (Guillén 2005: 230), sino que también vinculan lo intraliterario con lo extraliterario (en tanto que existe una identificación entre los discursos literarios y los discursos ideológicos, culturales y estéticos de una época) y funcionan como conectores intertextuales (pues generan elementos compartidos recurrentes a través de distintos textos).

La infancia, entendida como una dimensión particular de la experiencia humana, constituye un tema recurrente, sobre todo en las obras literarias producidas en Occidente a partir del siglo XIX¹, por lo que resulta pertinente abordar la posi-

¹ Respecto a la recurrencia de la representación literaria de la infancia (concepto que no emerge como realidad definida en el imaginario cultural ni irrumpe como noción verdaderamente influyente o tema de interés específico en el terreno de lo literario hasta épocas relativamente recientes), es necesario tener en cuenta algunos factores como son los cambios y reconfiguraciones que se producen en el ámbito de la educación (sobre todo a partir del siglo XIX), así como en todo lo relativo a la consideración social y cultural de la figura del niño en el contexto de la mirada moderna sobre la

ción del ser infantil ante el encuentro con el otro (el ser adulto) y ante conceptos que configuran preocupaciones, intereses y conflictos humanos constantes, como la enfermedad y la muerte, volcados sobre la especificidad de estos dos textos, en los que se puede rastrear la perpetuación de estructuras temáticas compartidas. Asimismo, el tema de la infancia, que muy a menudo opera en torno a la noción de memoria, entendida como un proceso mental activo y personal, tiende a su vez a involucrar dimensiones intersubjetivas, en tanto que «las experiencias individuales se asientan en un sustrato cultural común» (Cea y Salomone 2013: 356), que se traduce en discurso a partir del que se inscribe literariamente la relación entre el yo y los otros.

De esta manera, se partirá de una aproximación tematólogica para abordar la interpretación de dos obras que no solo se ubican en momentos distintos de la historia de la literatura, sino que, además, proceden de diferentes lenguas y tradiciones literarias: por un lado, *Los niños terribles* (Francia, 1929), de Jean Cocteau, por otro, *Ese espacio, ese jardín* (México, 2003), de Coral Bracho. Ambos textos se estudiarán de manera comparada recurriendo a una perspectiva intertextual y supranacional, esto es, una perspectiva que asuma la productividad de una aproximación a determinados aspectos temáticos para interrelacionar literaturas, revelando estructuras subyacentes e insertando lo particular de cada texto en el trasfondo de un sistema cultural compartido que excede los marcos de las literaturas nacionales (Naupert 2003).

Se atenderá, de igual manera, a los contrastes que se generan en la reinterpretación de aquellos elementos que atraviesan ambas obras, conectándolas. Este análisis permitirá detectar cómo algunos elementos culturales comunes se manifiestan y se reformulan en dos obras que comparten referencias culturales similares y quedan vertebradas por los mismos temas; es decir, cómo lo uno se manifiesta desde perspectivas y tratamientos distintos en el polimorfismo de lo diverso. En ambas obras, el encuentro (traumático o no) con el otro o lo otro es un elemento clave para la definición de la identidad, así como el eje central que conecta ambos textos: mientras que en *Los niños terribles* el adulto se presenta como alteridad absoluta, el texto de Bracho propone un funcionamiento en sentido inverso, pues la edad adulta se toma como punto de partida o perspectiva original, desde la cual se revela, a través del recuerdo, la otredad del mundo secreto de la infancia.

infancia; pero también el desarrollo de la escritura autobiográfica y el auge de las *bildungsroman* o novelas de aprendizaje, que conectan, en parte, con los procesos de búsqueda y construcción moderna de la identidad, fundados a menudo sobre la referencia a las primeras etapas de la vida (Cabo Aseguinolaza 2001).

REINVENCIÓNES DE LA INFANCIA: UNA APROXIMACIÓN AL CONTEXTO DE JEAN COCTEAU Y DE CORAL BRACHO

COCTEAU Y *LOS NIÑOS TERRIBLES*

Jean Cocteau (1889-1963), nacido en París en el seno de una familia burguesa, no se dedica exclusivamente a la literatura, sino que a lo largo de toda su vida abarca diversas artes y disciplinas: poeta, novelista, dramaturgo, ensayista, dibujante o cineasta. Este autor prolífico e inclasificable, estrechamente vinculado con las vanguardias artísticas, es una de las figuras más polifacéticas del siglo xx francés y, en general, del panorama artístico contemporáneo (Sardá Sánchez 2017). En sus años de juventud es introducido en los círculos literarios y artísticos parisinos y amplía su red de relaciones: creador total, funda revistas y editoriales, publica sus primeros libros de poesía, así como *Le Coq et l'Arlequin* (manifiesto en el que expone las nuevas tendencias pictóricas, musicales y literarias de principios del siglo xx), y entra en contacto con los autores del grupo dadaísta y pre-surrealista.

Tras la muerte de su pareja, el joven poeta Raymond Radiguet, el consumo de opio, antes ocasional, se convierte en una fuerte adicción, y en los años posteriores su vida se desordena hasta el punto en que reconoce que necesita ingresar en un centro de desintoxicación: se trata, sin embargo, de un momento fecundo desde el punto de vista literario (Arnaud 2016), pues este es el contexto en el que se genera *Los niños terribles*, cuya publicación, en 1929, casi se solapa con la de *Opium* (1930), su diario de desintoxicación, compuesto por un conjunto de textos y dibujos.

Redactada en una clínica de Saint-Cloud en poco más de dos semanas (Wázquez 1981: 15), esta novela muestra las contradicciones entre realidad y ensoñación, entre Eros y Thánatos; y plantea las dificultades del paso de la infancia a la edad adulta, asumiendo la niñez como estado natural del ser humano. Se encuentra protagonizada por dos hermanos adolescentes, que quedan huérfanos tras la muerte de su madre enferma: Elisabeth, una joven obsesiva y manipuladora, y su hermano menor, Paul, que está enfermo y debe guardar reposo en casa. Elisabeth, que mantiene una relación de amor-odio con Paul, lo protege en exceso, y ambos hermanos, junto con otros dos amigos, Gérard y Agathe, recrean en su habitación un universo particular, desordenado, secreto, extraño y onírico, que se rige por sus propias reglas, ajeno al mundo de los adultos. Elisabeth, presa de los celos al percatarse de la incipiente relación entre Agathe y su hermano, urde una estrategia para evitar que el universo de la habitación se desestabilice, y esto desemboca en un final trágico.

Los cuatro jóvenes, que se resisten a ser adultos a pesar de la sucesión de acontecimientos traumáticos que los invitan a dejar atrás su refugio infantil y fantástico, prefieren mantenerse aislados en «[...] esa realidad de la infancia, realidad grave, heroica, misteriosa, alimentada por detalles insignificantes y cuyo encanto se rompe brutalmente ante el interrogatorio de los mayores» (Cocteau 1981: 40). El adulto es el otro que no comprende la construcción de su mundo, el otro que irrumpe en sus espacios simbólico-imaginarios y que reprime sistemáticamente su modo particular de enfrentarse a la existencia.

BRACHO Y *ESE ESPACIO, ESE JARDÍN*

Por su parte, Coral Bracho (Ciudad de México, 1951), poeta, traductora e investigadora formada en Literaturas Hispánicas, es una de las voces más destacadas en el panorama de la literatura hispanoamericana actual. Su escritura se caracteriza por la construcción sucesiva de distintos universos poéticos que, a través de imágenes enormemente evocadoras, logran remitir a la conciencia del yo y del mundo y descomponen o transforman las categorías lingüísticas tradicionales, a menudo desvinculando concepto y materia; o, más bien, reinterpretando las relaciones entre significado y significante y explorando las posibilidades múltiples del lenguaje (Bracho 1982). En su poesía, que abarca temas como la memoria, el amor, la sensualidad, la infancia o la naturaleza, predomina lo sensorial, lo sinestésico, la fractalidad de la voz poética y la construcción de un lenguaje esencial, sinuoso y totalizador que remite a la creación primigenia; así como lo polimórfico y lo contradictorio por naturaleza, que, lejos de configurar una problemática, se integra como un recurso de generación de sentido (Rojas 2018: 223-233).

Bracho reproduce, descompone y vuelve a recomponer lugares, tiempos y experiencias vitales, acercándose a la intimidad de los espacios mentales y a los recuerdos ligados a ellos, que conforman la identidad. Propone, asimismo, un mundo concreto y orgánico en el que el ser humano no existe de manera paralela a naturaleza, sino que parece ser parte y resultado de ella. Los objetos quedan fundidos con las ideas, de modo que se llega a sugerir un estado primitivo de todas las cosas por el que nada está definido y, al mismo tiempo, todo es susceptible de adquirir nuevos significados.

Al igual que *Los niños terribles*, *Ese espacio, ese jardín* es un texto fluido y poliédrico que desarrolla una mitología infantil y en el que la palabra se convierte en un elemento central, pues tiene capacidad creadora y configura objetos, luces, colores, silencios y recuerdos. Lo natural se alterna y se entrelaza con lo cotidiano doméstico y sus espacios, a través de los que se desarrolla la memoria del ser

infantil, que queda insertada en unas nuevas categorías de tiempo y espacio, conformando, según Gloria Vergara, una poética del ser en construcción rizomática (Vergara 2015: 105).

LA INFANCIA COMO ALTERIDAD EN *LOS NIÑOS TERRIBLES* Y EN *ESE ESPACIO, ESE JARDÍN: JUEGO, MUERTE, ESPACIO* E IDENTIDAD

Tanto en el texto de Cocteau como en el de Bracho observamos diferentes representaciones de la relación entre el yo y el otro, pero se puede advertir que esta relación, que se articula en torno a cuatro elementos o aspectos fundamentales (juego, muerte, espacio e identidad), funciona en direcciones distintas en cada una de las dos obras. En *Los niños terribles* la relación entre el yo y el otro se establece desde lo interior hacia lo exterior; es decir, la infancia se toma como perspectiva original, que conforma en sí misma un mundo secreto, regido por impulsos y oculto para los mayores, que funciona casi al margen de lo real o, más bien, de lo socialmente convencional. Desde allí se interpreta al adulto como el otro que cohibe y produce desconfianza, y ante el cual es necesario guardar silencio, por lo que el encuentro es conflictivo:

[...] el vigor de la juventud se encuentra aún sometido a los tenebrosos instintos de la infancia. Instintos animales, vegetales, cuyas manifestaciones son difíciles de observar, porque la memoria no las guarda, no más que el recuerdo de ciertos dolores, y porque los niños se callan al acercarse los mayores. Se callan, vuelven a tomar la apariencia de otro mundo (Cocteau 1981: 27).

El «ser otro» mientras los adultos están presentes implica una alternancia voluntaria de la identidad, cuyo objetivo es esconder y así proteger el universo particular de la infancia: este procedimiento se encuentra estrechamente relacionado con el teatro (los niños, para divertirse, desarrollan y representan una obra teatral en la habitación, lo que supone una alteración temporal de las identidades y una incursión voluntaria en el «ser otro», incidiendo en el carácter performático de su existencia), y se opone a la otredad involuntaria de la enfermedad, el delirio o el sueño (Paul es sonámbulo, lo que genera un estado de alteridad dentro de la alteridad). La enfermedad también convierte al joven en un ser aparentemente débil, siempre rozando la otredad absoluta, que es la del muerto: al final de la novela, Paul, envenenado, delirando y al borde de la muerte, con: «[...] las pupilas dilatadas y la cara irreconocible» (Cocteau 1981: 180), queda transformado en otro, en un Paul desconocido.

Por otra parte, como comenta el escritor y crítico Mauricio Wácquez en su prólogo a la edición de 1981, Cocteau

[...] en la Clínica de Thermes no se desintoxica porque aún no ha recuperado su libertad, enajenada en la alteridad de un espectro, [...] desintoxicarse supone sufrir, recobrar una conciencia frente a la cual se tienen sentimientos encontrados [...]: «hay que dejar una huella de este viaje que la memoria olvida» [...] (Wácquez 1981: 14).

Es decir, para Cocteau este proceso de recuperación de la conciencia supone volver a ser uno mismo y no el otro (el otro drogado, el otro enfermo), volver a alcanzar la unidad de aquello que el opio ha escindido.

Este proceso de desintoxicación al que se somete el escritor coincide con la elaboración de una novela cuyos personajes no muestran ningún interés por recuperar la conciencia ni por formar parte de la sociedad, y hacen todo lo posible por mantenerse escindidos y al margen del otro racional, del adulto. Su mundo se pone en relación con el estado de una mente invadida por los efectos del opio: «[...] en el singular mundo de los niños se podía hacer la plancha e ir de prisa. Semejante a la del opio, la lentitud se convertía en algo tan peligroso como una marca de velocidad» (Cocteau 1981: 90). La mente lenta, atrofiada (o aún en desarrollo), puede transformarse en una mente lúcida, que interpreta desde otro plano y conceptualiza la realidad de manera diferente, revelándose así un mundo de afinidades secretas (Vignale 2009): a Elisabeth, por ejemplo, arrebatada por un raptó de celos durante un episodio de supuesta locura, «la fiebre la volvía lúcida» (Cocteau 1981: 188).

Asimismo, los hermanos son capaces de evadirse de lo real mediante un mecanismo de disociación al que denominan «el juego» (claramente relacionado con el estado de evasión que la droga proporciona); y que, junto con otros momentos como el sueño (y el sonambulismo), el delirio o, en ocasiones, la enfermedad, supone una escisión del yo, una íntima profundización que implica prácticamente una desvinculación de mente y cuerpo, produciéndose la abstracción o traslación a otros espacios, tiempos y universos posibles.

Aferrándose a lo fantástico como único recurso para protegerse de las hostilidades del amor, la muerte y demás amenazas de la realidad, Paul y Elisabeth ingresan en:

[...] la semiconciencia en la que se sumergen los niños; [Paul] dominaba el espacio y el tiempo, alimentaba sueños, los combinaba con la realidad, sabía vivir en duermevela [...] ¿estará jugando al juego?, se preguntaba Gérard [...] había aprendido a dormir despierto ese sueño que nos coloca fuera de alcance y devuelve a los objetos su verdadero sentido. Las drogas de la India hubieran tenido menos efectos sobre estos niños nerviosos [...] (Cocteau 1981: 42).

Los niños terribles son la semiconciencia (no en el sentido de una percepción incapaz o incompleta, sino en un sentido pleno por el que definen su comportamiento e intentan negar o desvincularse de manera consciente de la parte de la realidad que les resulta perturbadora); o, más bien, una anticonciencia.

Parece especialmente significativa la función del médico que atiende a la madre enferma y a Paul cuando este se encuentra guardando reposo, pues se trata de una figura adulta que tiene la capacidad de devolver a Elisabeth al desconsuelo del mundo racional, donde la muerte y demás circunstancias hostiles se convierten en algo real: «El médico la restituía al mundo severo donde el temor existe, donde las personas tienen fiebre y se mueren. Vislumbró por un instante a su madre parálitica, a su hermano moribundo, [...] la casa sin criada, sin amor» (Cocteau 1981: 56). De la misma manera, el médico proporciona en la casa un orden que es rechazado, puesto que no se corresponde con los preceptos, normas y modos de percepción particulares del mundo de la infancia (al que no pertenece), ni atiende a sus especificidades (Keller 2022): «Gracias al médico la existencia adquirió un ritmo más normal. Ese tipo de comodidad no hacía mella en los niños, pues ellos tenían la suya y esa no era de este mundo» (Cocteau 1981: 67).

Los niños producen una alternativa lúdica y primitiva a algunos de los pilares sobre los que tradicionalmente se han asentado las culturas y las sociedades (lengua, religión, transacciones económicas), de manera que desarrollan un lenguaje propio, así como un sistema específico de compra-venta, que se lleva a cabo mediante canicas o sellos en sustitución de las monedas (que pertenecen a la ajenezidad de los mayores), y «[...] jamás divulgan los oscuros ritos de su religión [...] Los detalles permanecen en la sombra y los fieles poseen un idioma que impediría comprenderlos si por casualidad se les oyera sin ser vistos [...]» (Cocteau 1981: 27).

Cocteau busca «[...] recuperar el destino trágico y depravado de la inocencia. Lo bueno es el crimen, el veneno, *el juego*; o si no lo bueno, al menos lo real. Jugando al juego, los niños se convierten en oráculos [...]» (Wázquez 1981: 20), en intermediarios entre realidades varias, siempre en contacto con lo oculto que se encuentra al borde de ser revelado. Es decir, parece que Cocteau subvierte las categorías del bien y del mal, a través de la mirada de unos niños (aparentemente incapaces de distinguir estos dos conceptos) que no quieren olvidarse de la ordenación particular de su existencia ni resignarse a crecer, desprendiéndose de la crueldad infantil, y que consideran que su verdad constituye la realidad auténtica y original (Keller 2022). Del mismo modo, Bracho subvierte las categorías de vida y muerte y desarrolla un lenguaje particular e inherente a través de la resignificación de todos los elementos de la realidad.

El texto del autor francés se articula en torno a una serie de dicotomías, de las cuales la mayoría se pueden encontrar también en *Ese espacio, ese jardín*, aunque

enfocadas desde otros puntos de vista. Entre ellas destacan la de sociedad frente a interioridad, orden frente a desorden, norma frente a libertad personal, Eros frente a Thánatos, razón frente a instinto, delirio frente a realidad, misterio frente a transparencia.

Ese espacio, ese jardín construye las relaciones de alteridad en sentido inverso al texto de Cocteau: si bien en *Los niños terribles* la relación entre el yo y el otro funciona desde dentro hacia afuera, partiendo del punto de vista del niño y generando todas las oposiciones en torno a ello, en la obra de Bracho las relaciones entre el ser adulto y el ser infantil se construyen de manera inversa, dado que la edad adulta se toma como punto de partida o perspectiva original, desde la cual se revela la otredad el mundo secreto de la infancia: el yo adulto se reencuentra con su yo niño de manera retrospectiva, recreándolo a través del recuerdo.

En el texto de Cocteau observábamos varios tipos de otredad, entre los que destacan, por un lado, la del yo desdoblado por la disociación o el delirio; por otro, la del otro significativo, que complementa, es decir, la de la hermana y el hermano; y, finalmente, la del otro adulto, que representa al yo social-racional y que supone un opuesto en todos los sentidos.

En *Ese espacio*, sin embargo, el ser infantil, entendido como el otro respecto a la voz poética adulta, nunca se presenta como un otro hostil, ni siquiera como una entidad ajena que pueda suponer una oposición firme, pues la problemática central reside en la cuestión de cómo ser yo cuando también soy, al mismo tiempo, el otro; o bien cómo es posible posicionarse ante la identidad propia cuando esta está constituida en gran parte por el otro infantil que uno fue, y al que la voz poética se retrotrae constantemente para materializar esa experiencia. La literatura se presenta, de esta manera, como dispositivo de la memoria.

Explica Mauricio Wácquez, refiriéndose a la obra de Cocteau, que «[...] La poesía, como la infancia, no acepta lo razonable» (Wácquez 1981: 20). El texto poético de Bracho contiene, de manera similar, una serie de nociones particulares acerca del ser, una reinención completa e inevitable del universo, que no parece surgir de una adaptación del mundo racional, sino que, al igual que el universo infantil de *Los niños terribles*, atiende exclusivamente a su lógica interna, genera sus propias reglas y se rige por ellas. Sin embargo, en el caso de la poeta mexicana estas reglas o modos de ordenar la realidad no entran en conflicto con las convenciones sociales ni con lo racional, pues son, en sí mismas, una nueva manera de racionalizar la experiencia vital, desvinculada de las categorías conceptuales habituales. El afuera ni siquiera es tenido en cuenta como una posibilidad a la que hay que oponerse o de la que hay que protegerse.

Si bien los niños de Cocteau producen un idioma propio, al margen de lo que los adultos pueden comprender, el ser infantil de Bracho se reinventa en este mun-

do plural, que se basta a sí mismo y que es creado desde un principio y de manera precisa a través de la palabra, que posee la capacidad de configurar la realidad. La memoria, así, «no solo es parcial y dinámica, sino que también contiene el olvido, así como la palabra involucra el silencio» (Cea y Salomone 2013: 355): abandonar el silencio, nombrando formas y objetos, implica la construcción progresiva del mundo recordado: «A cada forma le das su nombre; / a cada nombre / su forma: Ahí, / desde ese punto sin fin / y sin principio, abres las aguas en la palabra justa» (Bracho 2004: 15). Por otro lado, este énfasis en el principio y en el fin (ambos conceptos inabarcables pero enmarcados o absorbidos por el lenguaje creador) refuerza no solo la autonomía de este mundo de la infancia, sino también la idea de circularidad, puesto que, de una manera o de otra, «en las últimas palabras están contenidas las primeras» (Bracho 2004: 7).

Profundicemos en esta idea de estructura circular, que ambas obras comparan: las últimas páginas de *Los niños terribles* presentan a unos protagonistas que ya se han vuelto prácticamente adultos. Un día Gérard se encuentra con Dargelos, y este le pregunta si Paul aún se siente fascinado por los venenos, pues él se ha convertido en un coleccionista: le enviará, así, «[...] una bola oscura del tamaño de un puño. Un corte mostraba una llaga brillante y rojiza. El resto era terroso, parecido a una trufa, y exhalaba ya un aroma de terrones recién abiertos, ya un potente olor a cebolla y a esencia de geranios» (Cocteau 1981: 174). Este regalo ponzoñoso se convierte en un elemento paralelo o simétrico a la bola de nieve con la que el mismo Dargelos hiere a Paul en las primeras páginas. Los niños se han convertido de manera inevitable en aquello que evitaban, y esta transformación, vinculada con la evolución nieve-veneno e insertada en un círculo de amor, resentimiento y celos, viene acompañada por la desestabilización y/o el fin de su existencia, pues no pueden vivir si no es siendo niños: crecer es morir, física o simbólicamente.

El texto de Bracho, por su parte, no solo resulta envolvente por los fragmentos que se repiten al principio y al final del poemario, sino también por la presencia constante de algunos elementos, como el nautilus, cuya forma en espiral parece estar vinculada con la manera en que se generan y transcurren los recuerdos (desde un centro que desencadena otros fragmentos o momentos de la memoria, o viceversa): «en el centro del fin / está el principio [...]» (Bracho 2004: 13). Existe una idea latente de retorno constante, que también refuerza la sensación de circularidad: es «el viento que vuelve», «ese espacio, ese jardín / que es eco / e imantación» (Bracho 2004: 54-56). El recuerdo se entiende como repetición o regreso simbólico que se entremezcla con el regreso físico, en tanto que los espacios pueden cristalizar una dimensión temporal particular de la que derivan determinadas asociaciones que favorecen la experiencia del retorno al interior, al yo esencial (Morales Saravia 2016: 204).

La presencia de la muerte también participa de esta circularidad en el poemario. La personificación, así como el sentido plural que se le otorga, es parte del proceso de resignificación que sufren todas las cosas en la obra de Bracho, y que puede llevar a concepciones paradójicas, pero no carentes de sentido en el contexto de la lógica interna del texto. Las palabras traen un mundo de sensaciones, y la muerte «es la palabra del inicio [...]» (Bracho 2004: 7). Es decir, es principio y, a la vez, por su propia naturaleza, fin. A lo largo del poemario va adquiriendo distintos roles y formas, por lo que se convierte, algunas veces, en una entidad que gatea entre los muebles, o incluso en una entidad que canta y que se asemeja a una madre, cuyo carácter tierno y luminoso se vincula con la creación de vida:

«Porque la muerte tiene en el torneado corazón / de la vida / encajados sus vértices [...] Canta suavemente la muerte / en el umbral del patio, / bajo el silencio de los limoneros. / Canta con ardor maternal / a quien la escucha. A quien la ve tender, / con ternura, / su andamiaje de sol [...]» (Bracho 2004: 10-30).

Se trata de la muerte como hábito, que los niños incorporan a su vida como un hecho o una noción básica de la existencia: «La muerte, / ya lo sabemos, estaba ahí. Y no porque / alguno fuera a morir de pronto, o en poco tiempo, / ni en unos años. Estaba ahí, como siempre [...] Sonreía / sin malicia, sin impostura, y era un espacio / entre los alcatraces» (Bracho 2004: 33). No es, por tanto, una alteridad que se opone radicalmente a la vida; tampoco un suceso determinante que afecta al ser infantil, sino una presencia constante, estable, no necesariamente fatídica, que tiende a incrustarse en lo cotidiano; el otro eterno e indispensable que lo abarca todo y que permanece bajo cualquier circunstancia, alejándose, así, de su concepción simbólica como elemento transformador de todas las cosas (Cirlot 2018: 605).

Otro de los motivos por los que la muerte no es interpretada de manera negativa es porque permite recrear o reproducir el mundo de la infancia. A través del recuerdo de los muertos es posible acceder o volver a ese tiempo en torno al que se genera una mitología infantil, pues lo que se construye desde la memoria no se corresponde necesariamente y de manera exacta con lo que realmente fue, pero sí se encuentra atravesado por la lucidez atemporal de los niños y por lo efímero eternizado, que se desvincula de la mera idealización o el ejercicio de nostalgia para quedar estrechamente asociado «a un trasfondo ideológico de contornos próximos al mito» (Cabo Aseguinolaza 2001: 32). Los muertos «de allí nos miran; nos reflejan [...] de allí nos hablan, / de allí nos llaman, como entre sueños» (Bracho 2004: 58), habitando los espacios y los objetos de la infancia, por lo que su recuerdo se convierte en uno de los mecanismos de la memoria más vívidos y recurrentes a la

hora de traer al presente los mundos pasados; proceso fundamental, a su vez, para la articulación de la identidad (Morales Zamora 2010).

Es muy distinto el enfoque de Cocteau, para quien la muerte no lo envuelve todo de manera natural, sino que se presenta en momentos puntuales, como sombra de lo trágico: es resolución brutal de la enfermedad o de los acontecimientos convulsos. El fallecimiento de la madre enferma confirma que el ser infantil no concibe la muerte de la misma manera que el adulto, o al menos la interpreta de una manera particular: el niño «imagina siempre lo peor, pero este peor no le parece muy real debido a que le es imposible imaginar la muerte» (Cocteau 1981:39). Así, aunque no es posible imaginarla, la muerte obliga a considerar al otro, a manipular lo desconocido y a tomar conciencia de lo real. La madre fallecida queda despersonalizada y se convierte en un otro irreconocible, pues la muerte representa una otredad casi antinatural, cercenadora, que se impone como culminación traumática de una trayectoria, como el más profundo espacio de alteridad.

Amor y muerte aparecen como males del mundo exterior, como alteridades del estado natural del ser que siempre desembocan en algo negativo, y que convergen o quedan entrelazados, en tanto que el amor trae la muerte (de la mano del amado Dargelos; o bien de la mano de Agathe, cuya relación con Paul desencadena los celos de la hermana y el fatídico final).

Nos referiremos finalmente a la articulación de los espacios, y a su importancia para el desarrollo de la experiencia infantil en ambos textos. La habitación de *Los niños terribles* se convierte en una sala común no regida por normas morales donde los hermanos, aislados y determinados a no aceptar la madurez, comparten sus vidas, manteniéndose seguros en el espacio simbólico de su infancia. Frente a la amplitud del lugar abierto en el que se sitúa el inicio de la novela (la calle nevada), la mayor parte de la obra transcurre en el microcosmos extravagante, y a veces claustrofóbico, de la habitación, espacio íntimo y poderoso que se concibe como un refugio para «los seres singulares y sus actos asociales, [que] son el encanto de un mundo plural que los expulsa» (Cocteau 1981: 104).

Elisabeth se compromete con un joven, Michael, que muere de manera precoz en un accidente de coche, y que le deja en herencia una casa, a la que se trasladan en seguida los cuatro niños: de alguna manera, Elisabeth «se había casado con él por su muerte» (Cocteau 1981: 141), en tanto que el «genio de la habitación» parece ser capaz de ejercer influencia sobre el destino de sus habitantes (Faye 2023: 256). Allí los niños ocupan una nueva habitación, y en ella recrean este conglomerado de juego y extrañeza, apartado de las galerías laberínticas y de los corredores que conforman el resto de la casa: Paul utiliza muebles y biombos para levantar una suerte de campamento donde la infancia vuelve a ser plena; un recinto «[...]»

abierto por arriba, que participaba de la existencia sobrenatural del lugar y que se pobló de desorden» (Cocteau 1981: 144).

La reconstrucción de la habitación es esencial para el libre desarrollo de lo imaginario-irracional y para la demarcación de los límites entre lo que pertenece al mundo infantil y lo que constituye una otredad: lo *secreto*, fuertemente vinculado a un imaginario social y cultural en el que es fundamental la representación de las relaciones entre lo público y lo privado, «tiene una base intersubjetiva, en la medida en que su existencia y su sentido provienen de la relación que establece entre ego y alter» (Vila Merino 2008): el afuera simbólico (los adultos) se corresponde con el afuera físico (el mundo ajeno a la habitación). Michael, que pertenecía al afuera, era considerado un intruso, por lo que no se le desvelaron los secretos de la infancia y nunca se le permitió acceder al microcosmos configurado por los niños.

Completamente distinto es el acercamiento de Coral Bracho al espacio, cuya configuración es casi más decisiva en su obra que en la de Cocteau. Frente a la habitación de *Los niños terribles*, el texto de Bracho se encuentra atravesado por una multitud de espacios exteriores (mares, bosques, arroyos, playas) cuya progresión estructura el poemario, aunque también son constantes las referencias a los espacios domésticos (estancias, terrazas, balcones, portales, muebles, muros) y a la naturaleza domesticada (jardín, huerto, estanque, patio, fuentes): «Huerto en flor; sesgo, azahar, / jardín agreste. Niña / que ataja el viento / entre los naranjos. Corre / sin voltear, / sobre prados recién trazados. Recién abiertos / por el color. Prados que ilumina y extiende, / frente al rapto del mar, / una mano pequeña» (Bracho 2004: 31). La infancia transcurre, se materializa y se expande en esta alternancia constante de lugares, asociados con escenas y sensaciones que van entretejiendo los distintos estados y momentos de la experiencia infantil.

Las categorías de tiempo y espacio quedan disueltas y entremezcladas al romperse con la percepción tradicional de ambos conceptos, que ya apenas se distinguen, pues el uno toma las propiedades del otro y viceversa. Ni el tiempo ni el espacio son lineales, pues los recuerdos, que se superponen a modo de palimpsesto, tampoco lo son: «[...] son los recuerdos que se entrelazan / como briznas al sol [...]» (Bracho 2004: 35). Debido a este intercambio de propiedades y a la recategorización de todos los elementos de la realidad que ocurre en los poemas de Bracho, el tiempo se conceptualiza como un lugar y el espacio adquiere la capacidad de acontecer: se abre la extensión «[...] del espacio que transcurre» (Bracho 2004: 10). Finalmente, cuando lo efímero se hace eterno a través de la memoria, «los espacios convergen [...]» (Bracho 2004: 49).

Puesto que el tiempo se interpreta como un lugar, es posible (casi urgente) regresar físicamente a ese tiempo pasado, o a ese espacio simbólico que es la infancia, al que se accede a través de la memoria de los espacios materiales. El pasado

adquiere significado a partir de una comprensión o una nueva mirada desde el presente, y esto incrementa enormemente la complejidad de las relaciones de alteridad en el poemario: el otro (el ser infantil), que es parte del yo, al mismo tiempo reside en el pasado, por tanto pretérito y presente se entrelazan y se genera un flujo constante entre ellos. Esto obliga al pasado (y al recuerdo) a convertirse en una alteridad complementaria respecto al tiempo presente, en tanto que la voz poética adulta asume que «la conformación de la infancia como realidad influyente exige concebirla como diferencia» (Cabo Aseguinolaza 2001: 31).

El tono existencialista de la poesía de Coral Bracho implica una pregunta constante acerca de todo lo sensible que afecta al ser humano, y cómo lo sensible y la relación fundacional entre corporalidad, espacio y lenguaje (Imboden 2007: 302) contribuyen a la construcción de la identidad, que se propone como una confluencia o un entrecruzamiento de fragmentos discontinuos: así, el ser (el recuerdo de la infancia) se manifiesta a través de lo sensible, y se propone un modo de existir siendo yo cuando yo también soy el otro (o el otro es parte de mí). El mundo interior se resguarda en una habitación (Cocteau), o bien los espacios domésticos y exteriores son una herramienta de la que se vale la voz poética adulta para acceder a este mundo interior (Bracho).

CONCLUSIONES

La poesía de Bracho, arraigada en el sueño, los contrastes entre día y noche, la naturaleza y el hogar, se desenvuelve en el diálogo orgánico entre vida y muerte, cuyos orígenes se encuentran muy próximos, y en el transcurrir eterno y al mismo tiempo instantáneo de todas las cosas. El texto, se encuentra dominado por un conjunto de circunstancias, imágenes y seres dinámicos cuya existencia y modos de presentarse son fundamentales para alcanzar la disolución del significado y la adquisición de nuevas connotaciones, a través de las cuales se pueden intuir los procesos de la memoria fragmentaria; así como la reconstrucción de un otro infantil que se aleja y se aproxima de manera repetitiva para confundirse con el yo, puesto que, al fin y al cabo, son la misma cosa.

Bracho incide en las manifestaciones de la interioridad del ser y en la palabra poética reveladora, y demuestra que las barreras temporales que limitan la relación entre el yo adulto y el yo infantil se pueden romper mediante la memoria, que es fundamental para la construcción de la identidad. El ser es circular, o, al menos, su conciencia se mueve en círculos, en un intercambio constante entre lo que se es y lo que se ha sido; entre el presente desde el que se recuerda y las imágenes en retrospectiva.

En la novela de Cocteau, por el contrario, el yo se define por lo que no es, de modo que el yo y el otro establecen una relación de oposición más que de complementación: el niño es todo lo que no es el adulto, y se empeña en negar la madurez, es decir, un posible futuro en el que quede absorbido por esa alteridad a la que se opondrá. Se trata, al fin y al cabo, del miedo a devenir en otredad. Los niños se convierten en víctimas de la realidad, que los arranca del universo de ensoñación donde la infancia se resguarda: renombrar objetos, establecer rituales, moverse en la otra realidad del muerto o el enfermo, participar de los desdoblamientos del ser y la irracionalidad natural provocada por el sueño, la disociación, el delirio o la obsesión; encontrar al otro yo que se manifiesta a través del opio y obligarlo a relacionarse con el yo sobrio.

La habitación de Cocteau, el jardín de Bracho: la articulación de los espacios revela distintos puntos de partida a la hora de concebir la infancia. En el texto poético predomina la percepción de la infancia propia, en la novela predomina el reconocimiento social y cultural de la figura del niño y la definición de la lógica interna de su mundo; pero en las obras de ambos autores la niñez se constituye como espacio simbólico, casi mítico, dominado por lo irracional y atravesado por una serie de peculiaridades, para cuya recreación toman gran importancia los espacios físicos.

Si bien ha quedado demostrada la intercambiabilidad del tema de la infancia entre géneros literarios, o bien entre obras que se adscriben a distintos géneros, es evidente que, en este caso, el género lírico favorece, frente a la narración de Cocteau, las posibilidades de fragmentación, la proliferación de planos espaciales y temporales superpuestos, la proyección de distintos elementos simbólicos que inciden en el sentido múltiple y paradójico que pueden adquirir todas las cosas, la capacidad de la palabra para configurar la realidad y otros aspectos que parecen ser esenciales para articular la interacción oscilante entre memoria e identidad. La concatenación de imágenes sensoriales aporta a los poemas una apariencia líquida y ofrece un acercamiento visual, casi plástico, a aspectos abstractos de la existencia. De manera similar, el texto narrativo de Cocteau contiene imágenes que tienden a lo sinestésico; imágenes de belleza inquietante y apariencia onírica, muy visuales, que sin duda se pueden poner en relación con sus facetas de poeta y de pintor.

De cualquier manera, tanto Cocteau como Bracho tienden a la introspección y muestran un acercamiento muy personal al tema de la infancia, cuyas representaciones son complejas y permiten interpretaciones varias. Ambos proponen un encadenamiento de imágenes del mundo infantil (y de todo aquello que lo representa), que desemboca en un sistema de relaciones de alteridad basado en el ser adulto mostrado desde la perspectiva del niño y el niño mostrado desde la perspectiva del adulto, o bien los espejismos del otro yo. La tensión entre alteri-

dad e identidad es constante y se da de una manera particular, pues coinciden y convergen, y generalmente se desarrollan de manera complementaria.

Al tratar estas dos obras de manera comparada, por tanto, se establecen dos perspectivas o modos de abordar un tema recurrente en el arte y en la literatura contemporánea, y en torno a este tema, que funciona como conector intertextual, giran y se desarrollan otras cuestiones fundamentales, vinculadas con el concepto de otredad. Por un lado, se plantea la dificultad de ser yo cuando el otro existe (a pesar de que conformo mi identidad y logro ser yo siempre en relación al otro); por otro, la dificultad de ser un yo presente cuando la memoria me invade (aunque sin esta invasión no podría ser yo).

La identidad, así, no se concibe como un constructo aleatorio ni espontáneo y tampoco estático, sino como el fruto de un conjunto de recuerdos fragmentados y, sobre todo, de una serie de encuentros, traumáticos o no, del yo con los otros o con lo otro. La intimidad del mundo infantil, así como sus contradicciones, simultaneidades y particularidades, se propone no solo como vía de acceso para la percepción (social e individual) de la figura del niño, sino también como espacio complejo y decisivo para la reflexión en torno a las experiencias vitales y la definición de los procesos y posicionamientos que conforman al ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNAUD, C., *Jean Cocteau: A Life*. Yale: Yale University Press 2016.
- BRACHO, C., *El ser que va a morir*. México D. F.: Joaquín Mortiz 1982.
- *Ese espacio, ese jardín*. Valencia: Pre-Textos 2004.
- CABO ASEGUINOLAZA, F., *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva 2001.
- CEA, K. Y SALOMONE, A., «Memoria poética e infancia en la escritura de Antonia Torres y Alejandra del Río», *Aisthesis*, n.º 54 (2013), 353-369.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela 2018.
- COCTEAU, J., *Los niños terribles*, ed. de Mauricio Wáquez. Barcelona: Bruguera 1981.
- *Los niños terribles*, ed. de José Ignacio Velázquez. Madrid: Cátedra 2006.
- *Opium*. París: Delamain et Boutelleau 1930.
- FAYE, B., «La chambre, un espace figuratif dans Les enfants terribles de Jean Cocteau», *Akofena*, vol. 3, n.º 7 (2023), 249-258.
- GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus 1989.
- GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets 2005.
- IMBODEN, R. C., «Desde el cuerpo. La poesía neobarroca de Coral Bracho», en Mariscal Hay, B. y M. T. Miaja de la Peña (coords.): *Las dos orillas: actas del XV Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 4. Monterrey: FCE 2007, 301-318.
- KELLER, M., *Un ojo sin adoctrinar: la infancia en las películas de Cocteau*, Cornell y Backhage. Sevilla: Athenaica Ediciones 2022.

MORALES SARAVIA, J., «Anábasis y eudamónia: una lectura de la poesía de Coral Bracho», en Ette, O. y J. Prieto (eds.): *Poéticas del presente: perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. Madrid: Iberoamericana Vervuert 2016, 189-210.

MORALES ZAMORA, K. E., «La memoria como relato y representación de la escisión de la infancia frente al universo adulto. Un acercamiento a la poesía de Yolanda Pantin», *Atenea*, n.º 502 (2010), 111-124.

NAUPERT, C., *Tematología con valor universal: temas, mitos y motivos*. Madrid: Liceus-Bivirhum 2021.

—«Tematología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de conveniencia?», en Naupert, C. (ed.): *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco Libros 2003, 9-26.

PIMENTEL, L. A., «Tematología y transtextualidad», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.º, vol. 41, n.º 1 (1993), 215-229.

RAMÍREZ CARO, J., «Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica», *Letras*, n.º 32 (2000), 137-161.

ROJAS, J. A., *Posmodernidad y multiforma en la poesía de dos poetas mexicanos contemporáneos: Alberto Blanco y Coral Bracho*. Madrid: Editorial Pliegos 2018.

SARDÁ SÁNCHEZ, R., «Jean Cocteau frente al espejo de Orfeo», *Index. Comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, vol. 7, n.º 2 (2017), 67-83.

VERGARA, G., «Coral Bracho: hacia una poética del ser», en Guedea, R. (coord.): *Historia crítica de la poesía mexicana*, vol. 2. México D. F.: Fondo de Cultura Económica 2015, 356-365.

VIGNALE, S. P. «Infancia y experiencia en Walter Benjamin: jugar a ser Otro», *Childhood & Philosophy*, vol. 5, n.º 9 (2009), 77-101.

VILA MERINO, E. S., «La educación del secreto: infancia, identidad y alteridad», *Revista Iberoamericana de Educación*, vol. 47, n.º 1 (2008), 1-10.

WÁCQUEZ, M., «Prólogo», en Cocteau, J.: *Los niños terribles*. Barcelona: Bruguera 1981, 9-22.

Migrar de hogares para trabajar en casas: un análisis de *Limpia* (2022) y *Fragmentos de interior* (1976)

ALBA GIMENO DÍAZ

Universidad Complutense de Madrid
albgimo2@ucm.es

RESUMEN: A partir de un estudio comparado de *Limpia* (2022), de la escritora chilena Alia Trabucco Zerán, y *Fragmentos de interior* (1976), de la autora española Carmen Martín Gaité, se lleva a cabo un análisis crítico de la construcción narrativa de los personajes literarios del servicio doméstico. Se plantea como hipótesis que, dada su singular condición, estos personajes pueden ser empleados como herramienta de cohesión que arroje luz sobre el resto de integrantes de la ficción. Para contrastar tal postulado, se navegan en este artículo tres encuentros que las protagonistas viven a lo largo de una migración del campo a la ciudad para ejercer el trabajo doméstico en régimen interno.

PALABRAS CLAVE: servicio doméstico, migración, encuentros, personaje mediador.

ABSTRACT: This essay offers a comparative study of *Limpia* (2022) by the Chilean writer Alia Trabucco Zerán, and *Fragmentos de interior* (1976) by the Spanish author Carmen Martín Gaité. This way, we will critically approach the narrative construction of characters who are domestic workers. It is hypothesized that, due to their unique condition, these characters might be employed as a tool for narrative cohesion that sheds light upon the rest of the constituents of the novel. In order to contrast this statement, this article explores three encounters that these main characters face throughout their literary migrations from rural areas to the city in order to be intern domestic workers.

KEYWORDS: domestic work, migration, encounters, key character.

INTRODUCCIÓN: DATOS PÚBLICOS SOBRE ENTORNOS PRIVADOS

Corría el año 1975 cuando fue publicada por primera vez la *Teoría de la novela* del teórico soviético Mijaíl Bajtín. Casi quince años antes de la caída del muro de Berlín, esa fecha también trajo a España la noticia de que el dictador Francisco Franco moría en la cama tras completarse casi cuatro décadas de régimen nacional-católico. En territorio chileno, mientras tanto, se cumplían dos años del golpe de Estado de Augusto Pinochet, quien se mantendría en el poder político-militar hasta el año comprendido entre la caída del citado muro y el final definitivo de la URSS.

Por su parte, Jean Genet había estrenado su obra *Las criadas* en el París de 1947, en una convulsa posguerra. Quizá este dato nos ayude a vislumbrar uno de los hechos capaces de aglutinar los diversos y complejos escenarios recién descritos, pues todos ellos guardan una cosa en común; desde Genet hasta la Guerra Fría, desde la teoría de la novela hasta las dictaduras militares, e incluso hasta el día de hoy. Este nexo común es, precisamente, la existencia del personal de servicio.

En 2024, el Instituto Nacional de Estadística de España cifra en 1.103.004 el número de hogares que, habitados por ciudadanos nacionalizados españoles, tienen actualmente contratado personal de servicio doméstico. Si procedemos a consultar cuántos de esos hogares están también habitados por ciudadanos extranjeros, muchas veces en condición de trabajadores internos en calidad de cuidadores, la cifra asciende a 1.260.265¹. Sobra especificar que los anteriores son los datos oficiales; esto es, registrados sólo a condición de que los empleadores hayan dado de alta a sus empleados. Es aquí donde procede añadir que, en España, el Régimen Especial de la Seguridad Social de los Empleados del Hogar no se integró en el Régimen General establecido para el resto de categorías laborales hasta el 1 de enero de 2012.

En el caso de Chile, su respectivo Instituto Nacional de Estadística recogió, comprendido el año 2023 en su totalidad, el dato de que el personal de servicio doméstico representaba un 54,1% de la tasa de ocupación informal, cifrándolo en 131.51. Pero, ¿qué se entiende, en Chile, por «ocupación informal»? Recogiendo la definición que nos aporta la fuente recién citada, «[l]a ocupación informal se compone de todos aquellos asalariados o trabajadores del servicio doméstico que

¹ Para más información, consultar Instituto Nacional de Estadística: datos nacionales de Servicios domésticos remunerados y ayuda externa en el hogar: <https://www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?tpx=56709> Consultado por última vez 10-IV-2024. Por ende, las cifras se corresponden con el muestreo de 2023.

no cuentan con cotizaciones de salud (Isapre o Fonasa) y previsión social (AFP) por concepto de su vínculo laboral con un empleador»².

A tenor de los datos anteriores, puede vislumbrarse ya el interés que entraña estudiar los personajes del personal de servicio doméstico, en la medida en que mirar hacia ellos no supone sino atender a la realidad de muchísimas personas. En este sentido, no nos limitaremos a enarbolar una mera descripción de la forma narrativa de tal figura, sino que avanzaremos hasta preguntarnos sobre qué tipo de posibilidades y límites le ofrece o impone su propia construcción y representación literaria. En consecuencia, los datos recién esbozados podrán ayudarnos a comprender y compartir la lucidez de la cual hizo gala Bajtín en aquel ya no tan lejano 1975, cuando escribió que

[e]l criado es el testigo por excelencia de la vida privada. [...] [R]epresenta la *filosofía* [...] «de tercero» en la vida privada; la filosofía del individuo que sólo conoce la vida privada, y sólo ésta desea, pero que no está implicado en ella, no tiene sitio en ella y, por lo tanto, la ve claramente en toda su desnudez; representa todos los papeles de la misma, pero no se identifica con ninguno de ellos. (Bajtín 1989: 278, 279).

METODOLOGÍA Y OBRAS SELECCIONADAS

Para imbuirnos en la investigación aquí propuesta, y enmarcando nuestra área y objeto de estudio en el terreno de la Literatura, se propone a continuación un trabajo comparatista que pone en diálogo dos novelas. La elección de las obras ha estado motivada por el hecho de que, a pesar de contar historias muy dispares entre sí, ambas sitúan como personajes principales a mujeres que migran desde su entorno natal de índole rural hasta la capital de sus respectivas naciones con el fin laboral de ejercer el trabajo doméstico en régimen interno. Así, las novelas seleccionadas son *Limpia* (2022) y *Fragmentos de interior* (1976), escritas por la chilena Alia Trabucco Zerán y la española Carmen Martín Gaité, respectivamente.

En el caso de la obra narrativa de Trabucco, no nos asalta ninguna duda a la hora de incluirla en el corpus. A lo largo de toda la ficción que despliega, asistimos al relato en primera persona de Estela García, su protagonista. A través de continuas interpelaciones al lector, así como de un tono cercano al *thriller*, no sabemos, como interlocutores, si estamos ejerciendo verdaderamente como tal; quién sabe si

² Para más información, las tablas de datos del propio Instituto Nacional de Estadística de Chile, en concepto Estadísticas del Mercado de Trabajo, Estadísticas de Informalidad Laboral: <https://stat.ine.cl/?lang=es>

los receptores de su discurso son en realidad agentes de las fuerzas del orden o de una institución mental. Lo que sabemos, desde el comienzo, es que está retenida entre cuatro paredes, y que al menos una de ellas es en verdad un falso espejo. La imagen de interrogatorio que adquiere el monólogo no es gratuita, pues la premisa de la novela es la siguiente: Estela García, cuarenta años, lleva los últimos ocho trabajando como interna en casa de una familia santiaguina compuesta por un doctor y una abogada. Habitantes de una zona residencial de renta alta, se decidieron a contratar una empleada del hogar cuando concibieron una niña. Así, García habitó tal residencia desde el alumbramiento de Julia hasta la trágica muerte de esta última, que no sumaba más años de los que Estela había pasado en una casa cuyo dormitorio jamás llegaría a llamar «su pieza».

La comparación de la obra recién descrita con *Fragments de interior* no resulta intuitiva, *a priori*. Lejos de esa narradora homodiegética y mordaz, nos situamos ahora frente a una novela coral cuya protagonista no pasa de la veintena. Originaria de Matalpino³, localidad madrileña de apenas 2.000 habitantes aún en la actualidad (INE: 2023), Luisa Morales se traslada hasta Madrid en septiembre de 1975, ingresando como interna en una casa. Sin embargo, con esto no pretende sólo ganarse la vida, sino que su propósito principal es reencontrarse con su amor de verano en la capital.

Nótese que, aquí, hemos calificado tanto a Estela García como a Luisa Morales de protagonistas de sus respectivas ficciones. Esto, especialmente en el caso de la segunda, no está libre de debate. Es por ello que nos disponemos, a continuación, a llevar a cabo una investigación en torno al personaje del servicio doméstico que arroje luz sobre esta posibilidad de adjudicarles tal papel protagónico, lejos de entenderlas como mero *atrezzo* objetual de sus respectivos lugares de trabajo.

Para lograr el propósito anterior, procedemos a delinear la construcción como personajes de estas empleadas del hogar, arguyendo su centralidad narrativa como herramienta de cohesión y detalle para la definición del resto de personajes que se enmarcan en la casa como espacio ficcional. A continuación, y para contrastar dicha hipótesis, nos embarcaremos en el análisis comparado de tres encuentros que pueden hallarse en las respectivas narraciones. Finalmente, aportaremos unas breves pinceladas acerca de los límites y horizontes de nuestra investigación, aún en curso.

³ Localidad registrada como Mataelpino, pero referida a lo largo de toda la obra de Gaité como Matalpino. En este artículo, se opta por transcribir la grafía escogida por la autora, si bien no se considera que ésta se debiera a una voluntad de hablar veladamente del lugar, ni de inventar otro, en la medida en que las referencias que describe, así como su demografía, se corresponden con las del municipio madrileño.

LA EMPLEADA DOMÉSTICA COMO PERSONAJE MEDIADOR

Obligadas como están a residir en el interior de las paredes de un cuarto al que siempre han de entrar por la puerta del servicio, plantearemos a continuación que tanto Luisa Morales como Estela García se hallan en la compleja tesitura de habitar un no-lugar, según la definición de este término que estableció Marc Augé. Así, fue este antropólogo francés quien, en el ensayo *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, escribió: «el lugar, el lugar antropológico, es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa» (Augé 2000: 58).

Pero, ¿qué quiere decir lo anterior en nuestro corpus literario? Bien, en primer lugar, tenemos que las coordenadas que demarcan toda antropología posible de nuestros personajes ejercen como «principio de sentido» para ellas. Este punto nos recuerda, en suma, que todo conocimiento de un mundo entorno en que no estamos sino insertos es siempre situado, como han estudiado autoras de la talla de Donna Haraway, que arguye:

Feminists, and others who have been most active as critics of the sciences and their claims or associated ideologies, have shied away from doctrines of scientific objectivity in part because of the suspicion that an 'object' of knowledge is a passive and inert thing. Accounts of such objects can seem to be either appropriations of a fixed and determined world reduced to resource for instrumentalist projects of destructive Western societies, or they can be seen as masks for interests, usually dominating interests (Haraway 1988: 591).

Este tipo de estudios han tenido también su vertiente literaria, con teóricos como Ansgar Nünning, quien escribe:

[Herman] has also identified another «hallmark of postclassical narratology,» [...] «its abiding concern with the process and not merely the product of narratological inquiry; stories are not just preexistent structures, waiting to be found by the disinterested observer; rather, properties of the object being investigated, narrative, are relativized across frameworks of investigation, which must themselves be included in the domain under study» (Nünning 2003: 243).

Más interesante será centrarnos en ese «principio de inteligibilidad para aquel que [...] observa» del que habla Augé, pues será este punto el que nos permita avanzar con nuestro análisis. Pero, en aras de volver al terreno de la Literatura, no podremos analizar este punto sino a la luz de otra investigación, a saber, la de María Julia Rossi en *Ficciones de emancipación. Los sirvientes en la imaginación literaria*. Allí, la autora argentina aporta sin saberlo una lúcida explicación de lo que Augé había reservado al ámbito de la Antropología, y postula que los personajes

del servicio, representados literariamente como «[d]ignos de pena o de condescendencia, resultan imprescindibles para la expresión de una sensibilidad ajena que es la verdadera protagonista» (Rossi 2020: 226).

En otras palabras, nos encontramos, continuamente, con las gruesas fronteras de lo simbólico. También será Rossi quien arguya que «[existe] otro rasgo de la complejidad constitutiva del sirviente: nunca está del todo dentro ni del todo fuera. El servicio habita, en la trama de las relaciones familiares, una zona gris de fructífera indefinición» (Rossi 2020: 29). De hecho, es esta localización en permanente tensión la que ha llevado a algunos estudiosos a hablar del servicio doméstico como «*mediador de la intimidad*» (Bergot 2019: 13). Ahora bien, aquí no nos interesará ahondar en los diversos grises y aristas de tal indefinición, sino entenderla en términos de estructura que guía a estos personajes, ficcionalizando así una realidad social de clase.

En otras palabras, nuestro propósito pasa por arrojar luz sobre la importancia y relación que siempre guardan el espacio físico y el lugar antropológico. En este sentido, convenimos en que

el trabajo de servicio, lejos de cambiar las conductas de los marginales, parece exacerbar ciertas características de esta condición, ya que la casa del señor acaba por convertirse en un ámbito de socialización marginal que funciona en el seno de un área integrada (Rodríguez Giles 2014: 133).

En esta línea, observamos, al atender a la dicotomía planteada entre la casa y el hogar, cómo «se reproduce en el marco de las casas el control que se ejerce en el espacio público y que sanciona la diferencia social» (Rodríguez Giles 2014: 170). Además, cabe explicitarse que este análisis pretende traspasar la frontera de la concepción de la Literatura en un sentido meramente formalista, ya que, como se ha adelantado previamente, entendemos que la Literatura, antes que objeto de estudio, es siempre un producto social. En este sentido, de nuevo Nünning:

[the dichotomies between classical and postclassical narratology] should not be exaggerated. They arguably present us with a set of false choices, between text and context, between form and content, between formalism and contextualism, between bottom-up analysis and top-down synthesis, and between 'neutral' description and 'ideological' interpretation or evaluation. The problem with such binarisms is not so much the ingrained structuralist fear that the formalist and descriptivist paradigm will inevitably be polluted by the invasion of ideological concerns, as the failure of such rigid distinctions to do justice to the aims and complexities of narrative theory (Nünning 2003: 245).

FRAGMENTOS DE LOS HABITANTES DE UN INTERIOR

En el caso de *Fragments de interior*, Luisa es empleada, valga la redundancia, para contárnoslo todo sobre el caótico núcleo familiar en que su trabajo la ha insertado. Ahora bien, no estamos hablando de las confidencias, engaños o clandestinidades relatadas, sino del hecho de que todas ellas no resultarían verosímiles, no darían como resultado una novela tan potente, de no estar enmarcadas en una construcción tan interesante como coherente de sus personajes. Unos personajes que, por mucho que gocen de capítulos dedicados a su realidad más inmediata, con la narradora omnisciente que nos guía en la lectura, no quedarían definitiva y adecuadamente perfilados de no ser por el papel que Luisa Morales juega en la novela.

Así, es a través de la estrenada vulnerabilidad soñadora de la nueva y veinteañera interna como descubrimos el humor cambiante de Gloria, que está tan harta de su vida que ve los lujos de su casa sin verlos (Martín Gaité 1987: 116); o la soberbia búsqueda de validación de Diego, el escritor atormentado:

[Su amigo Víctor] [l]e llamaba Peter Pan, le decía que no le gustaban las mujeres sino gustar a las mujeres. Y, por una rápida asociación de ideas, que le desviaba ya del tema de [su] novela, se confesó que aquella misma mañana se había sentido halagado al descubrir un fulgor de interés en las miradas que le había dirigido al llegar la chica aquella de Matalpino, a pesar de que era casi una niña (Martín Gaité 1987: 66).

También descubrimos, siempre a condición del personaje de Luisa, que la voluntad del joven Jaime de salvar lo insalvable, de representar un último recodo de dulzura que termina por convertirle en un desdichado ángel de la guarda, no se limita a lo concerniente a su madre deprimida, Agustina. Por el contrario, Jaime expande esta forma de relacionarse con el mundo ante cualquier posibilidad de engarzar un interlocutor vulnerable:

De repente Jaime había reconocido en aquella criadita de pueblo a la chica que se había inclinado sobre su frente antes de que se durmiera y se sintió lleno de ternura y serenidad, olvidado de sí mismo, como la noche anterior cuando entró en el cuarto de su madre, como siempre que intuía que alguien le podía necesitar. [...] Jaime vio que los labios le temblaban ligeramente. Nada le gustaba tanto como encontrarse en el umbral de una situación propicia, como esta de ahora, a la comunicación con un desconocido que daba muestras de desvalimiento; era un incentivo (Martín Gaité 1987: 125).

Pero quizá el caso más interesante sea el del personaje de Isabel, la hija de Agustina y Diego que, frente a la postura de Jaime, se muestra mucho más cercana a su padre. Lejos de retratarse esto último como un rasgo de soberbia, ni de expreso rechazo a la vulnerabilidad femenina, la personalidad de que Isabel hace

gala a lo largo de los capítulos es la de una mujer militante del tardofranquismo. Nótese, en relación con nuestro objeto de estudio, que Isabel es el único miembro de la casa por quien Pura, antigua empleada del hogar, llegó a sentir verdadero aprecio. También fue solamente ella la que personificó lo suficiente a su criada como para que tal afecto pudiera presentarse en un primer lugar. Luisa, por su parte, es contratada para sustituir a Pura, pero Isabel no tarda en ser la confidente de los verdaderos motivos de la nueva empleada, que vino a la capital en busca de aquel chico que, mayor que ella, la engatusó. Es pues Isabel quien más conversa con Luisa, prestándole, en la medida que le permite su posición de empleadora, una atención más sincera y horizontal que el resto de habitantes de la casa. Más aun, vemos gracias a la herramienta narrativa de Luisa que Isabel se construye como el único personaje de esta obra que puede pronunciar la cita más digna de la novela social de los 50, terreno paradigmático de Gaité, a saber: «el servicio doméstico está llamado a desaparecer, es un trabajo anticuado y sobre todo injusto» (Martín Gaité 1987: 160).

No resulta, entonces, casual en ningún sentido que todas las consideraciones de Luisa en relación con la impersonalidad, con la vacuidad de ser tan presente y transparente como tan solo el servicio doméstico lo es, surjan a la luz de la humanidad que aporta el recurso necesario de un personaje como Isabel.

UN LIMPIO ELENCO

Adentrándonos de nuevo en la novela de Alia Trabucco, el hecho de que en ella encontremos a la propia Estela como narradora de un relato que tiene como continuo objeto el trabajo doméstico torna mucho más evidente nuestro argumento. Así, encontramos un pasaje tan relevante con respecto a lo que aquí exponemos como el siguiente:

¿Qué les ha dicho la señora? [...] Seguro [...] cuando le preguntaron sobre sí misma, dijo: «Mara López, abogada», como si esas tres palabras fuesen una verdadera definición. Yo les daré una definición, escriban lo siguiente:

Desayunaba medio pomelo y un huevo a la copa sin sal.

Tomaba un café al despertar y a las ocho ya había salido.

Volví a las seis de la tarde y se comía una galleta de arroz.

Cenaba rúcula y semillas, achicoria y semillas, espinaca y semillas, repollo y semillas.

Después, a escondidas, se comía una marraqueta con queso y se tomaba una copa de vino blanco con un puñado de pastillas (Trabucco 2023: 75).

Ahora bien, esta definición aportada por Estela no se presenta suficiente. Argüimos esto en base a cómo la novela en su conjunto se ve atravesada, como advertimos al inicio, de las continuas interrupciones y preguntas retóricas de su narradora, que adscribe continuamente a sus receptores un clasista asombro ante el hecho de que una empleada del hogar sea conocedora del léxico adecuado para su relato. Más aun, el fragmento anterior no basta para ofrecer un retrato exhaustivo de una empleadora que siembra en los lectores la duda de si el propio título de la obra refiere al imperativo del verbo «limpiar», o bien a un adjetivo calificativo que Mara López, abogada, no asocia en ningún momento a su asistente, ordenándole echar a lavar su vestido que se acaba de probar.

Finalmente, hemos de detenernos en uno de los primeros pasajes del libro llamado a capturar nuestra atención, a saber, la impasibilidad de su jefe, el padre de familia, al observar fijamente a una Estela que ha irrumpido, sin querer y sin que Mara López la vislumbre, una escena sexual del matrimonio en el salón. Se trata del mismo hombre que, ante la estrenada orfandad de Estela a la muerte de su madre, le da un abrazo más injustificado por entrañar una suerte de falsa humildad que por constituir un intento de abordaje sexual. De hecho, tal abrazo tiene como resultado en la novela que la protagonista no pueda sino concluir, para sí misma, algo tan simple, tan parco, tan deshumanizante como que «[e]so no podía ser la vida» (Trabucco 2023: 155). Y, en cualquier caso, todo esto no son sino antecedentes para la que es la gran –quizá por única– escena del señor López, doctor: la metáfora de su propio descenso a los infiernos cuando la tragedia es inminente, el modo en que escoge a Estela como única interlocutora de su relato de asalto y robo a manos de una prostituta. Una vez más, nos encontramos con lo que ya había insinuado Bajtín, con lo que Rossi perfiló tan bien en su investigación: el personaje del servicio doméstico es tan transparente que, lejos de ser translúcido, termina por solidificarse en forma de un espejo en que el resto del elenco no puede sino mirarse, descubriéndose así ante y para sus lectores. En consecuencia, es la propia Estela la que, a su vez, no puede sino concluir de la siguiente manera:

Quería olvidarlos, ¿entienden?, arrancármelos de la mente, pero por más que me apuraba ellos seguían ahí: el señor, su delantal blanco, los puños blancos de sus camisas; la señora frente al espejo escondiendo las primeras arrugas de su piel; y la niña, esa niña rabiosa que había aprendido precozmente a caminar, a hablar, a mandar a su empleada. La niña, sus ojos abiertos, su cuerpo hundido en la piscina; la niña a la que nunca debí querer y que quise de todos modos. Así somos, pensé, y pude oír la voz de mi mamá (Trabucco 2023: 218,219).

ENCUENTROS, REENCUENTROS Y DESENCUENTROS

PRIMER ENCUENTRO: ENCUENTRO CON LA CIUDAD DE DESTINO

Dado que los argumentos de ambas novelas relatan una migración por cuestión laboral, consideramos pertinente tomar como primer encuentro de nuestro análisis el que se produce, precisamente como punto de partida, con la llegada de las protagonistas.

No obstante, de esta clase de encuentro lo que más nos va a llamar la atención es que su proceso nunca llega a culminar, situados como están nuestros personajes en un lugar antropológico definido por su contrato laboral. Este último, que establece su condición de internas, no hace diferencias entre su lugar de trabajo y su lugar de residencia. En consecuencia, vemos en ambas mujeres cómo su estatus de empleadas se expande más allá de las fronteras físicas de la casa para llegar a abarcar su relación con la enorme extensión de sus respectivas capitales, que dejan de estar llamadas a tornarse su nuevo hogar.

En el caso de *Fragmentos de interior*, el personaje de Luisa está construido precisamente sobre su perpetua negación de la centralidad que el trabajo doméstico pueda llegar a alcanzar en su migración, obcecada como está en su reencuentro amoroso. Se trata de Gonzalo, un joven que, tras filmar en Matalpino en verano, prometió a Luisa algo parecido al amor eterno. Sin embargo, no fue sincero al no considerar aclarar que tal eternidad resulta siempre más fácil de evocar cuando no existe aún la responsabilidad de recibir a una jovencísima amante en el Madrid de los convulsos años 70.

Ahora bien, a pesar de otorgar tal importancia a la cuestión amorosa, lo cierto es que Luisa, la ciudadana rural de 1975, tampoco puede evocar su próxima mudanza sin hacerlo en un cierto estado de fascinación por una capital que, cercana territorialmente a su pueblo, se diferenciaba tanto de éste en la cuestión demográfica:

«¡Qué ganas tengo –pensaba entonces– de verme en una habitación desconocida donde pueda estar sola y nadie me pregunte si estoy contenta o triste, con ventanas que no den a la montaña, donde no sienta que puede aparecer mi madre ni vea el calendario de casas plateadas colgado de la pared con esas fechas inmóviles que no acaban de pasar nunca!» (Martín Gaité 1987: 98).

Además, podemos retomar la cuestión de cómo es mucho más la casa como lugar de trabajo que la capital como nuevo hogar lo que delimita y determina la clase de encuentro que podrán –o no podrán– experimentar nuestras protagonis-

tas. Así, encontramos un pasaje fundamental a este respecto, de nuevo de la mano de Luisa:

[Los habitantes de la casa] estaban a su cargo en alguna medida, eran los puntales de su vacío. Le hacían una compañía que consistía en su mera existencia, distinta de la que le hacían las gentes con las que hablaba y se emparejaba habitualmente en su pueblo a lo largo de los días idénticos, gentes que sabían el nombre de su madre Adela y de su difunto padre Fabián Morales el maestro y de su abuela Remedios y de su tía Antonia y del bar «El Rincón» de su tía Antonia y del perro Colín del bar de su tía Antonia. Esta compañía de ahora se notaba menos, era tenue, ligera, imprevisible; pero la otra la había aborrecido (Martín Gaité 1987: 98, 99).

Hemos de guiar nuestra atención hacia el final de la cita anterior, que califica de «tenue, ligera [e] imprevisible» la compañía a la que el personaje puede aspirar en Madrid. Lejos del bullicioso escenario que parece augurar la gran ciudad en todos los relatos de formación, lo que describe Luisa toma cada vez más sólidamente la forma de un no lugar, según el término popularizado por el autor Marc Augé que ya hemos introducido. Y es que no puede escapar al hecho de que ha entrado a Madrid por la puerta de servicio, de que su conocimiento es situado, de que está lejos de la prosperidad que, si bien quizá aguardaba a algunos en la capital, no lo haría desde un trabajo doméstico que «es un atraso», según el continuo diagnóstico de Isabel, hija de sus empleadores.

En el caso de Estela, voz narradora de *Limpia*, su migración adquiere dimensiones espaciales incomparables con el caso de Luisa, pues la distancia que separa su natal archipiélago de Chiloé y la capital Santiago de Chile supera los 1.000 kilómetros por prácticamente dos centenas. Además, la novela de Trabucco nos ofrece una perspectiva muy interesante, ya que se recoge un pasaje sobre las primeras impresiones que Santiago de Chile causó en una Estela más joven, que aún no era conocedora del futuro en que pasaría a ver esa ciudad como su lugar de residencia siempre laboral. Durante tales líneas, vemos una sensibilidad y uso del lenguaje sólo dignos de quien se encuentra con su entorno gozando del tiempo y la disposición antropológica necesarios para poder prestarle la debida atención:

Yo, por ejemplo, recuerdo muy bien la primera vez que viajé desde Chiloé a Santiago. Me pareció que el aire olía a polvo, que hacía muchísimo calor y que la ciudad tenía solo dos colores: amarillo y café. Árboles amarillos, cerros cafés; edificios amarillos, plazas cafés. En esa época me divertía jugando juegos como ese: los colores principales, las palabras repetidas, el número de animales en el campo. También recuerdo haber visitado un cerro amarillo y café, y haberme subido al teleférico (Trabucco 2023: 61).

Por el contrario, y pese a contar con el domingo como día libre, la protagonista apenas nos cuenta eventos que vayan más allá de las fronteras de la casa una vez Santiago habría de convertirse en su supuesto hogar. Lo cierto es que una vez vive ahí, ya no hay apreciaciones de colores, más allá de una recurrente añoranza de las lluvias del sur. De hecho, lo único que nos cuenta de la capital es una suerte de amistad con el dependiente de la gasolinera que está justo al lado del supermercado al que solamente acude por mor de realizar los recados de la señora.

Tan impersonal llega a resultar su paso por Santiago, que, cuando decide abandonar, regresar al sur, tampoco le importa si lo hace o no acompañada por Carlos, el personaje masculino recién mencionado con quien llega a mantener una relación sexual igualmente impersonal. Pero mucho más inquietante resulta darnos cuenta de que el día que escoge la protagonista para echar a andar, para irse de una ciudad de la que no se lleva nada, es el viernes 18 de octubre de 2019, recordado como el inicial de unas largas protestas diarias en el marco del Estallido Social chileno. Tal pasaje genera un desasosiego que roza, incluso, lo siniestro, precisamente en tanto en cuanto la voz narrativa que había guiado toda nuestra lectura no hace ninguna alusión a ello. Por el contrario, al verse embutida entre tal masa de personas, la protagonista tan sólo se pregunta si es ese el momento en que, tras ocho años de trabajo alienante, ha perdido la cordura. Es tan vacua, tan poca Estela, la masa corpórea que intenta abrirse paso hasta volver a Chiloé, que lo único que queda de sí a su regreso lo cuenta ella misma del siguiente modo:

No supe, anoten esto, si yo estaba verdaderamente ahí. Si continuaba en el mundo o el mundo había seguido su curso sin mí. Debían de haberme atropellado o algo aún peor: yo había salvado a la niña, la había arrastrado a la orilla, y ahora mi cuerpo yacía en el agua, boca abajo, con delantal, y la evidencia de mi muerte era mi lugar en ese túnel: demasiado lejos de la entrada y demasiado lejos de la salida (Trabuco 2023: 220).

SEGUNDO ENCUENTRO: (RE)ENCUENTRO CON SU ORIGEN

En un análisis narrativo de las migraciones, resulta inexorable plantear también el interrogante de cómo ven las protagonistas su entorno rural de origen desde sus nuevos e industrializados destinos.

Comenzando con el relato de Estela, que acabamos de enmarcar en el contexto sociocultural previo al Estallido Social chileno, su discurso se nos traslada siempre en un tono ácido, de permanente tensión. La protagonista sostiene una suerte de obstinación enfadada con no haber acertado marchando, pero tampoco reencontrándose en términos dulces con su punto de partida. Sería más propio

hablar, pues, de una resignación, de un destino fatal que entiende que le corresponde por clase social. Lo vemos en fragmentos como el siguiente:

Yo debía viajar al sur, pero tampoco ese año viajé. Supongo que no fui por orgullo, para no darle la razón a mi mamá. Para no admitir que sí, era preferible el sur. Con sus goteras. Con sus heladas. Con sus vecinos chismosos husmeando por las ventanas. Potranca chúcara, dijo mi mamá cuando le anuncié que buscaría trabajo en Santiago. Y en eso también tenía razón (Trabucco 2023: 85).

En el caso de *Fragmentos de interior*, nos topamos con las reflexiones más pastorales y menos crudas que nos ofrece una Luisa que piensa en su Matalpino natal de un modo que nos retrotrae más a la cuna de un neonato que a un crudo resentimiento. Así, tenemos que, en el caso de la más joven de nuestras protagonistas, sus referencias al hogar inicial pasan por el sabor campestre de la leche, frente al insípido regusto a medicina que tiene la de Madrid; o la diferencia en el ruido de las cerradas casas, frente a lo que ocurre en un campo al que, ya se sabe, no se le puede imponer ninguna puerta.

No obstante, cabe admitir que, aun a pesar de la enorme distancia que separa estas dos narraciones, ambas protagonistas llegan a la misma conclusión con respecto a su imperante necesidad de volver. En cualquier caso, en poco más podrían asimilarse estas dos decisiones, dado que Estela la toma tras ocho años de sucumbir a un trabajo que, como le repetía su madre, «no se nota», en que «el cuerpo se acostumbra», y así pasan los meses, y con ellos los años (Trabucco 2023: 182). Por el contrario, para cuando Luisa decide volver a su pueblo, descubrimos que el conjunto de la novela no ha abarcado más que tres días, y que la protagonista no había siquiera deshecho aún la maleta.

Pero, ¿supone esta vuelta a sus orígenes que nuestras protagonistas hayan por fin encontrado una identidad en que establecerse?

TERCER ENCUENTRO: EL (DES)ENCUENTRO IDENTITARIO

En este encuentro, nos interrogaremos acerca de si la alienación propia del trabajo asalariado se torna más omnipresente, si cabe, en lo referido al trabajo doméstico, por ser este último omniabarcante de las dimensiones de tiempo y espacio que habitan las empleadas. Esto contribuye a que nuestras protagonistas no vean su vida en términos propiamente cronológicos, enumerando diferentes etapas o aspectos de construcción vital identitaria, sino que parecemos atender a una suerte de Antes y Después del trabajo doméstico. Esto se ve mucho más en Estela, por supuesto, pues como hemos adelantado, es la obra *Limpia* la que trata el tema del servicio de manera más explícita. Veremos, en *Fragmentos de interior*,

cómo la cuestión identitaria refiere mucho más a un antes y después de Madrid, de esa migración de un tan reducido pueblo de los 70 a la incipiente capital.

Comenzando, pues, por la más explícita obra de Trabucco, Estela relaciona toda reflexión sobre su identidad con su condición laboral de interna, haciendo gala, como venimos continuamente reivindicando aquí, de un conocimiento de sí que no puede ser sino situado:

¿Anotaron mi edad en sus registros? Estela García, cuarenta años, trabajadora de casa particular. Seguramente así me describieron y luego, a mis espaldas, comentaron esta cara devastada. La cara de una mujer de sesenta años, de ciento veinte millones de años. La piel floja en el cuello, las primeras canas en las sienes, arrugas aquí y allá, el cansancio abultándose en los párpados (Trabucco 2023: 69).

Además, en el caso de *Limpia*, vemos este encuentro especialmente vehiculado a través de la relación con su madre, que ejerció el mismo empleo antes. Así, tenemos: «Yo jamás me comí las uñas, tampoco mi mamá. Para eso, me imagino, hay que tener las manos desocupadas»; o: «Yo la miraba sin entender cómo era posible que no se quemara. Los dedos en contacto con el agua, colorados e insensibles. Con los años lo entendí. Ahora yo también puedo hundir mis dedos en el agua recién hervida» (Trabucco 2023: 48, 60).

En *Fragmentos de interior*, el análisis de Luisa nunca tiene el tinte de la primera persona ácida de Estela; ella repite, en su obstinación infantil, que en su caso el trabajo constituye un mero medio para un fin, a saber, reencontrarse con su amor. Y, sin embargo, tenemos lo siguiente sobre la distancia que llega a sentir Luisa con respecto a su mundo entorno:

Luisa [...] notó que se asustaba, pero con una clase indefinible de susto que la dejaba fría, inalterable, exactamente como si todo aquello se lo estuviera diciendo un personaje de teatro a otro. Se acordó de Isabel como de un público lejano, cuyo rostro no veía y para el cual estaba representando una función que no había ensayado; valía cualquier réplica, porque nada de aquello estaba pasando de verdad (Martín Gaité 1987:183).

De nuevo, observamos cómo, aun partiendo de vertientes tan opuestas, las condiciones específicas de su viaje terminan por hacer converger a nuestras protagonistas una vez más. No obstante, tal convergencia no se da sino en la impersonalidad, en una pérdida casi total del sentido de sí que se torna también relacional, evidenciando, de manera literaria, la perenne verticalidad que designa el contrato con respecto a su entorno más inmediato, a saber, la familia empleadora:

Mi mamá me había advertido que no me fuera de la isla, que me quedara en el campo, que era preferible la pobreza del sur, sería difícil, casi imposible, dejar de trabajar como empleada. Es una trampa, me dijo. Te quedas esperando un golpe de

suerte y te dices en secreto: esta semana me voy, la próxima sin falta, el otro mes es el último. Y no se puede, Lita, eso me advirtió mi mamá. No se puede partir. No se puede decir basta. No se puede decir no. Me cansé, señora, me duele la espalda, me voy. No es como trabajar en una tienda o cosechar las papas en el campo. Es un trabajo que no se nota, eso dijo mi mamá. Y encima te acusan de robar, de comer demasiado, de lavar tu ropa junto a la suya en la misma lavadora. Y pese a todo, Lita, ocurre lo inevitable. Te encariñas, ¿entiendes? Así somos, hija, así somos las personas. Así que no te vayas, hazme caso. Y si te vas, no te encariñes. No hay que querer a los que mandan. Ellos solo se quieren entre sí (Trabucco 2023: 182,183).

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente investigación, hemos tratado de reunir las principales características y condiciones sobre las que se construyen, incluso en obras narrativas tan diferentes entre sí, los personajes literarios del servicio doméstico. Asimismo, contemplamos que la puesta en diálogo de las dos novelas trabajadas goza de una incipiente actualidad, en la medida en que ambas narraciones toman como premisa el mero relato de la historia de sus protagonistas para, a su través, tornarnos irremediabilmente conscientes de las circunstancias sociales que dieron lugar a este tipo de vivencias en un primer lugar.

En continuidad con el argumento recién esgrimido, consideramos que el uso narrativo de los personajes del servicio doméstico como mediadores de la intimidad puede suponer una herramienta interesante tanto en términos de cohesión como de construcción de la verosimilitud. Llamamos, desde esta investigación aún en curso, a prestar atención a los modos específicos en que la representación literaria de este tipo de testimonios se relaciona con la existencia real y efectiva de las situaciones recogidas en la Introducción, entre otras. Este ejercicio resultará, a nuestro juicio, beneficioso para la investigación académica, en términos de perseverar en el análisis del engarce que la Literatura guarda siempre con lo real, así como en indagar acerca de las posibilidades que la primera tiene para transformar lo segundo.

En conclusión, tras todo lo expuesto, sostenemos que el estudio detenido del personaje mediador que supone el personal del servicio doméstico puede abrir líneas de investigación tan interesantes como fructíferas para el ámbito de la crítica literaria. A fin de cuentas, la naturaleza social de este tipo de personajes invita a reflexionar sobre asuntos que han acompañado a la Literatura a lo largo de toda su Historia, y resultaría de un enorme interés aterrizarlas en una cuestión tan socialmente inminente como lo son los márgenes. En concreto, merecerá la pena atender

a unos márgenes tan primigenios –y a veces por eso mismo olvidados– como son los que levantan los muros de nuestros propios hogares.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial 2000.

BAJTÍN, M. *Teoría de la novela*. España: Taurus 1989.

BERGOT, S. «Las figuras del sirviente en la producción literaria chilena, 1870-1920», *Anales de Literatura Chilena* 31 (2019), 55-73.

HARAWAY, D. «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», *Feminist Studies* 14 n°3 (1988), 575 – 599.

MARTÍN GAITE, C. *Fragmentos de interior*. Barcelona: Ediciones Destino S.A 1987.

NÜNNING, A. «Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term», en: Kindt, T., Müller, H.H. (eds.) *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (2003), 239 – 275.

RODRÍGUEZ GILES, A. I. «Capítulo 4. La inserción intermitente: los criados», en: *Representaciones en torno a los marginales durante el Siglo de Oro Español*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata 2014, 131 – 181.

ROSSI, M. J. *Ficciones de emancipación. Los sirvientes literarios de Silvina Ocampo, Elena Garro y Clarice Lispector*. Argentina: Ensayos Críticos 2020.

TRABUCCO ZERÁN, A. *Limpia*. Barcelona: Lumen 2023.

Martín Adán y la irrupción de la modernidad: encuentros literarios en la década de 1920

ESTHER SORO CUESTA

Universidad de Alicante

esther.soro@ua.es

RESUMEN: La presente investigación se centra en estudiar el impacto del contexto cultural e intelectual de la década de 1920 en la composición y difusión de *La casa de cartón*, la primera y única novela del escritor peruano Martín Adán (1908-1985). Se aborda en particular la influencia de las tertulias vanguardistas, a las que Adán fue asiduo durante esos años y que le permitieron interactuar con figuras destacadas del panorama artístico de la época, como José María Eguren, José Carlos Mariátegui, Carlos Oquendo de Amat o Xavier Abril. Este ambiente vanguardista influyó profundamente en la novela de Adán, manifestándose, además de en el empleo de técnicas narrativas innovadoras, en una visión crítica de la modernidad urbana, que aborda temas como la deshumanización o la gentrificación del espacio limeño. La novela, cuyos primeros fragmentos aparecieron en 1927 en la revista *Amauta*, no gozó de gran difusión sino hasta la publicación de su segunda edición en 1958, momento tras el cual se consolidó como una de las principales muestras de la narrativa vanguardista peruana.

PALABRAS CLAVE: Martín Adán, vanguardismo, *La casa de cartón*, tertulias literarias, narrativa peruana del siglo XX, modernidad urbana.

ABSTRACT: This research focuses on studying the impact of the cultural and intellectual context of the 1920s on the composition and dissemination of *La casa de cartón*, the first and only novel by Peruvian writer Martín Adán (1908-1985). It particularly addresses the influence of the avant-garde gatherings, which Adán frequently attended during those years, allowing him to interact with prominent figures of the artistic scene of the time, such as José María Eguren, José Carlos Mariátegui, Carlos Oquendo de Amat and Xavier Abril. This avant-garde environment deeply influenced Adán's novel, manifesting not only in the use of innovative

narrative techniques but also in a critical view of urban modernity, addressing themes such as dehumanization and gentrification of the Lima space. The novel, whose first fragments appeared in 1927 in the magazine *Amauta*, did not enjoy wide dissemination until the publication of its second edition in 1958, after which it became consolidated as one of the main examples of Peruvian avant-garde narrative.

KEYWORDS: Martín Adán, avant-garde, *La casa de cartón*, literary gatherings, 20th century Peruvian narrative, urban modernity.

UNA BREVE INTRODUCCIÓN AL VANGUARDISMO DE LA CASA DE CARTÓN

La producción poética del escritor peruano Martín Adán (1908-1985) se encuentra completamente atravesada por la noción del *encuentro*: por un lado, el *encuentro* metafórico, que se construye a partir del uso de símbolos, como el de la rosa en *La rosa de la espinela* (1939) o el de la piedra en *La mano desasida. Canto a Machu Picchu* (1964), y que sirven al autor para articular su búsqueda ontológica, caracterizada por la continua confrontación con el Otro; por otro lado, el *encuentro vivencial* o *experiencial*, que será precisamente en el que nos centraremos en la presente investigación. En concreto, profundizaremos en el estudio del contexto cultural de la década de 1920 a través del estudio de las reuniones y tertulias vanguardistas a las que Adán asistió para, posteriormente, ahondar en el influjo que estas tuvieron en la composición y difusión de *La casa de cartón* (1928). Específicamente, el objetivo de la presente investigación es evidenciar cómo la estética vanguardista, aprehendida por Adán a partir de su relación con otros intelectuales y artistas, se refleja en la visión de la ciudad que el autor articula en su obra, para la que serán clave dos elementos: la deshumanización, consecuencia de la irrupción de los nuevos avances tecnológicos y de la creciente urbanización, y la gentrificación, derivada del auge del turismo en la zona.

Editada por primera vez en el año 1928, *La casa de cartón* es la primera y única novela de Martín Adán. La obra es un claro ejemplo de la estética vanguardista de la época, que para aquel momento ya se había consolidado en el Perú de la mano de escritores como César Vallejo (1892-1938), Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), Alberto Hidalgo (1897-1967) o Xavier Abril (1905-1990), entre otros. La fragmentariedad discursiva, la discontinuidad de la trama argumental, la ausencia de desenlace, las renovadoras técnicas narrativas utilizadas o el fuerte lirismo evidencian el interés iconoclasta y modernizador de Adán, hecho que ha suscitado que el relato haya sido destacado, junto con *Escalas melografiadas* (1923)

y *Fabla salvaje* (1923) de Vallejo, como una de las obras más significativas de la narrativa vanguardista peruana (Becerra 1995: 334).

La impronta vanguardista puede apreciarse también en otras características de la novela, como por ejemplo en el reiterado uso del humor y la ironía, que posibilita la crítica social mediante el retrato caricaturesco y sarcástico de algunos personajes. A dichos rasgos cabe agregar, por un lado, el juego polifónico, configurado a través del empleo del monólogo interior, del diálogo interno con los personajes (Castañeda Tantaleán y Castillo Kusterman 2022: 213) y de la mezcla de géneros y subgéneros literarios; por otro, la huella surrealista, manifiesta en el erotismo, las enumeraciones caóticas o la fuerte presencia del componente visual.

Estos elementos permiten construir un relato en el que un joven narrador adolescente nos cuenta la historia de sus amoríos veraniegos, para, a través de ello, trasladar su impresionista y subjetiva visión del balneario limeño de Barranco durante la década de 1920:

Son retazos, fragmentos, descoyuntados de la realidad urbana que aparecen ante la percepción e imaginación del joven poeta de 20 años, en los que se mezclan diversas cosas y vivencias del poeta que surgen de su conciencia personal. En conjunto, parece un mundo absurdo e incoherente el que nos muestra Martín Adán en su «itinerario» en Lima y en Barranco. El poeta viaja con ese itinerario que no tiene rumbo conocido. Aparecen imágenes aisladas de diferentes estaciones del año [...]. Martín Adán ha comenzado su aventura poética y ha encontrado el caos del mundo moderno, en un país atrasado al borde del abismo de una crisis mundial. (Bendezú Aibar 2006: 185)

Dicha visión de Barranco, desde nuestra perspectiva, no solo se encuentra influenciada por las vivencias personales que el autor experimentó durante sus años en Barranco, sino también por la visión de la urbe que la literatura vanguardista de aquellos edificó. Para auscultar ese influjo, primeramente, nos centraremos en exponer el contacto que Adán tuvo con los círculos culturales y las tertulias literarias de la época y, posteriormente, pasaremos a analizar la huella de todo ello en la configuración espacial de *La casa de cartón*.

TERTULIAS, REUNIONES Y ENCUENTROS: EL DIÁLOGO COMO NÚCLEO DE LA FORMACIÓN VANGUARDISTA DE MARTÍN ADÁN

Tras sus años de formación escolar en la institución alemana Deutsche Schule, donde contó con el magisterio de ilustres profesores como Emilio Huidobro, Luis Alberto Sánchez, Federico Cardini, Guillermo Vera Tudela o Carlos Landerer (Aguilar Mora 1992: 22-23), durante los años veinte el aprendizaje de Martín

Adán vino dado fundamentalmente a través de su asistencia a diversas tertulias literarias.

Si bien antes del siglo xvii ya se conocen algunos antecedentes de lo que en la actualidad conocemos como tertulias literarias, su origen más claro se puede situar en los coloquios intelectuales surgidos en Francia en el siglo xvii (Angelini Vega 2013: 35-36). En el caso concreto de América Latina, este tipo de reuniones comenzaron a despuntar en el siglo xvii, aunque no llegaron a su momento de máximo esplendor sino hasta las primeras décadas del siglo xx. En el Perú destacan especialmente las celebradas en el café Palais Concert de Lima, «lugar emblemático de la *belle époque* peruana» (Valero Juan 2007: 81), así como las encabezadas por Gamaliel Churata (1897), por José María Eguren (1874-1942) o por José Carlos Mariátegui (1894-1930). Según confirman las siguientes palabras de Estuardo Núñez (1908-2013), escritor, crítico y fiel amigo del autor, Adán fue asiduo colaborador de algunas de ellas:

Más tarde, bordeando ya la adolescencia, asomado el bozo, con nuestros primeros ensayos literarios bajo el brazo –últimos años imborrables de la escuela secundaria– frecuentamos como contertulios asiduos dos reuniones intelectuales disímiles: la dominical y apacible de José María Eguren, frente a una poética plazuela barranquina, y la vespertina y febril de José Carlos Mariátegui, en su casa de la calle Washington, en Lima. (1997: 417).

Vinculado en sus inicios al modernismo, posteriormente José María Eguren (1882-1942) evolucionará y se vinculará a la estética postmodernista de la mano del grupo «Colónida», que ejerció una fuerte influencia en el desarrollo de la literatura peruana de comienzos del siglo xx. Para ello fueron cruciales las tertulias dominicales que Eguren empezó a organizar en su casa de Barranco y que congregaron a algunos de los escritores e intelectuales más relevantes del momento, tales como Enrique Bustamante y Ballivián, Percy Gibson, Juan Larrea, Abraham Valdelomar o el propio Martín Adán (Núñez 1997: 417).

Según ha recordado Adán en diversas entrevistas, su contacto con Eguren se inició precisamente en Barranco: «En Barranco solo tuve dos amigos, que fueron Eguren y Estuardo Núñez. Eguren me recibía todos los domingos. Yo llevé a Estuardo a su casa» (Adán 1984 cit. en Piñeiro 2018: 252). A estas reuniones en casa de Eguren, Jorge Aguilar Mora añade «la existencia de un club semisecreto, el grupo de los Duendes, en el cual, con el entusiasmo medieval e infantil que, según parece, sabía muy bien contagiar Eguren a sus admiradores y amigos, los miembros se otorgaban títulos como en una orden de caballería» (1992: 33). La misteriosa sociedad fue fundada en 1929 y, según afirma Ernesto More en *Huellas humanas*, de ella formaban parte numerosos intelectuales y escritores de la época,

tales como Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen o el propio Martín Adán (1954: 123-124).

Al hilo de ello, conviene mencionar también la organización por parte de Adán de algunas reuniones literarias que, en un primer momento, tenían lugar en su casa de Barranco:

En esos años finales de la escuela secundaria (1925-1926), compartimos vorazmente las mismas lecturas literarias. Después de las horas de clase, frecuentamos casi todas las tardes, con pretexto de ultimar y resolver problemas algebraicos o trigonométricos muy poco gratos a Martín Adán, su vieja casa en la calle Sánchez Carrión en Barranco. Mas el pretexto daba pábulo a la irreprimible charla literaria en la que participaban otros condiscípulos que entonces creían participar de las mismas inquietudes, y que hoy son, a fuer evadidos voluntarios de las letras, profesionales muy distantes ya de tal actividad (Juan B. Zubiaga, Gabriel Tizón F., Andrés Bello Escribens, Carlos Mould Távara, Alejandro Krüger Samanez, Elard Fetzer, entre otros). Febrilmente practicábamos el intercambio de libros (Anatole France, Eça de Queiroz, Giraudoux, Proust, Dostoiewsky, Tolstoy, Ibsen, Barbey D'Aurevilly, Balzac, Baudelaire, Rimbaud...). De los peruanos, la poesía de Eguren, Valdelomar, Ureta, Vallejo, era lectura preferida. Chocano ocupaba un sitio en el desván de los recuerdos poco gratos. [...] Los domingos y feriados, casi siempre eran dedicados a las visitas ya referidas a Eguren o Mariátegui. (Núñez 1997: 418).

Posteriormente, tras la venta del inmueble barranquino en 1927, fundó una nueva tertulia, esta vez en su domicilio de la calle Corazón de Jesús de Lima, que fue bautizada como «El Areópago» y a la que asistían algunos de sus compañeros de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos como José Díez Canseco, Gilberto Owen o Benjamín Carrión (Vargas Durand 1995: 59).

El encuentro y el diálogo serán, por tanto, esenciales para la consolidación del sentido estético de Adán durante aquellas décadas, lo que dejará una marca indeleble en su escritura, especialmente en la de sus primeras composiciones. Ejemplo de ello es el siguiente pasaje de *La casa de cartón*, que, a nuestros ojos, puede leerse como una evocación y remembranza de dichas reuniones:

Nosotros leíamos a los españoles, a nadie más que a los españoles. Sólo Raúl hojeaba libros franceses, ingleses, italianos, en traducciones de un tal Sánchez o de un tal González Mesa, o de un tal Zapata y Zapater. A sí, nosotros teníamos, a pesar de Belda y Azorín, una imagen pintoresca de la literatura universal. [...] Nosotros, menos Raúl, nos ateníamos a la olla podrida literaria española y americana. (92-94)¹

¹ Todas las citas de *La casa de cartón* han sido extraídas de la edición de 2006 realizada por Eva Valero Juan para Huerga y Fierro Editores.

Tras ello, el pasaje prosigue haciendo un recorrido por todas esas lecturas de españoles y americanos, entre los que se encuentran autores como Jacinto Benavente, Fernán Caballero, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Ramiro de Maeztu o Antonio Ruiz Azorín. Este repaso, sin embargo, tiene un claro tono satírico, con el que Adán parece querer aludir al carácter anticuado de la obra de dichos autores (de ahí el empleo del adjetivo 'podrida'). Estos podrían ser, paradójicamente, aquellos escritores de los que ya no se hablaba en las tertulias de la época, motivo por el cual Adán habría erigido en la novela dicha caracterización. Al margen de esta cuestión, lo que más interesante nos resulta es la visión colectiva del aprendizaje literario, que se da fundamentalmente a partir de ese uso y repetición del «nosotros». Ese «nosotros» podría aludir, bien a las clases del Deutsche Schule, bien a las tertulias vanguardistas de la década; quizá a ambas. Lo que es evidente, por tanto, es que Adán nos traslada la idea de la lectura como una experiencia asociada a la comunidad y al diálogo, consideración que difícilmente habría sido posible de no ser por su asistencia a los círculos intelectuales y artísticos de la época.

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI Y *AMAUTA*: DOS AGENTES CLAVE EN LA PUBLICACIÓN Y DIFUSIÓN DE *LA CASA DE CARTÓN*

A continuación, es preciso detenernos en el estudio de las tertulias celebradas por José Carlos Mariátegui (1894-1930), que fueron determinantes no solo para la creación y publicación de *La casa de cartón*, sino también para el particular desarrollo de la vanguardia en el Perú: a pesar de que no escribió obras literarias, su labor fue determinante para la difusión de las ideas estéticas europeas, especialmente gracias a su fundación de la revista *Amauta* (1926-1930). En *Amauta*, calificada por Selena Millares como «la verdadera voz del vanguardismo peruano» (1995: 189), Mariátegui fue capaz de armonizar lo político y lo artístico, la atención a las novedades estéticas y la apología marxista e indigenista (Schwartz 1991: 37-38).

Otro elemento clave para la divulgación del pensamiento de aquel período fueron las ya nombradas reuniones que Mariátegui celebraba en su casa de la calle Washington de Lima (Basadre 2014: 273-274). A pesar de la distancia entre los posicionamientos políticos de Mariátegui y Adán, este último comenzó a frecuentar aquellas tertulias durante la década de 1920, unos encuentros que dejaron en él una fuerte huella y que le hicieron guardar siempre un tierno y cálido recuerdo de Mariátegui, tal y como reflejan las siguientes declaraciones del autor para la entrevista «Martín Adán rompe el silencio» (1978) de Oswaldo Chumbiauca: «Mariátegui fue, sin duda, un hombre extraordinario. Lo era por su inteligencia, por su laboriosidad y, sobre todo, por su temple moral. Debo decir ahora –lo

1926, da a conocer *La casa de cartón*» (Vargas Durand 1995: 34). Muy probablemente fue entonces cuando el director de *Amauta* decidió publicar algunos de ellos en el número 10 de la revista. Este fue un número más que especial y esperado, ya que era el primero que aparecía tras el cese de la revista por el gobierno en junio de 1927, debido a las acusaciones de «complot comunista» con las que el ministro Manchego Muñoz denunció a diversos miembros de *Amauta* (Basadre 2014: 261).

Los fragmentos aparecidos en el mencionado número sirvieron para presentar la novela, pero, también, para dar a conocer al joven escritor. Por esta razón, resulta muy interesante la nota a pie que incluyó Mariátegui acompañando a los textos:

Estas páginas pertenecen a un libro de Martín Adán, –prosador y poeta peruano–, que se titula también «La Casa de Cartón». Martín Adán es un debutante que desde su ingreso en nuestra asamblea literaria se sienta con desenfado entre los primeros. No tenemos ningún empeño en revelarlo, porque es de los que se revelan solos. Su presentación no necesita padrinos. Aunque acaba de llegar, Martín Adán tiene ya el aire desenvuelto de un antiguo camarada. No diremos siquiera a qué generación pertenece, para que nadie afirme que abrimos un crédito excesivo e imprudente a la «nueva generación». Su ficha bio-bibliográfica está todavía en blanco. Pero «La Casa de Cartón» es un documento autobiográfico: memorias novelescas de la adolescencia estudiosa y aplicada, aunque un poco impertinente, de un colegial que, a pesar suyo, ganó siempre en sus exámenes las más altas notas. Si todo debut es un examen, Martín Adán tiene asegurado otro 20. (1927: 16)

Mariátegui nos traslada la imagen de Adán como un joven escritor («debutante»), cuyo talento precoz hace de él un autor con un estilo más maduro de lo que podría esperarse («Aunque acaba de llegar, Martín Adán tiene ya el aire desenvuelto de un antiguo camarada») y que lo ha conducido a la composición de una novela de la más alta calidad literaria («Si todo debut es un examen, Martín Adán tiene asegurado otro 20»).

Adán aterrizó, por tanto, en el panorama de la época entre vítores y halagos, una entrada triunfal que se completará gracias a la inclusión en la edición del prólogo de Luis Alberto Sánchez, por aquel entonces ya considerado una autoridad en la crítica literaria peruana, y del colofón de Mariátegui. A ello refieren las siguientes palabras de Sánchez, incluidas en su libro *Testimonio personal*:

En ese momento, Mariátegui y yo representábamos a buena parte de la nueva generación literaria. Lo prueban entre otros los siguientes hechos: Martín Adán, gran precursor de novedades, nos pidió a mí el prólogo y a Mariátegui el epílogo para su libro *La casa de cartón* (1928); Luis E. Valcárcel nos solicitó antes a Mariátegui el prólogo y a mí el colofón para su incitante *Tempestad en los Andes* (1927). (1969: 240)

La petición del autor evidencia la maestría que ambas figuras ejercieron sobre él, al tiempo que sirve para otorgar a la obra un «doble aval definitivo, dada la relevancia de ambos intelectuales en la cultura peruana del momento» (Valero Juan 2006: 9-10).

Esta laureada presentación, no obstante, a pesar de las buenas críticas recibidas tras su aparición, no se corresponderá con la escasa divulgación que la novela tuvo durante las décadas posteriores. Dicha situación vino dada, principalmente, porque la edición del volumen tuvo un carácter privado y una corta tirada, lo que impidió su mayor difusión hasta la aparición en 1958 de la primera edición comercial de la obra. Fue a partir de aquel momento cuando *La casa de cartón* comenzó a alzarse verdaderamente como una de las más excelsas muestras de la narrativa vanguardista peruana e hispanoamericana, un marbete que se explica mejor cuando ahondamos en las características técnicas y, sobre todo, temáticas de la obra.

LA INFLUENCIA VANGUARDISTA EN LA CONFIGURACIÓN DEL BARRANCO ADANIANO

El estrecho vínculo que Martín Adán tejió con los principales intelectuales y artistas de la época fue posible, fundamentalmente, gracias a su asistencia a las distintas tertulias que hemos abordado en los apartados anteriores. Esa ligazón tuvo un trasvase a sus textos, especialmente a los compuestos durante su juventud, que evidencian una clara deuda con la estética vanguardista de la época. Entre dichas composiciones cabe destacar *La casa de cartón*, caracterizada, además de por los rasgos estilísticos renovadores mencionados en la introducción –y en los que no nos detendremos por cuestiones de extensión–, por la visión deshumanizada y masificada de la ciudad, la cual estaba presente la obra de otros autores del período. Sin embargo, antes de profundizar en la novela, conviene reparar brevemente en la articulación de la urbe que encontramos en los sonetos agrupados bajo el título *Itinerario de primavera*, que coincide en gran medida con la que veremos más tarde a propósito de *La casa de cartón*.

Los poemas de *Itinerario de primavera* aparecieron publicados en el número 17 de *Amauta* (septiembre 1928) y fueron acompañados de una nota del propio Mariátegui en la que los califica como «anti-sonetos»: «Ahora sí podemos creer en la defunción definitiva, evidente, irrevocable del soneto. Tenemos, al fin, la prueba física, la constancia legal de esta defunción: el anti-soneto. El soneto que no es ya soneto, sino su negación, su revés, su crítica, su renuncia» (1928: 76). La agudísima denominación de Mariátegui hace hincapié en el carácter iconoclasta y renovador de las composiciones, que usan el molde clásico del soneto para subvertirlo y

dotarlo de un aire fresco y moderno, especialmente gracias a las innovaciones en el plano temático (Vargas Durand 1995:33). Esto es, a partir del molde clásico se desarrollan temas típicos de la modernidad literaria, como los avances tecnológicos en el poema «Velocidad»:

«Velocidad»

—Por tus velocidades en que siete colores,
raid de disco de Newton, albean la mañana
y en llegando, se expresan, desmayando motores,
al espectro de Plucker de tu sweater de lana.

[...]

—Auto, piloto, luz, metal, pájaro, cada
Idea, todo término, ¡arriba en el cohete
De una velocidad que ni es humo siquiera!... (2006: 180)

El autor se sirve de la referencia a los progresos científicos (a través de la alusión a Isaac Newton y Julius Plücker) y tecnológicos (con la mención al auto o al cohete) para construir su caracterización de la amada a la que se dirigen los versos, con la que el sujeto poético anhela estar: «—Ahora, míseramente sin poema, sin nada, / adentrado en la llanta de repuesto, pillete / de colilla y cachucha, contigo yo me fuera» (180). La vivencia amorosa, por tanto, se sitúa en el contexto prototípico de la modernidad, lo que evidencia el impacto directo de esas tertulias y lecturas vanguardistas de juventud. En relación con esta idea, en el soneto «Urbanismo» el poeta construye una imagen de la ciudad vinculada con el creciente e imparable desarrollo urbanístico de la época:

«Urbanismo»

Ketty; sus ojos agros ya se han urbanizado;
Ketty, yanquis elevan hierro y cemento sobre
sus pupilas palustres; postrero parvo prado
de la corbata verde de algún amigo pobre... (181)

La imagen de los ojos («sus ojos agros ya se han urbanizado») sirve para poetizar justamente ese proceso de transformación de la Lima de aquellos años, que evoluciona de su ruralidad hacia una modernidad que acaba por destruir la humanidad de los sujetos que la habitan. Este proceso está en el poema ligado al intervencionismo e imperialismo estadounidense («yanquis elevan hierro y cemento») que azotó los países latinoamericanos tras los procesos independentistas del siglo XIX, y al que además alude el propio Mariátegui en su libro *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), publicado tan solo un año más tarde. Cabe considerar, en ese sentido, la posibilidad de que algunas de estas ideas llegaran a Adán gracias a su asistencia a las reuniones celebradas en casa de Mariátegui,

a pesar de que con el tiempo el poeta terminara por distanciarse y desentenderse de todo lo relacionado con el ámbito político.

No obstante, esta idea es algo matizable: mientras que la crítica que realiza Mariátegui está mucho más asociada a lo político y a lo económico, la de Adán se vincula específica y exclusivamente con la gentrificación y el aumento del turismo masivo en el país, que desde finales del siglo XIX comenzó a aumentar a causa de las rutas marítimas comerciales entre el Perú y los Estados Unidos (Coloma Porcari 2018: 38). Todo ello nos conecta con la visión de la modernidad y la ciudad que está presente en *La casa de cartón* y que es en buena parte deudora de los encuentros literarios a los que el autor asistió.

La novela se centra, como ya hemos adelantado, en la descripción del balneario limeño de Barranco «en un rincón de la urbe que, frente al caos social y político del Perú desde comienzos del siglo XX, experimentó sorprendida la llegada a sus calles del cemento y el alumbrado eléctrico» (Valero Juan 2006: 17). Es decir, la obra narra cómo ese proceso de modernización va llegando, paulatinamente, a las calles barranquinas y va transformando el espacio en un lugar invadido por el turismo y la masificación.

Esta caracterización guarda una cierta vinculación con la descripción armónica y casi bucólica de Barranco que encontramos en algunos textos de José María Eguren, entre los que cabe destacar «Notas limeñas», aparecido por primera vez en 1931 en *La Revista Semanal*:

Nueve de la mañana. Las calles de Lima oreadas del aguacero, con un sol festivo, con claridades de oro y sombras azules. Campanas; las campanas alegres, las campanas bobas. Las niñas vuelven de misa. Ojos verdes, ojos negros, rosarios, brillos, risas. Miran a todos sin ver a nadie. Hablan y sueñan, el paseo, la madre colegiala, los enamorados bobos como las campanas. Todos ellos son bobos. Van por las calles: espaderos, bodegones, plumereros. [...] La Lima de los recuerdos, se ve al través de un cristal rosa y verde. Ha sido nombrada por la nobleza: «La ciudad de los reyes» y por los poetas: «La ciudad de la gracia». Es la dama gentil, siempre limeña. Las niñas ríen; bajo el sol de la mañana y miran las vitrinas; joyas, juguetería con olor a madera pintada. (1974: 326-327)

Eguren nos sumerge en una descripción impresionista y sensorial de Lima, que le sirve para proyectar una visión vivificada de la ciudad en la que es fundamental la presencia de aquello que Kevin Lynch denomina «elementos móviles» (2008: 10); es decir, elementos que hacen referencia a las personas y a sus actividades. En concreto, el pasaje de Eguren hace especial hincapié en la figura de la niña colegiala, hecho que nos conecta directamente con *La casa de cartón*, protagonizada por el personaje de Ramón, un joven estudiante que experimenta su transición de la adolescencia a la edad adulta. Aunque no podemos afirmar que exista una influencia directa del

texto de Eguren sobre la composición de Adán, puesto que «Notas limeñas» apareció por primera vez en junio de 1931, es evidente, como veremos a continuación, que la escritura de ambos guarda concomitancias que han de explicarse por su diálogo intelectual en las tertulias a las que asistieron, un nexo que además queda grabado en el hecho de que *La casa de cartón* fue dedicada a Eguren.

En cuanto a la obra de Adán, es preciso destacar que comienza describiendo el momento en que Ramón vuelve a clase con la llegada del invierno, «Ahora hay que ir al colegio con el frío en las manos», (2006: 45), recurso proustiano que sirve al autor para edificar una remembranza de las vivencias del personaje durante los meses estivales. En ese recorrido se construye una visión de Barranco como un espacio veraniego y vacacional, que guarda ciertas conexiones con el texto de Eguren:

Sol amplio, duro, firme, del acabar de febrero. No hay sombra posible en este mediodía, artificial, exacto, inalterable. La noche no llegará nunca. Son las dos de la tarde, y el sol aún está a la mitad del cielo, en una atracción, terca y boba, de la tierra. Resplandece el yeso de las calles –el blanco, el amarillo, el verde claro, el azul celeste, el gris perlino– los colores perfectos, prudentísimos, de las casas de Barranco. No huele a nada sino a calor, solamente a calor –un sólido olor de aire máximamente dilatado–. Suenan metales y lozas en las ventanas. Astas sin bandera con una cuerda laxa que se hace un lazo encima de las cornisas. La campanada de la una del día deshace en el aire foto su borra de sonido, y cae sobre Barranco en vuelo de parvas, leves blancuras plumón de la hora que voló al mar. [...] El bochorno golpe isócrono los tímpanos de los cristales de las ventanas –membranas tensas, dolorosas–. Y el jirón, tras la carreta, queda pálido, convaleciente, sin dolencia y sin salud. (78-80)

Si bien la sensorialidad («Resplandece el yeso de las calles –el blanco, el amarillo, el verde claro, el azul celeste, el gris perlino– los colores perfectos, prudentísimos, de las casas de Barranco»), la personificación de los espacios («Y el jirón, tras la carreta, queda pálido, convaleciente, sin dolencia y sin salud») o la común referencia al sol, al campanario o a los cristales de las ventanas recuerdan al texto egureniano, el fragmento de Adán deja entrever ya una visión distinta a la de su predecesor: mientras que la de Eguren es una urbe mitificada («ciudad poética de la esperanza» dirá al final de «Notas limeñas»), la de Adán es asfixiante y angustiosa. Así, la calidez de la Lima de Eguren se ha transformado en bochorno, acaso por la irrupción de la modernidad a la que alude unas líneas más adelante: «Y un tranvía canta con toda el alma con la guitarra del camino de Miraflores, parda, jaranera, tristoná, con dos cuerdas de acero, y en el cuello de ella, la cinta verde de una alameda que bate el aire del mar. Tranvía, zambo tenorio» (80). Ese tranvía conduce al protagonista a su destino fatal, la escuela («En el tranvía. Las siete y media de la mañana»: 60), al tiempo que arrasa con la ciudad a su paso: «Un tranvía destroza una esquina, barreno de luz y ruido» (110).

Los nuevos transportes y su velocidad contrastan, de este modo, con el espacio rural, que comienza a extinguirse («Un automóvil ha pasado a setenta kilómetros por hora, velocidad terminantemente prohibida, en una calle por la cual solo transitan asnos cargados de arena»: 139) y que, además de pervertir el balneario, también deshumaniza a sus habitantes. Esta visión conecta con la que encontramos en «Presentación de Lily», incluido en *Hollywood* (1931), de Xavier Abril, asiduo tertulio a las reuniones vanguardistas y amigo de Adán desde sus primeros años en el Deutsche Schule:

Seis de la tarde. Ya no pienso en nada. Voy por la calle, pero no pienso en la calle. No sé cómo se pueden mover mis piernas, si no pienso en ellas. Un tranvía amarillo, convaleciente, gana toda mi preocupación por la rue Royale. Las exposiciones surrealistas de Joan Miró y de Francis Picabia me han limitado en línea de manicomio. Viajo intranquilo por mi locura hacia la noche. De mis pestañas salen moscas. Sale negro. (2006: 58)

En este caso, las surrealistas palabras de Abril nos muestran a un sujeto completamente desorientado, perdido y despojado de su capacidad de pensamiento, lo que hace de él un ser deshumanizado y empujado hacia la locura. Esta representación del individuo moderno como un ser desequilibrado es común a otros contemporáneos y compañeros de tertulias de Adán, entre los que cabe destacar a Carlos Oquendo de Amat y a su composición «Poema del manicomio», perteneciente a *5 metros de poemas* (1927), paradigma de la poesía de vanguardia, donde nos topamos ante un yo lírico torturado y perturbado:

PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS

Y mi corazón
un botón
más
de
mi camisa de fuerza. (2017: sin paginar)

Si nos centramos en la novela adaniana, dicha deshumanización es posible gracias al uso de la parodia o de lo grotesco, algo que sucede, por ejemplo, con los tipificados personajes de las beatas («aleteo sonoto de beatas retardadas»: 45), pero, sobre todo, con los turistas o extranjeros, tales como el inglés, descrito como un pescador idiota («Sin duda, era este inglés como todo pescador, un idiota»: 53-53), o el alemán Herr Oswald Teller, a quien se refiere como alguien «ordo y mojado como la mañana» (74).

No obstante, conviene detenerse específicamente en el personaje de Miss Annie Doll, caracterizada como un producto de la modernidad: «La vida de Miss Annie Doll había que remontarla en trineo y en aeroplano, en automóvil y en

transatlántico» (56). Annie Doll, además de «gringa» –adjetivo claramente utilizado de manera peyorativa–, es también apasionada de la fotografía. Representa, por tanto, la viva imagen del turista invasor, que, con su Kodak («Tú eres una cosa larga, nervuda, roja, movilísima, que lleva una Kodak al costado y hace preguntas de sabiduría, de inutilidad, de insensatez...»: 57), corrompe la quietud y armonía del balneario limeño.

Este uso metonímico de «la Kodak» para remitir al turismo está también presente en la obra de Xavier Abril, tanto en «Poema turista del mar Atlántico» [«Las Bermudas tienen un raro sabor de pipa inglesa; de buen veraneo; de máquinas kodaks; de amores ingleses largos y muy delicados» (2006: 63)] como en «¡África!», donde vemos un empleo mucho más crítico de la referencia: «Los ingleses que van al África lo saben. Llevan escopetas, negros, libros para apuntes de viaje y máquinas Kodak para los monos interesantes de los paisajes» (72). La visión del turismo estadounidense de Abril y Adán se vincula con la crítica hacia el intervencionismo expuesta a propósito de «Urbanismo» que, como hemos dicho, estaba presente en las reflexiones del propio Mariátegui y de otros contemporáneos como César Miró, quien alude a ello en su texto «Segundo aviso» (1928).

Por tanto, vemos que *La casa de cartón* es un claro producto de su tiempo: ya no solo por los rasgos estéticos que atraviesan toda su obra, sino, sobre todo, por la visión de la ciudad moderna que erigen sus páginas. Esta configuración, que ya había sido adelantada en algunos poemas aparecidos en *Amauta* como «Velocidad» o «Urbanismo», se construye especialmente a partir de la representación del balneario limeño de Barranco, un espacio tradicionalmente asociado a lo rural, lo bucólico y lo burgués, tal y como vemos en la obra de Eguren. Sin embargo, si bien podemos establecer algunos nexos con la obra de su predecesor –que se hacen patentes, además, con la dedicatoria de la novela–, *La casa de cartón* nos ofrece un retrato en el que tiene cabida la urbanización y, con ella, la deshumanización del individuo que trajo consigo la modernidad y que se refleja la alusión a la gentrificación y al turismo masivo. Esta articulación del espacio guarda estrechas conexiones con la que advertimos en la obra de algunos coetáneos de Adán, tales como Xavier Abril, Carlos Oquendo de Amat o José Carlos Mariátegui, con los que escritor había entablado amistad en gran parte gracias a las distintas tertulias celebradas en la década de 1920.

A MODO DE CIERRE

La casa de cartón es la primera y única novela del autor peruano Martín Adán. Concebida como un ejercicio escolar de composición durante los primeros años de

la década de 1920, la obra se encuentra atravesada por las corrientes vanguardistas de aquel período, que el escritor pudo aprehender gracias a su asistencia a las tertulias literarias celebradas en casa de José María Eguren y José Carlos Mariátegui, así como a la organización de sus propias reuniones en sus domicilios de Barranco y del centro de Lima. Los diálogos que Adán entabló durante aquellos encuentros posibilitaron que la estética renovadora de la vanguardia calara en la creación de *La casa de cartón*, una novela caracterizada por el surrealismo, la ruptura y la renovación, así como por la visión masificada, deshumanizada y corrompida de la ciudad moderna.

Asimismo, las mencionadas tertulias no solo tendrán un impacto en la creación del libro, sino también en su divulgación: los primeros fragmentos de *La casa de cartón* fueron leídos en dichas reuniones, lo que permitió su posterior inclusión en los números 10 y 11 de la prestigiosa revista *Amauta*, dirigida por Mariátegui. Se inicia aquí la aventura editorial de la obra, que será continuada con la edición de 1928, acompañada del prólogo de Luis Alberto Sánchez y del colofón de José Carlos Mariátegui. A pesar de esa gloriosa entrada en el panorama cultural de la época, la escasez de ejemplares provocó que hubieran de pasar varias décadas para que la novela gozara de verdadera difusión y para que consiguiera erigirse como lo que es en la actualidad: una de las obras más aclamadas de la historia de la literatura peruana del siglo xx.

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, X. *Poesía soñada* (ed. M. Martos Cabrera). Lima: Universidad San Martín de Porres, Academia Peruana de la Lengua y Fondo Editorial UNMSM 2006.

ADÁN, M., «A Mariátegui», *La República* (15-VI-1984), sin paginar.

—*Obra poética en prosa y verso* (ed., pról. y notas de R. Silva-Santisteban). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú 2006.

—*El más hermoso crepúsculo del mundo (antología)* (estudio y selección de J. Aguilar Mora). México D. F.: Fondo de Cultura Económica 1992.

—*La casa de cartón* (ed. E. M. Valero Juan, pról. L. A. Sánchez y colofón J. C. Mariátegui). Madrid: Huerga y Fierro Editores 2006.

ANGELINI VEGA, M., *La actuación del café histórico en la cultura occidental: Análisis de la comunidad artística en el Café y el Cabaret* (Tesis doctoral). Elche: Universidad Miguel Hernández 2013.

ARETA, G., «Eguren: la fantasía morfa y amorfa», en: Pollarolo, G. y Chueca, L. F. (coord.): *Historia de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo xx*, vol. 4. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú 2019, 27-56.

BASADRE, J., *Historia de la república del Perú*, Tomo XIV. Lima: El Comercio 2014.

BENDEZÚ AIBAR, E., *César Vallejo, Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen*. Lima: Universidad Ricardo Palma 2006.

CASTAÑEDA TANTALEÁN, S. J., y CASTILLO KUSTERMAN, E. H., «La configuración de los personajes en la estructura polifónica en *La casa de cartón* de Martín Adán», *Lengua y Sociedad. Revista de Lingüística Teórica y Aplicada* 21(1) (enero-junio 2022), 205-225.

CHUMBIAUCA, O., «Martín Adán rompe el silencio», en: Piñeiro, A. (ed.): *Martín Adán. Cartas y entrevistas*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú 2018, 213-226.

COLOMA PORCARI, C. «Historia del turismo en el Perú y la primera guía turística peruana», *Voces. Revista Cultural de Lima* 19 (70) (2018), 38-41.

EGUREN, J. M., *Obras completas* (ed. R. Silva-Santisteban). Lima: Mosca Azul 1974.

FERNÁNDEZ, T., MILLARES, S. y BECERRA, E., *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Universalitas 1995.

LYNCH, K., *La imagen de la ciudad* (trad. E. L. Revol). Barcelona: Editorial Gustavo Gili 1988.

MARIÁTEGUI, J. C., «Nota de *Amauta*: el anti-soneto», *Amauta* 17 (septiembre 1928), 76.

—«Segundo acto», *Amauta* 10 (diciembre 1927), 3.

MORE, E., *Huellas humanas*. Lima: Editorial San Marcos 1954.

NÚÑEZ, E., «Martín Adán y su creación poética», en: Sosnowski, S. (ed.): *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1997, 415-429.

OQUENDO DE AMAT, C. *5 metros de poemas*. Lima: Talleres Editorial e Imprenta Wari 2017.

SÁNCHEZ, L. A., *Testimonio personal. Memorias de un peruano del siglo XX*, Tomo I. Lima: Ediciones Villasan 1969.

SILVA-SANTISTEBAN, R., *Escrito en el agua*, Tomo II. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú 2004.

SCHWARTZ, J. y DOS SANTOS, E., *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra 1991.

VALERO JUAN, E., «El grupo colónida y la «herejía antinovencentista»», *Arrabal*, 5-6 (2007), 77-86.

—*Voces para la polifonía literaria del Perú*. Lima: Academia Peruana de la Lengua 2021.

VARGAS DURAND, L., *Martín Adán*. Lima: Editorial Brasa 1995.

Notas biográficas

Lourdes López Roperó is Associate Professor in the English Department at the University of Alicante, where she teaches contemporary literature in English. Her primary research focus has been in the fields of Postcolonial Studies and Memory Studies, with an emphasis on Caribbean and Black-British literature. She is the author of *The Anglo-Caribbean Migration Novel: Writing from the Diaspora*, and has co-edited the volume *Literary and Cultural Responses to Mnemonic Landscapes: Spaces in Transit*. Her articles have appeared in *Commonwealth*, *Journal of Postcolonial Writing*, *English Studies*, *Children's Literature in Education*, or *Social Identities*, among other journals. She has recently published a critical edition of the Antillean novel *The Orchid House* (La casa de las orquídeas) by Phyllis Shand Allfrey for the collection Letras Universales (Cátedra). She is currently principal investigator of the funded project «Spaces of Reconciliation: Post-Conflict Interventions in Anglophone Women's Writing (RECONFEM)».

Adriana Bermejo Lozano es investigadora predoctoral en la Universidad de Alicante con un contrato de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Universidades (2022-2026). En su tesis, analiza la presencia de lo abyecto en la poesía peruana contemporánea desde una perspectiva cognitiva. Ha realizado estancias en la Universitat Autònoma de Barcelona (2023, tres semanas), Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Perú (2024, tres meses) y en el Interdepartmental Center of Neurocognitive and Humanities Studies de la Università di Catania (2025, tres meses). Coordina el ciclo de Jóvenes poetas jóvenes en el Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti en la Universidad de Alicante. Es graduada en Español: Lengua y Literaturas (Premio Extraordinario de Grado de la Universidad de Alicante, Premio Excelencia Académica de la Generalitat Valenciana) y máster en Estudios Literarios por la Universidad de Alicante.

Paula Martínez Vega es graduada en Estudios Ingleses (2022) y en Máster en Traducción Creativa y Humarística (2023) por la Universitat de València. Actualmente está inscrita en el programa de Doctorado en Lenguas, Literaturas y Culturas, y sus Aplicaciones y desde 2025 disfruta de un contrato predoctoral de la Conselleria de Educación, Cultura, Universidades y Empleo y del Fondo Social

Europeo (CIACIF/2024/288). Sus intereses se centran en el análisis de las producciones biofccionales y su relación con las tendencias sensacionalistas y morbosas. Ha expuesto su investigación en varios congresos nacionales e internacionales (SELGYC, UNED, PopMec...) y ha publicado sus avances en *Vidas, verdades y velos de ficción* (2025, Comares).

Helena Sánchez Gayoso has been an English teacher in secondary education as a civil servant since 2021. She is currently a third-year PhD candidate specialising in Classical Reception. Her doctoral research offers a reassessment of Edward Bulwer Lytton's tragic drama *Clytemnestra* (1855) and its role in the Victorian reception of Aeschylus' *Clytemnestra*. She is also interested in historical fiction rewritings of *Clytemnestra*. She presents her research at national and international academic forums and has contributed to academic publications.

Laura Aísa Cánovas es investigadora predoctoral en la Universidad de Alicante a través de un contrato CIACIF de la Generalitat Valenciana, cofinanciado por el Fondo Social Europeo Plus. Sus principales líneas de investigación se centran en el estudio del *Inventario* de Antonio de Villegas y del género de la novela pastoril española del Siglo de Oro desde perspectivas diversas, que han llevado a la investigadora a participar en numerosos congresos de asociaciones nacionales e internacionales (AIH, AISO, AISPI, SEMYR, SELGYC), así como a publicar artículos y capítulos de libro en revistas y sellos editoriales de prestigio.

Claudia Alea Parrondo es estudiante del programa de Doctorado en Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, cuenta con un contrato predoctoral FPU del Ministerio de Educación de España asociado al Departamento de Estudios ingleses de la Universidad Complutense. Se graduó en el Grado de Estudios ingleses (2023) en la Universidad Complutense de Madrid, recibiendo el Premio extraordinario de grado (curso 2022/23). También cuenta con un grado en Diseño gráfico y Multimedia (2019) y con un Máster en Estudios Literarios (UCM 2024). Actualmente se encuentra escribiendo su tesis doctoral sobre metáforas cognitivas del cáncer en autobiografía contemporánea de los Estados Unidos bajo la supervisión de las Doctoras Rebeca Gualberto y Laura de la Parra. Sus intereses de investigación incluyen las Humanidades Médicas, la Poética Cognitiva y los estudios de género.

Sara Sáez Rodríguez es doctoranda en Estudios Literarios en la Universidad Complutense de Madrid. Se graduó en 2018 en Literatura General y Comparada (UCM) y posteriormente cursó el Máster en Estudios Literarios en la misma universidad. Durante ese período colaboró en la organización del congreso anual que lleva a cabo el departamento de Estudios Literarios, evento que ayudó a organizar

de nuevo en su etapa del doctorado entre 2022 y 2025, donde también participó como ponente. Actualmente está finalizando su proyecto de tesis, que estudia la obra poética del escritor Leopoldo María Panero desde una perspectiva cognitiva de la creatividad ligada a una interpretación semiótica literaria. Además, lo compagina con la docencia de inglés para fines específicos en la Universidad Alfonso X El Sabio y con la realización del Máster del Profesorado de ESO y Bachillerato en la Universidad Europea de Madrid.

M.^a Irache Concejal Arellano es graduada en Filología Clásica por la UCM con un máster en Estudios Clásicos (UCM/UAM/UAH) y máster del profesorado por la UAM. Sus intereses se centran en la relación de la filosofía con la literatura. Realicé mi TFG sobre la influencia de la *Ética a Nicómaco* en las *Sátiras* de Horacio con una beca de colaboración bajo la tutela del Dr. Juan Luis Arcaz. Ha participado en varios congresos realizados en diferentes universidades: UAM, UPV/EHU, UA, UNED Cantabria, UCM y UAH. Tanto su TFG como su TFM de investigación han obtenido el premio de la Sociedad Española de Estudios Latinos.

Amanda San Román Sastre es graduada en Filología Hispánica y ha realizado un máster en Estudios Literarios en la Universidad Complutense de Madrid, donde actualmente desarrolla una tesis doctoral sobre literatura escrita e ilustrada por mujeres en los años 20 y 30. Vinculada al grupo de investigación «La Otra Edad de Plata: Historia Cultural y Digital» (UCM), ha publicado varios artículos y capítulos en obras colectivas, centrándose, principalmente, en autores fuera del canon y en literatura escrita por mujeres. Sus líneas de investigación abarcan la poesía española del siglo XX, la historia cultural de la Edad de Plata y las relaciones entre literatura y artes plásticas.

Alba Gimeno Díaz es graduada en Filosofía y Ciencias Políticas por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Estudios Literarios por misma institución.

Esther Soro Cuesta es doctora por la Universidad de Alicante con la tesis «El proceso editorial y creativo de Martín Adán», dirigida por Eva María Valero Juan y Laura Cristina Palomo Alepuz. Su trayectoria investigadora ha estado centrada en el estudio de la literatura hispanoamericana y, más específicamente, de la poesía peruana de autores como Marco Martos, Martín Adán, Alberto Hidalgo o María Belén Milla Altabás, tal y como evidencian sus diversos artículos científicos y capítulos de libro. Actualmente, ejerce como profesora de Enseñanza Secundaria (Lengua Castellana y Literatura) en la Conselleria de Educació de la GVA.

Índice

Jove comparatisme literari a la Universitat d'Alacant, por RAFAEL ALEMANY FERRER	7
Agradecimientos	9
Introducción. Una invitación al encuentro, por SOFÍA MARTINICORENA ZARATIEGUI y DIANA ORTEGA MARTÍN	11
CONTRIBUCIONES	
Unchopping Trees?: Opening up Creative Spaces of Reconciliation in Post-Conflict Women's Writing, by LOURDES LÓPEZ ROPERO	17
<i>Bloque 1: Fundamentos teóricos del encuentro</i>	
Hacia el encuentro poético del asco y el placer: exploraciones cognitivas desde la teoría de la literatura, por ADRIANA BERMEJO LOZANO	25
Biofiction and microhistory: Lord Alfred Douglas in <i>The Last Testament of Oscar Wilde</i> , by PAULA MARTÍNEZ VEGA	43
The Convergence of Genres in Clytemnestra's Voice: Exploring the Mythological Novel as a Space of Reconciliation, by HELENA SÁNCHEZ GAYOSO	63
<i>Bloque 2: Representación del encuentro: formas, espacios y dinámicas</i>	
El espacio del encuentro y del desencuentro en tres obras del <i>Inventario</i> de Antonio de Villegas («Ausencia y soledad de amor», «El Abencerraje» y la «Historia de Píramo y Tisbe»), por LAURA AÍSA CÁNOVAS	83
Food and Desire: Encounters with the Female Subject in the Consumerist Society of <i>Great Expectations</i> and <i>Tess of the D'Urbervilles</i> , by CLAUDIA ALEA PARRONDO	103
Ocupando territorios: el espacio de la transgresión en la poesía de Leopoldo María Panero, por SARA SÁEZ RODRÍGUEZ	115

El encuentro entre Aristóteles y Epicuro en la obra satírica de Horacio, <i>por</i> MARÍA IRACHE CONCEJAL ARELLANO	133
<i>Bloque 3: Coordinadas, efectos e impactos del encuentro</i>	
La infancia y el encuentro con el otro yo: alteridad e identidad en <i>Los niños terribles</i> de Jean Cocteau y en <i>Ese espacio, ese jardín</i> de Coral Bracho, <i>por</i> AMANDA SAN ROMÁN SASTRE.	147
Migrar de hogares para trabajar en casas: un análisis de <i>Limpia</i> (2022) y <i>Fragmentos de interior</i> (1976), <i>por</i> ALBA GIMENO DÍAZ	165
Martín Adán y la irrupción de la modernidad: encuentros literarios en la década de 1920, <i>por</i> ESTHER SORO CUESTA	181
Notas biográficas	197



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA