Problemáticas epistemolóxicas e metodolóxicas nas humanidades

Edición a cargo de
Miguel Alcalde Silveira
Mario Castaño Otero

Festina lente
Estudos da literatura e a cultura
4

2026
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Festina lente

Estudos da literatura e a cultura

Vol. IV

Colección dirixida por
Soledad Pérez-Abadín Barro
David Lea

Comité científico
Adriana Abalo Gómez – *Universität Bern*; María José Alonso Veloso – *Universidade de Santiago de Compostela*; Antonio Azaustre Lago – *Università degli Studi di Verona*; Isabel Barros Dias – *Universidade Aberta de Lisboa*; Aránzazu Fuentes Ríos – *Universidade de Santiago de Compostela*; Lúa García Sánchez – *Universidade de Santiago de Compostela*; Javier Gutiérrez Carou – *Universidade de Santiago de Compostela*; Cristina Martínez Tejero – *Universidade de Santiago de Compostela*; Isabel Morán Cabanas – *Universidade de Santiago de Compostela*; María Xesús Nogueira Pereira – *Universidade de Santiago de Compostela*; José Cândido Oliveira Martins – *Universidade Católica Portuguesa*; Carlos Quiroga Díaz – *Universidade de Santiago de Compostela*; Mónica Rial Molanes – *Universidad Internacional de La Rioja*; Antía Tacón García – *Universidade de Santiago de Compostela*; Cristina Tamames Gala – *Universidad de Sevilla*; Alejandra Ulla Lorenzo – *Universidade de Santiago de Compostela*

Comité editorial
Comisión Académica do Programa de Doutoramento
Estudos da Literatura e a Cultura
Universidade de Santiago de Compostela

PROBLEMÁTICAS EPISTEMOLÓXICAS E METODOLÓXICAS NAS HUMANIDADES

Edición a cargo de
Miguel Alcalde Silveira
Mario Castaño Otero

2026
Universidade de Santiago de Compostela

Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl

As tarefas de edición desta obra contaron co financiamento do Instituto de Investigación en Humanidades da Universidade de Santiago de Compostela (iHUS) e do Grupo de Referencia Competitiva EDIQUE «O século de Quevedo: prosa e poesía lírica» (GI-1373) da Universidade de Santiago de Compostela, que conta co financiamento do Plan Galego IDT da Xunta de Galicia durante o período 2024-2026, ref. ED431B2024/15.

© Universidade de Santiago de Compostela, 2026

Maqueta
Tania Sanmartín

Edita
Edicións USC
Campus Vida
15782 Santiago de compostela
https://www.usc.gal/publicacions

DOI: https://dx.doi.org/10.15304/9791388118470
ISBN 979-13-88118-47-0

NOTA DOS DIRECTORES DA COLECCIÓN

Os artigos recollidos neste volume foron sometidos a un rigoroso proceso de selección interna, a cargo dos seus editores, e externa, por pares cegos. O resultado contou co visto e prace da Comisión Académica do Programa de Doutoramento en Estudos da Literatura e da Cultura (reunida o día 19 de xuño de 2026) e a Comisión Editorial Académica da Universidade de Santiago de Compostela.

Agradecementos

Os editores do volume queremos aproveitar este espazo para mostrar o noso agradecemento coa colaboración, seguimento e axuda do Programa de Doutoramento en Estudos da Literatura e a Cultura, da Universidade de Santiago de Compostela, e á súa Comisión Académica por emitiren o informe favorable para a súa publicación; e en especial a Soledad Pérez-Abadín Barro, codirectora desta colección, por guiarnos na nosa primeira ocasión como editores académicos; así como á Escola Internacional de Doutoramento da Universidade de Santiago de Compostela. De igual forma estendemos a nosa gratitude tanto ao excelente comité científico que avaliou os textos que aparecen nestas páxinas, conformado por expertas de moi diversas áreas e relacionadas dun xeito ou doutro con este Programa; como aos Grupos e unidades de Investigación nel presentes que nos apoiaron, co seu traballo e financiamento, neste volume e máis na organización das IV XIIIELC ou Xornadas Internacionais de Iniciación á Investigación en Estudos da Literatura e a Cultura (GI-GRAALL, GI-TLLC, GI-Quevedo, GI-Calderón, Cátedra Valle-Inclán, GI-IDEAHS, Rede GALABRA e iHUS).

Por outra banda, recoñecémonos en débeda coas autoras dos textos aquí recollidos pola altísima calidade das investigacións que escolleron compartir connosco. É en gran medida grazas a elas, e tamén ás decenas de persoas de distintas partes da Galiza, do Estado e do mundo que decidiron facer parte dunhas pequenas xornadas científicas en Santiago de Compostela, que mantemos en gran medida a ilusión, a esperanza e as ganas de continuarmos neste incerto e azaroso camiño. Agardamos que con este volume perdure no tempo o espazo de amabilidade, colectividade, respecto mutuo e ledicia que tratamos de construír na Facultade de Filoloxía da USC e de espallar polo mundo adiante.

Por último, pero non menos importante, queremos expresar o noso inmenso agradecemento e agarimo ás compañeiras do comité organizador das IV XIIIELC (Ariadna Díaz Parga, Roque Fernández Alcañiz, Iris Iglesias Segade, Irene López Batalla e Carla Vilariño Viaño), cuxo traballo e esforzo foron indispensables para o percorrido que levou a que hoxe existan estas páxinas.

Os editores
Miguel Alcalde Silveira
Mario Castaño Otero

ÍNDICE

7 **Introdución**
Miguel Alcalde Silveira – Mario castaño Otero

DESEXOS (AUTO)POÉTICOS

15 **El caso de Gloria Fuertes: teorías y métodos para el estudio de los poemas-cartas**
Lucía Alonso Ramírez

27 **Hablar desde el cuerpo: una poética del deseo en Coral Bracho**
Paula Barba del Pozo

ESPAZOS NARRATIVOS *OUTROS*

39 ***El primer loco* (1881), de Rosalía de Castro, ¿solamente una novela psiquiátrica?**
Brais Fernández Prieto

53 **Nuevas perspectivas sobre el espacio valleinclaniano: el caso de *Jardín Umbrío* (1920)**
Alessia Schininà

PERFORMATIVIDADES ENCARNADAS

67 **«Still in love with Judas, baby?». El sacrificio poético en Lady Gaga, una traición a la fama (2006-2011)**
Claudia Sanjurjo Fontela

81 **Caer del caballo, una mirada interdisciplinaria y especulativa al movimiento implítico de un texto**
Alexia Sayago

COMPLICACIÓNS ECDÓTICAS

95 **Delimitación del corpus para un análisis comparativo de la poesía amorosa de Góngora y Quevedo**
Laura Castro Álvarez

107 **Ocho poemas atribuidos a Juan del Valle y Caviedes: autoría y propuesta de edición**
Andrea Álvarez García

123 **Disyuntivas en la edición textual del siglo XIX: la obra de Manuela Cambronero**
Iris Iglesias Segade

XÉNEROS DESFEITOS DE ONTE E DE HOXE

139 **La desmitificación de la maternidad contemporánea: entre la literatura y las redes sociales**
Chiara Effuso

153 **Estudiar la *queerness* en Plutarco y Ptolomeo**
Nicholas Sperzagni

NOVOS FORMATOS, NOVAS DIFICULTADES

167 **Análisis cultural en la era digital: tensiones epistemológicas y metodológicas a la luz de Byung-Chul Han**
Ariadna Díaz Parga

181 **Dificultades éticas y metodológicas en el estudio de la literatura derivativa de los *fanfiction***
Claudia González Rivas

ALÉN DO ANTROPOCENTRISMO

197 **Hacia un nuevo enfoque en los estudios animales: la problematización de la pasividad animal en *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004) de Juan Mayorga**
Ane Matres García

207 **Los insectos en los haikus de José Juan Tablada: un diálogo entre Oriente y Occidente, palabra e imagen**
Lan Zhang

223 **Autoras/-es**

Introdución

Miguel Alcalde Silveira – Mario Castaño Otero
Universidade de Santiago de Compostela

Desde o Programa de Doutoramento en Estudos da Literatura e a Cultura da Universidade de Santiago de Compostela (USC), presentamos un novo volume da colección «Festina Lente. Estudos da Literatura e a Cultura», integrada no Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela e dirixida por Soledad Pérez-Abadín Barro e David Lea, que dá espazo a investigadoras noveis desta e outras universidades estatais e internacionais para difundiren os seus traballos académicos.

Problemáticas metodolóxicas e epistemolóxicas nas humanidades constitúe a cuarta publicación dunha serie iniciada por *FOLIA. Futuro e oportunidade literarias na investigación académica*, editado por Ana Bustelo Vega, Paula Gregores Pereira e David Lea no ano 2024, seguida á súa vez por *Novas aproximacións aos estudos literarios*, a cargo de Brais Fernández Prieto e Paula Gregores Pereira, no 2025. Neste mesmo 2026, viu a luz *Recentes achegas á investigación literaria dende a posteridade doutoral*, un volume extraordinario a cargo das directoras da colección, David Lea e Soledad Pérez-Abadín Barro, que contén textos asinados por doutoras egresadas do propio programa, baixo o obxectivo de facer un seguimento da produción elaborada na súa etapa posdoutoral.

O presente número continúa coa estela dos dous primeiros ao incluír capítulos que evolucionan desde a súa previa exposición no marco das Xornadas Internacionais de Iniciación á Investigación en Estudos da Literatura e a Cultura (XIIIELC), cuxa IV edición foi celebrada en marzo de 2025 na Facultade de Filoloxía da USC. Neste sentido, tratamos de proseguir coa intención e o espírito que as nosas colegas Fernández Prieto e Gregores Pereira expresaban na súa introdución como unha busca por «fuxir dos ritmos, cada vez máis voraces, dun ecosistema científico no que os primeiros pasos se po-

den ver acelerados polo número de publicacións ou o seu impacto», a través dun esforzo consciente pola creación dunha comunidade académica non baseada na competitividade e a toxicidade senón máis ben no tecido de redes afectivas e de coñecemento entre pares.

Por tanto, coa temática deste volume, que segue á das IV XIIIELC, propoñémonos reflexionar acerca daquelas problemáticas específicas da metodoloxía e epistemoloxía que residen nas bases das nosas investigacións sen termos sempre a oportunidade de pararnos a compartir as preocupacións ou ideas innovadoras alén dos modos marcados pola tradición establecida nos nosos respectivos campos. Atendermos ás metodoloxías e epistemoloxías existentes é, sen dúbida, un dos primeiros pasos a dar á hora de deseñar as nosas pesquisas, mais tamén consideramos necesario pararnos a pensar de forma crítica sobre os modos e puntos de vista desde os que traballamos. Só así podemos promover unha ollada innovadora e renovadora para a investigación en estudos da literatura e a cultura.

Os dezaseis textos que compoñen este monográfico móvense por diversos ámbitos das humanidades e incluso, desde unha ollada interdisciplinar, na súa relación coas artes e as ciencias sociais. Así pois, trátase de achegas dunha gran variedade e heteroxeneidade nos obxectos de estudo (literarios, performativos, dixitais…) ao tempo que nos seus contextos de creación de múltiples orixes xeográficas, históricas e culturais.

A primeira sección, «Desexos (auto)poéticos», explora a complexidade das formas poéticas contemporáneas do «eu» a través da obra de dúas autoras hispanas. Lucía Alonso Ramírez aborda a hibridación entre a poesía e o xénero epistolar nos poemas-cartas de Gloria Fuertes, un tema ao que non se lle dedicou a suficiente atención no ámbito académico, pero que apunta cara cuestións tremendamente pertinentes para a teoría literaria actual, como poden ser a disolución entre o público e o privado, a ficcionalidade ou a propia hibridación. Por outra banda, Paula Barba del Pozo achégase á poesía da mexicana Coral Bracho a través do desexo e a corporalidade, cuxa capacidade de acción motiva o descubrimento do «outro» dende o «eu», para dar lugar a unhas poéticas da sensibilidade que alteran o léxico e a sintaxe das formas clásicas e modernas.

O segundo bloque atende a unha categoría fundamental da novela que fora desatendida polos marcos teóricos da modernidade. En «Espazos narrativos *outros*», Brais Fernández Prieto e Alessia Schininà outórganlle ao espazo un carácter ubicuo para dotalo de significación e simbolización co

fin de elaborar novas lecturas da novela *El primer loco* (1881), de Rosalía de Castro, e da «serie de los jardines», de Ramón María del Valle-Inclán, respectivamente. No primeiro caso, o estudo da construción espacial serve para complexizar a concepción de «novela psiquiátrica» que os enfoques tradicionais lle adxudicaran á obra rosaliana; mentres que no segundo se ofrece un rico percorrido polas edicións da obra de Valle-Inclán para chegar a unha forma cronotópica propia do autor de Vilanova de Arousa. Máis aló do enfoque espacial de ambos traballos, os dous capítulos atopan tamén a súa xuntura no marco da modernidade galega.

«Performatividades encarnadas» é o título do terceiro epígrafe, que consta de dous capítulos. O texto de Claudia Sanjurjo trata o «sacrificio poético», segundo o teoriza Angélica Liddell, na obra de Lady Gaga a través da análise da súa discografía e dos seus *videoclips*, poñendo o foco na performatividade da identidade e na transgresión do corpo. Pola súa parte, Alexia Sayago incorpora as metodoloxías da teoría da danza para invitarnos a realizar unha mirada especulativa do texto. Entendendo este como corpo, a autora reflexiona sobre aqueles aspectos que un escrito deixa ocultos ou latentes e de que maneira podemos aprehendelos.

A cuarta sección está dedicada a unha das disciplinas máis clásicas dos estudos filolóxicos. Baixo o rótulo «Complicacións ecdóticas» reúnense tres capítulos que tratan sobre a dificultade de definir metodoloxías e corpus convenientes para a elaboración de edicións críticas á vez que intentan aportar novas solucións. Movéndose nos marcos do século áureo español, Laura Castro Álvarez procura a definición dun corpus e uns criterios axeitados para a realización dun estudo comparativo da poesía amorosa de Luis de Góngora e Francisco de Quevedo. A continuación, Andrea Álvarez García expón os problemas de autoría da obra de Juan del Valle y Caviedes e aposta polo establecemento duns firmes criterios filolóxicos de cara ao emprendemento do seu estudo crítico. Finalmente, Iris Iglesias Segade propón as bases cara a unha edición moderna da novela curta *Inés*, escrita pola autora dezaoitista Manuela Cambronero, atendendo tanto á transmisión textual da obra coma á traxectoria persoal da galega.

Na sección «Xéneros desfeitos de onte e de hoxe» reúnense dous textos de temática moi diversa pero vencellados a dúas das liñas máis senlleiras dos estudos de xénero e queer da actualidade . Por un lado, Chiara Effuso orienta a súa análise cara a unha cuestión que, dende hai uns anos, está moi presente nos movementos sociais, a maternidade. Céntrase, concretamente,

na súa desmitificación a través dun marco comparativo entre a literatura e os discursos maternais nas redes sociais. Por outro lado, Nicholas Sperzagni realiza unha novidosa reflexión sobre a alteridade de xénero na Antigüidade a través de Plutarco e Ptolomeo. Poñendo o foco no non-binarismo, o autor consegue levar á Antiga Grecia una cuestión que, *a priori*, semella eminentemente contemporánea.

O sexto bloque adicámolo a problemáticas recentes relacionadas coa era dixital, pois, se ben historicamente o desenvolvemento tecnolóxico se vinculou á mellora humana e social (pensemos, por exemplo, na imprenta de Gutenberg, na máquina de escribir ou nos primeiros ordenadores), non é menos certo que, na actualidade, a tecnoloxía e a dixitalización tamén presentan debates éticos, sociais e culturais. Así, baixo o epígrafe «Novos formatos, novas dificultades», Ariadna Díaz Parga leva a cabo unha reflexión sobre o potencial das Humanidades Dixitais para repensar as novas formas de coñecemento, información e circulación do saber a partir das categorías críticas do filósofo Byung-Chul Han. A continuación, Claudia González Rivas realiza unha proposta metodolóxica e epistemolóxica para a abordaxe da literatura derivativa dos *fanfiction* no ámbito académico.

Na sétima e derradeira sección, reunimos dous textos que van «Alén do antropocentrismo», que dirixen unha ollada crítica cara aos animais e a súa representación na literatura, se ben dende diferentes perspectivas. Por un lado, Ane Matres sitúase no ámbito dos estudos animais para interrogar e cuestionar as formas de produción de coñecemento sobre os seres non-humanos, promovendo unha mirada activa sobre e desde os animas a partir da obra *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), de Juan Mayorga. Por último, Lan Zhang aborda os animais como representación poética nos *haikus* do autor mexicano Juan José Tablada, nun capítulo no que os insectos serven asemade como lugar de encontro para a reflexión sobre a hibridación e a transnacionalización nas literaturas.

Así pois, o volume acaba por ser unha obra, como deciamos, tremendamente heteroxénea, cunha enorme variedade e diversidade de perspectivas, e que, polo demais, constitúe un fiel reflexo do estado dos estudos en humanidades na actualidade a nivel global. Dende cuestións que atinxen á crítica textual como unha das prácticas filolóxicas máis asentadas no tempo, ata outras que se insiren nos marcos posmodernos e deconstrucionistas, como a *performance*, os estudos de xénero, do corpo, dos afectos, as Humanidades Dixitais, a hibridación ou a superación do antropocentrismo, e

pasando por categorías transversais, como o espazo, observadas dende unha mirada renovadora. Todo isto, sen embargo, atopa o seu punto de encontro nas problemáticas epistemolóxicas e metodolóxicas que vertebran o volume e fan del un obxecto privilexiado de diálogo interdisciplinar, reflexión e análise que transcende as humanidades para repensar categorías políticas, sociais e culturais.

DESEXOS (AUTO)POÉTICOS

El caso de Gloria Fuertes: teorías y métodos para el estudio de los poemas-cartas

Lucía Alonso Ramírez
Universidad Complutense de Madrid

Data de recepción 19/05/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: La proteiformidad y multifuncionalidad del género epistolar permite la entrada de otras formas breves, como es la poesía, en su matriz. Los olvidados poemas-cartas —a medio camino entre la lírica y la epístola— de Gloria Fuertes ofrecen una ventana a la problemática metodológica resultante de dichos géneros híbridos. Por ello, se propone una aproximación teórico-crítica que manifieste la constante tensión entre la literariedad y la epistolaridad, además de la tendencia hacia la ficción, con el objetivo de establecer una poética igualmente híbrida aplicable a las cartas en verso o los poemas epistolares.
Palabras clave: Gloria Fuertes, poemas-cartas, género híbrido, ficcionalidad, epistolaridad.

***Abstract**: The proteiformity and multifunctionality of the epistolary genre allow for the inclusion of other short forms, such as poetry, within its core. Gloria Fuertes's often-overlooked letter-poems, which sit at the intersection between lyric poetry and letters, highlight the methodological challenges posed by these hybrid genres. This article proposes a theoretical and critical approach that examines the ongoing tension between literary elements and epistolarity, as well as its inclination toward fiction. Additionally, the aim is to establish equally hybrid poetics that can be applied to verse letters or epistolary poems.*
***Keywords**: Gloria Fuertes, letter-poems, hybrid genre, fictionality, epistolarity.*

1. Introducción

Pese a su histórica universalidad y pese a su longevo anclaje en las comunicaciones cotidianas, el género epistolar se ha consolidado como una incógnita

continua dentro de los Estudios Literarios. Las dudas que cimientan su génesis han obstaculizado su ubicación dentro de la academia, que encuentra un dilema en la borrosidad e inestabilidad de los límites entre lo literario y lo no literario, instigado por la predisposición de aceptar en el texto otros géneros breves.

Este es el caso de los poemas-cartas de Gloria Fuertes (1917-1998): manifestaciones poéticas nacidas del ansia comunicativa de la autora, que enlazan lo lírico y lo epistolar en su matriz. Si bien se trata de un elemento fundacional en su obra, son pocas las investigaciones que arrojan luz sobre su complejidad teórica, optando en su mayoría por el acercamiento a elementos específicos de la carta. Entre ellas, destaca el estudio de Nancy Mandlove (1974-1984), que aborda las peculiaridades de su recepción poética mediante la creación de un remitente doble —privado y público— mostrado a través del lenguaje oralizado de Fuertes.

De esta manera, se propone a continuación rellenar el vacío académico mediante la revisión teórica de los poemas-cartas para construir una metodología aplicable no solo a dichos textos, sino también a otros similares que partan de una naturaleza epistolar, híbrida y ambigua. Desde el enfoque de Fernando Lázaro Carreter (1980) se observa la tensión entre la literariedad y la epistolaridad, reforzada por la relación simbiótica entre las dualidades epistolares de Nora Esperanza Bouvet (2006) y la dimensión poética establecida por Francisco J. Ávila (2006). Esta interacción deriva en una tendencia a la ficcionalidad, como explica Claudio Guillén (1997), y en la complejización de las lecturas resultantes.

Así, este texto busca una síntesis entre la expresión epistolar y la lírica con el objetivo de reunir las herramientas necesarias para sostener el tratamiento del artificio artístico y dar paso a un proceso metodológico que busque el equilibrio entre todas las partes del poema-carta.

2. Acercamiento a lo epistolar en la poética glorista

La obsesión de Gloria Fuertes por hallar «la constante comunión-comunicación con el lector» (Fuertes, 1975: 30) desemboca en una propensión hacia lo epistolar en su estilo literario, tan anclado en lo autobiográfico y lo oralizado. Todo ello se revela de una forma clara en el prólogo a *Obras incompletas* (1975), en donde desvela la construcción de una poética de poeta[1] enraizada

[1] En este artículo se toma la noción de «poética de poeta» que, si bien no es la más común en el ámbito crítico español, es la que se adapta mejor al asunto a tratar. Lázaro Carreter, tal y como apunta Rocío Badía Fumaz (2018), es el primer defensor de este término en España. Lo define en

en la cuestión de la epistolaridad dentro del material poético de la autora madrileña. Así, la carta permite definir un espacio capaz de soportar los rasgos de su poética, escapando de la mirada atenta de los cánones literarios. Además, al ser un aspecto anclado en su cotidianidad, resulta el vehículo idóneo para transmitir mensajes y ponerse en contacto con el otro. De ahí que Fuertes reconozca su inclinación hacia la correspondencia en la que se detecta la construcción de una teoría poético-epistolar. Entonces, la unión del género epistolar con el género lírico es natural y previsible, de forma que nacen los poemas-cartas, cuyo receptor no es único, sino colectivo: «desde adolescente, casi niña, descubrí que mis poemas tenían un destinatario: la Humanidad» (Fuertes, 1975: 30).

Fuertes (2017: 32) admite ser «muy Yoísta. Quizá —incluso— muy Glorista»; es decir, hay una clara predisposición en su obra literaria a asociar el contenido expuesto con su experiencia propia. Esta correlación acentúa la difusa frontera entre el autor empírico y el yo lírico, rasgo común en las lecturas de los géneros epistolares. A su vez, la cuestión autobiográfica queda atravesada por el uso de su «personal lenguaje», que luego define como «directo-comunicativo»: «Empecé a escribir como hablaba, así nació mi propio estilo, mi personal lenguaje. Necesitaba decir lo que sentía, decirlo, sin preocuparme de cómo decirlo. Quería comunicar el fondo, no me importaba la forma, tenía prisa» (Fuertes, 1975: 28). La priorización del fondo sobre la forma —el *qué* sobre el *cómo*— causa una proliferación de componentes coloquiales, orales y humorísticos, lo que deviene el motivo de la presencia notable de recursos literarios como el juego de palabras, la ironía, lo vulgar, la brevedad y lo fragmentario.

Como el concepto de poesía de Gloria Fuertes queda determinado por elementos cercanos a la expresión epistolar, se hace necesario revisar las conexiones entre el género lírico y el género epistolar en la construcción de una metodología para la revisión teórica de los poemas-cartas.

3. Revisión teórica de los poemas-cartas: entre el género lírico y el género epistolar

La permeabilidad de las fronteras de los géneros literarios permite la aparición de vínculos y combinaciones que favorecen su convergencia y, por

contraposición a la «poética de autor», pues quiere «establecer una distinción entre el autor como la persona biográfica y el poeta como la entidad en quién éste se convierte al escribir» (Badía Fumaz, 2020: 12).

tanto, el nacimiento de nuevos híbridos genéricos. En concreto, la epistolaridad actúa como una esponja genérica, capaz de absorber y reformular las formas literarias dominantes, siendo un verdadero laboratorio de creación literaria a lo largo de su desarrollo histórico.

Junto a la tendencia ensayística[2], el género epistolar haya un punto en común con el género lírico. Desde el Romanticismo, ha habido una inclinación a asociar la poesía con la no-ficción, que lleva, a su vez, a asumir al sujeto lírico como (auto)biográfico y no como una construcción textual ficcional. Por ello, «dice Lukács que, si comparásemos las diferentes formas de la poesía con la luz solar refractada por el prisma, los escritos de los ensayistas serían la radiación ultravioleta» (Aullón de Haro, 2019: 77); esto es, la tendencia ensayística constituiría una parte vital no perceptible de las diferentes modalidades poéticas.

Si bien dicha predisposición se revela en la forma literaria que se adopta, al igual que en el contenido que se trata, se deben tener en cuenta el resto de los elementos que lo rodean. Jean-Marie Schaeffer (1989: 57) dice que «una obra nunca es únicamente un texto, es decir, una cadena sintáctica y semántica, sino que es también, ante todo, la realización de un acto de comunicación interhumana». Tal es la situación de los poemas-cartas, cuyo último objetivo es la «comunión-comunicación» con el lector. Por ende, es necesario concebir una metodología que incluya a la literatura dentro del fenómeno comunicativo. Lázaro Carreter (1980: 173-192) propone una serie de convalidaciones entre los elementos del acto comunicativo externo y los del proceso literario: emisor-autor, receptor-lector, mensaje-obra, código-lenguaje o idioma, canal-medio de expresión —por ejemplo, un poemario— y contexto-plano de la realidad a la que se refiere el texto.

Además de dichos vínculos, la hibridez de la matriz genérica se esclarece con los rasgos propios de ambas expresiones. Las cuestiones epistolares se ven atravesadas por cuatro dualidades, según la propuesta de Nora Esperanza Bouvet (2006: 65): presencia-ausencia, oralidad-escritura, privado-público,

[2] La relación carta-ensayo es una cuestión que ha sido extensamente explorada, como reflejan los múltiples estudios sobre la tendencia ensayística de la epistolaridad (Concejo, 1981; Martín Baños, 2001; Ozuna Castañeda, 2017). En la actualidad, Pedro Aullón de Haro (2019) examina la primacía de este dinamismo no solo en el género epistolar, sino a través de todo el fenómeno literario:

> Es preciso reconocer una realidad de hecho: la época moderna estatuye la paridad o la primacía, al menos en el sentido que otorga la capacidad de decisión y relevo, del Ensayo y los Géneros Ensayísticos, o de la tendencia ensayística frente a la tendencia artística, y, consiguientemente, la complicada fenomenografía literaria desencadenada por todo ello. La extensa serie ensayística de los géneros memorialísticos, […] ya por sí mismas transforman la faz de la literatura (Aullón de Haro, 2019: 54-55).

fidelidad-ficción. Estas parten del deseo de presencia, o sea, de la distancia entre los sujetos comunicantes, que reflejan el carácter paradójico, ambiguo y ambivalente de la carta. Las dos últimas son clave en la simbiosis de lo lírico y lo epistolar.

Por un lado, el primer gesto de la escritura remite a la objetivización de los pensamientos, pertenecientes a la intimidad de uno mismo. Cuando estos se fijan en el papel, pasan a estar a disposición de todos aquellos que sepan leer; en otras palabras, pasan al ámbito público. En cambio, la atmósfera privada no se rompe, puesto que se utilizan estrategias ligadas al secreto, como el sobre cerrado y la consignación a un destinatario específico. Bouvet (2006: 71) expresa: «Lo recién exteriorizado se hurta a la privacidad, a la lectura general; afirmada su condición privada se hace secreto entre dos personas». De esta manera, se halla una división entre la correspondencia privada y la carta pública.

Por otro lado, una problemática que plantea la epístola radica en su inserción en la ficcionalidad. En primera instancia, las cartas se integran en la categoría de los géneros de no ficción, en concreto, en los autobiográficos. Esto se debe a su tendencia ensayística y reflexiva, junto a la expresión confesional de un sujeto real a otro, inclinándose hacia la subjetividad. Así, numerosos teóricos han planteado el juego de la dualidad fidelidad-ficción, que impone el uso de la forma epistolar y no otra. La selección de acontecimientos o pensamientos para contar, por muy veraces que sean, implica la existencia de ficción puesto que el cedazo de la memoria recorre la escritura. Esta cierta dimensión de ficcionalidad puede ser más evidente en algunas composiciones, como en las novelas epistolares.

El uso del nombre propio supone una nueva traba. La ausencia de distinciones formales a la hora de la diferenciación entre textos autobiográficos fingidos y no fingidos provoca que no pueda asegurarse la eliminación del carácter ficticio. Phillipe Lejeune, en «El pacto autobiográfico» (1991), sugiere la existencia de la convención de veracidad a la que el lector debe adherirse en su encuentro con los géneros autobiográficos y, por tanto, con la epístola, en relación con las indeterminaciones causadas por el nombre propio:

> El pacto referencial, en el caso de la autobiografía, es, en general, coexistivo con el pacto autobiográfico, siendo difíciles de disociar, como lo son el sujeto de la enunciación y el del enunciado en la primera persona. La fórmula no sería «Yo, el abajo firmante», sino «Yo juro decir la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad» (Lejeune, 1991: 57).

Claudio Guillén (1997), partiendo de la noción de pacto autobiográfico, propone el «pacto epistolar». Teniendo en cuenta los diferentes actores en el plano de la enunciación —el escritor empírico, el yo textual, el tú textual y el receptor empírico—, este término adquiere un significado dual. Por un lado, suponiendo que el lector conozca al escritor y que haya una absoluta confianza en la identidad de quien escribe, el receptor construye una «imagen del autor real» a partir del «yo textual» (Guillén, 1997: 88). Por otro, el escritor empírico moldea su discurso para generar una visión del tú textual específica que debe coincidir con el receptor empírico. Esta vinculación estimula la aparición de la ficción y desdobla la figura del autor y lector, ya que «tanto el yo textual como el tú textual y con ellos un mundo supuestamente verdadero pueden de tal forma ficcionalizarse a lo largo de un proceso encuadrado en los dos pactos epistolares» (Guillén, 1997: 89).

Se asume la existencia de una identidad de autor, que coincide con el autor implícito del texto y que remite a la firma al final del papel, a la vez de la existencia de un receptor real, que coincide con el lector implícito y que remite al nombre propio del saludo y el vocativo. Ambos factores deben asumir sus desdoblamientos y la posibilidad de la ficción dentro de la ilusión de la no-ficcionalidad.

Asimismo, cabe señalar cómo difiere la transmisión de la epístola de la del poema en tanto que la comunicación literaria es centrífuga y pluridireccional:

> A diferencia de lo que ocurre con los otros mensajes, que actúan en un espacio y en un tiempo definidos, el literario es utópico y ucrónico: aunque lo dicte un acontecimiento bien localizado, puede ocurrir que siga siendo válido cuando ya no quede noticia de aquello que lo motivó (Lázaro Carreter, 1980: 80).

La ficcionalidad integra los escritos dentro de un circuito de comunicación interno, por lo que se habla de un remitente y destinatario ficticios, que coinciden con el yo y el tú líricos[3]. En contraste con la correspondencia, estos no tienen por qué estar especificados, debido a que no tienen que pasar por el correo postal para llegar al receptor final. Es el propio lector quien decide ponerse en contacto con el mensaje, que es único e invariable, al estar publicado en un poemario. En consecuencia, la dualidad privado-público no se aplica en la comunicación externa del texto poético, pues siempre es público;

[3] Dependiendo del contexto del poema, el tú lírico, al igual que el destinatario de la carta, puede ser múltiple o un sujeto individual.

pero sí en la interna, ya que en el plano ficcional se puede simular el ambiente íntimo o abierto de la correspondencia.

Las peculiaridades de la carta entran en contacto con los elementos propios de lo poético. Según Francisco J. Ávila (2006: 9), el polo lírico se caracteriza por la «baja/mínima extensión, baja/mínima concatenación, y alta/máxima densidad formal». Frente a la ilación narrativa de acontecimientos que se expresan comúnmente en la epístola, en la poesía se arroja luz sobre «la voluntad formal de una determinada construcción métrico-rítmica» (Ávila, 2006: 5). Así, en la dimensión reducida del poema se han de hallar las partes esenciales de una misiva, como el saludo y el cierre, pero no necesariamente las marcas espaciotemporales que determinan el envío.

Habiendo establecido la complejidad teórica de la matriz genérica de los poemas-cartas, el método que se propone para su aplicación posee dos fases. La primera trata de exhibir los rasgos definitorios del circuito de comunicación epistolar y literario; en otras palabras, la dimensión logística del texto, centrada en el medio, remitente y destinatario. Del medio se señala la adaptabilidad de la información transmitida a la dualidad público-privada. A pesar de que todo poema es de carácter público por la voluntad inherente de publicación, puede darse una falsificación de la esfera íntima, es decir, una simulación de pertenencia a la esfera privada y, por tanto, responder a los rasgos tanto de la carta abierta, como de la carta privada. En este estudio se hace una selección de estos últimos —los poemas-cartas de corte íntimo— puesto que problematizan sobremanera la dualidad fidelidad-ficción. Del remitente, o yo lírico, se indica si es/puede ser asociado a la voz autoral o si, por el contrario, es completamente ficticio. Del destinatario, o tú lírico, se destaca si es único o múltiple, además de exponer su grado de ficcionalidad. La segunda fase se configura a partir del mensaje: en ella, aparte de investigar las partes propias de la carta —el encabezado, el saludo, el cierre, los posibles paratextos—, se pone de relieve la convivencia con la expresión lírico-poética determinada por el uso de recursos literarios.

4. Ejemplos de análisis

4.1. De un remitente-yo lírico que es/puede ser Gloria Fuertes

Como los escritos no son cartas, sino poemas-cartas, no es posible saber si el remitente coincide con la propia poeta o si se trata de un sujeto ficcional. Sin

embargo, pueden contener marcas textuales o extratextuales que enlacen al remitente-yo lírico con Fuertes. Entre estos, se observan dos aproximaciones posibles según la capacidad comunicativa del destinatario.

La primera de ellas implica cierta habilidad de respuesta, ya sea el tú lírico una construcción ficcional o un individuo real. En «Querido Gorge»[4] (Fuertes, 2017: 138) el nombre del receptor no es un aspecto suficiente para determinar la identidad de dicho sujeto, por lo que se asume que es un producto de la ficcionalización literaria. De hecho, en este brevísimo poema actúa como un recurso literario para potenciar el juego que da sentido al mensaje. El saludo —que funciona a su vez como título— introduce la extraña grafía del nombre «Jorge», al que se le ha intercambiado la letra inicial «j» por la «g». En los versos siguientes, la autora explica el motivo de tal extrañeza: «Pongo tu nombre con "g"/ porque la jota es alegre/ y se me ha muerto mi madre». La voz lírica, al conectar la letra «j» con la alegría (pues con ella se transcribe el sonido de la risa)[5], rechaza su uso tras la dolorosa presencia de la muerte. El destinatario, entonces, se deja de definir como sujeto, para ser pensado como una parte vital de la construcción del poema.

«Carta a mí misma»[6] (Fuertes, 1975: 189) constituye un ejemplo de escrito del que sí se puede determinar la identidad del receptor: la propia Gloria Fuertes. Según Mandlove, la autora como personalidad pública entabla un diálogo con la versión privada de sí misma:

> The poetic voice in this poem is the public voice, the voice that exhorts the absent, silent, private person to turn to God, to take care of herself and to «cheer up». While the interior person does not speak in the poem, she is indirectly revealed by the exterior voice in such a way that the reader's sympathy and understanding are focused on her (1974-1984: 35).

El empleo de la forma epistolar ayuda a fundar un espacio introspectivo que sirva como vehículo para expresar la complejidad de la existencia. Esto se manifiesta desde la distinción entre ambas voces con «Glorita», firma recurrente de Fuertes en la correspondencia con sus amigos íntimos. A su vez, se apoya en los silencios creados por los puntos suspensivos con la finalidad de mostrar un intento de comunicación fallido: «Cuídate hija,/ por bien de todos./ Sé que tienes miedo,/ un miedo solo,/ un tierno miedo,/ miedo a que

[4] Poema perteneciente a *Mujer de verso en pecho* (1995).

[5] Otra conexión con la «alegría» de la letra señalada es la posible referencia a su homónimo baile: la jota.

[6] Poema perteneciente a *Poeta de guardia* (1968).

no…» (Fuertes, 1975: 189). La distancia entre la poeta y la mujer —las dos fracciones que hacen a Gloria Fuertes— aumenta en la ausencia de palabras escritas, teniendo el lector que completar el mensaje y sacar su propia interpretación.

La segunda aproximación se plantea desde la imposibilidad de recibir una respuesta por parte del destinatario. Esto es, no cabe la posibilidad de que el intercambio de roles propio del circuito comunicativo ocurra. Principalmente, la inhabilidad se debe al estatus del tú lírico como figura religiosa. Es la situación de «Que usted bien sabe»[7] (Fuertes, 1975: 287-288), texto dirigido a Dios. Si bien es el poema-carta que más partes convencionales de la epístola contiene, su adherencia al género se fija con el subtítulo «*(Carta al Señor Dios. Cielo)*». El encabezamiento sigue la disposición del contenido típica de una misiva formal: comienza con un saludo —«Muy señor mío»—, seguido de una disculpa por la falta de cartas —«Hace mucho tiempo que debía haberle escrito/ espero que sabrá perdonar y comprender mi tardanza»— y finalizado con una mención al buen estado de la familia del destinatario —«Deseo que al recibo de estas líneas/ se encuentre bien en compañía de su Sagrada Familia/ y demás Santos de la Corte Celestial». A continuación, el asunto cambia al estado del remitente y la consecuente razón de escritura. De este modo, la carta finaliza con una despedida cortés: «Siempre agradecida,/ le quiere mucho ésta que lo es,/ —como Usted bien sabe—…». Aunque la formalidad es aparente, el humor y la ironía sobresale de entre los versos mediante el juego con los significados y asociaciones religiosas de las palabras. Un ejemplo claro es esperar que Dios sepa disculpar su tardanza, puesto que «the word *perdonar* leaps out of its conventional formula and strikes the reader with full force, for if God doesn't know how to forgive, who does?» (Mandlove, 1974-1984: 36). El culmen de dicho recurso resulta en la repetición constante de las diferentes construcciones del sintagma «Usted bien sabe». Dios es concebido en la religión cristiana como un ser omnisciente, por lo que toda información desarrollada en una carta resulta redundante e innecesaria, porque ya todo lo sabe. Esto hace que cada mención a la intimidad del sujeto lírico quede escondida tras dicho verso, regresando al vacío que debe ser rellenado por el lector.

[7] Poema perteneciente a *Cómo atar los bigotes al tigre* (1969).

4.2. De un remitente-yo lírico ficcional

Al margen del potencial autobiográfico, los poemas-cartas tienen la capacidad de propiciar la experimentación poética. La ficcionalidad de los interlocutores permite la construcción de conversaciones alejadas del plano mimético, desembocando en piezas literarias de gran complejidad formal.

«Carta de la eme»[8] (Fuertes, 2017: 102) es un ejemplo de interacción entre un remitente y un destinatario único completamente ficcionales. Tal y como anuncia el título, el poema está enteramente conformado por palabras que comienzan por la letra «m». De este modo, el receptor se llama Manolo y la emisora firmante María Morea. A pesar de que el contenido no es lo primordial, se lee un mensaje parecido a aquel de una carta de amor. La voz lírica emplea motes cariñosos y clichés que establecen la relación entre los dos sujetos, como «Mi madrileño marchoso,/ maduro melocotón maleable» o «Mágico malestar me maltrata/ madreperlo mío». Las partes en las que se suele dividir la epístola están diluidas en el juego de palabras. Sin embargo, la despedida destaca sobre el resto, ya que se realiza una reflexión sobre el mismo escrito:

> Mirlo mío, mozo molletudo/ mófate modorro/ mi monólogo monserga muere/ mi murga mutilada/ mi macarrónica misiva muéstrate mi macilenta marcha./ Mosqueo./ Mándame música, muslo mío. Más música./ Muchas marmitas./ María Morea.

La expresión epistolar sirve como base para dar rienda suelta a la creatividad poética. El componente visual y sonoro se erige sobre el mensaje, que queda al servicio de las reglas del contexto en el que se inserta, es decir, de la comunicación mediante palabras que comienzan con la letra «m». Este es el motivo por el cual el foco primordial vuelve a ser la forma, que provoca sorpresa y risa en el lector y moldea la relación entre Manolo y María Morea.

El último poema-carta a analizar es «Sociedad de Amigos y Protectores»[9] (Fuertes, 1975: 145). Aquí, una voz lírica desconocida se pone en contacto con la «Sociedad de Amigos y Protectores/ de Espectros, Fantasmas y Trasgos», un destinatario múltiple, para que se deshagan de un ente que se ha mudado a su hogar sin permiso. La misiva es un ruego a dicha entidad, manteniendo un estilo formal a lo largo de los versos. No obstante, como es habitual en la poética de Fuertes, la cordialidad se ve alterada por la intro-

[8] Poema perteneciente a Poeta de guardia (1968).

[9] Poema perteneciente a *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1965).

misión de lo humorístico, presente desde la incongruencia del saludo cordial —«Muy señores suyos», en vez de «Muy señores míos»— y la presentación del problema —«Tengo el disgusto de comunicarles», en lugar de «Tengo el gusto de comunicarles». La descripción del elemento fantástico contribuye a la edificación de las leyes del mundo en el que se encuentran y la dinámica de la relación con el remitente, además de establecer el carácter cómico: «un fantasma pequeño/ de unos dos muertos de edad,/ que habla polaco/ y dice ser el espíritu de Gengis Kan». En la incorporación de las contradicciones se halla la experimentación del poema-carta. Abraza las oportunidades de la comunicación inestable para dar pie a una literatura enraizada en la recreación y diversión de su lectura.

5. Conclusiones

A lo largo del capítulo se ha observado la necesidad de acudir a los rasgos definitorios de la expresión de cada género involucrado en los poemas-cartas no de manera aislada, sino en simbiosis, con el objetivo de observar su funcionamiento conjunto. En consecuencia, se ha generado una metodología híbrida que atiende al carácter ambiguo de ambas expresiones literarias.

Esta propuesta metodológica parte del concepto de literatura como comunicación de Lázaro Carreter, que ofrece una equivalencia terminológica en el circuito de comunicación poético y el epistolar. A su vez, se toman las dualidades privado-público y fidelidad-ficción para atender a la capacidad de falsificación de la situación privada de los textos, estrechamente ligados a la tendencia autobiográfica de la obra literaria de Gloria Fuertes.

Por un lado, «Querido Gorge», «Carta a mí misma» y «Que usted bien sabe» hacen uso de los elementos epistolares para crear un falso ambiente íntimo, en el que el remitente —cercano a la figura autoral de Fuertes— tiene la habilidad de ser vulnerable a un destinatario real o ficticio en el plano textual del poema. Por otro lado, si es cierto que se genera una simulación de privacidad, los interlocutores de «Carta de la eme» y «Sociedad de Amigos y Protectores» pertenecen al plano de la ficción, ya sea por una cuestión lúdico-experimental o por favorecer la aparición de lo fantástico.

En definitiva, el poema-carta como subgénero literario híbrido ofrece la oportunidad de generar formas de discursos poéticos innovadores. Su análisis abre la puerta a la expresión epistolar como punto de partida creativo: la epistolaridad, al añadir los rasgos propios de la expresión lírico-poética,

sufre modificaciones que resaltan la importancia del equilibrio de la amalgama genérica. Así, responde a una finalidad que va más allá de la mera comunicación entre dos sujetos dentro del ámbito literario, proyectando sus receptores hacia el público deseado de Gloria Fuertes: «la Humanidad» (Fuertes, 1975: 30).

Referencias bibliográficas

Aullón de Haro, Pedro (2019): *Teoría del ensayo y de los géneros ensayísticos*, Madrid: Ediciones Complutense.

Ávila, Francisco Javier (2006): «Polos y ámbitos para una teoría de los géneros: el polo lírico frente al polo narrativo», *Analecta Malacitana*, 29, 1, pp. 71-111.

Badía Fumaz, Rocío Araceli (2018): «Las poéticas explícitas como género», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 34, 2, pp. 607-28.

Badía Fumaz, Rocío Araceli (2020): «De la Poética a la poética explícita: hacia un debate terminológico», *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 39, 2.

Bouvet, Nora Esperanza (2006): *La escritura epistolar*, Buenos Aires: Eudeba.

Concejo, Pilar (1981): «El origen del ensayo hispánico y el género epistolar», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, pp. 158-164.

Fuertes, Gloria (1975): *Obras incompletas*, Madrid: Cátedra.

Fuertes, Gloria (2017): *El libro de Gloria Fuertes. Antología de poemas y vida,* ed. Jorge de Cascante, Barcelona: Blackie Books.

Guillén, Claudio (1997): «El pacto epistolar: las cartas como ficciones», *Revista de Occidente*, 197, pp. 76-98.

Lázaro Carreter, Fernando (1980): «Literatura como fenómeno comunicativo», *Estudios de Lingüística*, Barcelona: Crítica, pp. 173-192.

Lejeune, Phillipe (1991): «El pacto autobiográfico», *Suplementos Anthropos*, 29, 9, pp. 47-61.

Mandlove, Nancy (1974-1984): «The letter-poems of Gloria Fuertes», *Letras Femeninas*, 10, 1, pp. 33-38.

Martín Baños, Pedro (2002): «Retórica epistolar: de la carta a la autobiografía, el ensayo y la novela», *Actas de las III Jornadas de Humanidades Clásicas*, coord. Carlos Manuel Cabanillas Núñez y José Ángel Calero Carretero, Badajoz: Junta de Extremadura, pp.147-154.

Ozuna Castañeda, Mariana (2017): «Epistolaridad del ensayo, ensayismo de la epístola», *El ensayo en diálogo I*, coord. Liliana Weinberg, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 273-289.

Reyes, Alfonso (1998): «Estudio preliminar», *Literatura epistolar*, ed. Alfonso Reyes, Barcelona: Océano, pp. 11-22.

Schaeffer, Jean Marie (1989 [2006]): *¿Qué es un género literario?*, trad. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza, Madrid: Akal.

Hablar desde el cuerpo: una poética del deseo en Coral Bracho

Paula Barba del Pozo
Universidad de León/Universidad de Salamanca

Data de recepción 26/05/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: El deseo, vértice central de la poesía de Coral Bracho, invita constantemente al yo poético a la acción. Con él se produce un auto-reconocimiento del sujeto a la vez que un descubrimiento de la otredad, pues conocer al Otro supone descubrirse a uno mismo. La poesía brachiana, en clave celebratoria, enuncia desde el cuerpo el placer de este encuentro con el Otro. Su lenguaje es, pues, consecuencia de una expresión en libertad donde el significado se multiplica gracias a los elementos performativos, a la quiebra de las estructuras establecidas y a la cooperación de todos los sentidos que intervienen en él. La conjunción de estos recursos tiene como resultado la asunción de una actitud *otra* frente al poema: *otra* manera de conocer, *otra* sintaxis, *otro* vocabulario y *otra* lógica.
Palabras clave: deseo, cuerpo, lenguaje poético, sentidos, Coral Bracho.

Abstract*: If there is something that defines Coral Bracho's poetry, it is desire as an engine of action in her verses, inviting the poetic self to action. With this motor, a self-recognition of the subject is produced as well as a discovery of otherness, since knowing the Other means discovering oneself. Bracho's poetry, in a celebratory key, enunciates from the body the pleasure of this encounter with the Other. Its language is, therefore, the consequence of an expression in freedom where meaning is multiplied through the performative elements, to the breakdown of established structures, and to the cooperation of all the senses involved in it. The conjunction of these resources results in the assumption of an* othered *attitude towards the poem: an* othered *way of knowing, an* othered *syntax, an* othered *vocabulary, and an* othered *logic.*
Key words*: desire, body, poetic language, senses, Coral Bracho.*

1. Perspectivas del deseo

Si hay algo que define la poesía de Coral Bracho es el deseo como motor de acción en sus versos. De esta forma, su poesía se podría interpretar como una búsqueda del deseo que invita al yo poético a la acción (García Trejo, 2012: 54-59). Enlazando con el llamado «enfoque motivacional» del filósofo David Hume, esto cobra sentido si entendemos el deseo como motivación, es decir, como una disposición a actuar para conseguir lo que deseamos. Al hilo de estos postulados, podríamos interpretar que el deseo es siempre un anhelo de algo no alcanzado (Lauria y Deonna, 2017: 4), pero por lo que estamos movidos a la acción. Precisamente, en el presente artículo analizaremos esta cuestión a través de la actual perspectiva deóntica del deseo, pues, según ella, desear algo, como aquí hemos concretado, algo que no alcanzamos, es proyectar cómo esto *debería* ser (Escobedo Bermúdez, 2022: 112). Esta teoría pretende aunar la concepción aristotélica de lo deseado como «bueno», siendo este resultado de una evaluación positiva por parte del sujeto, y la actitud motivacional que se deriva de la propia experiencia del deseo. Con esta fusión se entiende que ambas se supeditan a una valoración más amplia y, por tanto, social. A propósito de esta cuestión, Víctor Escobedo Bermúdez (2022: 112) habla de una «ética colectiva», la cual consideramos que se convierte, en la poética de Coral Bracho, en una «ética feminista». En ella advertimos cómo en la representación de ese deseo, expresado como bueno y placentero, se hace visible la disposición a actuar del yo lírico con la finalidad de crear un deseo-*otro*. Se hace, por tanto, necesario reformular nuestra concepción del deseo tal y como lo conocíamos hasta ahora y, con ello, atender a la revolución de las formas en que se enuncia.

Asimismo, se propone un estudio de caso con el poema «Los ríos encrespan un follaje de calma» (Bracho, 2019), donde encontraremos una tensión entre la ausencia de lo deseado y su obtención. Los versos irán encaminados a resolverla al intentar una proximidad con el tú que se enuncia (Escobedo Bermúdez, 2022: 112-113). La poesía brachiana da buena cuenta de ello, pues el yo poético atrae al amante deseado en una fiesta con el lenguaje que se equipara al goce erótico de los cuerpos.

El sujeto de sus versos experimenta el deseo y con él se hace consciente; se produce un auto-reconocimiento a la vez que un descubrimiento de la otredad, pues conocer al Otro supone descubrirse a uno mismo (García Trejo, 2012: 44). La conciencia, entonces, se entiende aquí como algo que *acontece* en el sujeto y como un estado mental experimentado a través del

deseo y materializado gracias al lenguaje (Escobedo Bermúdez, 2022: 114-115); ambos, como se ha expuesto, en constante reformulación.

2. La poesía y el cómo del lenguaje

En esta toma de conciencia que se produce en el yo deseante, el lenguaje se verá afectado. En palabras de Hélène Cixous (1995: 41), la pregunta que subyace a esta revolución de las formas es la siguiente: «¿cómo gozo? ¿qué es el goce femenino, dónde tiene lugar, cómo se inscribe a nivel de su cuerpo, de su inconsciente? Y, ¿cómo se escribe?».

En la teoría postestructuralista de Julia Kristeva podemos encontrar grandes aportaciones a la hora de definir la poesía y la lengua poética como un lugar de subversión. En primer lugar, Kristeva parte del análisis saussureano de la lengua como sistema. Según este, «los fenómenos sociales y culturales son entendidos como signos» (Suniga y Tonkoff, 2012: 2), y el signo, a su vez, define su significado solo por su posición en el sistema, negando, por tanto, una significación *per se*. Kristeva buscará transgredir esta cuestión reformulando, a su vez, los postulados psicoanalíticos para llegar al significado antes del significado impuesto; es decir, se centrará en lo que ella llama la dimensión *semiótica* del lenguaje, superando las estructuras de poder que conforman la dimensión simbólica de este (Suniga y Tonkoff, 2012: 5). De esta forma, advertimos una intención clara de subvertir un lenguaje y sentido heredados a través de la alusión a su dimensión corporal; en sus propias palabras, asistimos a una «crisis del sentido, del sujeto y de la estructura» (Kristeva, 1977: 250).

En primer lugar, nos encontramos ante una crisis del sentido porque este se ha configurado en base a la exclusión de «lo materno». El signo, tal y como lo entendemos, tiene una función nominativa, es decir, pretende nombrar las cosas del mundo. En su construcción, el significado responde a la «ley paterna», mientras que deja fuera todo lo que no ha sido aceptado en ese universo de poder, esto es, «lo materno». La atención a lo reprimido permitirá transcender la dimensión exclusivamente comunicativa de la lengua para dar más importancia a su función semiótica. Con ella, se puede interpretar el lenguaje como productor de realidad y sentido, pues lejos de limitarse a la repetición de estructuras en un marco social determinado, el lenguaje es dinámico y productivo en su significación debido a la infinitud de procesos significantes que hay latentes en él (Suniga y Tonkoff, 2012: 2-5). Aquí radica la singularidad de la teoría de Kristeva, pues presta atención a esta pulsión maternal

para ir más allá del lenguaje como código y dar lugar, así, a un nuevo lenguaje que ella denomina «poético».

En esta nueva concepción del lenguaje, el sentido excede al signo y se atiende a los llamados «ecos del pre-lenguaje» para completarlo. Los ritmos, las entonaciones, la subversión de la sintaxis y de las formas dadas darán lugar a una crisis estructural y a un discurso productivo de nuevos significados y transgresor en sí mismo. Tal expresión será enunciada, según la autora, por un sujeto descentrado que participe de «los procesos pulsionales, semióticos y maternales del cuerpo» (Suniga y Tonkoff, 2012: 8). Este sujeto, precisamente, está *en proceso* por desvincularse del orden del poder y porque se pondrá en cuestión a sí mismo para reformularse a la vez que subvierte el sentido heredado. Kristeva dirá que este sujeto en devenir «solo se presta al cambio» (1977: 252) y ese es, precisamente, su fin último.

Prácticamente coetánea a la teoría semiótica de Kristeva es la de la filósofa Hélène Cixous, para quien también es crucial recuperar una lengua no sometida a la ley y crear un nuevo orden diferente del que ella misma denomina «falogocéntrico» (Hernández Piñero, 2011: 169). En este, el Otro es solo un pretexto para que el Uno se afirme, de forma que se perpetúa una *Historia* sostenida en la indiferencia sexual, es decir, donde solo existe el Uno. Gran exponente de las teorías denominadas «feminismos de la diferencia», Cixous mantendrá que igualarse al Uno ya no es el camino, sino que el Otro debe reafirmarse como sujeto autónomo y diferente, es decir, como sujeto femenino. Para la autora, es necesario crear un nuevo orden del saber que identifica como femenino, pues, como Kristeva, asocia con lo femenino la otredad, la falta, lo excluido y lo consumido (Hernández Piñero, 2011: 178). De nuevo mediante una relectura de las teorías freudianas, Cixous advierte que forma parte de la subjetividad femenina el hecho de poder reconocer al Otro sin negarlo, pues en la teoría psicoanalítica la niña no acaba de separarse del todo de la madre y esto le impide entrar en el «Imperio de lo Propio».

Si el Imperio de lo Propio se construye a partir del miedo a la pérdida, relacionado con la amenaza de la castración, para Cixous, precisamente, el hecho de que la niña no tenga nada que perder hace que sea posible otro tipo de deseo hacia el Otro, uno basado en la receptividad y en una relación infinita de la mujer con su cuerpo (Hernández Piñero, 2011: 177). En este sentido, la escritura se erige como un lugar-otro donde es posible enunciar ese deseo-*otro* que nace de la necesidad del cuerpo femenino por escribir-*se*.

Así pues, será necesario, como también apunta Kristeva, liberarla del lenguaje del padre y crear una lengua no sometida a la ley, con claros ecos del pre-lenguaje en la formación de esta expresión liberadora. Nos parece relevante rescatar las palabras de la propia Hélène Cixous cuando apunta:

> En cierto modo la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral —«conquista» que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión (1995: 55).

Así pues, precisamente la verdadera revolución de las autoras es, como se advierte en su lectura, tomar la palabra.

En la poética de Coral Bracho se puede advertir la materialización de esta «escritura femenina», ya que, como indicábamos desde un inicio, su poesía en clave celebratoria enuncia desde el cuerpo el placer del encuentro con el Otro. Su lenguaje, como se verá a continuación, es consecuencia de una expresión en libertad donde el significado se multiplica gracias a los elementos performativos, a la quiebra de las estructuras establecidas y a la cooperación de todos los sentidos que intervienen en él.

3. La poética brachiana

Según el enfoque expuesto, en la poesía de Coral Bracho, abierta y fluida, observamos esta escritura desde el cuerpo, donde este es lugar de enunciación y de reconocimiento. En ella se puede advertir la «*jouissance*» que teorizaba Cixous (1995), ese goce erótico que se traslada a las palabras en una subversión del lenguaje convencional. No obstante, una lectura de su poética desde esta óptica no niega su raigambre neobarroca y rizomática, sino que, más bien, la complementa.

El neobarroco se caracteriza por una actitud reaccionaria contra todo lo hegemónico y ligada, generalmente, a una visión postcolonialista que cuestiona el sistema de pensamiento moderno. Como expresa Sarai García Trejo (2012: 68), presenta tres características esenciales: la apropiación, la ambigüedad e inestabilidad y la saturación de significados. Podemos afirmar que la poesía de Coral Bracho es, entonces, neobarroca en tanto que participa de estos recursos: realiza una apropiación de diferentes lenguajes, como el de la biología, para resignificarlos en poemas largos y digresivos donde priman la superabundancia y el erotismo en un juego de saturación del significado (García Trejo, 2012: 77).

Asimismo, decimos que la poética brachiana es rizomática porque sigue los planteamientos que de este recurso hicieron Gilles Deleuze y Félix Guattari. Para ellos, el rizoma supone una manera de conocer compleja y no jerárquica (Deleuze y Guattari, 1976). Como el neobarraco, también es una estrategia postcolonial que se opone al binarismo del pensamiento occidental: se cuestiona esta epistemología y se hace reflexionar al lector a través de un desafío a la «coherencia» (Imboden, 2007: 305). En cuanto al rizoma como recurso literario, permite, en este caso, a la poeta crear una nueva poesía que se refleja en la estructura y la semántica del poema.

Por todo ello, la conjunción de estos recursos en la poesía de Coral Bracho pretende *otra* actitud frente al poema: *otra* manera de conocer, *otra* sintaxis, *otro* vocabulario y *otra* lógica (Imboden, 2007: 309).

4. «Los ríos encrespan un follaje de calma»

Para ejemplificar la cuestión anterior, creemos conveniente examinar uno de los textos que componen el poemario *El ser que va a morir*, de 1981 (recogido en Bracho, 2019). En el poema «Los ríos encrespan un follaje en calma» (2019: 83) advertimos que el eje temático gira en torno al cuerpo, concretamente, el del amado, como ya lo hacía «En la humedad cifrada» (2019: 35), cargado de una gran densidad erótica. Desde el propio título advertimos, además, el carácter rizomático que nos vamos a encontrar en los versos, pues la elección del verbo «encrespar» hace alusión al «rizo» de la estructura del poema. Este uso de la forma rizomática es frecuente desde el propio texto que da nombre al poemario, «El ser que va a morir», y en el poema que se pretende analizar se presenta de esta forma:

> Tu voz (en tu cuerpo los ríos encrespan
> un follaje de calma, aguas graves y cadenciosas).
>
> —Desde esta puerta, los goces, sus umbrales;
> desde este cerco se transfiguran—
>
> En tus bosques de arena líquida,
> de jade pálido y denso (agua profunda hendida;
> esta puerta labrada en las naves del alba). Me entorno a tu
> vertiente— Agua
> que se adhiere a la luz (en tu cuerpo los ríos se funden,
> solidifican
> entre las ceibas salitrosas. Llama

—cauce de visos ígneos—
que me circundas, y te extiendes
sobre estos valles, entre estos huertos
encendidos; bajo esta manta, esta piel.

Siendo así, el rizoma actúa a nivel compositivo mediante un recurso literario y otro gráfico: el encabalgamiento y el paréntesis. En cuanto al encabalgamiento, se podría equiparar a un desborde en el poema, motivo muy manido en la poesía de Bracho. De la misma forma, esta figura podría suponer la fragmentación del sentido al producirse el salto de un verso a otro de dos estructuras ligadas gramaticalmente. No obstante, se establece con ella una codependencia de significado entre un verso y otro, lo que obliga a leer el poema en su totalidad para otorgarle un sentido (García Trejo, 2012: 39). Sobre el paréntesis, cabe destacar que ayuda a la aglomeración propia del rizoma y que fomenta la saturación de significados, de ahí que se haya destacado en la poesía de esta autora la utilización de signos tipográficos poco frecuentes en poesía (Imboden, 2007: 308). Como consecuencia, además de la multiplicidad semántica, también se encuentra la incapacidad de recitar el poema de manera convencional, lo que le otorga una gran importancia al propio ritmo que Bracho le imprime al texto.

Este ritmo, pues, es el del fluir del agua, que se equipara con la lentitud y la calma en la primera estrofa del poema. Mediante esta liquidez del lenguaje, el yo lírico va recorriendo el cuerpo del amado, que aquí se hace uno con los elementos naturales. Uno de los rasgos característicos de la poética de esta autora es la alusión a lo vegetal para crear un ambiente húmedo y fangoso en sus poemas (Imboden, 2007: 309), lo que aquí podemos ver en la alusión al follaje, los bosques, las ceibas salitrosas, los valles y los huertos. Además, todo ello está atravesado por el agua, transformadora y dadora de vida, elemento fundamental en la poesía de Bracho. Las aguas que presenta la composición pueden ser dulces (los ríos) o saladas (el mar), lo que enlazaría con el gusto neobarroco por la unión de los contrarios. En esta línea también encontramos otras oposiciones, como la tierra y el agua en sintagmas como la «arena líquida»; y también la contraposición entre el fuego y su reflejo en los «visos ígneos» que, a su vez, entroncan con el motivo de la luz, continuo a lo largo de la poética brachiana. De la misma forma, encontramos la alusión a lo liminal: las puertas, los umbrales, el cerco y hasta el mismo cuerpo que se describe (García Trejo, 2012: 61). A partir de estos recursos, Coral Bracho juega con el des-borde y compone en ese limbo para crear una poesía gozosa

donde el sujeto está embriagado por un ambiente nebuloso, como se ve en la mención a los colores del alba o al «jade pálido».

Así y todo, de entre todas las características mencionadas, la referencia a los sentidos es central tanto en la poética de la autora como en este poema concreto. Como se mencionaba líneas arriba, la escritura descensurada que teorizaban Kristeva y Cixous acudía a los ecos del pre-lenguaje, a uno liberado de la Ley. En esta línea, Coral Bracho utiliza los sentidos para evocar ese lenguaje original. Alude a la vista, pues nos describe un determinado cromatismo; también al tacto, ya que el amante «circunda» y «se extiende»; pero, sobre todo, al oído: el primer verso se abre con un golpe de efecto, «tu voz». Y, como se ha dicho, la especial recitación que la autora crea para el poema hace que este crezca en significados cuando es escuchado (García Argüelles, 2023: 94).

Podríamos concluir que el deseo es la fuerza del poema, su búsqueda mueve al yo (García Trejo, 2012: 58). Enlazando con el análisis filosófico del deseo que ya se esbozó, el yo lírico toma conciencia como deseante y del ser deseado, lo recorre, lo reconoce y, a su vez, el poema los acerca en un juego erótico que evidencia *otro*-deseo, *otra* forma de decirlo y una nueva manera del yo lírico para decir-*se*.

5. Conclusiones

Las preguntas que han vertebrado esta investigación son las siguientes: ¿es el deseo algo revolucionario? ¿Cuál es la importancia de expresarlo? La hipótesis que hemos defendido ha sido, desde el principio, la contestación afirmativa del primer interrogante y sus consecuencias poéticas se han intentado esbozar en estas líneas.

En primer lugar, el deseo es un elemento transformador del lenguaje poético. Aquí, en concreto, el deseo femenino busca una nueva expresión, para lo que subvierte el lenguaje dominante: su estructura, sus formas y sus significados. La poesía de Coral Bracho, en su expresión deseante, «se encarga de dudar, de cuestionar las estructuras impuestas, de elaborar de un modo oblicuo o evanescente» (Rodríguez Zuleta, 2017: 34).

Además, no se deben pasar por alto las implicaciones políticas de la poesía erótica femenina, pues la verdadera libertad de la mujer pasa por recuperar el cuerpo que tanto le ha sido negado. Hélène Cixous decía a este respecto:

> Al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el

> muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra. Escribir, acto, que no solo «realizará» la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad [...], sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados; que la liberará (Cixous, 1995: 61).

La poesía brachiana está llena de ejemplos poéticos similares al aquí mencionado. En el caso del poema analizado, ese descubrimiento se da a través del cuerpo del Otro, que sirve para reconocerlo y reconocer*se*. El placer del cuerpo incita a tomar conciencia, y el yo que enuncia también es construido a través del lenguaje en un deseo de apertura hacia el Otro.

Referencias bibliográficas

Bracho, Coral (2019): *El ser que va a morir [1981]*, en *Poesía Reunida [1977-2018]*, Ciudad de México: Ediciones Era, pp. 33-84.

Cixous, Hélène (1995): *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, trad. Ana Mª Moix, Barcelona: Anthropos.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari (1976 [2010]): *Rizoma. Introducción*, trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia: Pre-Textos.

Escobedo Bermúdez, Víctor (2022): «Esferas del deseo: tensiones de emoción y conciencia en Clara Janés», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 38, pp. 111-127. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2022386908.

García Argüelles, Elsa Leticia (2023): «Sentir la poesía y el cuerpo de la palabra en Coral Bracho», *Ensayos literarios y mujeres: conexiones entre escritoras, personajes femeninos e investigadores*, coord. Norma Gutiérrez Hernández y Elsa García Argüelles, Zacatecas: Astra Ediciones, pp. 92-103.

García Trejo, Sarai (2012): *Rizoma y neobarroco en la poesía de Coral Bracho* [Tesis de maestría], Universidad Nacional Autónoma de México.

Hernández Piñero, Aránzazu (2011): «Hélène Cixous: la escritura como deseo de alteridad», *Lectora*, 17, pp. 167-180. DOI: https://doi.org/10.2436/20.8020.01.29.

Imboden, Rita Catrina (2007): «Desde el cuerpo: la poesía neobarroca de Coral Bracho», *Las dos orillas: actas XV Congreso AIH*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 301-318.

Kristeva, Julia (1977 [1981]): «El tema en cuestión: el lenguaje poético», *Seminario: La identidad*, trad. Beatriz Dorriots, coord. Claude Lévi-Strauss, Barcelona: Petrel, pp. 250-287.

Lauria, Federico, Julien A. Deonna (2017): *The Nature of Desire*, Nueva York: Oxford University Press.

Rodríguez Zuleta, Iliana (2017): «El lenguaje poético en la obra de Coral Bracho como escritura femenina», *Revista Digital de Gestión Cultural*, 12, pp. 19-36. ISSN: 2007-3321.

Suniga, Natalia, Sergio Tonkonoff (2012): «Lenguaje, Deseo y Sociedad. Los Aportes de Julia Kristeva», *VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina*, Memoria Académica. [Disponible en línea: https://goo.su/9RElo7e. Fecha de consulta: 15/04/2026]

ESPAZOS NARRATIVOS *OUTROS*

El primer loco (1881), de Rosalía de Castro, ¿solamente una novela psiquiátrica?[1]

Brais Fernández Prieto
Universidade de Santiago de Compostela

Data de recepción 03/06/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: El artículo estudia la construcción espacial de la última novela de Rosalía de Castro, *El primer loco*, para responder a cuestiones que los enfoques tradicionales, cercanos al psicoanálisis, no han podido aclarar de manera satisfactoria. Para ello, se tienen en consideración aportaciones anteriores en las que el espacio ya había sido un eje central. Todo ello se sitúa en el contexto de la llegada de la modernidad al Santiago de Compostela de la segunda mitad del siglo XIX. La conjunción de perspectivas permite concluir que la locura del personaje es multifactorial y que en ella la gestión del espacio tiene un rol mucho más importante de lo que podría parecer.
Palabras clave: Rosalía de Castro, *El primer loco*, estudio espacial, psicoanálisis.

***Abstract**: This article examines the spatial construction in Rosalía de Castro's final novel,* El primer loco*, with the aim of addressing questions that traditional approaches —particularly those rooted in psychoanalytic theory— have not been able to satisfactorily resolve. To this end, it draws upon previous studies in which space has already been a central axis of analysis, situating the discussion within the broader context of the arrival of modernity in Santiago de Compostela during the second half of the nineteenth century. The convergence of these perspectives leads to the conclusion that the protagonist's madness is multifactorial and that the management of space plays a much more significant role in it than it might appear to at first glance.*
Key words: *Rosalía de Castro,* El primer loco*, spatial study, psychoanalysis.*

[1] El autor es beneficiario de una Axuda de apoio á etapa predoutoral 2025 (ED481A-2025-099), financiada por la Consellería de Cultura, Educación, Formación Profesional e Universidades y cofinanciado por la Unión Europea en el marco del Programa FSE+ Galicia 2021-2027.

Ante los incontables giros a los que asisten desde finales del siglo xx las distintas ramas de conocimiento, en especial en el campo de las Humanidades y las Ciencias Sociales (Cabo, 2020: 63-67), repensar determinados productos culturales a partir de nuevos postulados teóricos parece ser, cada vez más, una tarea imperativa para el estudioso de la literatura. Si bien es cierto que estos nuevos *turns* revelan aspectos hasta ahora omitidos por la crítica, también lo es que deben apoyarse en estudios consistentes que sienten las bases para aproximaciones ulteriores. En este sentido, el presente artículo, más que una propuesta de actualización de la metodología con la que estudiar *El primer loco* (1881) de Rosalía de Castro, propone acercase a la obra entendiéndola en su contexto de escritura y publicación para, posteriormente, refutar ciertas ideas que han proliferado en la crítica a partir de estudios biográficos y psicoanalíticos, principalmente. Se parte, pues, de la hipótesis de que la última novela de la autora adquiere un sentido completo y complejo si la examinamos ante los eventos de su tiempo en el espacio concreto del Santiago decimonónico.

1. Rosalía de Castro y *El primer loco*: una cuestión compleja

En primer lugar, resulta necesario plantear, aunque sea de manera introductoria, el papel que la autora de *El primer loco* ocupa en el campo cultural de su época para poder rebatir cierta metodología empleada hasta el momento.

En el ámbito de las literaturas peninsulares, Rosalía de Castro se presenta como una autora desajustada desde el punto de vista canónico (Cabo, 2011: 18). Por ello, «su posición [...] resulta especialmente tensa, y, en ocasiones, incluso conflictiva» (Rábade, 2014: 119) a la hora de ubicarla en las historias literarias. Con una simple consulta a libros de texto de la enseñanza secundaria española[2] es posible comprobar cómo para el campo cultural hispánico es un agente con dos asimilaciones: la de un romanticismo tardío y desfasado o la de una precursora de la poesía que florecerá en los primeros años del siglo xx. En contraposición, los manuales de literatura gallega la presentan como uno de los tres autores fundamentales del *Rexurdimento*. Esto permite comprender por qué estudiosas como Dolores Vilavedra (2012: 45-60) la denominan una «autora de frontera(s)». En resumidas cuentas, Castro se encuentra a medio camino entre el eje central del sistema literario

[2] Con relación a la presencia de la autora en estas etapas educativas, véase Margarita García Candeira (2019).

gallego, reactivado con su obra *Cantares gallegos* (1863), y entre una muestra especialmente tardía, junto con Bécquer, del conocido «posromanticismo», siendo una de las bases de la poesía lírica moderna[3].

Estas tensiones, reflejadas también en su producción, hacen de la autora un sujeto especialmente sugerente desde el punto de vista de la investigación literaria, histórica y cultural. Sin embargo, lo que podría haber dado lugar a una de las figuras mejor estudiadas de ambos sistemas literarios ha derivado en tal indeterminación que, hoy en día, por ejemplo, carecemos de un estudio biográfico de referencia (Rábade, 2016). Algunas excepciones son el ya mítico *Rosalía de Castro no seu tempo* (1987), de Catherine Davies; o el reciente *Rosalía de Castro: cantos de independencia e liberdade (1837-1863)* (2017), de María Xesús Lama, pendiente de continuación.

Esta posición, que se podría denominar de bisagra —entre una literatura nacional y otra local, entre dos sistemas lingüísticos diferentes y entre un planteamiento literario nacional frente a otro cercano al mundial— ha llevado a asegurar que «hoy estamos en disposición de afirmar que la vida y la obra de Rosalía de Castro está inextricablemente unida a la textura del siglo XIX» (Rábade Villar, 2020: 202). Sostener esto, por tanto, apremia al investigador a entender tanto a la autora como su producción en un contexto específico, de evolución y cambios vertiginosos. Con esto en mente, debe estudiarse la producción de la autora a la luz de los grandes procesos revolucionarios del Ochocientos, sobre todo porque no comprime la interpretación a fenómenos de índole nacionalista o regionalista, sino que la expande a eventos mayores que alcanzan la categoría de *global*. Esto último se demuestra, a través de una acusada intertextualidad, en su obra *La hija del mar* (Ribao, 2012; García Candeira, 2024).

En este caso, nos centraremos en la intersección que se produce entre los estudios relacionados con las Humanidades clínicas y los procesos de configuración espacial, en tanto que una lectura conjunta ofrece perspectivas hasta ahora desatendidas. De manera específica, la última novela rosaliana se concibe como un testimonio que bien podría formar parte de *Vigilar y castigar* (1975), de Michel Foucault, en tanto que nos adentra en la creación del manicomio de Conxo por parte del protagonista. Los procesos de nacionalización

[3] Pese a que esta es la opinión más extendida entre la crítica, resulta interesante ver a estos dos autores desde un prisma diferente. Si en vez de situarlos en el comienzo de la lírica contemporánea los ubicamos como los últimos eslabones de una cadena de autores de «segunda división», como Carolina Coronado o Enrique Gil y Carrasco, la producción de ambos se coloca en la línea de una poesía naturista iniciada en la década de los 40 por autores del norte de la Península (Iarocci, 1999).

de bienes, por otra parte, cobran relevancia no solo con una lectura atenta de la novela (se alude, por ejemplo, a un «monje exclaustrado»), sino también entendiendo la obra de la autora en conjunto. En especial, mantiene relación directa con algunos poemas de *En las orillas del Sar* y se corresponde con debates suscitados por la fundación de este centro psiquiátrico (Labrador y Rábade, 2019).

Estas cuestiones se enmarcan en un proceso de transición de gran alcance como es el paso del Antiguo Régimen a la Modernidad, de manera que Mirta Suquet (2014: 86) acierta al sostener que

> las novelas de la autora gallega, fundamentalmente *Ruinas*, *El caballero* y *El primer loco* (pero también *La hija del mar* y *Flavio*) traslucen este impacto contradictorio de la Modernidad toda vez que se ubican en el umbral problemático de emergencia de los nuevos paradigmas.

En *El primer loco*, por lo tanto, nos encontramos ante una etapa de la formación de Santiago de Compostela como ciudad, como se podrá comprobar en los apartados sucesivos, así como ante la institucionalización definitiva de la psiquiatría en la comunidad.

El texto, leído de manera aislada, ha dado pie a consideraciones maniqueas que posteriormente han condicionado a la crítica. Como muestra de ello, por ejemplo, Ricardo Carvalho Calero (1979: 199) la presenta como una obra romántica tardía, siguiendo la línea de la trama amorosa de comienzos de siglo que termina de manera trágica. En este sentido, la locura del protagonista y el emplazamiento espacial del diálogo en las ruinas del monasterio encontrarían una perfecta justificación gracias a este molde. Sin embargo, un estudio tematológico con obras anteriores de la autora demuestra que estas ya son cuestiones presentes en su primera novela, *La hija del mar* (1859). Así, Marinha Paradelo Veiga (2023) ha ligado ambas novelas a través del control de la disidencia femenina en un contexto en el que la biopolítica cobraba cada vez más relevancia. La primera novela de Rosalía sería, de esta forma, una muestra del comportamiento del individuo entre sus pares, y la última, la consagración de la deshumanización del «loco», que debe ser contenido en un espacio marginal. De hecho, la autora entiende la novela como «unha posición clara fronte á patoloxización» (2023: 79). El artículo se erige, de esta forma, como una puesta al día de las lecturas psicoanalíticas tradicionales, al indicar que

> este traballo pretende formar parte dun campo de estudo que noutros lugares se denomina estudos loucos/tolos, dando voz e importancia ás experiencias das persoas psiquiatrizadas e recoñecendo as experiencias tolas como produtoras de coñecemento. Cómpre recoñecer que desde a institución científica é unha ferramenta máis de construción do discurso hexemónico, desde a que se xustifica a opresión e control das disidencias. Neste sentido, investigar a loucura máis alá do diagnóstico médico pretende ser un reflexo do que as activistas e superviventes do sistema de saúde mental actual reclaman nas rúas e nas redes e das súas vivencias (Paradelo Veiga, 2023: 81).

Incluso de una manera menos explícita, pero en referencia a una cierta estructura narrativa relacionada con la psique del personaje, Alba del Pozo García (2014) sustenta que la novela es una forma de emplear el caso clínico como modo narrativo moderno, en el que «se imbrica tanto el modelo romántico de la locura como un marco moderno de patologización de los sujetos» (2014: 994). Queda manifiesta así la importancia del loco en las narrativas de este tipo. Incluso la patología, como es sabido popularmente, se trasladó a la autora del relato, apoyando lecturas como las de Ramón Piñeiro (1984) o Francisco Rodríguez (2011), quien ve en Luis (el protagonista) un correlato de Rosalía.

Si bien estas aproximaciones se centran en realidades que desde la posmodernidad han adoptado un posicionamiento central en los estudios de la literatura y la cultura, carecemos de una sistematización de estas aportaciones. Aun así, existen intentos destacables como el estudio introductorio de María do Cebreiro Rábade y Germán Labrador (2019), en el que abordan de manera conjunta estos planteamientos cercanos al psicoanálisis para dialogar con la gestión del espacio, dotando de mayor complejidad la producción de la autora. De este modo, junto a Fernando Cabo (2016), las bases para la comprensión holística de la novela están sentadas, incorporando al debate sobre la exégesis literaria las cuestiones espaciales y subsanando problemas relacionados con la espacialidad de los personajes, que no se aborda nunca de manera satisfactoria, más allá de la marginación a la que el sujeto disidente tiene que someterse en el contexto de la modernidad.

Por ello, en este artículo planteo que el estudio de *El primer loco* debería hacerse desde el cuestionamiento de la gestión del espacio, en un sentido literal y simbólico, lo que permitiría que los estudios anteriormente mencionados adquiriesen una perspectiva más compleja. ¿Por qué? Entre varios motivos, por la relación que guarda la narrativa rosaliana con géneros que se sustentan a través de unas determinadas concepciones espaciales, como podría ser el costumbrismo: no olvidemos que la propia autora realiza la

función de autoetnógrafa en muchos de sus escritos prosísticos con el objetivo de presentar su comunidad en un horizonte que la excede[4].

2. Apuntes sobre la construcción espacial de *El primer loco*

Para entender, entonces, cómo se construye el espacio en la novela en relación con las patologías de los personajes se seguirá un criterio decreciente, prestando atención no solo a lo que se menciona, sino también a lo que se evoca u omite.

2.1. Los macroespacios[5]

Hoy en día se podría pensar que el espacio general de la novela es Santiago de Compostela, pero en realidad Conxo fue un núcleo diferente hasta 1925. De hecho, esta especificación sale de boca de un carpintero cuando le indica a Luis que su amada Berenice pasará unos días en el convento: «El padre va en Madrid, y la madre y la hija al convento de Conjo á pasar una quincena. En el pueblo hace ahora demasiado calor y no se divierte la gente. Todo el mundo huye ménos el que no puede, como por ejemplo, le sucede á este pobre que está usted viendo» (1881: 28). La práctica descrita es indicativa del estatus socioeconómico de la joven, puesto que solo las clases bien posicionadas abandonaban la ciudad en busca de espacios periféricos de recreo[6]. Tenemos, entonces, dos macroespacios que, de manera singular, cuentan con pocas referencias espaciales explícitas[7].

La distinción entre ellos se cifra en diversas cuestiones, pero resulta especialmente interesante observar la oposición entre los espacios de culto y entre los habitantes. En el primer caso, la Catedral se constituye como un espacio de revelaciones dolorosas para el protagonista: allí, la amiga de Berenice le cuenta a Luis la realidad de su abandono. Por su parte, el monasterio de Conxo se erige como el lugar al que acudir para sanar las heridas espirituales

[4] Por mencionar el que mayor revuelo ha suscitado entre la crítica, uno de los artículos de *Costumbres gallegas* (1881) aborda la cuestión de la llamada «hospitalidad sexual», cuya mala recepción entre los círculos del galleguismo intelectual de la época produjo su famosa «renuncia» al idioma.

[5] Por no ser practicables en la novela, se excluyen del relato Madrid y Nueva York, en tanto que tienen solamente una función referencial.

[6] La bibliografía con respecto al cuadro de costumbres y la literatura costumbrista es muy abundante, sobre todo a partir de las aportaciones del giro espacial al amparo del comparatismo. Véase Ana Peñas Ruiz (2012); o, con especial hincapié en el binomio campo-ciudad, Jesús María Vicente Herrero (2003).

[7] Cabo (2016) ofrece un análisis exhaustivo de las referencias espaciales en la novela.

causadas en/por la ciudad. Por su parte, los habitantes son indicativos de las actividades económicas y de las costumbres sociales de cada lugar: en Conxo encontramos una niña ganadera, lavanderas, jornaleros, curas y sus ayudantes; en Santiago, carpinteros, médicos y cuidadores.

La dialéctica entre ambos espacios, además, se manifiesta de manera constante desde el comienzo de la obra, en el que se intuye cierto rechazo a la modernidad, sobre todo a ciencias como la medicina: «la medicina no puede hacer el milagro de aliviar males que no tienen remedio, ni suprimir la inevitable muerte, herencia de los mortales» (1881: 16). De manera bastante sugestiva, estas líneas sirven como colofón a una reflexión sobre la crisis del progreso que comienza con la referencia a la tala de árboles que tuvo lugar en el bosque de Conxo y que termina con la mención de su único habitante, un monje exclaustrado. En contraposición, el espacio urbano pasa a asociarse con un racionalismo improductivo que frustra la capacidad creadora de Luis, descrito por los habitantes de Santiago como poeta, rol especialmente interesante en la narrativa rosaliana, pues quienes han recibido este título manifiestan el desajuste entre lo rural y lo urbano[8].

Entre Conxo y la ciudad se encuentra un espacio intermedio, retratado perfectamente en Pedro, el interlocutor de Luis. A partir de su presentación se deduce que es un personaje en transición, que no acaba de adaptarse al nuevo contexto urbano, pero que tampoco se amolda al rural. Se dice de él que era «otro joven, de entendimiento claro y también de gustos y aficiones románticas, mitad realistas» (1881: 9) y, además, en ningún momento abandona el convento. Su espacio, por ello, será el integrado por los Agros y Cornes, esto es, el camino que une los dos núcleos y en el que convive la modernidad (con la fábrica de luz y la estación de tren) con la tradición (manifestada a través de personajes como las lavanderas).

Todo esto lleva a sustentar que existe un *continuum* espacial, deliberado o no, que representa la actitud de la población ante los cambios introducidos por la modernidad: en un extremo, el personaje que es incapaz de adaptarse y que acaba siendo tachado de loco; en término medio, entre romántico y costumbrista, el que se extraña pero comprende; y, por último, el que adopta por completo las nuevas doctrinas globalizantes, en este caso, Berenice, que rechaza el amor de Luis por el de un magnate de Nueva York. La locura de Luis, entonces, no es una consecuencia exclusiva del devenir amoroso, sino social, de manera que

[8] Este es el caso, por ejemplo, de Esperanza en *La hija del mar* y Flavio en *Flavio*.

> los conflictos relacionados con la locura se convierten en estrategias para analizar cuestiones en torno a la función o disfunción social, la productividad de los individuos, las problemáticas de adaptación a roles de género y clase, y, sobre todo, las limitaciones de los sujetos entrampados en dinámicas comunitarias de las que no se sienten parte (Suquet, 2014: 91).

2.2. Los microespacios

Pasando a los microespacios, si nos adentramos en los dos núcleos, se observan referencias —y ausencias— bastante interesantes. Por ejemplo, de Compostela se menciona con un nombre específico, perfectamente ubicable, la Rúa (do Vilar). La narradora no escatima en otras referencias (las casas de los protagonistas, tiendas, la Catedral…) aunque el desplazamiento es imposible de trazar y la ubicación no se especifica en ningún momento, hecho que ha llevado a Cabo (2016) a caracterizar el relato como atópico. ¿Por qué, entonces, solo esa mención a la Rúa? Para entenderlo, hay que prestar atención al contexto de redacción de la obra. En ese momento, la calle estaba sufriendo una de las mayores modificaciones de la historia de la ciudad para adaptarla a los nuevos tiempos. Entre estas transformaciones, la desaparición de ciertos soportales, lugares destinados para que los campesinos vendiesen sus productos, fue vista como una medida de utilidad pública para ampliar la vía más importante de la ciudad (Rosende, 2012: 2778).

Esta cuestión se encuentra dentro de las dinámicas de aburguesamiento de la ciudad. Hasta el siglo XIX, Santiago

> había sido un señorío eclesiástico en el que Mitra, cabildo, monasterios y conventos constituían el principal engranaje […]. Pero, en muy poco tiempo, la Iglesia, afianzada en su secular tradicionalismo y atrincherada en las filas del antiliberalismo, verá cómo los gobiernos liberales no le darán cuartel. Sus privilegios clericales fueron cercenados y sus derechos señoriales anulados, y con ello su capacidad de maniobra, incluso, asistirá impotente a la supresión de los monasterios y conventos. Habrá rebrotes en su intento de restablecer al menos algunos de sus seculares privilegios, pero ya nada iba a ser igual, si bien la Iglesia conservará un bagaje difícil de obviar y que le iba a permitir seguir imprimiendo carácter a la población. La crisis afectó también a la aristocracia y a la hidalguía, del mismo modo que a la Universidad, al Hospital Real o al Ayuntamiento, que también al abrigo de la desamortización, en este caso de la desamortización civil de Madoz en los cincuenta, se vieron privados de sus rentas. Será la burguesía, orientada al comercio y a la banca, aunque no en solitario, el motor del progreso, la que se encargue de orientar los cambios que experimente la ciudad en el siglo XIX. Entre ellos el que se refiere a los soportales (Rosende, 2012: 2780).

Como se expone, la demolición de estos espacios dentro de la propia ciudad se relaciona con un proceso más amplio, ligado a la desamortización de Madoz. Así, más que una indeterminación espacial derivada del conocimiento de un espacio común (Cabo, 2016), la alusión exclusiva a la Rúa nos presenta uno de los elementos de referencia de la ciudad en el que mejor se plasma la crisis de la transición entre modelos modernos y premodernos.

La locura de Luis, de este modo, es propiciada, en gran medida, por el espacio urbano y sus dinámicas capitalistas. De hecho, resulta muy sugerente pensar en la novela como una reclamación del espacio rural en la ciudad, o incluso de las consecuencias que su desaparición tiene en la población urbanita. Ejemplo de ello son las ocasiones en las que la naturaleza calma la ansiedad del personaje. Específicamente, los paseos sin rumbo en la arboleda de Conxo o la sensación de control que Luis adquiere en el jardín de la amiga de Berenice. Lo natural se constituye en la obra como un contraespacio a lo urbano, y los afectos, entendidos como el resultado de la interacción de un individuo con su entorno, se ven alterados ante los cambios. De este modo, la ausencia de estos elementos pone de manifiesto en el personaje una crisis que debe controlar y que no puede, propiciando incluso paseos disociativos (desde la Rúa a los Agros) que no recuerda. Estos casos demuestran que *El primer loco* requiere de una aproximación en la que se tenga en cuenta el contexto, pues ciertos estudios cercanos al psicoanálisis han reducido o simplificado la interpretación anterior.

2.3. Conxo

En último lugar, interesa reflexionar acerca de la localización de Luis en el monasterio de Conxo. ¿Por qué este y no otro entorno religioso de los circundantes a Compostela, como San Lourenzo, también desamortizado? En parte, coincido con Cabo (2016: 227), que considera que la novela no deja de ser una reescritura del mito fundacional recogido por Antonio Neira de Mosquera, según el cual el topónimo se explicaría a través del antropónimo «Canogio». Sin embargo, creo que esta elección tiene que ver asimismo con una realidad social de la época que el investigador también ha detectado y que se refleja en el dicho «vaiche na misa de Conxo»[9], expresión nacida en la Edad Media, cuando el oficio religioso se tuvo que desplazar a esa iglesia.

[9] Remito de nuevo a Cabo (2016) para una explicación pormenorizada de este refrán.

Su uso como emplazamiento para el manicomio es sintomático de una determinada actitud extranjera con respecto a la construcción espacial de la ciudad. Sin duda, la constitución de un lugar de estas características no nace en Luis de manera aislada, sino que es su tío, un cura, quien en su lecho de muerte le deja una gran herencia para que realice obras de caridad. Este comportamiento es indicativo de la mentalidad de la época, en la que las altas esferas debían volcarse en el cuidado de los pobres, en un sentido amplio del término. Ejemplo de ello es *Misericordia* (1897), de Benito Pérez Galdós, donde la burguesía y el clero tienen un rol crucial en la creación de casas de socorro en las afueras del Madrid decimonónico.

En este sentido, la gestión de la disidencia debía realizarse en los márgenes de la sociedad, tanto en un sentido metafórico como espacial. Así, la inversión del dinero que Luis hereda tiene que realizarse necesariamente en un espacio periférico/periurbano, lo que explica, en un primer término, la ubicación no central del manicomio. El problema se presenta cuando los elementos de la modernidad empiezan a invadir el espacio natural, como ocurre en el trayecto entre Conxo y Compostela. Este será el lugar en el que la locura del protagonista alcance el punto de no retorno, inducida anteriormente en la catedral.

Todo ello, además, con correlato en la historia real, pues de los espacios religiosos desamortizados, Conxo siempre fue el predilecto tanto de la Sociedad Económica de Amigos del País como de la marquesa Juana de Vega para llevar a cabo diferentes proyectos que implicaban la introducción de la modernidad en un contexto marcado por prácticas todavía ligadas a lo rural. Así, la relación establecida durante la Edad Media, unida a la fábrica de gas y al ferrocarril que unía la ciudad con el que en aquel entonces era uno de los puertos más importantes de Europa (en la ría de Arousa) convertía al monasterio de las orillas del Sar en el espacio idóneo para la instalación de un elemento de control biopolítico[10]. Se une a esto la constitución de Santiago como una ciudad en un sentido pleno, de forma que resulta contraproducente construir en la capital un manicomio de estas características. En ese momento, la frenología todavía no estaba desarrollada como disciplina que permitiese entender que la locura no dependía del entorno, por lo que su

[10] Sigo aquí la línea de los estudios foucaultianos (1975) que argumentan que el manicomio es una estructura estatal destina a controlar a la población a partir de la desviación de lo normativo. De esta manera, el centro psiquiátrico, de forma similar a la cárcel, contiene en su interior a individuos de la sociedad que se desvían de lo establecido y que deben ser internados para recibir un diagnóstico y, en última instancia, valorar su reintegración o exclusión definitiva de la sociedad.

ubicación en un espacio que ya había sido desarticulado y desactivado por la desamortización no solo no afecta negativamente a Santiago, sino que refuerza su papel como sede religiosa, al amparo de la cual crecen estos centros de asistencia.

3. Conclusión

Por todo ello, a la pregunta inicial de si *El primer loco* es solamente una novela psiquiátrica, la respuesta es negativa. A través del estudio de los niveles espaciales se ha demostrado cómo la comprensión y lectura del texto en su contexto de gestación y escritura explican cuestiones que hasta ahora la crítica ha dejado sin atender y que enriquecen, en gran medida, las aproximaciones tradicionales desde enfoques más cercanos al psicoanálisis.

Situándola, pues, en el contexto de la consolidación de Santiago como ciudad española provinciana, el texto de Rosalía muestra cómo las zonas adyacentes a Compostela se constituyen como núcleos de resistencia que han de ser dominados a través de la institucionalización de la cultura y el control biopolítico, a pesar de haber sido desarticulados por el propio Estado gracias a las desamortizaciones de 1836 y 1855. De esta manera, la locura de Luis no se justificaría solamente por el desengaño amoroso ni por la trasposición errónea del falso carácter depresivo y melancólico atribuido a la autora. En su caracterización como personaje entran también en juego su posición desajustada con respecto a las políticas de modificación urbana, dando lugar a una crisis que pone ante el lector las dificultades para adaptarse a unas nuevas coordenadas, en las que lo natural y lo religioso —pilares de la sociedad de la que procede y en la que ha crecido el protagonista— dejan de estructurar la sociedad en favor del capital y de un mundo global.

Por todo ello, Luis no es un demente desfasado, un «poeta romántico» que se niegue a adaptarse a los nuevos tiempos, sino una muestra más de las incoherencias que la construcción estatal decimonónica presenta en zonas de transición, en las se mantiene latente la dialéctica entre un pasado agrario activo y una modernidad industrial todavía no aceptada.

Referencias bibliográficas

Cabo Aseguinolaza, Fernando (2011): «Exotopía y emergencia: *La hija del mar* de Rosalía de Castro», *Literatura, Espaço, Cartografias*, ed. Antonio Apolinário Lourenço y Osvaldo Manuel Silvestre, Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 17-38.

Cabo Aseguinolaza, Fernando (2016): «Topografía y alegoresis en *El primer loco*, de Rosalía de Castro», *Revista de estudios hispánicos*, 50, 1, pp. 217-238. DOI: https://dx.doi.org/10.1353/rvs.2016.0019.

Cabo Aseguinolaza, Fernando (2020): «Perdidos en el espacio: los estudios literarios más allá del giro espacial. Textos, lugares, ficción y mundo», *Textualidades (inter)literarias. Lugares de lectura y nuevas perspectivas teórico-críticas*, coord. Anxo Abuín González, Fernando Cabo Aseguinolaza y Arturo Casas Vales, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 55-89.

Carvalho Calero, Ricardo (1979): *Estudos rosalianos. Aspectos da vida e da obra de Rosalía de Castro*, Vigo: Galaxia.

Castro, Rosalía de (1881 [2019]): *El primer loco. Edición facsimilar e ilustrada*, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago/Alvarellos Editora.

Davies, Catherine (1987): *Rosalía de Castro no seu tempo*, Vigo: Galaxia.

Foucault, Michel (1975 [2023]): *Vigilar y castigar*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

García Candeira, Margarita (2019): «¿Qué estudiamos cuando estudiamos literatura? El tratamiento curricular de Rosalía de Castro», *Ocnos: revista de estudios sobre lectura*, 18, 1, pp. 73-84. DOI: https://doi.org/10.18239/ocnos_2019.18.1.1925.

García Candeira, Margarita (2024): «Una geografía literaria para Galicia: intertexto y territorio en *La hija del Mar* (1859), de Rosalía de Castro», *Hispanic Review*, 92, 3, pp. 507-530. DOI: https://doi.org/10.1353/hir.2024.a948080.

Iarocci, Michael P. (1999): *Enrique Gil y la genealogía de la lírica moderna*, Delaware: Juan de la Cuesta.

Labrador Méndez, Germán y María do Cebreiro Rábade Villar (2019): «A memoria alineada. Revolución, biopoder e ecoloxías comunais en *El primer loco* e "El domingo de Ramos" (1881)», en Rosalía de Castro, *El primer loco. Edición facsimilar e ilustrada*, Santiago de Compostela: Editora Alvarellos, pp. 9-95.

Lama López, María Xesús (2017): *Rosalía de Castro: cantos de independencia e liberdade, 1837-1863*, Vigo: Galaxia.

Paradelo Veiga, Marinha (2023): «Loucura e xénero en dúas novelas de Rosalía de Castro: *La hija del mar* (1859) e *El primer loco* (1881)», *Follas novas: revista de estudos rosalianos*, 8, pp. 64-85.

Peñas Ruiz, Ana (2012): «Aproximación a la literatura panorámica española. 1830-1850», *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, 8, pp. 77-108.

Piñeiro, Ramón (1984): *Filosofía da saudade*, Vigo: Galaxia.

Pozo García, Alba del (2014): «Reescrituras del caso clínico: *El primer loco* de Rosalía de Castro», *Rosalía de Castro no século xix. Unha nova ollada*, coord. Rosario Álvarez, Anxo Angueira, María do Cebreiro Rábade e Dolores Vilavedra, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 942-955.

Rábade Villar, María do Cebreiro (2014): «Enunciación y barbarie. La representación de la alteridad lingüística en "El cadiceño" y *El primer loco*, de Rosalía de Castro», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 20, 2, pp. 119-133. DOI: https://doi.org/10.1080/14701847.2014.986848.

Rábade Villar, María do Cebreiro (11/10/2016): «Rosalía de Castro: angustia e infinito», *Clásicos a la carta en la BNE*, Biblioteca Nacional Española, Madrid. [En línea: https://www.youtube.com/watch?v=FSbbYmbfJng&t=1665s. Fecha de consulta: 20/10/2023].

Rábade Villar, María do Cebreiro (2020): «La multitud, horda salvaje. Rosalía de Castro y el problema de la revolución», *Metáforas de la multitud. En torno al pensamiento de Antonio Negri*, ed. Miguel Cornella, Madrid: Lengua de Trapo, pp. 201-222.

Ribao Pereira, Montserrat (2012): «A biblioteca de Rosalía de Castro», *Grial: revista galega de cultura*, 194, pp. 42-47.

Rodríguez Sánchez, Francisco (2011): *Rosalía de Castro, extranxeira na súa patria*, A Coruña: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.

Rosende Valdés, Andrés Antonio (2012): «La Rúa do Vilar y el proyecto de transformación de la trama decimonónica compostelana», *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010*, coord. María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez, Juan Manuel Monterroso Montero, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 2772-2807. DOI: https://dx.doi.org/10.15304/cc.2024.1843.

Suquet, Mirta (2014): «Histeria y creación: hacia una po/ética de la sensibilidad en la narrativa de Rosalía de Castro», *Rosalía de Castro no século xxi. Unha nova ollada*, ed. Rosario Álvarez, Anxo Angueira, María do Cebreiro Rábade e Dolores Vilavedra, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 81-100.

Vicente Herrero, Jesús María (2003): «El nacimiento de una oposición: campo vs ciudad en la literatura española de la primera mitad del siglo xix», *Alazet: Revista de filología*, 15, pp. 365-390.

Vilavedra Fernández, Dolores (2012): «Rosalía de Castro: escribir desde la(s) frontera(s)», *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, ed. Helena González Fernández e María do Cebreiro Rábade Villar, Barcelona: Icaria, pp. 45-60.

Nuevas perspectivas sobre el espacio valleinclaniano: el caso de *Jardín Umbrío* (1920)

Alessia Schininà
Universidade de Santiago de Compostela

Data de recepción 06/06/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: En la antología de relatos *Jardín Umbrío. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones* (1920) de Valle-Inclán, el espacio asume un papel determinante a partir del propio título, con la palabra «jardín» abriendo la obra. Surge así la necesidad de investigar, a través de múltiples metodologías, el espacio de esta colección, aspecto todavía poco estudiado con respecto a Valle-Inclán en general, revindicando al mismo tiempo la importancia de la narrativa breve dentro de su literatura.
Palabras clave: Valle-Inclán, espacio, narrativa breve.

Abstract*: In the anthology of short stories* Jardín Umbrío. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones *(1920) by Valle-Inclán, space assumes a determining role from the title itself, with the word «jardín» («garden») opening the work. Thus arises the need to investigate, through multiple methodologies, the space of this collection, a less studied aspect in relation to Valle-Inclán in general, furthermore reclaiming the importance of the short narrative within his literature.*
Key words*: Valle-Inclan, space, short narrative.*

Jardín Umbrío. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones, en su edición de 1920, es una colección de relatos de ambientación gallega, campesina y rural del escritor Ramón del Valle-Inclán sobre la que llevo un tiempo investigando desde distintas perspectivas espaciales. De hecho, se trata de un aspecto, el espacial, todavía poco estudiado de manera sistemática en las obras del autor, al igual que su narrativa breve, que suele quedar en un segundo plano en comparación con otras obras de mayor fama y prestigio.

La experiencia vital del escritor, gallega y cosmopolita a la vez, nos permite fijar un punto de partida para empezar a hablar de su sensibilidad hacia la dimensión espacial en sus obras. En el imaginario colectivo, Valle-Inclán suele aparecer como un hidalgo del rural gallego o un hombre urbano que en la capital frecuentaba los teatros, las tertulias de los cafés y las redacciones de los periódicos. Valle-Inclán fue todo esto, pero fue también un hombre en constante desplazamiento entre lugares y que, para su época, experimentó el espacio de una forma muy peculiar y similar a la nuestra contemporánea. Nacido en Vilanova de Arousa en 1866, a los veinte años se muda a Santiago de Compostela para estudiar derecho en la Universidad; a los veinticinco se desplaza a Madrid, y a los veintiséis se embarca rumbo a México para trabajar como periodista; sucesivamente viajó a Cuba, a Argentina, a Chile, a Paraguay, a Estados Unidos y a Italia. Valle-Inclán conoció la desorientación que la Modernidad aportó a las vivencias de la sociedad, con la rápida conexión de personas y lugares y la consecuente pérdida de centro y raíces, así como las contradicciones del desarrollo capitalista en la sociedad española y la relación discursiva entre campo y ciudad, espacios complementarios de la actividad humana que la Modernidad va uniformando.

Don Ramón vivió también, a través de un viaje, otra experiencia que, desde una perspectiva global, impulsó un cambio de interés desde el tiempo hacia el espacio en los estudios culturales, contribuyendo a poner las bases para el llamado «giro espacial»[1]: la Primera Guerra Mundial, cuando los bombardeos y la muerte causaron la desconfianza en el tiempo percibido como progreso. De hecho, en mayo-junio de 1916 Valle-Inclán marchó al frente oriental francés para documentar la Gran Guerra en calidad de corresponsal para *El Imparcial*, y el 19 de mayo de 1916 un aeroplano militar le permitió volar sobre los campos de batalla. Desde esta posición física de altura el escritor pudo captar el mundo de una manera nueva, y de esta experiencia quedan los folletones del periódico, así como un libro de 1917 titulado *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*, que, junto a los esperpentos, dio reconocimiento póstumo al escritor dentro de las vanguardias internacionales.

Para este propósito, es necesario dar un paso atrás: poco antes del viaje al frente, en una entrevista con Cipriano de Rivas Cherif publicada el 11 de mayo de 1916 en la revista *España*, don Ramón declaraba: «Yo tengo un concepto anterior, yo voy a constatar ese concepto y no a inventarlo» (Rivas

[1] Sobre esta cuestión, véase Tally (2013).

Cherif, 1916: 11). ¿Y cuál era este concepto? El autor pretendía dar una visión total de la guerra, como si pudiéramos observarla sin las limitaciones de espacio y tiempo; «hay que verla desde una estrella, amigo mío, fuera del tiempo, fuera del tiempo y del espacio» (Rivas Cherif, 1916: 11), decía Valle-Inclán, demostrando que esta preocupación era algo ya presente en sus reflexiones antes del viaje y antes del vuelo en aeroplano. En el prólogo a *La Media Noche*, titulado «Breve Noticia», Valle-Inclán afirma haber fracasado en el intento de superar la dimensión espaciotemporal que atañe al escritor, testigo de la simultaneidad y complejidad de los eventos, y resume este fracaso con la célebre frase: «Todos los relatos están limitados por la posición geométrica del narrador» (Valle-Inclán, 1917: 6). Hasta ahora no parece que se haya considerado la posibilidad de que *Jardín Umbrío* sea otra prueba de dicho intento, como trataré de argumentar en las páginas que siguen.

Para empezar a hablar de *Jardín Umbrío* (1920), es necesario decir que es fruto de un largo trabajo de gestación y composición que Valle-Inclán lleva a cabo entre 1903 y 1920 a través de cinco ediciones en libro. Estas se componen, a su vez, de textos aparecidos en la prensa en múltiples versiones, que se van moviendo entre las varias colecciones de narrativa breve del escritor, y que incluso acaban siendo parte de otras obras de narrativa extensa, hasta encontrar su lugar definitivo en 1920.

La edición de 1903, titulada *Jardín Umbrío*, es la primera de la serie llamada «de los Jardines». Siguen las de 1905 y 1908, tituladas respectivamente *Jardín Novelesco. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y de ladrones* y *Jardín Novelesco. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*, con una ligera modificación en el subtítulo, donde desaparece la preposición «de» antes del último sustantivo. Después aparecen las de 1914 y 1920, que vuelven a titularse *Jardín Umbrío. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*. El índice definitivo de *Jardín Umbrío* (1920) se compone de diecisiete relatos, además del prólogo y del epílogo «Oración», este último así indicado también en el índice: «Juan Quinto», «La adoración de los Reyes», «El miedo», «Tragedia de ensueño», «Beatriz», «Un cabecilla», «La misa de San Electus», «El rey de la máscara», «Mi hermana Antonia», «Del misterio», «A media noche», «Mi bisabuelo», «Rosarito», «Comedia de ensueño», «Milón de la Arnoya», «Un ejemplo», «Nochebuena».

Debido a la complejidad compositiva de esta colección de narrativa breve de Valle-Inclán, considero oportuno proporcionar al lector de estas páginas

un resumen esquemático de las antologías hasta aquí mencionadas para visibilizar de forma más ágil y eficaz los cambios entre reediciones, hasta llegar a *Jardín Umbrío* (1920), entendido como suma estética de dichas etapas. De hecho, si la edición de 1903 es el germen de la serie y la de 1908 se nos presenta como la que contiene el mayor número de relatos, la de 1920, edición de referencia, es la obra de narrativa breve del escritor compuesta por el mayor número de relatos autónomos, nunca más publicados o integrados en ninguna otra obra futura. Es importante notar que la larga trayectoria temporal de esta obra atraviesa ya no solo una considerable cantidad de años, sino varias etapas estéticas del escritor, desde la modernista de las *Sonatas* hasta la vanguardista de *La Media Noche*. Además, debemos recordar que algunos relatos de temática galante (como «Beatriz», «Mi hermana Antonia» y «Rosarito») pertenecieron inicialmente a otras colecciones de narrativa breve, como *Femeninas*, de 1895, o *Corte de Amor*, de 1903[2].

La primera columna del esquema a continuación recoge la totalidad de los relatos que aparecen en las antologías, mientras que las ediciones se encuentran en las columnas sucesivas, dispuestas en orden cronológico. El signo «+» indica la presencia de los cuentos en las ediciones y se proporcionan asimismo las variantes de los títulos en los casos que lo requieran.

Relato	***Jardín Umbrío* (1903)**	***Jardín Novelesco* (1905)**	***Jardín Novelesco* (1908)**	***Jardín Umbrío* (1914)**	***Jardín Umbrío* (1920)**
«Prólogo»	+ «Jardín Umbrío»	+ «Jardín Novelesco»	+	+	+
«Malpocado»	+	+	+		
«Juan Quinto»				+	+
«La adoración de los Reyes»		+	+	+	+
«El miedo»	+	+	+	+	+
«Tragedia de ensueño»	+	+	+	+	+
«Beatriz»			+		+
«Un cabecilla»	+	+	+	+	+
«La misa de «San Electus»		+	+	+	+
«El Rey de la máscara»	+	+	+	+	+
«Mi hermana Antonia»					+

[2] Para la historia editorial de la serie de los «Jardines» y la relación de esta con el resto de la narrativa breve del autor se remite a Serrano Alonso (1991) y Lavaud-Fage (1991).

«Del misterio»		+	+	+	+
«A media noche»		+	+	+	+
«Mi bisabuelo»				+	+
«Rosarito»		+ «Don Juan Manuel»		+	+
«Comedia de ensueño»		+	+	+	+
«Milón de la Arnoya»				+	+
«Un ejemplo»		+	+	+	+
«Nochebuena»		+	+	+	+
«Geórgicas»		+	+		
«¡Fue Satanás!»			+		
«La hueste»			+		
«Égloga»			+		
«Una desconocida»			+		
«Hierbas olorosas»			+		
«Epílogo»		+ «Oración»	+ «Oración»		+ «Oración»

A partir de las cinco diferentes ediciones empezaré a hablar del espacio, considerando en primer lugar la perspectiva del peritexto editorial, es decir, las portadas y las portadillas, que Gérard Genette, en su libro *Umbrales* (1987), considera como elementos organizados bajo la responsabilidad del editor. Sin embargo, en el caso de Valle-Inclán, el autor participaba directamente en el trabajo editorial de sus libros, y conocida es la gran atención que dedicaba a la composición material de sus obras, que llevó a ediciones consideradas libros-joya o libros de artista (como la de *Voces de Gestas* de 1911/1912, cuyo diseño gráfico se debe a Ricardo Baroja, Ángel Vivanco, Rafael de Penagos, José Moya del Pino, Anselmo Miguel Nieto y Julio Romero de Torres). La preocupación por la forma material del libro llevó Valle-Inclán a convertirse en un verdadero innovador del diseño editorial, a través del empleo de una tipografía *ad hoc* que luce como una verdadera «declaración de intenciones» (Vílchez Ruiz, 2012: 379). Valle-Inclán cuidó también la edición de su propia *opera omnia*, cuyas capitulares y motivos ornamentales se atribuyen a José Moya del Pino, Rafael de Penagos y Ángel Vivanco, artistas plásticos con los que el escritor colaboró a raíz de aquellas tertulias madrileñas que mencionábamos al principio, donde don Ramón no solo conoció a dichos artistas,

sino que aprendió también de ellos, buscando la manera de resolver en la página la relación conflictiva de espacio y tiempo sobre la cual reflexionaba. *Jardín Umbrío* es el volumen XII de la *opera omnia*, su gran proyecto editorial que recopilaba muchas obras del autor, elegidas por él[3].

Otro aspecto importante es dado por el espacio paratextual, definido por Genette (1987: 9) como «zona no solo de transición sino también de transacción», donde empiezan las estrategias de comunicación de un escritor, y que comprende el título, el subtítulo y el índice. Una ojeada a dichos elementos de *Jardín Umbrío*, antes descritos para las cinco ediciones, me permite observar cómo, a pesar de todos los cambios en ellos, la «serie de los Jardines» mantiene una única constante en la totalidad de sus ediciones: el término «jardín» como punto de partida de la obra. Si consideramos, entonces, la importancia del valor semántico del título, su vínculo y diálogo constante con el texto, debemos detenernos en sus posibles significados.

En primer lugar, el «jardín» vuelve a acercar a Valle-Inclán a las artes plásticas y a la reflexión sobre la perspectiva del artista. Es conocida la admiración del escritor hacia el pintor Santiago Rusiñol y sus jardines, y en un artículo titulado «Santiago Rusiñol», publicado en *Nuevo Mundo* el 6 junio de 1912, Valle-Inclán escribía:

> Los armoniosos y melancólicos jardines de Rusiñol, todos llenos de emoción y de una verdad lejana y permanente, la verdad del recuerdo, no podían ser entendidos por los que solo buscan una verdad inmediata y efímera, el detalle gráfico de un momento sin enlace con otro momento. Santiago Rusiñol en su pintura muestra un concepto totalmente distinto. Sabe enlazar las emociones dispersas en una emoción más honda. Fiel a la tradición griega, procura hacer de la obra de arte una Suma (Valle-Inclán, 1912: s.p.).

Además, cabe mencionar que el jardín como motivo artístico establece también un juego de ecos dentro de la propia literatura del autor. Pensemos en la ambientación gallega del jardín viejo y umbrío del Palacio de Brandeso en *Sonata de otoño* (1902), o en el jardín italiano del Palacio Gaetani en *Sonata de primavera* (1904).

En segundo lugar, quiero destacar el valor simbólico y cultural del término. En su *Diccionario de símbolos*, Juan-Eduardo Cirlot (1992: 258) describe «jardín» como «el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada [...] un símbolo de la conciencia frente a la

[3] Cabe ahora destacar que entre sus varias colecciones de narrativas breves el escritor decidió incluir en su legado literario solo *Jardín Umbrío* y *Corte de Amor*, mientras que *Femeninas* (1895), *Historias Perversas* (1907), *Historias de Amor* (1909) y *Cofre de Sándalo* (1909) quedan excluidas.

selva (inconsciente), como la isla ante el océano». En la cultura occidental y católica, el término, procedente de la palabra germánica *garten* («cercado»), entró en el lenguaje tardíamente, ya que antes se utilizaba el latín *hortus*, que remite a la idea del *hortus conclusus*, el jardín cerrado medieval. Ese jardín se correspondía con la virginidad de María, simbolizando la pureza y la virtud de su cuerpo, y por extensión, del cuerpo de la mujer en general, un jardín cerrado e inaccesible que la literatura emblemática de los siglos XVI y XVII convierte en un atributo femenino. En la arquitectura medieval, el *hortus conclusus* se traduce en el espacio de silencio, trabajo y oración de las huertas de los monasterios, y la inaccesibilidad del «jardín» acaba ampliándose en el tiempo hasta configurar un ámbito privado ya no solo monacal, sino de los palacios reales y nobiliarios, así como de las casas burguesas, haciendo de este un motivo de la arquitectura de los lugares humanos. Si bien ambos términos, *jardín* y *hortus*, responden al concepto de naturaleza sometida y cercada por el hombre, el término *jardín* va paulatinamente adquiriendo el significado de un lugar privilegiado para el ocio en las casas nobles, mientras que *hortus* pasa a coincidir con la huerta, el lugar por antonomasia donde se expresa la labor de supervivencia del ser humano.

En los relatos de *Jardín Umbrío* encontramos realizadas todas estas posibilidades del término, como trataré de explicar con los ejemplos a continuación. El primero, extraído de «El miedo», presenta el jardín de un pazo nobiliario: «La misma tarde que llegué mandó en busca del prior de Brandeso para que viniese a confesarme en la capilla del Pazo. Mis hermanas María Isabel y María Fernanda que eran unas niñas bajaron a coger rosas al jardín» (Valle-Inclán, 1920: 30). El segundo ejemplo, traído de «Nochebuena», relata un ambiente rural, con huertas, caminos y pastores: «Las nubes, pesadas y plomizas, iban a congregarse sobre la Sierra de Celtigos en un horizonte de agua, y los pastores, dando voces a sus rebaños, bajaban presurosos por los caminos, encapuchados en sus capas de juncos» (Valle-Inclán, 1920: 244). Por otra parte, las jóvenes protagonistas de los relatos de temática galante («Rosarito», «Mi hermana Antonia» y «Beatriz»), descritas como rosas y flores, evocan la perspectiva, antes mencionada, del jardín como cuerpo femenino; por ejemplo, los labios trémulos de Beatriz «son como rosas que van a deshojarse» (Valle-Inclán, 1920: 70).

Para ampliar la mirada sobre el espacio general de estos relatos me apoyaré en lo que afirma Franco Moretti (1998: 70) en su *Atlas of the European Novel: 1800-1900*: «what happens depends a lot on where it happens». En

este sentido, no cabe duda de que *Jardín Umbrío* ocurre en Galicia y traigo a tal propósito tres ejemplos, emblemáticos por su posición dentro del libro. El primero es el comienzo del primer relato de la colección, «Juan Quinto», que se abre con el topónimo «Salnés», denominación geográfica real de la región de nacimiento del autor y que va del valle del río Umia a su desembocadura en la Ría de Arousa: «Micaela la Galana contaba muchas historias de Juan Quinto, aquel bigardo que, cuando ella era moza, tenía estremecida toda la Tierra de Salnés» (Valle-Inclán, 1920: 13). El segundo ejemplo es el íncipit de «Mi hermana Antonia», relato que ocupa la posición central en la obra, y cuya primera palabra es «Santiago», topónimo de importancia capital dentro de la historia de la cristiandad: «¡Santiago de Galicia ha sido uno de los santuarios del mundo, y las almas todavía guardan allí los ojos atentos para el milagro!» (Valle-Inclán, 1920: 70). Por último, propongo la primera frase del último relato, «Nochebuena», que se abre así: «Era en la montaña gallega» (Valle-Inclán, 1920: 243).

El término «jardín», pues, parece atravesar la vida, la sociedad y la naturaleza en la que se mueve, ordenando, el ser humano, y parece aplicarse a una geografía y a una sociedad concreta, Galicia, cuyos mundos (el rural y el urbano) hospedan los encuentros y mueven las acciones de los personajes de los relatos.

Sin embargo, en *Jardín Umbrío* el uso de topónimos gallegos parte de lo real para llegar a construir una ilusión, que define muy bien un estudio de William J. Smither titulado *El mundo gallego de Valle-Inclán* (1986). El empleo de topónimos reales por parte del autor, como Santiago, hace que otros, novelescos, trasladados geográficamente o repetidos, no solo se vuelvan reales, sino que se perciban como parte existente del mundo gallego relatado. Un ejemplo de este mecanismo son los topónimos Barbanza y Barbanzón, siendo Barbanza la península que, situada entre la Ría de Arousa (al sur) y la de Noia y Muros (al norte), culmina en el Cabo de Corrubedo. En «Beatriz» encontramos el derivado ficcional «Barbanzón», empleado como designación de una antigua casa nobiliaria: «Descendía de la casa de Barbanzón, una de las más antiguas y esclarecidas» (Valle-Inclán, 1920: 52) y «Los títulos del Marqués de Barbanzón» (Valle-Inclán, 1920: 53); pero también como topónimo: «Llegaba de Barbanzón, donde había estado cobrando los florales del mayorazgo» (Valle-Inclán, 1920: 54). Este juego sistemático, presente en *Jardín Umbrío*, crea lo que Smither (1986: 26) denomina «ilusión pan-gallega».

Nos falta todavía por examinar un elemento fundamental del espacio paratextual, es decir, el segundo término que compone el título: el adjetivo

«umbrío», que se halla semánticamente cerca de las palabras «sombra» y «umbral». Cirlot (1992: 419) define «sombra» como el «doble negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior», un concepto primitivo desarrollado sucesivamente por el folclore y la literatura. Por otra parte, el «umbral» es un símbolo arquitectónico de transición y transcendencia que en la cultura occidental adquiere con la catedral cristiana su «carácter simbólico de unión y separación de los dos mundos: profano y sagrado» (Cirlot, 1992: 453). El adjetivo «umbrío», entonces, permite una interpretación diferente de los lugares presentes en los relatos: los campos, los pazos, los caminos, los molinos, la ciudad… se convierten en sombríos recipientes de los sentimientos irracionales del ser humano, en senderos abiertos a las sombras de lo inconsciente, de lo terrorífico, de lo inexplicable. La joven Antonia de «Mi hermana Antonia» es poseída por el demonio; un par de relatos se titulan «Del misterio» y «El miedo»; en la mayoría de los textos un umbral sutil divide el mundo de los vivos del de los muertos; y la muerte es un personaje más que anda por los caminos, como demuestran el prólogo y el epílogo de esta colección, últimos elementos que tomaré en consideración.

Si el prólogo apela al origen oral de estos relatos, contados en el «hueco de una ventana» (Valle-Inclán, 1920: II-III) por la muerta Micaela la Galana, el epílogo pasa de la oralidad (el tiempo de la memoria) a la escritura (con su ambición de permanecer): «Fue una amiga ya muerta, quien con amoroso cuidado reunió estos cuentos, escritos a la ventura y en tantos sitios» (Valle-Inclán, 1920: 251). Nos encontramos con conceptos como «jardín» y «umbrío», oralidad y escritura, que parecen ser opuestos pero que se resuelven fácilmente si pensamos en aquella visión de altura con la que he abierto esta reflexión, cuando, hablando del prólogo de *La Media Noche*, recordaba la intención de Valle-Inclán de superar las limitaciones geográficas y temporales que limitan la perspectiva del escritor.

A tal propósito, Carmen Vílchez Ruiz (2009) ha reconstruido un concepto estético del autor, «la armonía de contrarios», a partir de sus artículos de prensa editados entre 1902 y 1916. En la conferencia «Los excitantes en la literatura. Peligros y ventajas», publicada en *La Prensa* el 29 de junio de 1910, Valle decía: «La armonía de los contrastes es también poderosa como excitante y útil a los espíritus dados a las letras. Basta evocar una rama de manzano en pleno invierno para experimentar la sensación completa de la primavera» (Valle-Inclán, 1910: 9). Esto ofrece otra posibilidad para obtener esa superación geométrica que tanto buscaba.

Todos los elementos que he delineado se funden en *Jardín Umbrío* de tal manera que crean una entidad ficcional nueva, específica, que merece ser identificada, una operación literaria de Valle-Inclán auténticamente precursora de las reflexiones teóricas sobre el espacio. De modo que, siguiendo el concepto de «cronotopo» literario delineado por Mijaíl Bajtín (1975)[4], me atreveré a llamar «cronotopo galaico» a este lugar que Valle-Inclán, paisajista del carácter prismático y contradictorio del ser humano, cristaliza en una «armonía de contrarios» que parte de Galicia, de su cultura y de su rica toponimia para alcanzar una dimensión universal en la palabra escrita.

Dicho todo esto, si consideramos la obra de Valle-Inclán en su totalidad, me parece necesario reivindicar para esta colección de narrativa breve, muchas veces olvidada, una posición privilegiada dentro de la literatura del autor. Al mismo tiempo, las observaciones expresadas confirman la necesidad de seguir investigando su narrativa breve con metodologías análogas para ver si nos puede ofrecer perspectivas todavía no consideradas.

Referencias bibliográficas

Bajtín, Mijaíl (1975 [1989]): *Teoría y estética de la novela*, trad. Vicente Cazcarra y Helena Kriúkova, Madrid: Taurus.

Cirlot, Juan-Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.

Genette, Gérard (1987 [2001]): *Umbrales*, trad. Susana Lage, Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Lavaud-Fage, Eliane (1991): *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa.

Moretti, Franco (1998): *Atlas of the European Novel: 1800-1900*, Londres/ Nueva York: Verso.

Rivas Cherif, Cipriano de (11/05/1916): «Los españoles y la guerra. El viaje de Valle-Inclán», *España*, 68, pp. 10-11.

Serrano Alonso, Javier (1996): *Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de la escritura y genética textual*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.

Smither, William J. (1986): *El mundo gallego de Valle-Inclán. Estudio de toponimia e indicaciones localizantes en las obras gallegas*, A Coruña: Edicións do Castro.

Tally, Robert T (2013): *Spatiality*, Londres: Routledge.

Valle-Inclán, Ramón del (1895): *Femeninas. Seis historias amorosas*, Pontevedra: Imprenta de Andrés Landín.

[4] Bajtín (1975: 237) define el «cronotopo» como «una categoría de la forma y el contenido» que expresa «el carácter indisoluble del espacio y el tiempo».

Valle-Incián, Ramón del (1903): *Jardín Umbrío*, Madrid: Casa Editorial Viuda de Rodríguez Serra, Biblioteca Mignon XXXIII.

Valle-Incián, Ramón del (1903a): *Corte de Amor. Florilegio de honestas y nobles damas*, Madrid: Imprenta de Antonio Marzo.

Valle-Incián, Ramón del (1905): *Jardín Novelesco. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y de ladrones*, Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».

Valle-Incián, Ramón del (1908): *Jardín Novelesco. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*, Barcelona: Maucci.

Valle-Incián, Ramón del (29/06/1910): «Conferencia de D. Ramón del Valle-Inclán. "Los excitantes"», *La Nación*, p. 9.

Valle-Incián, Ramón del (06/06/1912): «Santiago Rusiñol», *Nuevo Mundo*, xix, 961, s.p.

Valle-Incián, Ramón del (1914): *Jardín Umbrío. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*, Madrid: Imprenta de José Izquierdo, Perlado Páez y Cía, Opera Omnia, XII (colf. 12 de julio).

Valle-Incián, Ramón del (1917): *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Madrid: Imprenta Española (colf. 30 de junio).

Valle-Incián, Ramón del (1920): *Jardín Umbrío. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*, Madrid: Imprenta Tipográfica Europa, SGEL, Opera Omnia, XII (colf. 8 de octubre).

Vílchez Ruiz, Carmen E. (2009): «De las ideas estéticas de Valle-Inclan en la prensa periódica (1902-1916) "Armonía de contrarios"», *Actas del Congreso Internacional Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Lugo, 25-28 de noviembre de 2008*, ed. Claudio Rodríguez Fer et al., coord. Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 637-648.

PERFORMATIVIDADES ENCARNADAS

«Still in love with Judas, baby?». El sacrificio poético en Lady Gaga, una traición a la fama (2006-2011)

Claudia Sanjurjo Fontela
Universidade de Santiago de Compostela

Data de recepción 06/06/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: Recorremos el espacio entre los años 2006 y 2011, desde los inicios de la carrera musical de Lady Gaga y su rápido ascenso a la fama, hasta uno de sus momentos álgidos, la creación del personaje Jo Calderone, a quien sacrificará en el último *single* del álbum *Born This Way* (2011). A través del concepto de sacrificio poético de Angélica Liddell reflexionamos sobre cómo la generación de un personaje y su posterior muerte pueden ser una fórmula de éxito que evade los aspectos negativos de la fama. Así, destacamos la propuesta de Gaga de generar una máscara para que los efectos del éxito reboten en ella y no en Stefani Germanotta (su verdadera identidad).
Palabras clave: Lady Gaga, sacrificio poético, fama, performatividad.

Abstract*: In this paper we explore the period between 2006 and 2011, from the beginning of her career and her fast rise to fame, to one of her pivotal moments, the creation of her character Jo Calderone, whom she will sacrifice with the last single of the album* Born This Way *(2011). Through Angélica Liddell's concept of the poetic sacrifice, we reflect on how the making of a character and its subsequent death can be a key for success that avoids the downsides of fame. Thus, we draw attention over Gaga's proposal of creating a mask so the challenges of success rely on them and not on Stefani Germanotta (her real self).*
Key words*: Lady Gaga, poetic sacrifice, fame, performativity.*

1. Introducción

En este capítulo pretendemos reflexionar sobre cómo Lady Gaga, en el lapso de 2006 a 2011, genera un personaje que, con intención de trabajar alrededor del concepto de fama y alcanzarla, triunfa en el mundo pop occidental

a pesar del rechazo que cabría esperar por parte de la cultura de masas. Teniendo en cuenta el panorama del estrellato *mainstream* estadounidense en los primeros años del siglo XXI, imbuido en una cultura muy materialista (nos acordamos del «Material Girl» de Madonna), un capitalismo boyante y absoluto, la cultura de las dietas y la extrema delgadez... Las estrellas del pop del momento eran mujeres guapas, rubias y con un cuerpo normativo; piénsese, por ejemplo, en Christina Aguilera o Britney Spears, quienes, si bien revolucionarias en muchas cuestiones, tuvieron que adaptarse al canon de belleza y a la estética hegemónica en sus videoclips. Una mujer que resumirá a la perfección estos años será Paris Hilton: rubia, guapa, alta y delgada, hija de un empresario de éxito, famosa por su propia estética y su vida de altura como único proyecto. Con la llegada de la crisis económica del 2008, la situación social cambia radicalmente y estos iconos del dólar caen en favor de apuestas como la de Gaga, más sólidas y con un trasfondo transgresor y emocionante.

Nos proponemos también reflexionar sobre cómo, gracias a que su proyecto artístico finaliza con el sacrificio poético de su personaje, consigue sortear la muerte prematura del artista romántico. Vemos esta estrategia como algo reseñable y que resulta interesante estudiar en el marco global de los estragos que la fama ha causado en muchas de nuestras estrellas favoritas; véanse casos como los de Kurt Cobain (1967-1994) o Amy Winehouse (1983-2011), ambos pertenecientes al tristemente célebre «Club de los 27» (conjunto de artistas que perdieron la vida a la temprana edad de 27 años).

2. Lo grotesco y el sacrificio poético en Lady Gaga

Puesto que tomamos el concepto de sacrificio poético de Angélica Liddell como punto de partida, hablamos de un acto en el plano de la representación que sobrecoge al espectador de una manera muy semejante a los sacrificios que se dan en el plano de la realidad. La autora explica este concepto en su obra *El sacrificio como acto poético* (Liddell, 2014: 105):

> El sacrificio, en cualquiera de sus expresiones poéticas, tiene que ver con una obtención de la libertad y con el beneficio de la libertad, precisamente por ser transgresión. La transgresión empieza en Abraham y en el mundo moderno acaba en Sade. El sacrificio nos raja de Abraham hasta Sade. El sacrificio poético tiene que ver, por tanto, con una ruptura de la hipocresía social, del pacto social, de lo general. [...] El sacrificio encierra otra paradoja, creamos a partir de la destrucción, destruyendo hacemos, somos constructores de escombros, constructores de ruinas. [...] La transgresión es *transformación*.

A comienzos de los 2000, la sociedad occidental seguía siendo eminentemente cristiana, al tiempo que todo en ella estaba edulcorado, cubierto por una capa rosa de perfección y dietas: el sueño americano había repuntado. Gran parte del universo soñaba con Alicia Silverstone y los bailes de instituto, los *piercings* eran el mayor acto de rebeldía, el rubio era el tono de tinte predilecto y los cuerpos extremadamente delgados la última moda. Los primeros años de los 2000 fueron claramente regresivos: mientras la economía repuntaba, socialmente volvíamos a caer en cuestiones que los 70 o los 90 habían dejado atrás. De pronto, veíamos a Britney calmar entrevistadores jurando que se mantendría virgen hasta el matrimonio: una chica guapa, delgada, rubia, talentosa y virgen era el icono de Estados Unidos. Con este contexto histórico, llega Lady Gaga para colgarse y sangrar en *prime time* en la televisión delante de millones de espectadores, los cuales llevaban años con los ojos colmados de la cultura de la extrema delgadez y la hiperfeminidad. Gaga no fue la primera (nótese un gran precedente en Madonna), pero fue la mayor exponente de la década a la hora de utilizar lo grotesco de una forma sublime y nunca antes presenciada. Buen ejemplo de ello fue el controversial vestido de carne, referencia a Jana Sterbak (1987), que utilizó durante los MTV Video Music Awards de 2010, un año después de su primera gran actuación: «Paparazzi».

Más allá de las numerosas críticas que recibió por ello, resulta interesante analizarlo en términos del sacrificio poético. Angélica Liddell (2014: 100) apunta que la violencia poética sirve para medir el grado de represión social; como ya se ha mencionado, en el momento en el que Gaga trabaja, la regresión de los valores es notable. Georges Bataille en *El erotismo* (1957) desarrolla la idea de que con la muerte (el caos, el mal) no se puede sustentar el orden que mantiene la sociedad humana funcionando de forma correcta. Liddell (2014:105) está de acuerdo, ya que el sacrificio poético, para ella, tiene que ver con una ruptura del pacto social, con una ruptura de la hipocresía. Gaga, con el vestido de carne, sin duda rompe el pacto: nos produce repulsión, nos desagrada… Partimos del acuerdo social de no romper este orden instaurado, este tratado de no violencia. Citando a Maud Mannoni (en Liddell, 2014: 106): «Una máscara de lobo no nos asusta de igual modo que un lobo, pero nos asusta de la manera en la que lo hace la imagen del lobo que tenemos en nosotros». La vida es el lobo; el sacrificio (en este caso, la carne cruda), la imagen del lobo que tenemos en nosotros: ambas cosas son realidad, ambas nos producen pavor. Atendiendo a Bataille (en Liddell, 2014: 99),

somos seres discontinuos que recuperan la continuidad con la contemplación de la muerte; la angustia y la contemplación de esta son suficientes para romper con el pacto cultural y transgredir a nuevos niveles. La angustia, en su aproximación a la transgresión, siempre va a tener que ver con la violación de los límites del cuerpo, porque socialmente somos cristianos y es lo que se nos ha inculcado[1]. Citando directamente a Liddell (2014: 107): «Sin la angustia, sólo existe la ley».

Retomando la idea del sacrificio, esto se aprecia al comparar dos ejemplos históricos, el de Agamenón y el de Abraham. El sacrificio de Agamenón es utilitarista, en pro de que puedan continuar navegando a Troya: reanudar la travesía justifica el sacrificio de su hija Ifigenia[2]. En cambio, el sacrificio de Abraham es puro sinsentido, un acto de fe extremo; Dios no le asegura nada a Abraham en caso de sacrificar a Isaac. Eso es el sacrificio poético y el vestido de carne, un puro sinsentido con la fe de transgredir algo.

Si el sacrificio poético gana realidad en tanto la angustia en el teatro es real, el sacrificio de Abraham, aunque acabe por «no ejecutarse», es real: con su entrega y sufrimiento nos hace sufrir a nosotros cuando nos llega el relato; nos reporta a nuestros miedos más profundos, lo dimensiona como realidad. Esto viene de la mano de elevar lo grotesco, como Lady Gaga con su vestido de carne en la alfombra roja: esa carne se lee como un sacrificio grotesco y sin sentido que es, además, público; es decir, un sacrificio poético. Aunque la carne no se encuentra en un lugar diferente al que le dan los cocineros en sus programas de televisión, una vez forma parte de la representación participa en lo grotesco. Solo nos molesta porque es *performance*.

3. El sacrificio a través de su obra

Stefani Germanotta (1986) es una cantante, actriz, performer y empresaria estadounidense. Tras vivir una infancia y una adolescencia complicadas, en la que sufre *bullying* por parte de sus compañeros de instituto y llega a padecer trastornos alimenticios, quedará moldeada de cara al futuro.

[1] Idea desarrollada por Bataille a lo largo de su obra *El erotismo* (1957) y previamente introducida en *La parte maldita* (1949).

[2] Mito proveniente de la Grecia clásica. Agamenón, rey de Micenas, sacrifica a su hija Ifigenia a la diosa Artemisa para poder continuar la travesía hacia Troya. La diosa había parado los vientos como castigo por una ofensa que el rey había cometido hacia ella (matar a un ciervo sagrado y pronunciar injurias contra la diosa). Este es el argumento central de varios textos clásicos como, por ejemplo, la tragedia *Ifigenia en Áulide,* de Eurípides.

Firmará por primera vez con una compañía discográfica tras la llegada de su primer *single* «Just Dance» (2008), y a partir de ahí publicará once álbumes de estudio. Nosotros analizaremos el segundo y el tercero: *The Fame Monster* (2009) y *Born This Way* (2011). Gaga comienza su andanza en el mundo de la música con la publicación del LP *The Fame* (2008), del que forman parte sus primeros *singles* («Just Dance» y «Poker Face»). A este LP posteriormente se le sumarán algunas canciones inéditas y, en 2009, se reeditará como *The Fame Monster*. Este álbum ha vendido alrededor de 18 millones de copias mundialmente y su primer número uno lo obtiene gracias a su segundo *single*: «Poker Face» (2008). Mathieu Deflem (2017: 38) nos dice: «A new worldwide concert tour, the Monster Ball, was organized on the basis of the singer's growing global popularity and would involve no less than 203 shows between November 2009 and May 2011».

Sabemos, además, que Lady Gaga siempre fue una persona instruida en el mundo creativo (recibió educación formal e informal sobre música y artes en general) y siempre se interesó por ello: «Well, I'm obssesed with pop culture [...] and Warhol was the King of pop art [...]. It's very warholian to use iconography to make a statement about pop culture» (FUSE, 2017).

Conceptualmente, es un álbum que aborda el lado oscuro de la fama, algo destacable teniendo en cuenta que estamos hablando del álbum debut de una artista, con el que se presentará ante el altar sacrificial que es la mirada mediática.

3.1. «Paparazzi»

El primer *single* que trataremos con más profundidad será «Paparazzi» (2008). Gaga nos presenta una canción sobre un amor nocivo: se identifica a sí misma como el *paparazzi* que persigue al amado (aquí comienza la historia de amor que nos guiará a través de este capítulo). La canción cuenta que a ella le da igual lo que suceda, pues siempre perseguirá a su amado, como un *paparazzi*: «But I won't stop until that boy is mine. / Baby, you'll be famous, / chase you down until you love me. / Papa-pararazzi» (Lady Gaga, 2008).

A finales de los 2000, la fama que un artista generase era directamente proporcional a la cantidad de *paparazzis* que lo persiguiesen por las calles o hasta su casa. En un momento en el que las redes sociales existían de una forma muy prematura, aún eran muy importantes las fotografías de los medios, las revistas, los tabloides, los blogs, etc. Si los artistas no tenían plataformas

propias a través de las que alimentar a los fans con contenido y así dosificarlo, alguien tenía que hacerlo, aunque fuese de formas nocivas e irrespetuosas. Los *paparazzis* llevaban años haciéndolo, Gaga lo sabía y los utiliza sin miedo en uno de sus primeros *singles*.

3.2. «Bad Romance»

«Bad Romance» (2009a) será el tema en el que más trate su relación amorosa con la fama, sobre cómo el amor anunciado en «Paparazzi» es notoriamente nocivo. Lo expone tanto en el título como la letra de la canción: «I want your drama, the touch of your hand. [...] / I want your love and all your lover's revenge. / You and me could write a bad romance» (Lady Gaga, 2009a).

Otra vez, apela a lo grotesco: no nos habla de lo bello que puede ser el amor, sino de lo descarnado que es con ella y de cómo, aunque la haga sufrir, lo disfruta y lo desea. Si atendemos al vídeo musical (Lady Gaga, 2009c), según la propia Gaga (en Rolling Stone, 2009), refleja cómo su personaje se ve envuelto en un delito de trata de personas humanas (en su mayoría, de género femenino). Destacan cuatro puntos de interés primordial en este videoclip. En primer lugar, el momento en que administran a Gaga una sustancia que la deja inconsciente, de forma que pueda ser llevada ante la mafia sin ofrecer resistencia. En esta escena, curiosamente, el químico administrado va disuelto en algún tipo de líquido y es entregado en una copa; algo que recuerda al videoclip de «Paparazzi» (2009b) y que, posteriormente, reaparecerá en el de «Telephone» (2010).

Continuando con el visionado, nos encontramos con la escena del desnudo en la ducha. Destaca porque es cortada e introducida a lo largo de todo el videoclip, como un motivo recurrente que nos ancla al hecho. Nos habla de nuevo de lo grotesco, en una sociedad cuyo canon de belleza está dominado por supermodelos. Hay algo que nos molesta de ver a Gaga desnuda mostrando sus costillas y su columna, denotando una delgadez insana. Resulta molesto porque la posición es vulnerable: sobre la pasarela, que confiere un estatus de poder al ojo del espectador, no nos incomoda esa condición de las modelos.

En tercer lugar, aparece siendo contemplada por los hombres de la mafia rusa. Dispuesta como objeto sexual, Gaga transmite una alegoría del mundo real: los mafiosos son el público, mirándola de forma amenazante, tienen el poder; ella, en el centro de la escena, rodeada de diamantes, en lencería, inmóvil e inalcanzable, es la fragilidad. Nos habla de las distintas posiciones

de poder y de los roles que se juegan en la vida mediática. Nosotros, como espectadores, somos los que fomentamos ese horror en el que Gaga se siente vulnerable; en cambio, si no mirásemos, no le daríamos nuestra atención masiva ni estaría cubierta en diamantes. En este caso, Gaga es Damocles[3]: sabe que sobre ella hay una espada, pero mantiene su posición de poder a pesar de ello.

Por último, tenemos el momento en el que asesina a uno de los mafiosos: hacia el final del vídeo, Lady Gaga es citada con uno de los mafiosos; según este análisis, se entiende que para mantener relaciones sexuales con él. Sin embargo, ella decide quemarlo vivo en la cama en la que iba a suceder el encuentro. En los dos temas más importantes de *The Fame Monster*, «Paparazzi» y «Bad Romance», Gaga habla del amor, pero también asesina a sus dos amantes. Con esto, nos da un aviso: la fama no va a acabar con ella, sino que ella acabará con la fama. Ha conseguido asesinarla dos veces y lo seguirá haciendo, sorteará esta muerte romántica del joven artista[4].

3.3. «Alejandro»

En este caso, nos interesa más bien el videoclip (Lady Gaga, 2010a), dirigido por Steven Klein, en el cual Gaga maneja a un ejército de hombres. A través de una elaborada coreografía, muestra un régimen de servidumbre en el que los esclavos son los hombres y ella, caracterizada como la figura de poder, los flagela; como diría Elizabeth Roudinesco (2007: 19): «una servidumbre voluntaria concebida como la expresión de suprema libertad». Gaga sirve a la fama para alcanzar la libertad suprema, es decir, un alto nivel económico acompañado de una vida colmada de lujos y estabilidad. Su relación con la fama va evolucionando respecto a las canciones anteriores. Al comienzo del videoclip, vemos un desfile fúnebre en el que Gaga porta un corazón; tras

[3] Damocles era un cortesano que adoraba la vida del rey Dionisio I de Siracusa, quien gobernaba mediante un régimen tiránico. Damocles fue invitado a intercambiarse con el rey durante un día y, por tanto, a sentarse en su lugar. Lo que Damocles desconocía era que el rey había colocado una espada colgando de una única crin de caballo sobre su asiento. Finalmente, siendo incapaz de disfrutar ante la sensación de peligro constante, Damocles pide que lo retiren de la posición del rey. A través de este relato se intenta mostrar cómo el poder conlleva una constante amenaza de ser perdido y, por tanto, su inestabilidad. A pesar de todos los beneficios que puede tener, conlleva una gran responsabilidad. Una versión de esta historia la vemos recogida por Cicerón en sus *Disputaciones tusculanas*.

[4] Lady Gaga continuará haciéndonos llegar esta visión negativa de la fama en sus álbumes posteriores, en especial en *Chromatica* (2020) y, más recientemente, en *Mayhem* (2025). En este último lo vemos de forma muy explícita en canciones como «Perfect celebrity» (2025): «Choke on the fame and hope it gets you high, sit in the front row, watch the princess die».

ella, un féretro cargado por sus soldados. ¿Está Gaga representando el entierro de la fama, o se trata del de los amantes a los que ha asesinado? Ella misma reniega de ellos:

> I know that we are Young, / And I know that you may love me. / But I just can't be with you like this anymore / Alejandro. [...]/ Don't call my name, Alejandro. [...] / I'm not your babe, Fernando. / Don't wanna kiss, don't wanna touch, / Just smoke my cigarette and hush. [...] / Don't call my name, Roberto (Lady Gaga, 2009).

Ya no quiere sus besos, sus abrazos, ni su amor, los ha enterrado y ella es la que ostenta el rol de poder ahora mismo, no el de la servidumbre.

3.4. «Born This Way»

Según Friedrich Nietzsche (1883: 52), el hombre más despreciable es el que no es capaz de despreciarse a sí mismo, pues de otra manera no puede entregarse a la sociedad y a las relaciones que brotan de esta (como el amor, la amistad o la fama). La exposición a la esfera mediática implica desnudarse frente al peligro, arrancarse la piel para que todos puedan verte sangrar a chorro.

En este marco llega su tercer disco, *Born This Way* (2011), que, en castellano, se traduciría como «nacida así/de esta manera». Su interés surge del hecho de que en él culmina la vida de este personaje sacrificial que venimos analizando hasta ahora. En concreto, nos centraremos en tres de los *singles* del álbum, comenzando por el que le da nombre, «Born This Way» (2011). En su videoclip (2011c) atendemos a un ejercicio filmográfico muy interesante, con una imagen cercana a la ciencia ficción, pero también a la estética queer. La artista se presenta como la «madre monstrua» de una nueva raza, ante lo que es importante puntualizar que su comunidad de fans es denominada «Little Monsters» («pequeños monstruos») por la propia Gaga.

El vídeo comienza con la banda sonora de *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, acompañando a un monólogo que, al más puro estilo vanguardista, se presenta como un manifiesto («This is the manifesto of Mother Monster» es la frase inicial). En este nos cuenta la historia de cómo da a luz a una nueva raza de hombres libres y sin opresiones, pero, de forma paralela, nace también la maldad: «Rotating in agony between two ultimate forces, the pendulum of choice began it's dance. / It seems easy, you imagine, to gravitate instantly and unwaveringly towards good. / But she wondered, "How can I protect something so perfect without evil?"» (Lady Gaga, 2011). En este monólogo se aborda el tema del nacimiento del monstruo desde una perspectiva

muy contemporánea, con sonados precedentes como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka o el doctor Frank N' Furter en *The Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman. Gaga trata el nacimiento de su séquito de monstruos, pero también nos habla de su propia creación y transformación (como en la obra de Kafka); reconoce su propia monstruosidad, la acepta y nos la presenta. En una entrevista declara:

> In the «Born this Way» video, in my expressions with fashion and technology, the vessel on the grammys rebirth. I am challenging, in my own way, your idea of what it means to be *Born this way*. Your idea of what it means to be born. It's birth... finite? Or is it infinite? Does it happen once? Or does it happen over and over again throughout your life? Do you have control over it? [...] I believe that you can be reborn over and over again (FUSE, 2017).

Su público son los grupos marginales de la sociedad, los rezagados, los racializados... y lo plasma en la letra de la canción: «No matter gay, straight or bi, lesbian, transgender life. / I'm on the right track, baby, I was born to survive. / No matter black, white or beige, chola or Orient made. / I'm on the right track, baby, I was born to be brave» (Lady Gaga, 2011).

Debe destacarse el estado de la lucha contra la estigmatización de las personas LGBTIQ+ en los primeros años de este siglo. A pesar de ver cierto avance respecto a los 80 o los 90, los derechos de las personas pertenecientes al colectivo seguían siendo pobres o nulos en la mayor parte del globo. Gaga recoge el discurso reivindicativo, que estaba en activo socialmente desde hacía años, y lo traslada a su producción artística, lo que le da un lugar en el foco *mainstream* y multiplica su alcance mediático[5]. Disfrazó su discurso artístico y político de ciencia ficción en un videoclip en el cual se identifica como madre de sus fans, monstruo y jueza del Bien y el Mal, lo que la establece como deidad. Gaga se pregunta, entonces, cómo podría existir algo tan perfecto (lo trans, lo gay, lo justo) sin la maldad (la fama, el acoso, los *paparazzis*). No consideramos, no obstante, que idealice el dolor; tan solo expresa, en su manifiesto, que lo padece, lo conoce y, por ello, será capaz de superarlo.

[5] Prueba de ello es la gran atención que siempre le han prestado a la obra de Lady Gaga los estudios queer, como es el caso de Jack Halberstam (2013), quien analiza su figura como personaje mediático que ofrece una nueva óptica sobre el feminismo, dejando atrás la visión puritana hegemónica y abogando por la libertad de ser y sentir (o, incluso, por fluctuaciones ontológicas más acusadas). Gaga abandera la tesis de los múltiples renaceres a lo largo de la vida del individuo (FUSE, 2017; 2017a), desecha la idea tradicional de error que se arroja sobre el sujeto y se enorgullece del cambio (concebido como proceso imprescindible para la superación ética y moral del individuo).

3.5. «Judas»

El segundo *single* del disco, publicado en 2011, será el punto álgido de esta historia (Lady Gaga. 2011a). En él observaremos la traición y las primeras representaciones de la figurada muerte de Gaga (siendo lapidada, en este caso). A través del relato de la Cristiandad, nos lleva hacia una iconografía que nos es familiar. Un videoclip (2011d) que relata la historia occidental de traición por antonomasia, la de Judas, y la consecuente Crucifixión de Cristo, aunque narrada desde una nueva óptica. Este tema ha sido tratado por extenso a lo largo de la historia de las artes: por ejemplo, en la pintura por Giotto, con *El beso de Judas* (1306); en el cine por Francis Ford Coppola, con *El padrino* (1972); o en la literatura por Jorge Luis Borges en el relato «Tres versiones de Judas», recogido en sus *Ficciones* (1944).

Gaga nos confiesa que le lavaría los pies a Judas con su pelo si fuese necesario, que le perdonaría las mentiras que contase, y nos canta que, aún después de tres veces, será traicionada; con esta última referencia, remite a la negación de Pedro en el Monte de los Olivos[6]. Es interesante apuntar que Gaga, en el videoclip, representa a María Magdalena, mujer estigmatizada por la visión histórico-social de prostituta que se le atribuye. Colocarla como protagonista aporta una lectura feminista al relato. Así, aunque la fama (la sociedad) la maltrate, ella (su personaje) seguirá persiguiéndola, intentando acceder al nivel más elevado de esta.

«In the most Bibliocal sense, / I am beyond repetance. / Fame hooker, prostitute, wench, vomits her mind. / But in the cultural sense, I just speak in future tense. / Judas, kiss me if offensed or wear ear condom next time» (Lady Gaga, 2011a). En estos versos aclara las dos ópticas a través de las que vive la fama. En primer lugar, está el punto de vista de su propia fe: ella ha superado el arrepentimiento y se describe como una «busca-famas» que escupe sus pensamientos. En cambio, si lo mira desde la postura cultural, apunta que solo habla del futuro y que, si Judas se ha ofendido, puede escoger besarla o «usar protección» para sus oídos la próxima vez. Con esto nos demuestra que pretende ofender a Judas, quien, recordemos, representa la fama. Ella va a traicionar a Judas de la misma manera en que él la traicionó a ella: se atacan mutuamente.

[6] En el Monte de los Olivos (Getsemaní), Jesús anuncia a sus discípulos que todos deberán dispersarse, y Pedro replica que jamás negará su vinculación con él, si bien Jesús le dice que antes de que despunte el alba lo habrá negado tres veces. Después del arresto de Jesús, durante la noche, tres personas identifican a Pedro como su discípulo y él, efectivamente, lo niega en todas las ocasiones (Lucas 22:54-62).

Es significativo reparar en la claridad con la que se aprecia la idea de «busca-famas» en este pasaje, calificativo del que no se avergüenza ni por un momento. Citando el Evangelio de San Lucas (Lucas 14:26): «Si alguno viene a mí y no aborrece a su propio padre, a su madre, [...] y a sus hijos, [...] incluso a su propia vida, no podrá ser mi discípulo». Así, podemos interpretar que Gaga escoge despreciar a Jesús, del cual se hace una lectura de padre desde el punto de vista religioso. Desdeñar al progenitor, al creador, es parte del autoconocimiento, como también lo es ultrajarse a sí misma exponiéndose y situándose en posiciones tan vulnerables como las que ya hemos apuntado. Parte de la elevación del espíritu, de llegar al punto más elevado de la fe, es dejar atrás lo que te ha conformado.

3.6. «Yoü and I»

Para finalizar, hablaremos del último *single* de *Born This Way*, «Yoü and I» (2011b), con el que culminaremos el estudio de la Gaga visceral a través de su revuelo mediático. Una vez más, manifiesta que no va a dejarse vencer por la fama. Pero, entonces, ¿qué sucede con Gaga? Ha entendido que para sortear la fama deberá sacrificar ese personaje, pero, ¿qué nos queda? La multiplicidad, lo múltiple. Gaga se deshace en diversos personajes en este videoclip (2011c): Jo Calderone (el más importante, por sus *performances* venideras), la sirena y la Lady Gaga angelical. Jo Calderone, el *alter ego* masculino que adopta Gaga, será el elemento trans más destacado de las identidades que muestre. Citando a Judith Butler (1990: 25): «El género no es algo que se es, es algo que se hace, un acto... un "hacer" más que un "ser"». Lady Gaga puede performar el género masculino porque toma consciencia del hecho a la hora de travestirse y utilizarlo como nueva identidad, como elemento subversivo. Jo Calderone nos recuerda a la estética de, por ejemplo, John Travolta en *Grease* (1978). Este personaje canta junto a Gaga, baila e incluso llega a besarla; es decir, su versión masculina y femenina se unen. Es interesante ver cómo los hombres en este videoclip siguen minuciosamente el canon de belleza, mientras que la mujer (Gaga) difiere del canon de muchas formas (performando masculinidad, presentándose como sirena, el pelo de colores, las prótesis...).

En uno de los mayores experimentos performativos de Gaga, será Jo Calderone el que se presente en los MTV Music Video Awards de ese año, lo que llevará la performance a un punto extremo en el que el sacrificio poético

adquiere una nueva dimensión: este ya no se realiza solo en la pantalla, sino que se extiende al plano de la realidad cuando Jo Calderone se sube al escenario para cantar «Yoü and I». La actuación (en su versión retransmitida por televisión) comienza con Jo Calderone bajo una luz cenital mientras fuma un cigarro, lo que inunda la escena de humo. Antes de cantar, pronuncia un monólogo en el que nos explica quién es: se presenta como la ex-pareja de Lady Gaga, y es ella la que lo ha abandonado. Acto seguido, comienza a mofarse de Gaga a través de la verbalización de muchos datos que estaban acaparando los tabloides, como que nunca se quitaba los tacones de plataforma: «I think it's great that she's a star […]. How am I supposed to shine? I want her to be real, but she says "Jo, I'm not real, I'm theater. You and I are just rehersal"» (MTV, 2011).

Esta última *performance* refuerza nuestra teoría sobre el sacrificio poético y del personaje, declarando, a través de su *alter ego* masculino, que ella *es teatro*, que no es real. Remarca, así, que Lady Gaga es un personaje que puede nacer o morir según se le antoje a Stefani Germanotta. Una vez finalizado este monólogo, se sienta al piano y comienza a cantar.

4. Conclusiones

Podemos concluir que el trabajo de Gaga es de destacada importancia en el marco de una sociedad neocristiana anclada en el retroceso de los valores sociales. A través de la performatividad explícita de su identidad, la transgresión del propio cuerpo, la generación de múltiples personajes y la subversión de la cultura pop, consideramos que la artista consigue sobrevivir al sacrificio que la fama tenía preparado para ella (y para cualquier joven estrella del momento).

Gaga no solo es importante desde un punto de vista teórico-artístico, sino también desde uno sociológico y cultural. Según hemos argumentado, uno de los puntos fuertes de su propuesta radicaba en que tenía algo que las demás estrellas no: una humanidad que traspasaba a su figura de famosa. Consiguió generar un personaje, en el plano de la *performance*, mucho más humano que el de otros famosos que prometían ser reales, intentando despertar empatía ante los ojos ajenos. Frente a este proyecto, y como espectadores, no pudimos dejar de mirar porque nos sentimos, de alguna forma, abrazados por toda aquella visceralidad. No pudimos dejar de mirar porque, entre nosotros, los monstruos, nos reconocemos.

Referencias bibliográficas

Bataille, Georges (1957 [1997]): *El erotismo*, trad. Antoni Vicens y Marie-Pierre Basté, Barcelona: Tusquets.

Butler, Judith (1990 [2007]): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. Mónica Mansour López, Barcelona: Paidós.

Deflem, Mathieu (2017): *Lady Gaga and the sociology of fame: The Rise of a Pop Star in an Age of Celebrity*, Londres: Palgrave Macmillan.

FUSE (26/01/2017): *Lady Gaga: Born This Way (Part 1), On The Record* [entrevista en vídeo]. [En línea: https://bit.ly/3RCOGNC. Fecha de consulta: 13/05/2026].

FUSE (26/01/2017a): *Lady Gaga: Born This Way (Part 2), On The Record* [entrevista en vídeo]. [En línea: https://bit.ly/4tABTsu. Fecha de consulta: 13/05/2026].

Halberstam, Jack (2013): *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal*, Boston: Beacon Press.

Lady Gaga (2008): «Paparazzi» [canción], *The Fame*, Interscope Records.

Lady Gaga (2009): «Alejandro» [canción], *The Fame Monster*, Interscope Records.

Lady Gaga (2009a): «Bad Romance» [canción], *The Fame Monster*, Interscope Records.

Lady Gaga (29/05/2009b): «Lady Gaga - Paparazzi (Official Music Video)» [videoclip], YouTube. [En línea: https://bit.ly/4dnfHw3. Fecha de consulta: 13/05/2026].

Lady Gaga (10/11/2009c): «Lady Gaga - Bad Romance (Official Music Video)» [videoclip], YouTube. [En línea: https://bit.ly/4dgrPAd. Fecha de consulta: 13/05/2026].

Lady Gaga (11/03/2010): «Lady Gaga - Telephone ft. Beyoncé (Official Music Video) ft. Beyoncé» [videoclip], YouTube. [En línea: https://bit.ly/42saHRI. Fecha de consulta: 13/05/2026].

Lady Gaga (09/06/2010a): «Lady Gaga - Alejandro (Official Music Video)» [videoclip], YouTube. [En línea: https://bit.ly/3Pd4rdB. Fecha de consulta: 13/05/2026].

Lady Gaga (2011): «Born This Way» [canción], *Born This Way*, Interscope Records.

Lady Gaga (2011a): «Judas» [canción], *Born This Way*, Interscope Records.

Lady Gaga (2011b): «Yoü And I» [canción], *Born This Way*, Interscope Records.

Lady Gaga (28/02/2011c): «Lady Gaga - Born This Way (Official Music Video)» [videoclip], YouTube. [En línea: https://bit.ly/4eJG5SZ. Fecha de consulta: 13/05/2026].

Lady Gaga (05/05/2011d): «Lady Gaga - Judas (Official Music Video)» [videoclip], YouTube. [En línea: https://bit.ly/4dEFCQW. Fecha de consulta: 13/05/2026].

Lady Gaga (05/05/2011e): «Lady Gaga - Yoü And I (Official Music Video)» [videoclip], YouTube. [En línea: https://bit.ly/4nAtFPJ. Fecha de consulta: 13/05/2026].

Lady Gaga (2025): «Perfect Celebrity» [canción], *MAYHEM*, Interscope Records.

Liddell, Angélica (2014): *El sacrificio como acto poético*, Madrid: Continta me tienes.

MTV (28/08/2011): *Lady Gaga performs Yoü and I at the 2011 VMA's* [Video]. [En línea: https://bit.ly/4u8aU8V. Fecha de consulta: 13/05/2026].

Nietzsche, Friedrich (1883 [1997]): *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.

Rolling Stone (10/11/2009): «Lady Gaga premieres "Bad Romance", her craziest video yet». *Rolling Stone*. [En línea: https://bit.ly/4dmsJts. Fecha de consulta: 13/05/2026].

Roudinesco, Elizabeth (2007 [2009]): *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, trad. Rosa Alapont, Barcelona: Anagrama.

Caer del caballo, una mirada interdisciplinaria y especulativa al movimiento implícito de un texto[1]

Alexia Sayago
Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco

Data de recepción 04/06/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: Este texto desarrolla una mirada especulativa hacia la literatura abriendo la puerta al salto entre disciplinas. A través de planteamientos metodológicos de la teoría de la danza contemporánea se busca empujar al lector a un ejercicio de lectura atravesado por la carne que lo sustenta, haciéndolo reparar en aquellos movimientos latentes de una obra. Estos destellos de acción serán los que excedan la propia disciplina y caigan en otra para poder ser contados y compartidos.
Palabras clave: cuerpo, literatura, disciplina, movimiento, danza.

Abstract*: This text develops a speculative perspective on literature, opening the door to interdisciplinary exploration. Through methodological approaches of contemporary dance theory, the aim is to push the reader into a reading exercise permeated by the flesh that sustains him, making them notice those latent movements of a piece. These flashes of action are what transcend the boundaries of the discipline itself and enter another one, allowing them to be recounted and shared.*
Key words*: body, literature, discipline, movement, dance.*

1. Estamos cayendo

En cada letra y palabra que yo he aquí escrito y tú estás ahora leyendo, nos *caemos*.

[1] Investigación realizada gracias a la ayuda del Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador No Doctor del departamento de Ciencia, Universidades e Innovación del Gobierno Vasco.

Este texto podría denominarse póstumo, póstumo de sí mismo. Tras el nacimiento y muerte de su cuerpo oral el pasado 19 de marzo del 2025 en la Universidade de Santiago de Compostela, en la Facultade de Filoloxía, ahora, debido a la cierta renovación en algunas de sus partes, se erige como un muerto viviente, un fantasma o, mejor dicho, un *zombie*. La propuesta que una vez fue escrita para ser recitada en la intersubjetividad que constituye la presencia de un público, en lo que Ursula K. Le Guin (2004: 251) denominó «oralidad primaria», ahora yace sobre estas páginas abatido y empujado por una necesidad de tocar tierra.

2. En efecto, caer

Empezar por un comienzo.

La primera parte del título, «Caer del caballo», está tomada del prólogo escrito por Jaime Conde-Salazar, teórico de danza contemporánea, para el ensayo *Agotar la Danza* (2006) de André Lepecki. El párrafo completo al que pertenece dice:

> Lo que el momento requiere es que nos abandonemos para recibir ese fogonazo capaz de cegarnos y de hacernos caer del caballo. Luego ya habrá tiempo de ir rellenando vacíos y de pensar con claridad. Pero para comenzar, necesitamos una revelación, necesitamos que el golpe contra el suelo nos corte la respiración durante un ratito, y, al menos en ese momento de apnea, dejarnos llevar por el deseo, el capricho y la intuición (Conde-Salazar, 2006: 11).

Una de las primeras cuestiones sobre las que debemos interrogarnos es por qué caer es una necesidad a la hora de enfrentar una obra.

En esta cita, Conde-Salazar nos pone en antecedentes del estado de apnea, como dice él, con el que es necesario afrontar una obra literaria. Hay en ella una cuestión temporal remarcada acerca del momento en el que se han de dar esta caída y posterior apnea: dice que «luego ya habrá tiempo de rellenar los vacíos y pensar con claridad» (Conde-Salazar, 2006: 11), proponiendo no solo la necesidad de precipitarse, sino también el hecho de que esto sea casi un paso previo a la lectura, una suerte de iniciación ritualística. Nos habla también de un deseo, capricho e intuición generados a raíz del golpe y la apnea; estos estados darán de aquí en adelante a la lectura un tipo de comunicación lingüística más cercana a la «conjunción» descrita por Franco «Bifo» Berardi (2016: 17) donde el contenido no es inequívoco. Es decir, son estos tres empujes los que van a posicionar al cuerpo ante una obra posibi-

litando una mirada especulativa, de manera que el cuerpo esté dispuesto a encontrar aquello que en la lectura queda relegado a un segundo plano, a un plano subcutáneo.

¿Qué más que aquello que está escrito con letras y espacios, con palabras, podemos querer leer de un texto? ¿Y de una pieza de danza?

La danza y las palabras nos empujan, son capaces de hacernos caer de algo tan precioso como un caballo con tal de abrirnos a aquello que a simple vista no está escrito o descrito por las mismas. Una biblioteca se convierte así en un establo, llena de caballos por doquier de los que dejarnos caer o de los que habernos caído.

Hasta este momento, por lo que hemos hablado sobre «caer» puede parecer que me refiero a una caída en un sentido estrictamente poético, ¿no? Así como la expresión en inglés que indica el enamoramiento, *to fall in love,* caer enamorado de alguien. También me refiero a esto, sí, pero no en exclusiva. Cada vez que escribo «caer» (o alguna variación o sinónimo de la acción definida por un movimiento de arriba a abajo por la acción de su propio peso) me refiero a un gesto real, corporal, no concreto ni descrito textualmente con palabras, pero sí *real*.

Para que se pueda entender la condición de realidad no-material de esta caída necesito, en primer lugar, hacer un acercamiento a la idea de «composibilidad virtual» (Lepecki, 2010: 65). Este término, descrito por Lepecki en su escrito «El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y supervivencias de las danzas», hace referencia a ese movimiento que en este texto tan insistentemente se está dando por sentado. Lepecki habla, en primera instancia, de la representación de danza como un ejercicio de archivo (archivo de aquellas danzas pasadas o perdidas) y, por ende, del cuerpo archivo: dice que «no habrá distinciones entre archivo y cuerpo. El cuerpo es archivo y el archivo es un cuerpo» (Lepecki, 2010: 63); dicho de otro modo, el cuerpo constituye en su totalidad el archivo, y no una parte subordinada y relegada de él en la acción de representar la obra pasada. El archivo se lleva a cabo en aquel cuerpo que ejecuta la representación, y no en el registro videográfico (o de cualquier otro tipo) generado a través de dicha puesta en escena.

Traigo a bien puntualizar el uso del término «representación». A partir de la propuesta de Lepecki, «representación» nos sirve como concepto paraguas bajo el que incluir las posibilidades que teóricos como Frédéric Pouilaude o Gerald Siegmund han desarrollado acerca de las variantes relacionales entre obra del pasado y obra del presente. Estas clasificaciones se refieren

al plano de intervención sobre una obra ya realizada, se presenten estas con mayor o menor nivel de modificación en su nueva puesta en escena. No se trata de una cuestión cuantitativa acerca de la diferencia entre obra-origen y obra-derivada, sino que el contexto en que se dan estas modificaciones y los factores técnicos que la rodean describirán unas variantes u otras[2].

Desde este cuerpo archivo que Lepecki desarrolla en el ejercicio de memoria y registro de la danza surge el término «composibilidad virtual» anteriormente mencionado. Este concepto, si bien opaco, hace referencia a aquellas cuestiones que están latentes en una obra y que a la hora de archivarla («representarla» de nuevo) se ponen de manifiesto a través del cambio de contexto, de cuerpo ejecutor y de temporalidad. Emergen cuestiones y relaciones que la obra albergaba sin mediar palabra, son arrojadas al escenario nuevas preguntas, intenciones y tesis que hasta el momento no se habían podido vislumbrar.

Estas composibilidades e incomposibilidades son virtuales en tanto en cuanto han estado (y están) a la espera de ser desplegadas. La posibilidad de este despliegue se ve condicionada en su totalidad por el posicionamiento frente a la obra que tome el cuerpo que lleve a cabo la acción de archivo: si el cuerpo archivador no asume su caída, no queda en apnea ni es preso de su deseo, las composibilidades se mantendrán ocultas bajo la epidermis de la obra.

Llegados a este punto, conviene aclarar que no propongo que tú, lector, aguantes la respiración ahora mismo o te tires del caballo que es este texto; lo que propongo es que ablandes tu cuerpo para seguir leyendo.

3. Ir de verdad

De retorno al título. Miremos más concretamente la proposición «movimiento implícito de un texto».

A veces, una creencia personal previa es reafirmada por algún experto en la materia, y otras veces no es más que mera invención; sin embargo, cuando se encuentra esta reafirmación, ese hecho tiene algo que ver con lo que decían Clara Eslava y Alfredo Hoyuelos (2023) en su taller *Huellas de infancia:* «encontramos aquello que buscamos porque lo buscamos».

¿Cuál es la condición para poder desplegar las composibilidades de una obra? Caer, dejarse guiar por el deseo y así poder encontrar aquello que

[2] Estas clasificaciones están desarrolladas bajo una mirada crítica de la danza a la danza, sin promover la interdisciplinaridad, por lo que quedan algo limitadas para las necesidades que en este texto se generan, así como la propia noción de «representación».

estamos buscando, el movimiento. Me encuentro entonces con el pedagogo Jorge Larrosa (1996: 64 [cursiva añadida]), quien en uno de sus primeros libros, *La experiencia de la lectura,* dice que «no hay lectura si no hay ese *movimiento* en el que algo, a veces de forma violenta, vulnera lo que somos. [...] La lectura, cuando va de verdad, implica *movimiento* de desidentificación, de pérdida de sí, de escisión, de desestabilización». Dicha por Larrosa toma mayor peso esta idea. Si bien parece referirse más a un movimiento poético (esta vez sí, una acción de transformación interna en el proceso de lectura, de conocer algo previamente ignorado), su enunciado insiste, para este texto, en la relación explícita entre literatura y danza. Aquello que la lectura propuesta por Larrosa requiere por encima de cualquier otra cosa es: la verdad, un requerimiento inexcusable para que en esta (la acción de leer) pueda existir el movimiento. Sin verdad puede existir una cierta lectura, pero jamás habrá movimiento.

Se quiera o no, las lecturas siempre son guiadas por el deseo; si este es sincero, hará emerger las composibilidades latentes del texto haciéndonos cambiar de posición e incluso retorciéndonos.

Así pues, de alguna manera Larrosa, sin saberlo, con su propuesta de «movimiento de desidentificación» y «de pérdida de sí», estaba marcando un precedente de la idea de la apnea de Conde-Salazar: nos habla de una «desestabilización» que de forma inevitable está estrechamente relacionada con una caída. Y a pesar de que pueda entenderse que entre la proposición de Conde-Salazar y la de Larrosa hay una discordancia temporal (incluso una contradicción), pues una se presenta como un requerimiento previo a la lectura (es decir, la acción que precede a la misma) y sin embargo, la otra pareciera la consecuencia de la propia acción de leer, ambas son condiciones indispensables entre sí mismas: constituyen un movimiento (o caída) prolongado en el tiempo, como causa y como efecto. Indispensables ambas para la construcción de una mirada especulativa capaz de despertar nuevas tesis y nuevos gestos, es decir, las composibilidades virtuales del texto. Me pregunto si esta caída pre/post-lectura podría ser aquel gesto que Giorgio Agamben (2018: 4) trata de definir en su texto *Por uma Ontologia e uma Política do Gesto*, donde lo califica como «meio puro, isto é, como exposição de uma medialidade sem fim e comunicação não de algo, mas de uma comunicabilidade», de forma que este término último, «comunicabilidad», se entienda como el exponente de la idea misma de verdad.

Como decía al comienzo del texto, aquello que posibilita la aparición de movimiento en la lectura y el posterior desarrollo de las composibilidades virtuales es un punto de partida sincero, guiado a través del deseo. El posicionamiento del cuerpo ante la obra será lo que defina la posibilidad de abrir paso a algo nuevo, y es por ello que el término «representación» se agota en sí mismo para hacer referencia a este caso. Este concepto, difícil de desprender de su tradición forjada en las teorías teatrales y actorales de Konstantin Stanislavski, no permite entender (como sí lo hacen los desarrollos de otros teóricos como Bertolt Brecht, Antonin Artaud o Jerzy Grotowski) un acercamiento al texto en el que perduren la realidad, la experiencia individual y la visión del sujeto que se enfrenta al mismo. En concreto, Grotowski abre una puerta a la idea de la no-representación; en su propuesta se aborda la escena como una cuestión interior y subjetiva. Kris Salata (2009: 354) lo describe como «un teatro de acción literal: sus actores *hacían* en relación con sus propias vidas y en confrontación con el acontecimiento del acto performativo». El acto, que en este caso sería la acción de leer, estaría supeditado a dejar caer el texto, el cuerpo y la experiencia misma, posibilitando llegar a la escena en la que poder encarnar la obra leída; dicho de otra manera, posicionar el cuerpo que enfrenta la lectura no solo caído, no solo desplazado por el deseo, sino también alejado de la intención de reproducir lo que en el texto se narra.

De este modo, las obras han de enfrentarse como cuestiones porosas, agentes culturales compartidos y mutables, intervenibles por la experiencia de quien las encarna y de quien las ve. Por eso en este texto podemos sustituir «representación» por «presentación», más cercana a las teorías históricas de la *performance* o el *happening*. La presentación implica escena, cuerpo y verdad, generada a través de una caída, para experimentar una suerte de encarnación silenciosa, pasando las obras por nuestros cuerpos y no al revés.

Laurence Louppe, en *Poética de la danza contemporánea* (1997), a partir de otros teóricos anteriores, establece una ruptura entre teatro y danza desde el punto de vista representacional. Se pregunta en repetidas ocasiones si «la danza sería, una vez más, el modo más eficaz de salir de la "representación"» (Louppe, 1997: 118). Todo parece indicar que la respuesta es afirmativa si hablamos de contemporaneidad, ya que establece el movimiento como signo dotado de significado de manera intrínseca, no añadida reflexivamente *a posteriori* ni preexistente al movimiento; un significado que se constituye en el momento de aparición del mismo. En este texto también expone el término «*efford*» que utiliza Rudolf Laban en su sistema de notación para

describir «la máquina del movimiento del peso» (Louppe, 1997: 118). En otras palabras, «se trata de designar [...] no el movimiento sino las "actitudes hacia el movimiento"» (Laban en Louppe, 1997: 118), con lo que, en última instancia, se entiende que «*efford*» es tanto la posición frente a la lectura que llevamos sosteniendo durante todo el texto como el hecho diferenciador entre representación y presentación.

Caídas y sacudidas, retorcimientos e inclinaciones, he de proponer a mi conveniencia el término «desplazamiento de motor de movimiento» como una forma, por el momento teórica, de enunciar el resultado avanzado de «la máquina del movimiento del peso», es decir, del movimiento generado por la lectura de una obra, por la visualización de una pieza de danza (aunque no solo). Esta idea es una versión prospectiva de «la máquina del movimiento del peso», pues nos enuncia la consecuencia: si bien Laban habla desde el cuerpo ejecutor del movimiento primero (observado), el desplazamiento de motor de movimiento se erige como la consecuencia de ese movimiento de peso. Movimiento heredado (lo cual no significa preexistente o descrito) de la lectura, contenido entre sus páginas y desplegado ahora en el cuerpo lector, es decir, desplazado.

Traigo un breve enunciado escrito por Federico García Lorca (1930) en su obra incompleta *El público*, donde dice, en palabras de la Figura de Cascabeles, «te gozas en interrumpir mi danza y danzando es la única manera que tengo de amarte» (García Lorca, 1930: 68). Tocada y hundida, pero, sobre todo, desplazada, un movimiento arrancado de unas páginas que se ejecuta en mi cuerpo, que me trae a escribir este texto. Un ejercicio de pensamiento, pero también de relación, de producción y de contingencia de los cuerpos, pasados y presentes. El de Lorca, el de la Figura de Cascabeles, el mío, y el tuyo ahora que me estás leyendo. Cuerpos *otros* que son, como dice Berardi (2016:13) en *Fenomenología del fin*, «una extensión viva de mi propio cuerpo».

Este hecho, de nuevo, se ve muy claramente en la fábula *El alma y la danza* de Paul Valéry, donde encuentro un detalle en absoluto baladí al respecto cuando Fedro dice:

> La contemplación de la bailarina me lleva a pensar muchas cosas, y muchas relaciones entre cosas que sobre la marcha se vuelven parte de mi pensamiento, y en cierto modo piensan en lugar de Fedro. Me encuentro claridades que jamás hubiese obtenido de la mera presencia de mi alma sola (Valéry, 1923: 101).

Una encarnación desde la danza, el movimiento desplazado a un cuerpo, un *otro* cuerpo poroso y una mirada sincera a la obra posibilitan en Fedro el despliegue de pensamientos, relaciones y claridades, es decir, composibilidades virtuales, las cuales jamás se hubiesen despertado si no fuera por el deseo y verdad de la que se parte, el «*efford*». De hecho, puntualiza que «en cierto modo piensan en lugar de Fedro» (Valéry, 1923: 101), dejando así Fedro de ser *solo* Fedro ya que, a través de la danza, toca, se transforma en la propia bailarina; en efecto, Fedro cae a la danza, comparte presencia con el alma de la bailarina.

De nuevo ejercicios de caída, en lo más poético y práctico del verbo *to fall in love*.

Caer, caernos hacia los otros cuerpos.

4. De desbordamientos

A lo largo del texto, casi casi, se ha tratado la literatura y la danza como sinónimos completos, como semejantes, pasando de uno a otro, hablando de presentación de danza y de encarnación de literatura. No se ha hecho sin motivo: la manera más sencilla de hacerlo es hablar de «obra» como término que engloba a todas aquellas manifestaciones culturales y artísticas con las que, como decía Le Guin (2004: 278), «hacer algo bien, entender alguna cosa».

Esta unificación entre el significado de literatura y de danza, aunque suponga una diferenciación en el lenguaje (es decir, el uso de dos palabras distintas de manera indistinta), se propone como medio para enfocarnos, ahora, en la última idea del título: «una mirada interdisciplinaria». Esta proposición es, ante todo, el resultado de un desbordamiento entre disciplinas. Dolores Ponce, en *Danza y Literatura, ¿qué relación?*, afirma que

> la literatura jamás podría transmitir la energía de los instantes en que el cuerpo cobra vida en el escenario; ése es privilegio del «cuerpo decidido» del actor y del bailarín. Pero sí se acerca a la danza (abarcándola como a una mariposa) cuando sabe que sólo aspirando (aunque nunca lo logre) a decir lo que ese cuerpo virtuoso es capaz de transmitir sensorialmente podrá expresar algo singular: las frases de la obra literaria quedan suspendidas justo por encima del cuerpo danzante, abarcándolo sin poseerlo o desentrañarlo, ni siquiera tocándolo (Ponce, 2010: 28).

Aunque Ponce otorga al cuerpo una posición de privilegio como «cuerpo decidido», capaz de transmitir un tipo de energía referida a un momento especialmente concreto (el arranque de la vida propia de los mismos), ¿no es cierto que, de igual manera, la danza jamás podrá comunicar la energía generada

en un proceso lento de escritura, el calambre entre conceptos y palabras que constituyen, por ejemplo, una metonimia o una metáfora? No es cuestión de buscar lo que una puede y la otra no; se trata, más bien, de ver ambas como vasos comunicantes entre los que lo que excede de una recae en la otra, en un continuo desplazamiento de motores de movimiento.

Vuelvo a la cita de Ponce (2010: 28), a la parte en la que dice que «las frases de la obra literaria quedan suspendidas justo por encima del cuerpo», y añadiré que discrepo de que sean las propias frases de la obra aquello que está suspendido sobre los cuerpos. Son, en todo caso, las composibilidades virtuales, los pensamientos del Fedro de Valéry, los que sobrevuelan el escenario, abriendo un lugar común, una grieta, como hace el cuerpo danzante en escena con el tiempo y el espacio, para hacerse cargo de ese exceso de disciplina. Antonio Monegal (2024) lo describía en su conferencia *Más allá de la comparación* como «retorcer el instrumento», un gesto, el de retorcer, que posibilita (desde la intención implícita de quien cae para leer) un cambio de estado; como decía anteriormente, un desbordamiento a otro hacer. De la escritura a la danza, y viceversa, un viaje de múltiples idas y venidas. Es en ellas que algo nuevo se despliega y ese algo, aquella cosa por venir, solo puede darse partiendo de una caída y bajo el deseo guiado por la verdad. La espoleta que posibilita ver nuestros cuerpos afectados por las obras, encarnando un texto o presentando una danza, desbordando el instrumento con aquellas composibilidades virtuales que inundan una disciplina distinta a la inicial.

Monegal (2024) afirmaba que este suceso se da cuando se trata de decir aquello que es «indecible»; esta proposición ya se ve subrayada por el crítico Delfín Colomé (2007) en *Pensar la danza*, bajo las palabras de Jean Georges Noverre en sus *Cartas sobre la danza y sobre el ballet*, donde apunta:

> Un paso, un gesto, un movimiento y una actitud dicen aquello que no puede expresarse de ninguna otra manera. Cuanto más violentos son los sentimientos que se quieran comunicar, menos palabras se encuentran para hacerlo. Las exclamaciones, que son el último término al que el lenguaje de las pasiones puede acceder, resultan insuficientes y son remplazadas por el gesto (Noverre en Colomé, 2007: 105).

Así y todo, la condición de indecibilidad no es exclusiva de la escritura, ni de la danza. Toda disciplina queda limitada por alguna arista: aquello que no se puede decir con movimiento corporal acaba cayendo, por ejemplo, en la escultura. Mi cuerpo nunca podrá decir aquello que dice la piedra, así como un texto, por muy bien escrito que esté, jamás podrá decir aquello que se dicen dos cuerpos en escena.

Hemos dicho que todas las obras, sean de la disciplina que sean, tratan de hacer algo bien y, para ello, nuestros cuerpos han aprendido a caer, *to fall in love,* como este texto a tocar tierra. Ahora vuelve al aire, a sobrevolar nuestros pensamientos y acompañar nuestras almas para, por fin, entender alguna cosa.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio (2018 [2018]): «Por uma Ontologia e uma Política do Gesto», trad. Vinícius Honesko, *Caderno de Leituras*, 76, Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, pp. 1-6. [En línea: https://l1nq.com/yoddtaq. Fecha de consulta: 28/04/2026]

Berardi, Franco «Bifo» (2016 [2017]): *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva*, trad. Alejandra López Gafarielidís, Buenos Aires: Caja Negra.

Colomé, Delfín (2007): *Pensar la danza*, Madrid: Turner.

Conde-Salazar, Jaime (2006 [2008]): «Prólogo. Por el tejado», *Agotar la danza: performance y política del movimiento*, André Lepecki, trad. Antonio Fernandez Lera, Alcalá de Henares: Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flors/Aula de Danza Estrella Casero de la Universidad de Alcalá de Henares, pp. 9-12.

Eslava, Clara, Alfredo Hoyuelos (dir.) (2023): *Huellas de la infancia* [Taller], Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea.

García Lorca, Federico (1930 [2017]): *El público*, ed. Antonio Monegal, Madrid: Alianza Editorial.

Larrosa, Jorge (1996): *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*, Barcelona: Laertes.

Le Guin, Ursula Kroeber (2004 [2020]): *Contar es escuchar: sobre la escritura, la lectura, la imaginación*, trad. Martín Schifino, Madrid: Círculo de Tiza.

Lepecki, André (2006 [2008]): *Agotar la danza: performance y política del movimiento*, trad. Antonio Fernandez Lera, Alcalá de Henares: Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flors/Aula de Danza Estrella Casero de la Universidad de Alcalá de Henares.

Lepecki, André (2010 [2013]): «El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y supervivencias de las danzas», *Lecturas sobre danza y coreografía*, ed. Isabel de Naverán y Amparo Ecija, trad. Antonio Fernández Lera (2012), Madrid: Editorial Artea, pp. 59-81.

Louppe, Laurence (1997 [2011]): *Poética de la danza contemporánea,* trad. Antonio Fernández Lera, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Monegal, Antonio (2024): *Más allá de la comparación* [Conferencia], Pontevedra: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Ponce, Dolores (2010): *Danza y literatura, ¿qué relación?*, México D.F.: Coordinación de Publicaciones del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Salata, Kris (2009): «Hacia el actor no-(re)presentativo. De Grotowski a Richards», *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 36, pp. 354-372. [En línea: https://bit.ly/3VSltAu. Fecha de consulta: 06/10/2026]

Valéry, Paul (1923 [2001]): *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*, trad. José Luis Arantegui Tamayo, Madrid: Machado Libros.

COMPLICACIÓNS ECDÓTICAS

Delimitación del corpus para un análisis comparativo de la poesía amorosa de Góngora y Quevedo[1]

Laura Castro Álvarez
Universidade de Santiago de Compostela

Data de recepción 16/05/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: La delimitación del objeto de estudio es fundamental para la realización de un análisis textual. En este caso, se trata de la comparación entre la poesía amorosa de dos de los autores más destacados del Siglo de Oro: Luis de Góngora (1561-1627) y Francisco de Quevedo (1580-1645). En primer lugar, es necesario identificar su amplia y variada producción utilizando ediciones modernas con criterios filológicos seguros. A continuación, se establecerán los criterios de delimitación del corpus. Entre ellos, resulta fundamental aclarar qué poemas se consideran amorosos, así como los metros que serán objeto de estudio.
Palabras clave: Góngora, Quevedo, poesía amorosa, corpus.

***Abstract**: The delimitation of a study's object is essential for carrying out a textual analysis. In this case, love poetry of two of the most renowned authors of the Spanish Golden Age will be compared: Luis de Góngora (1561-1627) and Francisco de Quevedo (1580-1645). First of all, it is necessary to identify their broad and varied production using modern editions with reliable philological criteria. Next, the criteria for delimiting the corpus will be established. Among them, it is essential to clarify which poems are considered love poems, as well as the meters that will be the object of study.*
***Key words**: Góngora, Quevedo, love poetry, corpus.*

[1] Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral «Góngora y Quevedo ante la poesía amorosa», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado con una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU21/01541) del Ministerio de Universidades. Es también resultado de los proyectos del Grupo de Investigación Francisco de Quevedo (GI-1373) de la Universidad de Santiago de Compostela: «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (PID2021-123440NB-I00), del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y «Consolidación e estruturación 2024 GPC GI-1373-O século de Quevedo: prosa e poesía lírica. EDIQUE» (ED431B2024/15), del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia.

1. Introducción

El objetivo del presente trabajo es la delimitación de dos corpus que podrían servir de objeto de estudio para un análisis comparativo de la poesía amorosa de Luis de Góngora y Francisco de Quevedo, dos de los poetas más destacados del Siglo de Oro. Las ediciones modernas permitirán descartar poemas apócrifos, incluyendo solo aquellos de autenticidad segura o casi segura. A continuación, se delimitarán los corpus siguiendo criterios temáticos y métricos.

La edición y el estudio modernos de la poesía aurisecular son trabajos complejos debido, entre otros factores, a las vicisitudes de la transmisión de estos textos, que puede llevar a la existencia de apócrifos, variantes textuales, etc. En el Siglo de Oro conviven los manuscritos o impresos de la obra de un solo autor y otros colectivos como la *Primera parte de flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605)[2].

Los editores de la poesía de Luis de Góngora han establecido el llamado manuscrito Chacón (1628), difundido de forma póstuma, como el testimonio más fiable de la obra del autor. Sus poemas se copian en los dos primeros tomos, añadiendo las correspondientes fechas de composición al margen. Los criterios organizativos son la métrica, en primer lugar; y la temática, en el segundo. Esto «dejaba una impresión totalizadora en el lector, la de encontrarse ante un poeta como Góngora que había agotado todas las formas métricas y temáticas disponibles en el siglo xvii» (Cacho, 2010: 446).

Dos apéndices finales en el segundo tomo del manuscrito Chacón (1628) dejan constancia de otros textos que fueron atribuidos a Góngora en vida. El primero copia «OBRAS / QVE COMVNMENTE / se han tenido por de / D. LVIS DE GONGORA: / y hasta despues de su muer / te no auian llegado à ma- / nos de D. ANTONIO / CHACÓN» (pp. 327-349). El segundo cita poemas apócrifos: «INDICE / DE LOS PRIMEROS VERSOS DE / las Obras que D. ANTONIO CHACON / ha hallado entre las de D. LVIS de GONGORA sin / ser suyas» (sin paginación).

Algunas ediciones modernas incluyen o citan los poemas atribuidos y/o los apócrifos incluidos en otros testimonios[3]. Antonio Carreira (2000a) edita en su primer volumen de *Obras completas* la poesía gongorina, reordenán-

[2] Véase García (2009) sobre la edición de la poesía aurisecular.

[3] Entre los editores que recogen textos atribuidos a Góngora en otros testimonios destacan Linares (1892), Rennert (1897), Foulché–Delbosc (1906), Aguilera (1928), Jammes (1980: 191-292), Ciplijauskaité (1981: 572-675) y Carreira (1994; 1998, 3 y 4; 2000a, 1: 615-660).

dola cronológicamente. Una considerable cantidad de estudiosos han consagrado una edición a uno de los metros cultivados por Góngora: los sonetos, en el caso de Biruté Ciplijauskaité (1981) y Juan Matas (2019); los romances, en el del propio Carreira (1998) y Antonio Carreño (2000b); las letrillas, en el de Robert Jammes (1980); o las décimas, en el de Sara Pezzini (2018).

Los editores modernos de la poesía de Francisco de Quevedo han considerado como sus principales fuentes textuales dos impresos póstumos complementarios: *El Parnaso español* (1648), editado por González de Salas; y *Las tres musas últimas* (1670), de la mano de Pedro Aldrete. En el primero de ellos prima un criterio organizativo temático, que sitúa a Quevedo no solo «en competición con el autor cordobés por la primacía en el canon castellano, sino mostrándose ante todo como un poeta europeo que, desde la cima del Parnaso nacional, mira a las tradiciones actuales practicadas en otros países» (Cacho, 2010: 448)[4]. Erato, musa IV dividida a su vez en dos secciones, está dedicada a la poesía amorosa; esta fue editada por Alfonso Rey y María José Alonso en dos volúmenes (2011; 2013). Las tres musas del segundo impreso, más heterogéneas, también incluyen algunos poemas amorosos, como se verá.

En el siglo xx, estudiosos como Luis Astrana (1932) y José Manuel Blecua (1969-1981) elaboraron ediciones de la obra quevedesca, en las que se modifica la ordenación de los impresos póstumos. Ambos incluyen poemas no presentes en estos y añaden un «Catálogo y refutación de escritos apócrifos», en el primer caso (Astrana, 1932, 2: 1457-1486); y un «Índice de poemas atribuidos», en el segundo (Blecua, 1969, 1: 63-80)[5].

Ya en el siglo xxi, *El Parnaso español* (1648) fue editado por Ignacio Arellano (2020), respetando la ordenación del testimonio. Rey y Alonso (2021) compilaron en dos volúmenes la *Poesía completa* de Quevedo, siguiendo la ordenación en nueve musas de los dos impresos póstumos. En el segundo volumen se copian de forma independiente poemas atribuidos a Quevedo en otros testimonios, algunos de ellos ya recogidos por Astrana (1932) y Blecua (1969-1981). El primer apéndice que incluyen Rey y Alonso (2021, 2: 1327-1476) es una musa décima en la que se copian 127 poemas «publicados en otros lugares, que tal vez hubiera querido incluir dentro de las nueve musas» (Rey y Alonso, 2021, 1: 9). El segundo apartado recibe el nombre de «Poemas

[4] Sobre la organización de *El Parnaso español* (1648), véase Alonso (2013).

[5] Posteriormente, Hernández (2010) ha editado textos atribuidos a Quevedo en un testimonio concreto, el manuscrito de Évora.

atribuidos» (Rey y Alonso, 2021, 2: 1521-1548). Se copian «25 composiciones que admitimos como auténticas pero acerca de las cuales —en un gesto que puede parecer un escrúpulo excesivo con respecto al proceder de Astrana y Blecua— albergamos algunas dudas» (Rey y Alonso, 2021, 1: 84).

2. Delimitación del corpus

El primer criterio para la delimitación del corpus es temático: se incluirán poemas en los que se trata con un tono serio el amor. El segundo es métrico: se limitará a aquellas formas utilizadas tanto por Góngora como por Quevedo. El cotejo de los testimonios textuales permite señalar siete tipos de composiciones o estrofas dedicadas a la temática amorosa por ambos autores: el soneto, el romance, la canción, la octava real, la letrilla, la décima y la quintilla.

La delimitación del corpus gongorino se basa en las distintas ediciones especializadas en cada uno de los metros cultivados por el autor: la de *Sonetos* de Matas (2019), la de *Romances* de Carreira (1998), la de *Canciones y otros poemas en arte mayor* de José María Micó (1990), la de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Jesús Ponce (2010), la de las *Letrillas* de Jammes (1980) y la de las *Décimas* de Pezzini (2018). En el caso de las quintillas, es necesario recurrir a las *Obras completas* de Carreira (2000a), por no existir una edición concreta. Esto no significa que no se consulten otras ediciones como la de *Sonetos completos* de Ciplijauskaité (1981) y la de *Romances* de Carreño (2000b).

El corpus amoroso gongorino, siguiendo los criterios de delimitación establecidos, comprendería las siguientes composiciones: 48 sonetos, 44 romances, ocho canciones, la *Fábula de Polifemo y Galatea* en octavas reales, cuatro letrillas, diez poemas formados por una o varias décimas y otro en quintillas[6].

Se excluyen dos poemas copiados en el segundo tomo del manuscrito Chacón (1628): el romance «Lloraba ausencias Rosardo» (1599) y la letrilla «Hiedra vividora» (1620). El primero aparece acompañado en el testimonio de una nota al margen en la que se pone en duda su autenticidad: «Este Romance / auia de ir entre / las obras añadi- / das que están al fin / deste Volumen, y / por ierro se puso aqui» (p. 157). Carreira (1998) y Carreño

[6] Véanse Carreira (2013), sobre el corpus de décimas gongorinas; y Castro (2024), sobre el de las letrillas amorosas.

(2000b), editores modernos de los romances gongorinos, lo separan en sus respectivas ediciones de las composiciones de autoría segura[7].

La letrilla «Hiedra vividora» no es editada por Jammes (1980) porque

> no es exactamente una letrilla, aunque tiene todas las características del género, sino la «letra para cantar» con que termina el romance «Al pie de un verde mirto», de 1620 (Millé, 81). El manuscrito Chacón es el único en considerarla como poesía independiente (Jammes, 1980: 15).

El corpus de letrillas gongorinas se completa con una de las composiciones copiadas en el primer apéndice del segundo tomo del manuscrito Chacón (1628): «Hágasme tantas mercedes» (pp. 328-329). Jammes edita esta y las otras tres letrillas del apéndice, dedicadas a otros temas, porque «aunque no fueron autorizadas por Góngora, no hay ningún argumento, interno o externo, para poner en duda su autenticidad» (Jammes, 1980: 17).

La clasificación temática de tres sonetos amorosos gongorinos ha sido modificada en la edición de *Sonetos completos*, de Ciplijauskaité (1981). Esta propone otra alternativa: «Hermosas damas, si la pasión ciega» (1603) en el apartado de morales, sacros, varios; «No entre las flores, no, señor don Diego» (1615) y «Generoso esplendor, si no luciente» (1616) como dedicatorios. El primero es una defensa de los galanes andaluces en la que se invoca a las damas no cegadas por la pasión. En el segundo se aconseja a un amante: «Quejaos, señor, o celebrad con ella, / del desdén, el favor de vuestra dama, / sirena dulce, si no esfinge bella» (vv. 9-11). En el tercero se alienta a otro amante a regresar junto a su amada: «De venenosas plumas os lo diga / corcillo atravesado. Restituya / sus trofeos el pie a vuestra enemiga» (vv. 9-11). Por lo tanto, no cabría excluir ninguno de ellos del corpus de sonetos amorosos gongorinos.

Desde el punto de vista métrico, debe señalarse que una de las canciones gongorinas incluidas en el cómputo es en realidad heterogénea: «Mátanme los celos de aquel andaluz» (1620). Aunque los primeros versos se corresponden con la forma métrica de la seguidilla (vv. 1-14), la segunda parte está formada por dos estancias (vv. 15-28). No se excluye del corpus, como tampoco fue rechazada por Micó (1990) en su edición de *Canciones y otros poemas en arte mayor*.

[7] Carreira (1998, 3: 42-44) edita el poema «Lloraba ausencias Rosardo» como composición de atribución fundada. Carreño (2000b: 645-654) lo cita en el «Índice de romances que han sido atribuidos a Góngora, con cierto fundamento, sin fundamento, erróneamente, y que no figuran en la presente edición».

Los textos quevedescos seleccionados han sido principalmente consultados en la edición de *Poesía completa* de Rey y Alonso (2021), la más reciente y completa. En ella figuran los poemas de *El Parnaso español* (1648) y *Las tres musas últimas* (1670), salvo los considerados apócrifos. Además, se incluyen dos apéndices con poemas atribuidos en otros testimonios, de autenticidad segura o casi segura.

De acuerdo con los criterios ya señalados, el corpus seleccionado estaría formado por 157 sonetos, veinte romances, doce canciones, tres poemas en octavas reales, dos letrillas, una décima y dos composiciones en quintillas. Quevedo es autor de otros poemas amorosos, descartados del cómputo por no tener homólogos en la lírica gongorina: doce madrigales, siete poemas en redondillas, once silvas y un poema en sextetos[8].

Se han excluido también una serie de composiciones copiadas en *Las tres musas últimas* (1670), que son consideradas apócrifas en la edición consultada: doce de los 38 sonetos (pp. 26–45), nueve de los diez romances (pp. 63-64 y 77-85) y el poema en décimas «Bien pensará quien me oyere» (pp. 59-61)[9].

Se incluyen los poemas amorosos de atribución segura o casi segura recogidos en la edición de *Poesía completa* de Rey y Alonso (2021). En la llamada musa décima los editores copian como poemas amorosos tres sonetos, cuatro romances, la décima «Flor con voz, volante flor» (José Alfay, *Poesías varias de grandes ingenios*, p. 20) y el poema en quintillas «Delante del Sol venía» (Pedro de Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, p. 20). En el apartado de «poemas atribuidos» se recogen otros tres sonetos y tres romances amorosos. Uno de los primeros, «Siete años de pastor Jacob servía» (*Las tres musas últimas*, p. 39), es considerado apócrifo por Astrana (1932) y Blecua (1969-1981), pero Rey y Alonso (2021) lo editan en este apéndice de poemas atribuidos, por lo que se incluye en el cómputo.

En cuanto a la temática, los sonetos clasificados como pastoriles en la musa VII de *Las tres musas últimas* (pp. 11-25) forman parte del corpus por tratar de forma seria el amor, aunque con características propias de la

[8] Rey y Alonso (2024) han editado de forma independiente las *Silvas* quevedescas. Se trata de un corpus métricamente heterogéneo de 28 composiciones, once de ellas amorosas. Solo cinco de estas últimas son silvas métricas. Otras cuatro están compuestas en estancias, una en sextetos y otra en quintillas. Todas ellas se excluyen del presente cómputo, por haber sido concebidas por Quevedo como silvas.

[9] El soneto «Cifra de cuanta gloria, y bien espera» es editado por Blecua (1969), pero Rey y Alonso (2021) lo consideran ajeno a Quevedo.

tradición bucólica, que también presentan otras composiciones clasificadas como amorosas.

En la musa IV de *El Parnaso español* (1648) se encuentran tres sonetos con un cierto tono burlesco, que son incluidos también en el corpus: «Si a una parte miraran solamente», «Para agotar sus luces la hermosura» e «Invidia, Antandra, fue del sol y el día» (pp. 202-203)[10]. Como señala Cacho (2005: 29), «conforme al cauce del encomio paradójico, los tres poemas gravitan en una zona fronteriza entre lo serio y lo burlesco». Aunque fueron recogidos en la musa dedicada al amor, cada uno de ellos alaba a una dama con un defecto visual, alejada del canon de belleza de la tradición amorosa. Esto no es argumento suficiente para excluir estos poemas del corpus amoroso, aunque esta decisión pueda ser objeto de debate.

Las dos letrillas quevedescas señaladas son clasificadas como líricas en la musa V de *El Parnaso español* (1648): «Que un corazón lastimado» y «Flor que cantas, flor que vuelas» (pp. 338-339). En el testimonio se incluye una tercera, «Rosal, menos presunción» (p. 340), no considerada amorosa, pues se dirige a la naturaleza presunciosa. La primera de ellas es claramente amorosa desde los primeros versos: «Que un corazón lastimado / a quien ha dado el amor / por premio eterno dolor» (vv. 1-3). En la segunda, la voz poética se dirige a un jilguero, alabando la belleza de la posible amada («si en la risa de Lidora / su amanecer desconsuelas?», vv. 16-17) y esbozando su presumible sufrimiento amoroso («recata de mi cuidado / tus músicas y alegrías», vv. 46-47).

Desde el punto de vista métrico, se excluye del cómputo de canciones la composición «En estos versos de mi amor dictados», clasificada como tal en *Las tres musas últimas* (pp. 46-47). Siguiendo el criterio de la edición moderna, se contabilizan los sonetos que incluye como poemas independientes: «Saliste, Doris bella, y florecieron» y «Aunque cualquier lugar donde estuvieras». Los 18 versos restantes formarían uno de los madrigales ya señalados, pues no pueden ser divididos en estancias[11].

El cómputo de canciones y poemas en octavas reales se completa con cuatro de los siete idilios copiados en la musa IV de *El Parnaso español* (1648). Un idilio era un «poema corto y festivo, con narraciones y representaciones de sucesos alegres o poesías pastoriles» (*Diccionario de autoridades*

[10] Sobre estos sonetos, véanse Cacho (2005) y Castro (2022).

[11] Caramuel (2007: 313) había señalado que «si el poema tiene varias estrofas con la misma forma (si no tuvieran la misma forma no las llamaríamos estrofas), sea denominado *Canción*, a no ser que posea un vocablo específico. Si no está dividido en estrofas uniformes, y sin embargo tiene veinte versos o menos, sea denominado *Madrigal*. Y si tienen más, *Silva*».

de la Real Academia Española). Dos de ellos están compuestos en estancias («¿Aguardas por ventura», pp. 221-223; y «Voyme por altos montes paso a paso», pp. 294 [264 en el manuscrito por error]-296) y otros dos en octavas reales («¡Oh vos, troncos, anciana compañía», pp. 292-294 [264 en el manuscrito por error]; y «¡Ay, cómo en estos árboles sombríos», pp. 296-297).

Entre los romances se añade el poema «Estaba Amarilis», clasificado como endecha en *Las tres musas últimas* (pp. 85-86). La endecha es una «composición de duelo, generalmente en forma de romancillo pentasílabo, hexasílabo o heptasílabo, y a veces en redondillas o en versos sueltos» (Navarro, 1972: 534). Desde el punto de vista métrico, «Estaba Amarilis» es un romancillo hexasílabo, pues sus versos se agrupan en cuartetas con rima asonante en los pares.

3. Conclusiones

El análisis comparativo de la poesía amorosa gongorina y quevedesca tendría como objeto de estudio los dos corpus delimitados, formados por poemas de autenticidad segura, de temática amorosa en su vertiente seria y compuestos en metros utilizados por ambos autores para ello.

Desde el punto de vista temático, se han encontrado casos fronterizos en algunos sonetos gongorinos y quevedescos. La incorporación de estos poemas en sus respectivos corpus está sujeta a los matices señalados. Los sonetos pastoriles y las letrillas líricas se han incluido de forma argumentada en el quevedesco.

Desde el punto de vista métrico, se ha acotado la selección a los metros utilizados por ambos autores, excluyendo composiciones amorosas quevedescas escritas en otras formas. El poema gongorino «Mátanme los celos de aquel andaluz» (1620), heterogéneo métricamente, supone una excepción por su propia particularidad. En el caso de Quevedo, se encuentran distintos poemas clasificados de formas diversas en los testimonios: «En estos versos de mi amor dictados», que incluye los sonetos «Saliste, Doris bella, y florecieron» y «Aunque cualquier lugar donde estuvieras»; los idilios compuestos en estancias u octavas reales; y la endecha en forma de romancillo hexasílabo.

Referencias bibliográficas

Aguilera, Ignacio (1928): «Unas poesías inéditas en un códice gongorino», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 10, pp. 132–149. ISSN: 0006-1646.

Alonso Veloso, María José (2013): «Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso* y sus posibles modelos», *Bulletin of Spanish Studies*, 90, 8, pp. 1233–1267. DOI: https://doi.org/10.1080/14753820.2013.847156.

Cacho Casal, Rodrigo (2005): «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola*, 9, pp. 19-31. DOI: https://doi.org/10.15581/017.9.28029.

Cacho Casal, Rodrigo (2010): «Quevedo y el canon poético español», *El canon poético en el siglo xvii. IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 421–451.

Caramuel Lobkowitz, Juan (2007): *Primer Cálamo de Juan Caramuel*, ed. Isabel Paraíso et al., Valladolid: Universidad de Valladolid.

Carreira, Antonio (2013): «Manuscritos y ecdótica: en torno al *corpus* de las décimas», *Góngora y el epigrama: estudios sobre las décimas*, coord. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 79-100.

Castro Álvarez, Laura (2022): «Taras visuales en la poesía amorosa de Quevedo: elogio de la imperfecta hermosura», *Quevedo en su contexto poético: la silva. Actas del Congreso Internacional Santiago de Compostela (21 y 22 de octubre de 2021)*, ed. María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 519-530.

Castro Álvarez, Laura (2024): «Algunas letrillas amorosas atribuidas a Góngora: delimitación del *corpus*», *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*, ed. Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez, Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 631-641.

Foulché–Delbosc, Raymond (1906): «Poésies attribuées à Góngora», *Revue hispanique*, 12, pp. 71–114. ISSN: 9965-0355.

García Aguilar, Ignacio (2009): *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid: Calambur.

Góngora y Argote, Luis de (1628): *OBRAS / DE D. LVIS DE GONGORA / Reconocidas i comunicadas con eL / POR D. ANTONIO CHACON PONCE de LEON / Señor de Poluoranca. / AL EXCMO. SEÑOR D. GASPAR DE GVZMAN / CONDE DE OLIVARES, DVQUE DE SANLVCAR / la Maior, Marques de Heliche, delos Consejos de Esta / do i Guerra de su Mag. i su Cauallerizo maior. Co– / mendador maior de Alcantara, Canciller maior / delas Indias, Capitan general dela Caualleria de / España, i perpetuo de Seuilla, i su tierra, Alcai / de perpetuo delos Réàles Alcaçares de aquella / ciudad, i de sus Ataraçanas, AlguaziL / maior dela Casa dela Contratacion de / las Indias, y Correo maior dellas / DIVIDIDAS EN / TRES TOMOS. / LO QVE SE CONTIENE EN CADA VNO / se hallarà en la sexta hoja despu– / es desta*, ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, en tres tomos con signaturas Res. 45–46.

Góngora y Argote, Luis de (1892): *Cartas y poesías inéditas de Don Luis de Góngora y Argote*, ed. Enrique Linares García, Granada: Tip. Hospital de Santa Ana.

Góngora y Argote, Luis de (1980): *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid: Castalia.

Góngora y Argote, Luis de (1968 [1981]): *Sonetos completos*, 4º edición, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid: Castalia.

Góngora y Argote, Luis de (1990): *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José María Micó, Madrid: Espasa-Calpe.

Góngora y Argote, Luis de (1994): *Nuevos poemas atribuidos a Góngora: (Letrillas, sonetos, décimas y poemas varios)*, ed. Antonio Carreira, Barcelona: Quaderns Crema.

Góngora y Argote, Luis de (1998): *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona: Quaderns Crema, 4 vols.

Góngora y Argote, Luis de (2000a): *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2 vols.

Góngora y Argote, Luis de (1982 [2000b]): *Romances*, 5ª edición revisada, ed. Antonio Carreño, Madrid: Cátedra.

Góngora y Argote, Luis de (2010): *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid: Cátedra.

Góngora y Argote, Luis de (2018): *Décimas*, ed. Sara Pezzini, Edizioni dell'Orso: Alessandria.

Góngora y Argote, Luis de (2019): *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid: Cátedra.

Navarro Tomás, Tomás (1956 [1972]): *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, 3ª edición corregida y aumentada, Madrid: Guadarrama.

Quevedo, Francisco de (1648): *EL / PARNASSO ESPAÑOL, / MONTE EN DOS CVUMBRES DIVIDIDO, / CON LAS / NVUEVE MVSAS CASTELLANAS / Donde se contienen / POESIAS / DE DON FRANCISCO DE QVEVEDO VILLEGAS, / CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO, / I SEÑOR DE LA VILLA DE LA TORRE DE IVAN ABAD: / Que con Adorno, i Censura, ilustradas, i corregidas, / salen ahora de la Libreria de / DON IOSEPH ANTONIO GONZALEZ DE SALAS; / CABALLERO DE LA ORDEN DE CALATRABA, / I SEÑOR DE LA ANTIGVA CASA DE LOS GONZALEZ / DE VADIELLA / EN MADRID, / Lo imprimio EN SV OFFICINA DEL LIBRO ABIERTO / DIEGO DIAZ DE LA CARRERA, / Año M DC XL VIII. / A costa de Pedro Coello, Mercader de Libros*, ejemplar de la Real Academia Española, con signatura 12–IV–38.

Quevedo, Francisco de (1670): *LAS TRES MVSAS / VLTIMAS CASTELLAS. / SEGVNDA / CVMBRE DEL / PARNASO ESPAÑOL DE / DON FRANCISCO DE QVEVEDO Y / VILLEGAS, CAVALLERO DE LA ORDEN / DE SANTIAGO, SEÑOR DE LA / VILLA DE LA TORRE DE / IVAN ABAD. / SACADAS DE*

LA LIBRERIA / de Don Pedro Aldrete Quevedo y Villegas / Colegial del mayor del Arçobispo de la Vni– / uersidad de Salamanca, Señor de la Villa / de la Torre de Iuan Abad / CON PRIVILEGIO / En Madrid: En la Imprenta Real, Año de 1670. / A costa de Mateo de la Bastida, Mercader de libros, enfren– / te de las gradas de San Felipe, ejemplar de la Biblioteca Regional de Madrid, con signatura A–2696.

Quevedo, Francisco de (1932): *Obras completas de Don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid: M. Aguilar, 2 vols.

Quevedo, Francisco de (1969-1981): *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 4 vols.

Quevedo, Francisco de (2010): *Poesía inédita: atribuciones del manuscrito de Évora*, ed. María Hernández, Barcelona: Libros del Silencio.

Quevedo, Francisco de (2011): *Poesía amorosa: (Erato, sección primera)*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona: EUNSA.

Quevedo, Francisco de (2013): *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi: (Erato, sección segunda)*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona: EUNSA.

Quevedo, Francisco de (2020): *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Madrid: Real Academia Española, 2 vols.

Quevedo, Francisco de (2021): *Poesía completa*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona: Castalia.

Quevedo, Francisco de (2024): *Silvas*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Salamanca: Universidad de Salamanca.

Real Academia Española (1726–1739): *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Imprenta de Francisco del Hierro*. [En línea: https://bit.ly/4kmEW3u. Fecha de consulta: 14/05/2025]

Rennert, Hugo Albert (1897): «Poésies inédites de Góngora», *Revue hispanique*, 4, 11, pp. 139–173. ISSN: 9965-0355.

VV. AA. (1605): *PRIMERA PARTE / DE LAS FLORES / DE POETAS / ILVSTRES DE / España, Diuidida en dos Libros. / ORDENADA POR PEDRO / Espinosa natural de ciudad de / Antequera. / DIRIGIDA AL SEÑOR / Duque de Bejar. / Uan escritas diez y seis Odas de Horacio, tra- / duzidas por diferentes y graues Autores, / admirablemente. / CON PRIVILEGIO. / En Valladolid, Por Luys Sanchez. / Año M. DCV*, ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, con signatura U/3313.

Ocho poemas atribuidos a Juan del Valle y Caviedes: autoría y propuesta de edición

Andrea Álvarez García
Universidad de Oviedo

Data de recepción 06/06/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: Partiendo de los problemas de autoría que rodean a ocho composiciones que fueron atribuidas a Juan del Valle y Caviedes y, posteriormente, incluidas en *Flor de Academias* firmadas por distintos autores, el presente trabajo plantea los problemas metodológicos en los que se encuentra sumido el estudio del corpus poético caviediano fruto de las múltiples hipótesis editoriales vertidas a lo largo del siglo xx. En esta línea, a partir de la exposición de los testimonios textuales y paratextuales, se revela un obstáculo metodológico actual y se proponen criterios filológicos y una base sólida para emprender un estudio crítico, historiográfico y riguroso necesario para arrojar luz sobre la autoría de los poemas.
Palabras clave: Juan del Valle y Caviedes, *Flor de academias*, transmisión textual, crítica textual, análisis paratextual.

Abstract*: Starting from the authorship problems surrounding eight compositions attributed to Juan del Valle y Caviedes —which also appear in* Flor de Academias *attributed to other authors roughly a decade after the poet's death— this study examines the methodological difficulties currently affecting the scholarly analysis of Caviedes' poetic corpus, largely caused by the proliferation of editorial hypotheses through the 20th Century. Through the description and analysis of the textual and paratextual witnesses of these poems, this chapter identifies key methodological obstacles and proposes philological criteria and a solid foundation for undertaking the stylistic and critical study necessary to clarify their authorship.*
Keywords*: Juan del Valle y Caviedes,* Flor de Academias*, textual transmission, textual criticism, paratextual analysis.*

Se ha reiterado en numerosas ocasiones (Barrera, 2009; Ballón Aguirre, 1999; Lorente Medina, 1991) la dificultad de establecer el corpus poético definitivo de la obra de Juan del Valle y Caviedes, a causa del gran número de composiciones ajenas al poeta —o cuya autoría aún no ha podido probarse— insertas en las copias manuscritas que contienen su obra. Sumado a ello, la tarea de fijación del corpus se ve agravada por una dispersión metodológica fruto de los criterios editoriales tan dispares que se han seguido a lo largo de todo el siglo xx en lo que respecta al número de poemas incorporados en la recopilación, la fuente empleada como base para la edición o las opiniones vertidas sobre la autoría de determinados poemas que, en muchas ocasiones, rozan lo arbitrario sin que se haya hecho un estudio estilístico, de filiación y fijación textual pertinente para extraer hipótesis concluyentes.

Si bien es cierto que se han ido esclareciendo algunas lagunas de manera progresiva —como ocurrió tras el hallazgo de Luis García-Abrines (1993: 61 y ss.), quien demostró que cuarenta y dos agudezas que habían sido atribuidas a Caviedes eran en realidad traducciones de John Owen realizadas por Francisco de la Torre—, subsisten aún ocho poemas cuya autoría plantea diversos problemas, los cuales han sido aludidos en estudios modernos, pero no han suscitado una investigación específica que permita resolver las dudas relativas a su atribución.

Las ocho composiciones se conservan hasta en seis copias manuscritas de la obra de Juan del Valle y Caviedes y, además, aparecen transcritas y atribuidas a distintos poetas en las actas —recopiladas bajo el título *Flor de Academias*— de la academia del primer marqués de Castelldosrius, celebradas entre 1709 y 1710; es decir, aproximadamente una década después de la muerte de Caviedes. En este contexto, los poemas referidos son los siguientes[1]: «Parecióle a un cabrón acomodado…», inserto en la composición de Jerónimo de Monforte y Vera el día 28 de octubre de 1709, en la sexta sesión; «¿Preguntas, ¿cuál será grata…», cuyas quintillas aparecen dispersas entre las composiciones de cinco autores distintos a lo largo de toda la sesión decimoquinta, celebrada el día 10 de febrero de 1710; el poema «D.S. mesón donde K.E…», leído por Pedro José Bermúdez de la Torre el 17 de febrero de 1710, en la sesión decimosexta; «Me parece en conclusión…», cuyos dieciséis primeros versos aparecen atribuidos al propio marqués del Castelldosrius en las redondillas pronunciadas en el acta decimosexta, del día 17 de febrero de 1710; «Todo al natural consumo…», pronunciado por Jerónimo de Monforte

[1] Se citan las composiciones por el primer verso, puesto que el título puede oscilar entre ediciones.

el día 10 de marzo de 1710 en la sesión decimonona; la composición «Aún más que en la frente ataja…» atribuida a Luis Antonio de Oviedo y Herrera, conde de La Granja, también en la sesión decimonona; «Hoy me mandan desatar…», del cual encontramos una versión más extensa en la vigésima sesión, del día 17 de marzo de 1710, firmada por Juan Manuel de Rojas; y «Nace Cristo de noche, y en la esfera…», firmado por el marqués de Castelldosrius en el acta vigésimo primera, celebrada el día 24 de marzo de 1710.

Ante la evidente falta de consenso crítico en torno a la autoría y datación de los poemas objeto de estudio, considero necesario establecer un punto de partida desde el que emprender un análisis riguroso y exhaustivo del corpus. El objetivo es visibilizar las desviaciones metodológicas que ha generado la multiplicidad de hipótesis editoriales y que, en la actualidad, dificultan la lectura de estas composiciones. Se ofrece un recorrido por las ediciones modernas que han transmitido los mencionados poemas, haciendo hincapié en los argumentos empleados para atribuir o no su autoría a Juan del Valle y Caviedes, y, además, una recopilación y contraste entre los marcos temporales propuestos para la datación de los testimonios manuscritos. Considero que el punto de partida para emprender el estudio de los poemas ha de ser, en primera instancia, una fijación textual que coteje todas las fuentes manuscritas y no tenga especial predilección arbitraria por ninguna por ser más antigua o completa.

1. Transmisión textual y paratextual en las ediciones modernas

Con intención de no repetir el error que comúnmente cometen las ediciones modernas de la obra de Caviedes, que, como expresa Ignacio Arellano (2000: s. p.), «se separan en sus fijaciones textuales, carecen de estudio textual completo, con criterios definidos y meticulosos [y] algunas observan expurgos arbitrarios», es necesario repasar los criterios editoriales mantenidos con respecto a estos poemas. El caso de «Preguntas ¿cuál sea grata…» evidencia la falta de rigor en la fijación textual: en las ediciones caviedianas de Manuel Odriozola (1873) y Ricardo Palma (1899), el poema presenta diecinueve quintillas; en la de Rubén Vargas Ugarte (1947), veinte; y en la de Daniel Reedy (1984), veintiuna. Además, este último indica que el verso 10 está omitido en todas las fuentes manuscritas (Reedy, 1986: 102), mientras que María Leticia Cáceres (1990: 591) señala que uno de esos mismos manuscritos, que también habría consultado Reedy, no omite dicho verso. Ante estas divergencias

—justificadas o no— entre los textos críticos propuestos por distintos editores modernos, no parece posible emprender un estudio completamente riguroso sin previamente establecer un consenso al respecto.

Las primeras alusiones a versos caviedianos que también estarán presentes en las actas de la academia palatina se remontan a la primera y única edición de *Flor de Academias* realizada por Ricardo Palma en 1899. El editor —que compila tanto las actas de la academia como la obra de Juan del Valle y Caviedes bajo el título *Diente del Parnaso*— comenta unas quintillas presentadas por el concurrente fray Agustín Sanz en la decimoquinta sesión y, tras anotar en ellas una simbólica «P» de «plagio», señala que «se exhibe plagiando, sin cambiar sílaba, al gran satírico limeño Juan de Caviedes» (Palma, 1899: 253), en relación con la composición atribuida a Caviedes que comienza con el verso «Preguntas ¿cuál será grata…». Esta línea crítica se profundiza en su edición de la obra de Caviedes, donde hace extensiva la acusación a otros contertulios y a diversas composiciones (Palma, 1899: 462).

A partir de Palma, se inicia una nueva etapa en la transmisión de la obra de Juan del Valle y Caviedes, lo que da lugar a siete ediciones publicadas en el siglo XX[2] y dos en el siglo XXI[3], a las que debe añadirse la primera de 1873 realizada por Manuel Odriozola, que prácticamente no presenta divergencias con respecto a la de Ricardo Palma.

En su edición, Ricardo Palma divide la producción de Caviedes en dos bloques, «Diente del Parnaso»[4] y «Poesías diversas», siendo este último el que contiene los poemas aquí aludidos.

1.1. Rubén Vargas Ugarte, 1947

Rubén Vargas Ugarte señala en el prólogo a su edición (1947: X) que no incluirá —entre otros— los poemas «Preguntas ¿cuál será grata…», «Parecióle

[2] Las llevadas a cabo por Luis Alberto Sánchez y Daniel Ruzo (1925), Rubén Vargas Ugarte (1947), María Leticia Cáceres (1972), Daniel Reedy (1984), María Leticia Cáceres, Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena (1990), Luis García-Abrines (1993-1994) y Giuseppe Bellini (1997).

[3] Las realizadas por Trinidad Barrera y Carlos F. Cabanillas Cárdenas, ambas del año 2013.

[4] *Diente del Parnaso* es una denominación problemática para la obra de Caviedes. Cáceres Sánchez (1972), a través de la confrontación de códices, expuso que el poeta nunca había llamado a su obra de tal manera, y que el título correcto era *Guerras físicas, hazañas y proezas medicales*. Sin embargo, es un título que se ha consolidado en la tradición editorial y ha sido empleado en diversas ediciones que reúnen un corpus específico de poemas, entre los cuales no se incluye ninguno de los insertos en *Flor de Academias*. Por este motivo, el presente estudio no considera aquellas ediciones modernas que se circunscriben exclusivamente a dicho conjunto, en particular la edición de Giuseppe Bellini —*Diente del Parnaso,* 1997— y la realizada por Luis Alberto Sánchez y Daniel Ruzo bajo el mismo título en 1925.

a un Cabrón acomodado…», «Me parece en conclusión…» y «Todo al natural consumo…», precisamente por estar incluidos en *Flor de Academias*. Del último dirá que aparece en el manuscrito de la Universidad de Duke con el aditamento «Sobre las palabras: Pulvis es de Castell dos Rius» (Vargas Ugarte, 1947: x), lo cual ya sería un argumento en favor de los académicos —Jerónimo de Monforte, en este caso. Asimismo, el padre Vargas Ugarte (1947: x) se decanta por la autoría de Monforte para la composición «Parecióle a un Cabrón acomodado…» debido a «la calidad del asunto, el modo de tratarlo y cierto amaneramiento muy propio de los versificadores de Palacio, pero del cual se hallaba ajeno Caviedes». No sucede lo mismo con la composición «Preguntas, ¿cuál será grata…», puesto que, señala, «es muy posible que alguno [de los concurrentes de la academia] se apropiara de los versos de Caviedes y los vendiera como suyos» (Vargas Ugarte, 1947: x).

También excluye del corpus el romance «D.S. mesón donde K.E…»[5], aunque opta por transcribir el comienzo en el prólogo con el siguiente apunte:

> Tan disparatado engendro no creemos que sea de Caviedes, aun cuando el manuscrito Duke lo incluye entre sus poesías y no confirmamos en nuestro parecer, viendo que en *Flor de Academias* figura también en una de las actas, como producción de uno de sus habituales concurrentes [Pedro José Bermúdez de la Torre]. Aquí no está fuera de lugar, sabiendo que entre ellos predominaba el mal gusto y cuanto de artificioso había en el gongorismo, pero Caviedes no había llegado a ese extremo (Vargas Ugarte, 1947: xiv-xv).

Es obligatorio, no obstante, poner en cuarentena las afirmaciones y el criterio seguido por Vargas Ugarte en esta edición, completamente carente de rigor filológico:

> El descarte lo hemos extendido también a todas aquellas composiciones que sean o no de Caviedes están lejos de honrar su pluma. […] Es casi un deber cribar su obra poética y arrojar a un lado como inútil paja todo cuanto de repulsivo, maloliente o subido de color hallamos en ella. Tal ha sido nuestro criterio (1947: xii).

Por el contrario, incluye dentro del corpus caviediano el soneto «Hoy me mandan desatar…» (Vargas Ugarte, 1947: 208-209), con una nota al pie en la que alude a una quintilla supuestamente añadida por Ricardo Palma:

[5] Enrique Ballón Aguirre (1999: s. p.) apunta, a partir de las palabras de Vargas Ugarte, que el romance «queda adjudicado a Caviedes». Considero que el editor, aunque señala no poder confirmarlo, dice expresamente lo contrario.

En la edición de Palma (p. 441) se añade esta quintilla:

> Ya tanto andando tenía
> hacia el mérito que fragua
>
> el sordo que bien confía,
> pues para serlo valía
> sus orejas llenas de agua

La adición no nos parece de Caviedes; Palma, sin embargo, se la atribuye y agrega que uno de los contertulios de la Academia del Marqués de Castelldosrius se apropió de estos versos.

Transcribo la nota ante la sorpresa de que en la edición de Ricardo Palma no aparece tal quintilla. Tampoco lo hace en la edición de Odriozola de 1873, por lo que o bien Palma *copió* a Odriozola, o bien la suprimió voluntariamente, puesto que esta consta en los cinco códices manuscritos de la obra de Caviedes en los que se conserva el poema[6]; lo que está claro es que no la añadió. Se documenta, sin embargo, dentro de la composición de Juan Manuel de Rojas en el acta vigésima de la academia palatina (Palma, 1899: 300).

El resto de las composiciones —«Hoy más que en la frente ataja…», «Nace Cristo de noche, y en la esfera…» y «Aún más que en la frente ataja…»— ni siquiera las menciona.

1.2. Daniel Reedy, 1984

La edición de Reedy, por su parte, incluye los ocho poemas presentes en *Flor de Academias* en un apéndice titulado «Poemas atribuidos a Caviedes» (Valle y Caviedes, 1984: 508 y ss.) junto con otras composiciones ajenas a la academia palatina que también presentan problemas de atribución. Reedy es más cauto que Vargas Ugarte y no emite ningún juicio al respecto: solamente en un artículo posterior se inclina hacia la postura de que el poema «Preguntas ¿cuál será grata…» no le pertenece y es, posiblemente, fruto de un copista que ha desmembrado cinco composiciones leídas en la academia para conformar un poema nuevo, basando su breve argumentación en un verso que difiere con el presente en *Flor de Academias* (Reedy, 1986).

Si bien no toma una postura clara, se trata de la primera edición de Caviedes que aporta una suerte de aparato crítico de variantes que facilita en parte la labor del investigador en lo relativo a la fijación textual. Ello no lo

[6] Pueden verse las variantes textuales en Reedy (1984: 517).

exime de manipulaciones —presentadas como correcciones de erratas— y una férrea fidelidad a una sola fuente manuscrita —la de la Universidad de Duke— que obliga, a pesar de ser una opción editorial legítima y un planteamiento metodológico válido, a ser cauteloso con ciertas lecturas, ya que «no utiliza [las variantes] para la correcta fijación textual, eligiendo con harta frecuencia la peor lectura para su propuesta definitiva, e ignorando buenas soluciones» (Arellano, 2000: s. p.).

La única cuestión reseñable es que, tal como se indicó al comienzo del capítulo, en el poema «Preguntas, ¿cuál será grata…» Reedy opta por completar un verso que aparece incompleto y recurre a la composición de la academia palatina. De esta forma, el editor consigna la lectura «es sentencia de Clavijo», tomada de una composición de Miguel Cascante, mientras que Cáceres propone «como si me diera un hijo», variante que, según señala, figura en uno de los manuscritos conservados en la Universidad de Yale (Cáceres, 1990: 591).

1.3. María Leticia Cáceres, Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena, 1990

La edición de Cáceres pretendía ser rigurosa, exhaustiva, enriquecida con estudios introductorios realizados por Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena y que no impusiese un manuscrito concreto. Una característica novedosa es que, en lugar de retirar los poemas que no son de Caviedes directamente del corpus, incluye dos anexos: uno para los poemas de dudosa autoría y otro para los poemas que definitivamente no son suyos, pero aparecen en alguno de los manuscritos. De esta forma, Cáceres (1990: 799) desecha del corpus el romance «D.S. mesón donde K.E…» con la curiosa nota «sólo existe la mitad emborronada de ese folio. Probablemente supo a tiempo el copista que esta pieza no podía adjudicarse al poeta». Para el caso de la exclusión de «Me parece en conclusión…», «Todo al natural consumo…», «Aún más que en la frente ataja…» y «Nace Cristo de noche, y en la esfera…», la razón alegada es que también estaban recogidas en las actas de la academia palatina.

En el apéndice «Poesía de dudosa autoría» incluye «Parecióle a un Cabrón acomodado…» y «Hoy me mandan desatar…». Sobre la primera, la editora señala en una nota lo siguiente:

> Es difícil saber a quién pertenece esta composición. Son argumentos favorables a Caviedes: la llaneza de estilo, el gracejo. La métrica utilizada no es una combinación ajena al poeta. Dentro del repertorio léxico, la presencia de la *pera* o *barba* del Cabrón a quien llama «el Docto de las selvas graduado», puede tomarse casi como

> la rúbrica de Caviedes en este ovillejo que la sagacidad de Monforte convirtió en más extenso al aumentar las estancias tanto al principio como al final del mismo (Cáceres, 1990: 778).

En cuanto a «Hoy me mandan desatar…», justifica su presencia indicando que «por el festivo estilo de sátira política, ajeno totalmente a los contertulios del Virrey, estas quintillas parecen ser trazadas por Caviedes» (Cáceres, 1990: 779).

Lo más sorprendente, sin embargo, es que incluya la composición «Preguntas ¿cuál será grata…» en el corpus poético de Caviedes, denominando a los contertulios del Virrey «ilustres plagiadores» (Cáceres, 1990: 591), sin mencionar la problemática expuesta por Reedy cuatro años antes en la que, tímidamente, argumentaba que el poema no era de autoría caviediana. Más allá de esto, Luis Jaime Cisneros (1990: 131) incluye estrofas de esta composición en el estudio introductorio para ejemplificar la influencia quevedesca en el autor, por lo que parece que la autoría ni siquiera se pone en duda.

1.4. Luis García-Abrines, 1993-1994

García-Abrines publica una polémica edición en dos tomos (1993-1994) en la que toma el manuscrito *Yale-1* como fuente primaria. No incluye ninguna de las ocho composiciones, aunque sí las menciona en el prólogo al segundo tomo dentro del listado de piezas excluidas (García-Abrines, 1994: 15-19).

1.5. Trinidad Barrera, 2013

Trinidad Barrera no incluye ni menciona ninguno de los ocho poemas. Su opción es editar el manuscrito de La Paz por ser el más antiguo —de finales del XVII o principios del XVIII— y no contener, aparentemente, textos ajenos (Barrera, 2013: 53).

1.6. Carlos F. Cabanillas Cárdenas, 2013

Cabanillas Cárdenas tampoco incluye los poemas insertos en *Flor de Academias* en su edición, aunque los menciona en la introducción y remite a las ediciones de García-Abrines y Daniel Reedy citadas anteriormente. Basa su edición en el corpus *Guerras físicas, proezas medicales, hazañas de la ignorancia* (Cabanillas Cárdenas, 2013: 180), compuesto por tres manuscritos que no contienen dichos poemas.

2. Manuscritos e inestabilidad del marco cronológico

De la misma forma que no hay un consenso claro sobre la atribución de la autoría de ninguno de los poemas, aunque parece haber una tendencia a excluirlos del corpus en las últimas ediciones[7], tampoco lo hay sobre la datación de las copias manuscritas en las que aparecen insertos. Los ocho poemas figuran dispersos en hasta seis de los diez manuscritos conservados, sobre los cuales no se ha realizado aún un estudio exhaustivo de las filigranas del papel, como señala Antonio Lorente Medina (2011: 37), necesario para establecer una datación concreta. El amplio marco temporal ofrecido en algunos casos, especialmente para los manuscritos (1) y (4), dificulta el proceso de filiación y estudio. También se percibe, en las descripciones de los manuscritos llevadas a cabo por los editores, que no se pone demasiada atención en el número de manos que pudieron haber intervenido en las copias, cuando la identificación sería concluyente, *a priori*, mediante el análisis visual de las grafías y las variaciones en la coloración de la tinta, lo que permitiría, además, determinar de manera más precisa la cronología de la copia.

La tradición manuscrita que custodia estos poemas se articula en torno a los siguientes testimonios:

2.1. Manuscrito de la Universidad de Duke, en adelante referido como ms. (1): Peruvian Collection, Special Collections, Library, sign. Ms. 24

Daniel Reedy emplea esta copia como base para su edición por considerarla la más completa de todas[8]. Rubén Vargas Ugarte (1947: xxi) señalará que se trata de una copia del primer tercio del siglo xviii, hipótesis que también reiterará Reedy en 1964 (159), aunque veinte años más tarde, en su edición, ampliará el marco temporal hasta mediados de siglo. La postura de que este manuscrito hubo de ser copiado a principios del xviii la comparte también García-Abrines (1993: 78-79), aunque Cáceres (1990: 237), por su parte, apunta que la letra es de segunda mitad de siglo. A Lorente Medina

[7] Hay que matizar que las ediciones del siglo xxi optan por una selección más conservadora y ofrecen al lector un corpus más reducido.

[8] La afirmación no es falsa: el manuscrito de la Universidad de Duke es el que más poemas contiene de todas las copias conocidas; sin embargo, la amplitud de su contenido no constituye un criterio de autoridad filológica *per se*. Debe tratarse este factor con cautela, puesto que el volumen de la copia aumenta las probabilidades de que se hayan incorporado composiciones apócrifas o de autoría incierta.

(2011: 39) no le convence ninguna de esas posturas: no considera posible que sea de principios del siglo XVIII precisamente por la presencia de poemas de *Flor de Academias*, pero también cuestiona que sea de la segunda mitad de siglo —postura que más adelante defenderá también Cabanillas Cárdenas (2013: 147)—, como argumentó Cáceres. Según la editora, el manuscrito hubo de copiarse tras 1746 por cronología interna, ya que, según indica, en una nota inserta al final del folio 284 se menciona el terremoto acaecido el 28 de octubre de 1746 y al conde de Supernuda, José Antonio Manso de Velasco, quien fue virrey del Perú desde 1745 a 1761 (Cáceres, 1990: 238). Ante dicha afirmación, Lorente Medina (2011: 38, nota 80) anota la extrañeza que le supone que el resto de editores no se hayan percatado de un dato tan relevante para la datación y añade, además, que tras haber consultado fotocopias del documento no puede sostener la afirmación de Cáceres.

2.2. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, en adelante referido como ms. (2): ms. 17494

Hay unanimidad en señalar que se trata de una copia del manuscrito referido anteriormente. Según Reedy (1984: XXXVII) y Cabanillas Cárdenas (2013: 148), data del último tercio del siglo XVIII; según García-Abrines (1993b: 79), la letra es de la segunda mitad de siglo. A pesar de ser una copia, presenta diferencias relevantes para el estudio de estos poemas más allá de las variantes textuales comunes entre códices: en el caso de «Preguntas, ¿cuál será grata…», el ms. (2) presenta una quintilla menos que el ms. (1). No disponemos de indicios suficientes que nos permitan decantarnos por pensar que fuese una omisión intencional o un descuido del copista.

2.3. Manuscrito de la Universidad de Kentucky, en adelante referido como ms. (3): ms. 861 v2424d

La copia ha pasado bastante desapercibida para la crítica, quizás por ser, en palabras de Cáceres Sánchez (1993: 232-233), la peor de ellas y adolecer de una «increíble anarquía ortográfica y un insufrible yeísmo». Reedy (1984: XXXVIII) y García-Abrines (1993b: 80) se limitan a señalar que presenta una letra de mediados del siglo XVIII, mientras que Cabanillas (2013: 143) lo sitúa a finales de la centuria y, además, acota su datación por cronología interna al indicar que no pudo haberse copiado antes de 1724 debido a la inclusión de la «Mojiganga para celebrar los años del Rey Luis I» y su sucesión al trono en ese mismo año.

2.4. Manuscrito de la Universidad de Yale, en adelante referido como ms. (4): Andean Collection, ms. 158 [173]

Junto al ms. (1), es el que ha generado opiniones más dispares y significativas para nuestro estudio, puesto que García-Abrines (1993b: 80) lo toma como fuente principal para su edición por ser, según él, el más antiguo de todos los manuscritos, llegando a datarlo a finales del siglo xvii. Afirma, además, que es una de las cinco copias que se sacaron tras morir Caviedes y la única que se conserva de ellas (García-Abrines, 1993b: 78)[9]. Cáceres Sánchez (1990: 231) lo data un siglo más tarde, a finales del xviii, y Cabanillas Cárdenas no aporta fecha alguna.

2.5. Manuscrito 1 de la Biblioteca Nacional de Perú, en adelante referido como ms. (5): B371

Hay unanimidad en señalar que es igual que el ms. (4) en disposición y número de poemas, y parece bastante claro que se trata de una copia del siglo xix (Cáceres Sánchez, 1990: 229-230). Se encuentra en mal estado a causa del incendio de la Biblioteca Nacional de Perú en el año 1943.

2.6. Manuscrito 2 de la Biblioteca Nacional de Perú, en adelante referido como ms. (6): B374

Rubén Vargas Ugarte lo dató a comienzos del siglo xix «a ratos» (1947: xxi), concordando parcialmente con Cáceres, que apunta que es una copia de finales del siglo xviii y principios del xix. Curiosamente, esta indica que «el códice que le sirvió de modelo […] es de fines del siglo xvii» (Cáceres Sánchez, 1990: 234), puesto que el copista consigna la fecha de 1690[10]. García-Abrines (1993b: 83) y Cabanillas Cárdenas (2013: 150) señalan que la letra es del siglo xix, mientras que Reedy (1984: xxxix-xl), aunque lo menciona, no aporta ningún dato que permita fecharlo.

De esta forma, se detalla la repartición de los poemas en los códices señalados (Reedy, 1984: 508 y ss.) con el objetivo de facilitar un futuro cotejo y análisis:

[9] No sabemos a qué se refiere con dichas copias, ni tampoco por qué es el más antiguo de todos. Lorente Medina (2011: 41) y Cabanillas Cárdenas (2013: 128) consideran que la afirmación carece totalmente de lógica.

[10] Lorente Medina (2011: 42) le resta validez a esta afirmación de Cáceres.

Primer verso	Ms. (1)	Ms. (2)	Ms. (3)	Ms. (4)	Ms. (5)	Ms. (6)
«Parecióle a un Cabrón acomodado…»	×	×	×	×	×	
«Preguntas, ¿cuál será grata…»	×	×	×	×	×	
«D.S mesón donde K.E…»	×	×	×	×		
«Me parece en conclusión…»			×	×	×	
«Todo al natural consumo…»	×	×	×	×		×
«Aún más que en la frente ataja…»	×	×	×	×		×
«Hoy me mandan desatar…»	×	×	×	×	×	
«Nace Cristo de noche, y en la esfera…»	×					

3. Observaciones

Las dataciones propuestas sobre los mss. (1) y (4) son relevantes, puesto que, de probarse que este último hubiese sido copiado a finales del siglo xvii de manera íntegra, ello implicaría que ninguno de los siete poemas presentes en *Flor de Academias* e incluidos en él pudo haber sido fruto de algún concurrente de la academia poética desarrollada bajo el mecenazgo del primer marqués de Castelldosrius, ya que esta no comenzó a desarrollarse hasta 1709. No resultan convincentes los argumentos aportados por García-Abrines, sobre todo atendiendo a que es una supuesta copia del original perdido cuando, como señala Lorente Medina (2011: 41, n. 88), parece no caer en la cuenta de los problemas de autoría insertos en él y que él mismo señala. Por otro lado, Lorente Medina (2011: 39) descarta la hipótesis de que el ms. (1) haya sido copiado a principios del siglo xviii, ya que los «autores reales» de los poemas seguirían vivos y serían bastante reconocidos en el panorama limeño, por lo que sería poco probable que un copista introdujera unos versos ajenos haciéndolos pasar por versos caviedianos; no obstante, no considero que copiar un poema en un manuscrito que contiene la obra de Caviedes tenga implícita la intención de atribuirlo a Caviedes, ni tampoco habría sido leído de ese modo en el siglo xviii.

Sería necesario, con todos estos datos, establecer un estema completo —puesto que el planteado por Reedy se encuentra ya obsoleto[11] y el «árbol» delimitado por Cáceres en 1990 se basa solo en el análisis del poema «Pintura de una dama que con su hermosura mataba como los médicos de Lima»—,

[11] En el momento de su realización, solo se tenía noticia de ocho de los diez testimonios manuscritos identificados hasta la fecha.

atender a la disposición de los poemas y considerar posibles innovaciones a través de un estudio de grafías.

Sobre la autoría de los poemas, parece claro que la postura generalizada es que los poemas no son de autoría caviediana, sino que fueron introducidos por algún copista. Es una hipótesis perfectamente plausible teniendo en cuenta lo tergiversadas que se encuentran las copias de la obra de Juan del Valle y Caviedes y la inclusión de poemas ajenos que ya han sido descartados del corpus. También es relevante —y, en parte, fundamenta esta hipótesis— la anotación «Pulvis es de Castell dos Rius» que aparece en el ms. (1) sobre el poema «Nace Cristo de noche, y en la esfera…», que —si no se trata de una adición posterior— parece decantar la balanza. No obstante, insistimos en la necesidad de realizar un estudio riguroso que permita extraer conclusiones argumentadas más allá de la mera suposición. Para ello, es necesario, en primera instancia, llevar a cabo un cotejo exhaustivo de todas las fuentes textuales disponibles con el fin de establecer una fijación textual fiable. Solo a partir de entonces será posible emprender un análisis ulterior de carácter estilístico y comparativo con las composiciones cuya autoría corresponde de manera fehaciente a Juan del Valle y Caviedes, así como desarrollar un estudio literario riguroso de las distintas piezas producidas en el seno de la academia palatina.

Referencias bibliográficas

Arellano, Ignacio (2000): «Problemas textuales y de anotación en la obra poética de Juan del Valle Caviedes», *Edición e interpretación de textos andinos*, ed. Ignacio Arellano y José Antonio Mazzotti, Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, pp. 161-176.

Ballón Aguirre, Enrique (1999): «Cuenta y razón: los textos atribuidos a Juan del Valle y Caviedes (un siglo de ediciones)», *Lexis: Revista de lingüística y literatura*, 23, 2, pp. 359-400.

Barrera, Trinidad (2009): «La obra de Juan del Valle y Caviedes: problemas de edición», *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina, Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, pp. 29-39.

Barrera, Trinidad (2013): «Introducción», Juan del Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, Madrid: Cátedra, pp. 13-61.

Cabanillas Cárdenas, Carlos F. (2013): «Manuscritos y fases de recopilación», Juan del Valle y Caviedes, *Guerras físicas, proezas medicales, hazañas de la ignorancia*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 127-132.

Cáceres Sánchez, María Leticia (1972): «Historia fatal, azañas de la ignorancia, guerra física de Juan del Valle y Caviedes», *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*, 22, pp. 74-161.

Cáceres Sánchez, María Leticia (1990): «Juan del Valle y Caviedes: texto concordado», Juan del Valle y Caviedes, *Obra completa*, Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 213-243.

Cisneros, Luis Jaime (1990): «Estudio crítico», *Obra completa*, Juan del Valle y Caviedes, Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 91-211.

García-Abrines Calvo, Luis (1993): «Epigramas de John Owen, traducidos por Francisco de la Torre y atribuidos a Valle y Caviedes», Juan del Valle y Caviedes, *Diente del Parnaso (Manuscrito de la Universidad de Yale). Obra poética I*, Jaén: Diputación Provincial de Jaén, pp. 61-64.

García-Abrines Calvo, Luis (1993b): «Los manuscritos», Juan del Valle y Caviedes, *Diente del Parnaso (Manuscrito de la Universidad de Yale). Obra poética I*, Jaén: Diputación Provincial de Jaén, pp. 77-86.

García-Abrines Calvo, Luis (1994): «Prólogo», Juan del Valle y Caviedes, *Poesías sueltas y bailes*, Jaén: Diputación Provincial de Jaén, pp. 9-27.

Lorente Medina, Antonio (1999): «Algunas precisiones sobre la vida y obra de D. Juan del Valle y Caviedes», *Quaderni Ibero-Americani,* 60-70, pp. 279-292.

Lorente Medina, Antonio (2011): *Realidad histórica y creación literaria en las sátiras de Juan del Valle y Caviedes*, Madrid: UNED.

Palma, Ricardo (1899): *Flor de Academias y Diente del Parnaso*, Lima: Oficina Tipográfica de El Tiempo.

Reedy, Daniel (1964): *The poetic art of Juan del Valle y Caviedes*, Chapel Hill: University of North Carolina.

Reedy, Daniel (1984): «Edición, prólogo, notas y cronología», Juan del Valle y Caviedes, *Obra completa*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Reedy, Daniel (1986): «Sobre algunos problemas textuales en la poética de Caviedes», *Lexis: Revista de lingüística y literatura*, 10, 1, pp. 95-116.

Valle y Caviedes, Juan del (s. f.): *Caviedes. Colección de sus poesías* [Manuscrito], Peruvian Collection, David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, Duke University, sign. Ms. 24.

Valle y Caviedes, Juan del (s. f.): *Copia perfecta si perfección caue en tal copia de los médicos de Lima, su autor, don Juan Caviedes, juez pesquisador de los desaciertos médicos* [Manuscrito], Colección general, Biblioteca Nacional del Perú, sign. B374.

Valle y Caviedes, Juan del (s. f.): *Diente del Parnaso* [Manuscrito], Andean Collection, Manuscripts and Archives, Yale University Library, sign. Ms. 158 (173).

Valle y Caviedes, Juan del (s. f.): *Diente del Parnaso* [Manuscrito], Biblioteca Nacional de España, sign. MSS/17494.

Valle Y Caviedes, Juan del (s. f.): *Dyente del Parnas* [Manuscrito], Margaret I. King Library, Special Collections and Archives, University of Kentucky, sign. Ms. 861 v2424d.

Valle Y Caviedes, Juan del (s. f.): *Obra poética de Juan del Valle y Caviedes. Dientes del Parnaso* [Manuscrito], Colección general, Biblioteca Nacional del Perú, sign. B371.

Valle y Caviedes, Juan del (1873): «Diente del Parnaso y otros poemas», *Documentos literarios del Perú*, tomo v, ed. Manuel Odriozola, Lima: Imprenta del Estado.

Valle y Caviedes, Juan del (1925): *Diente del Parnaso*, ed. Luis Alberto Sánchez y Daniel Ruzo, Lima: Editorial Garcilaso.

Valle y Caviedes, Juan del (1947): *Obras*, ed. Rubén Vargas Ugarte, Lima: Tipografía Peruana.

Valle y Caviedes, Juan del (1972): «Historia fatal, hazañas de la ignorancia, guerra física», ed. María Leticia Cáceres Sánchez, en *Fénix*, págs. 74-161.

Valle y Caviedes, Juan del (1984): *Obra completa*, ed. Daniel Reedy, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Valle y Caviedes, Juan del (1990): *Obra completa*, ed. María Leticia Cáceres Sánchez, Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena, Lima: Banco de Crédito del Perú.

Valle y Caviedes, Juan del (1993): *Obra Completa I. Diente del Parnaso*, ed. Luis García-Abrines, Jaén: Diputación Provincial.

Valle y Caviedes, Juan del (1994): *Obra Completa II. Poesías sueltas y bailes*, ed. Luis García-Abrines, Jaén: Diputación Provincial.

Valle y Caviedes, Juan del (1997): *Diente del Parnaso y otros poemas*, ed. Giuseppe Bellini, Roma: Bulzoni.

Valle y Caviedes, Juan del (2013): *Guerras Físicas*, ed. Trinidad Barrera, Madrid: Cátedra.

Valle y Caviedes, Juan del (2013b): *Guerras Físicas, proezas medicales, hazañas de la ignorancia*, ed. Carlos F. Cabanillas Cárdenas, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Vargas Ugarte, Rubén (1947): «Introducción», Juan del Valle y Caviedes, *Obras*, Lima: Tipografía Peruana, pp. viii-xx.

Disyuntivas en la edición textual del siglo XIX: la obra de Manuela Cambronero

Iris Iglesias Segade
Universidade de Santiago de Compostela

Data de recepción 05/06/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: La edición de la obra de Manuela Cambronero presenta varios escollos, pues sus creaciones continúan en sus impresos originales y diseminadas en la prensa del siglo XIX. Consecuentemente, este artículo pretende evidenciar las peculiaridades de la transmisión textual decimonónica y exponer la necesidad de exhumar las composiciones y reconstruir la trayectoria de Cambronero. Todo ello mediante una propuesta editorial para su novela corta *Inés*, publicada en una colección de 1846, por entregas en 1848 y en *Días de convalecencia* (1852). Las ingentes variantes redaccionales introducidas obligan a reflexionar sobre la viabilidad de editar todas las versiones para mostrar el trabajo escritural y la evolución de Cambronero.
Palabras clave: Manuela Cambronero, Romanticismo español, escritora romántica, edición textual, folletín.

***Abstract**: The edition of Manuela Cambronero's work entails several pitfalls, as her creations remain in their original printed format and stay scattered throughout the nineteenth-century press. Consequently, this article aims to highlight the peculiarities of textual transmission in the 19th century and to expose the need to exhume her compositions and to reconstruct Cambronero's trajectory. This task shall be carried out through an editorial proposal for her short novel* Inés*, which was published within a collection in 1846, as a serialised novel in 1848 and within* Días de convalecencia *(1852). The enormous amount of writing variations which were introduced make it necessary to reflect on the viability of editing all the versions in order to show Cambronero's work and the evolution of her writing.*
***Key words**: Manuela Cambronero, Spanish Romanticism, romantic writer, textual edition, newspaper serial.*

1. Manuela Cambronero, una voz que anhelaba ser oída

A partir de 1840, *annus mirabilis* del Romanticismo español, se produjo un cuantioso incremento en el número de plumas femeninas (Sebold, 1992: 216-220). El nombre de Manuela Cambronero de la Peña destacó gracias a su actividad en el Liceo de Valladolid, donde se estrenó como literata en enero de 1842 con su drama *Safira*, amenizó las sesiones con lecturas de sus poesías y colaboró como actriz aficionada. Su perseverancia y polivalencia la erigieron como una figura reconocida a nivel nacional durante la década de 1840, ya que demostró su destreza como dramaturga, novelista y poeta en sus apariciones en periódicos de diferentes ciudades españolas. En ellas, su firma solía ir acompañada de la indicación del lugar desde el que remitía sus textos: Valladolid. Por ese motivo, algunos estudiosos han afirmado que Cambronero era natural de esta ciudad[1]. Incluso, se ha propuesto A Coruña como su localidad natal por su participación en el *Álbum de la caridad* (López Cortón, 1862: 170-171) y por haber editado allí *Días de convalecencia* (1852)[2]. Estas hipótesis se refuerzan por la existencia de los poemas titulados «A Valladolid» y «A La Coruña», municipios en los que residió esta escritora romántica[3]. No obstante, su partida bautismal y su certificado de defunción prueban que Cambronero nació en Lugo el 12 de febrero de 1821 y falleció el 26 de diciembre de 1853 en Santiago de Compostela (Iglesias Segade, 2025a).

Recabar los datos biográficos de Cambronero no es la única tarea de esta investigación: también se desconoce la amplitud de su obra, debido a que muchos de sus escritos —algunos de difícil acceso— fueron publicados en periódicos. Asimismo, sus libros carecen de ediciones posteriores cuidadas por especialistas. En consecuencia, tanto la trayectoria vital como la literaria de Manuela Cambronero fueron efímeras, razón principal por la que el paso del tiempo ha borrado su nombre de la memoria colectiva, pese a que

[1] Conviene puntualizar que el papel de los mecenas es fundamental en esta época, como, por ejemplo, el que desempeñó Juan Eugenio Hartzenbusch con Carolina Coronado. En el caso de Cambronero, aunque no se conserva correspondencia, todo parece apuntar a que recibió el apoyo de Víctor Balaguer, al igual que Amalia Fenollosa, pues Cambronero colaboró en el *Pensil del bello sexo* (1845) —una antología que dirigía el barcelonés— y en periódicos en los que Balaguer tenía presencia.

[2] Defienden su origen coruñés autores como Manuel Murguía (1862: 135; 1888: 329), Alfredo Brañas (1889: 337), Carmen de Burgos (1919: 71-72), Eduardo Martín de la Cámara y Luis García Rives (1920: 222) y Manuel Amor Meilán (10/02/1923: 1). En cambio, optan por Valladolid Carlos Frontaura y Manuel Ossorio y Bernard (1890: 505) y María del Carmen Simón Palmer (1991: 158).

[3] La composición «A La Coruña» fue publicada *post mortem* en *Galicia: Revista Universal de este Reino* (Cambronero, 01/04/1861: 201-202), a diferencia del poema titulado «A Valladolid», que incluyó en *Días de convalecencia* (1852: 37-39), aunque ya había sido difundido previamente.

alcanzó el beneplácito de impresores para sacar a la luz textos que hoy continúan periclitados por el olvido.

De este modo, la mayoría de sus poemas han pasado inadvertidos, hasta los más subversivos, que revelan el claro compromiso de Manuela Cambronero con la causa femenina. En ellos, reclama abiertamente la falta de libertad de la mujer, a través de las confidencias con su amiga Amalia Fenollosa, desde la voz de una cautiva atada a su harén con doradas cadenas, o por medio de los lamentos de una monja a la que han encerrado contra su voluntad[4]. Ocurre algo similar con el resto de su producción, en la que los personajes femeninos cobran un protagonismo evidente ya desde la evolución que experimenta Safira, villana y heroína romántica de su primer drama (Iglesias Segade, 2025b). Esto tampoco cambia en su novela corta *La Renegada* (1845) —con la intrépida Blanca—, en *Inés* —con una joven a la que no intimida ni el rey don Juan II— o con las hermanas Isaura y Erminia —de su novela *El Caballero Negro* (1852)—, quienes rechazan sin ambages acuerdos matrimoniales, aunque esté en juego su honor.

Sin embargo, como es inapropiado tratar estos asuntos sin contar con un texto cuidado, hay que empezar por la base y editar su obra, pues «cualquier estudio literario, hermenéutico, sociológico o del tipo que sea tiene que partir de textos seguros» (Iglesias Feijoo, 2013: 161).

2. Entre impresos y folletines: singularidades de la edición textual del siglo XIX

En este punto, resulta esclarecedora la aportación de Ermitas Penas Varela (2013: 192-195), quien anota las peculiaridades de la edición crítica de los textos de los escritores realistas. Esta investigadora advierte de que con estas obras también se pueden emplear los métodos convencionales de *recensio* y *constitutio textus*, si bien adaptados a las características de la transmisión textual del momento, porque esta es una tradición directa e impresa, lo que repercute en la búsqueda y selección de testimonios. En este periodo, los manuscritos autógrafos son útiles como materiales preeditoriales, pero no pueden utilizarse para el cotejo ni para la fijación del texto crítico. En realidad, suelen arrojar más información las galeradas de imprenta corregidas por el autor, en las que se muestra la verdadera génesis de la obra.

[4] Véanse los poemas de Cambronero «Dolor» (15/02/1846: 50-52), «La Cautiva» (1852: 32-33) y «La monja» (30/04/1850: 485).

Por desgracia, todavía no han aparecido manuscritos de Cambronero ni galeradas anotadas suficientes para configurar un dosier genético y estudiar el proceso de escritura[5]. En este caso, el trabajo del editor se centra en acopiar los testimonios, realizar análisis bibliográficos, cotejarlos, valorarlos y fijar un texto crítico si procede.

Además, el filólogo puede localizar versiones periodísticas. Así, en la década de 1840, el libro todavía era el soporte más prestigioso, pero carecía de la inmediatez y la accesibilidad de los periódicos, folletos y revistas literarias. Por este motivo, estos medios se convirtieron en una de las mejores opciones editoriales para las románticas, puesto que, como el coste de producción era bajo, la probabilidad de que aceptasen sus composiciones era más alta.

Otra cuestión relevante la supone la circunstancia de que eran las propias escritoras las que enviaban sus manuscritos a las imprentas, a los directores de las revistas o a algún contacto que intercedía por ellas. Debido a esto, salvo por limitaciones de espacio, las principales diferencias que se encuentran entre testimonios (sin tener en cuenta las variantes redaccionales) derivan de la inestabilidad ortográfica y de las erratas de imprenta. La razón se halla en que, como afirma Penas Varela (2013: 194-205), en el siglo XIX los abusos de los impresores y libreros no tenían la misma incidencia que en el Siglo de Oro, ni había tantos fallos tipográficos como en tradiciones anteriores, en las que el número de omisiones y repeticiones era bastante elevado. En suma, el esfuerzo requerido para la *emendatio* se puede destinar al aparato de variantes y a la anotación filológica. Asimismo, es aconsejable que el editor de literatura del siglo XIX, en la *dispositio textus*, adecue la ortografía a las normas actuales de la RAE y ASALE. Con todo, si se detectan errores de autor, la opción más prudente es mantenerlos e indicar en nota la corrección, por si ese desliz hubiese sido voluntario (Iglesias Feijoo, 2013: 168).

En este punto, cabe añadir que los periódicos no están concebidos para perdurar en el tiempo, pues no cuentan con encuadernación y, aun los que gozan de papel de mejor calidad, pueden deteriorarse y perderse. Esto se debe a que su finalidad es la inmediatez, llegar al público con las novedades lo más rápido posible. Por consiguiente, disponer de un plazo muy limitado para entregar los originales a la imprenta impide una correcta revisión del texto, lo que provoca que el producto publicado contenga un número elevado de imprecisiones. Esto se ve favorecido por el hecho de que las imprentas de

[5] Se recomienda consultar el trabajo coordinado por Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos* (2012).

los periódicos no suelen permitir a los autores la corrección de pruebas. Adicionalmente, los editores pueden modificar los textos para ajustarlos al espacio y errar durante su transcripción por la premura a la que ellos también se veían sometidos (Blecua, 1983: 227).

El negocio de la publicación periódica prosperó tanto en la década de 1840 que los periódicos y revistas se multiplicaron, si bien algunos no se asentaban y fracasaban tras emitir unos cuantos números[6]. Todo esto dificulta la compilación de la obra de Cambronero, pues en ocasiones existe la certeza de su colaboración en un medio, pero no se encuentran ejemplares. Incluso, muchos periódicos están sin digitalizar y hay que acudir *in situ* a consultar todos los números, a veces, a través de microfilmes. De todas formas, es innegable que constituye una ventaja significativa contar con testimonios periodísticos, de los cuales una gran parte es de libre acceso, a lo que se añade que cada año se avanza en el proceso de digitalización y en recursos como Hispana, la Hemeroteca Digital de la BNE, Galiciana, HathiTrust, etc.

3. *Inés*: una propuesta editorial

Formuladas las principales vicisitudes de la difusión de textos periódicos en el siglo XIX, podría resultar ilustrador ejemplificarlas con un caso concreto. Para llevar a cabo este cometido, se ha escogido una novela histórica de Manuela Cambronero titulada *Inés*, que trata, *grosso modo*, sobre la relación clandestina que mantienen los personajes Carlos e Inés durante el verano de 1424 en Valladolid y sobre el engaño que vive la protagonista, quien descubre, gracias a su primo (que también está enamorado de ella), que Carlos es en realidad el rey don Juan II.

Inés fue difundida por primera vez en 1846, en la colección de novelas *El Ramillete* de la Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios de Cádiz[7]. No obstante, aunque el ejemplar conservado sea un impreso independiente, se publicó por partes, seguramente como un suplemento dirigido a los suscriptores del periódico gaditano *El Meteoro*, de la misma imprenta, como se puede comprobar en la siguiente advertencia que realiza ese medio: «Por no haber recibido el original de la novelita que estamos publicando *Inés*, de

[6] Para profundizar en la escritura periódica y, en especial, en la novela por entregas o de folletín, remito al trabajo de Santiago Díaz Lage titulado *Escritores y lectores de un día todos. Literaturas periódicas en la España del siglo XIX* (2020).

[7] El único ejemplar localizado se incorporó a la Biblioteca da Real Academia Galega el 16 de julio de 1920, procedente de la biblioteca de La Habana de Fontenla Leal (signatura 8736).

la Srta. Cambronero, no podemos continuarla, en su lugar damos otra [...]» (Anónimo, 06/12/1846: 58). Esto, además de aportar una aproximación a la fecha de redacción del texto, dilucida la génesis de la primera versión de *Inés*, pues Cambronero no entregó la novela completa a la imprenta desde un inicio, sino que enviaba los originales por capítulos a medida que los iba escribiendo; por lo tanto, no tuvo tiempo para revisarla.

Dos años más tarde, en 1848, la publicó por entregas en el semanario *La Esmeralda* de Valencia, pero ya con muchos cambios redaccionales, como la adición de un párrafo al final del epílogo de la novela. Finalmente, en 1852, Cambronero la incluyó con nuevas modificaciones sustanciales en *Días de convalecencia*, una colección de poesías y novelas originales editada en la imprenta coruñesa de Domingo Puga.

En este caso, como se han localizado tres versiones diferentes, hay que decidir cuál se toma como texto base. Normalmente, el último testimonio controlado por la autora es el que preserva su última voluntad, por lo que, *a priori*, el seleccionado tendría que ser el ejemplar de 1852 *Días de convalecencia*[8]. Sin embargo, con frecuencia, los literatos se ven influidos por las críticas o simplemente por el transcurso del tiempo y la renovación de tendencias. Así, alejados del propósito inicial que los impulsó a crear una obra, vuelven a ella cuando el contexto que la rodea ya no es el mismo y deciden adaptarla, alentados también por el inconformismo y la búsqueda de la perfección. Por estos motivos, se ha estimado que, dada la tradición a la que pertenece Cambronero, lo prudente es seguir la recomendación de Penas Varela (2013: 200) y actuar sin prejuicios generalizadores. Del mismo modo, Iglesias Feijoo (2013: 176-177) no cree que la elección de la última versión como texto base deba ser un principio de aplicación general e indiscutida, pues, si esto se acepta sin miramientos, supondría que un escritor nunca toma decisiones equivocadas y que el paso del tiempo implica necesariamente el perfeccionamiento de sus técnicas. Por consiguiente, si un editor desecha todos los testimonios previos de una obra podría tergiversar su realidad, puesto que los criterios estéticos e ideológicos del artífice de la primera edición no son los mismos que los del de la última.

Expuestos estos argumentos, y tras valorar los testimonios localizados y la extensión de la novela (aproximadamente seis mil trescientas palabras), se

[8] Penas Varela (2013: 199-200) reconoce que en la tradición ecdótica el texto base suele coincidir con el último supervisado por el autor. Con todo, expone numerosas referencias de realistas decimonónicos en los que está justificada otra elección.

ha considerado plausible ofrecer todos los materiales y rehuir de la fijación de un texto base para no privar al lector de ninguna de las versiones de esta novela[9].

Para ello, se plantea una edición digital que propicie la presentación simultánea, alternante y relacional de las tres redacciones de la obra. De esta manera, se respeta su autonomía textual y se comprueba directamente la evolución de las diferentes etapas de *Inés*, ya que el aparato crítico de variantes muestra los cambios desde la primera publicación, pero los sintetiza[10].

Esta propuesta se puede articular en torno a una interfaz que facilite tanto la lectura lineal de cada versión como la comparación filológica entre ellas, con distintas modalidades de navegación: una lectura limpia de todos los textos ajustados a la ortografía actual; una anotada, en la que las variantes y comentarios filológicos aparezcan mediante efectos emergentes al interactuar con los segmentos del texto; y una lectura comparativa mediante vistas enfrentadas o conmutadas, lo que contribuye a mantener la continuidad del texto al tiempo que proporciona acceso inmediato a los elementos de análisis. Asimismo, la edición digital puede incorporar una vinculación directa con facsímiles digitalizados de los tres ejemplares con el fin de simplificar una consulta sincrónica del plano textual y el documental.

Conviene apuntar que el editor no debe seguir fielmente las normas ortográficas vigentes y borrar las huellas del idiolecto de un escritor que vivió en un momento y espacio determinados, porque estos preceptos también son transitorios, como advierte Iglesias Feijoo (2013: 185). Así, si en la novela se emplean usos de la lengua que hoy se consideran incorrectos (laísmo, leísmo, dequeísmo o la –s final en formas de la segunda persona del singular del pretérito perfecto simple) se mantienen.

Igualmente, es fundamental preparar un estudio de las variantes que permita conocer la evolución estilística de Cambronero a partir del análisis de las modificaciones que realizó a lo largo de los años en las fuentes textuales conservadas, como lo haría la interpretación de los antetextos, para examinar detenidamente las decisiones de la autora en su trabajo escritural.

[9] El ejemplo que me ha llevado a contemplar esta opción para la novela de Cambronero es el estudio y la edición de Margarita Santos Zas y Bénédicte Vauthier de *Un día de guerra (Visión estelar); La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*, de Valle-Inclán (2017). Consecuentemente, si la edición de *Inés* tuviera que ser publicada en papel, se podrían presentar los tres textos en diferentes cuadernos para evitar entorpecer la lectura y manejar a la vez todos los materiales (reproducciones facsimilares y estudios).

[10] Este planteamiento está orientado a la edición de esta novela en particular, pues los criterios serían diferentes para un proyecto centrado en *Días de convalecencia,* la colección que la incluye.

4. La evolución de *Inés* desde sus variantes

A continuación, se presenta una breve selección de variantes redaccionales que ilustra las diferencias significativas entre los tres impresos. Para no entorpecer esta revisión, se han corregido la ortografía, la puntuación y las erratas tipográficas de los originales. Tras la sucinta revisión de algunas de las variantes de los tres testimonios de *Inés*, cabe precisar que se ha descartado una gran cantidad de ejemplos, porque la lista de modificaciones introducidas por Cambronero desde 1846 hasta 1852 es muy amplia e inabarcable en esta aproximación. Esto manifiesta su voluntad reformadora, seguramente derivada de la acucia por las entregas de 1846, puesto que los cambios se concibieron sobre todo en 1848, aunque en 1852 dejó nuevas huellas que acreditan su inconformismo.

En primer lugar, cabe mencionar la dedicatoria a la poeta Amalia Fenollosa, que solo está omitida en *Días de convalecencia* (en adelante *Días*), seguramente porque el libro ya estaba consagrado al marido de Cambronero, Lorenzo Caballero. La dedicatoria de la primera versión de 1846 de la colección de novelas *El Ramillete* (en lo sucesivo *Ramillete*) y la de las entregas del semanario valenciano *La Esmeralda* en 1848 (en adelante *Esmeralda*) son casi iguales, pero Cambronero decidió cambiar «delicia» por «placer» (1848: 98), una elección que fomenta la ambigüedad de las relaciones entre las escritoras románticas (Mayoral, 1990: 43-71)[11]:

> ¿A quién mejor que a ti, tierna amiga, he de dedicar mis pobres producciones? ¿A quién mejor que a ti que las lees con delicia y dispensas sus muchos defectos? Yo quisiera que mi *Inés* tuviese el mérito que la peor de tus obras, pero como esto no puede ser, lo único que deseo es que la acojas con agrado y quedarán satisfechos los deseos de tu amiga (Cambronero, 1846: 2).

Dentro de los ejemplos seleccionados, *Ramillete* ofrece un dato concreto sobre el espacio de la novela: «con dirección al campo grande» (1846: 25), que se suprime en *Esmeralda* (07/05/1848: 117) y en *Días* (1852: 17). El Campo Grande es un parque que existe todavía hoy en Valladolid, pero se creó a finales del siglo XVIII y la novela está ambientada en 1424, por lo que la autora corrigió el anacronismo.

[11] Marina Mayoral, tras analizar las composiciones dedicadas entre las escritoras románticas, interpreta la ambigüedad de estas amistades como una confusión de las fórmulas tomadas de la tradición lírica amorosa masculina. Sin embargo, es indispensable revisar esta cuestión desde nuevas perspectivas de estudio e incorporar los hallazgos textuales que se han producido en los últimos años.

Posiblemente, por el mismo motivo, eliminó la alusión a María de Guzmán, localizada en *Ramillete* (1846: 4), que sustituyó por «alguna hermosa dama» en *Esmeralda* (23/04/1848: 98) y en *Días* (1852: 4), pues, si se refería a la marquesa María de Guzmán y Zúñiga, esta nació en 1609.

Una de las novedades más significativas es la adición de las últimas líneas del epílogo de la novela (en *Ramillete* denominado «Conclusión»). La primera versión de *Inés* termina con la siguiente frase: «Todos se dirigieron a palacio en el mayor silencio, sin poder adivinar la causa que había puesto al rey tan pálido como un espectro» (1846: 36). Con todo, cuando Cambronero enmendó la novela para su publicación por entregas, decidió presentarle al lector una perspectiva más vulnerable e íntima del rey y añadió: «Cuando estuvo solo en sus aposentos, sacó del pecho una trenza de cabellos y, después de besarla repetidas veces, dijo derramando algunas lágrimas: —Inés, si rogabas a Dios todos los días por mi felicidad, yo lloraré mucho a tu memoria» (14/05/1848: 124), un cambio que mantuvo en *Días* (1852: 26). De esta forma, se muestra una faceta más humana del rey, penitente tras haber cometido adulterio. También cumple la promesa que le había hecho a Inés en su despedida: derramar una lágrima tras su muerte. Así, este nuevo final conecta con el principio a través del galardón que le otorgó Inés como prueba de amor, y dulcifica la imagen negativa del rey don Juan II.

En *Días* incorpora adiciones que contribuyen al relato del engaño del monarca: «¿Quiénes son sus padres? —Unos nobles sin fortuna» (1852: 14), una parte que no figuraba ni en *Ramillete* ni en *Esmeralda* (1846: 20; 30/04/1848: 108). Probablemente, incluye lo anterior porque en *Días* (1852: 13) suprime «¿Sabes quién es? —Un hidalgo sin más riquezas que su espada», una descripción hiperbolizada de la mentira del rey que presentaban *Ramillete* y *Esmeralda* en páginas previas (1846: 18; 30/04/1848: 108).

De manera similar, Cambronero realiza una trasposición de la información temporal del encuentro entre el rey e Inés: «Y el domingo que vendrá, ¡cómo he de soportar su presencia! —Es preciso que le recibas» (1846: 26); lo que en *Esmeralda* y *Días* se reemplaza por estas palabras: «Todo se acabó para mí, ya no le veré más. —Sí, una vez todavía. —Imposible» (07/05/1848: 117; 1852: 18). En *Esmeralda* y *Días* añade varias intervenciones que no constaban en la primera versión y retrasa la confirmación de la fecha (1846: 27):

> Dime con franqueza cuándo quedó en volver D. Juan.
> —El domingo.
> —Quiero que le recibas. ¿Me negarás esta gracia?
> —No. Y ojalá que hubiera hecho más caso de tus palabras.
> —Hay tiempo aún; esperemos (07/05/1848: 117; 1852: 19).

Con respecto a *Ramillete*: «Sois esposo y pronto seréis padre, yo quiero un corazón que sea libre y el vuestro no lo es. Marchaos» (1846: 31), que en *Esmeralda* y en *Días* aparece como «No podéis disponer de él. Marchad» (14/05/1848: 123;1852: 22). Sin embargo, Cambronero reformula esta idea (evoca directamente a su mujer sin la alusión al embarazo) cuando revisa la versión de 1846: «—Inés, no sabes cuánto padezco. —¡Qué dirá la pobre mujer a quien habéis deshonrado! —Piedad, Inés... Ya ves mi arrepentimiento» (14/05/1848: 123; 1852: 23). Esto cambia por completo el diálogo original, en el que, intencionadamente, se insistía en la crueldad y frialdad de Inés:

> —¡Qué cruel eres, Inés, no sabes cuánto padezco!
> —Lo siento, señor.
> —Esa frialdad me mata... ¡dime que me amas, dímelo, por piedad!
> —¿No os he dicho ya mi pensamiento? (1846: 32-33).

Asimismo, en la primera edición y en la última localizada de la novela *Inés* Cambronero se refiere al rey don Juan II en estos términos: «Mañana desde su trono dictará justicia y nadie sabrá que es un villano» (1846: 25; 1852: 18). No obstante, elimina el complemento directo argumental «que es un villano» en la versión de *Esmeralda* (07/05/1848: 117) y lo sustituye por puntos suspensivos. Quizás, en 1848, lo censura para evitar que una inocente Inés injurie al monarca, pero cuatro años después se arrepiente y recupera la primera lectura, con la que, sin duda, perfila a su protagonista como una mujer valiente y capaz de actuar con determinación frente a las convenciones.

También prescinde de la elección más recatada en el cambio de «ser mi esposa» de *Ramillete* (1846: 18) por «unirte a mí» en *Esmeralda* y en *Días* (30/04/1848: 108; 1852: 13). De igual modo, en *Ramillete* hay variantes más atrevidas que se dulcifican en *Esmeralda* y en *Días*. Se aprecia una notoria diferencia en la despedida de Inés entre la primera versión y las sucesivas, ya que, durante los reproches de Inés al rey don Juan II, en *Ramillete* la joven admite abiertamente la deshonra y los remordimientos que la acompañan, pero no se arrepiente de que esa pasión hubiese triunfado. De ello se deduce que, en esas citas clandestinas y nocturnas, se produjeron encuentros sexuales: «Quedo deshonrada, lo sé, moriré víctima de los remordimientos, pero

tendré el consuelo de haber triunfado de una pasión tan verdadera» (1846: 32). Es significativo que tanto en *Esmeralda* como en *Días* se suprime esta confesión y, en su lugar, se presenta a Inés como una víctima de su amor, pues se emplea, deliberadamente, el posesivo de primera persona de singular y no el de plural. Este intento por recuperar la imagen pulcra de Inés se potencia a través del desdén y la dureza de su intervención, dado que rechaza categóricamente un reencuentro: «Moriré víctima de mi amor, pero no os veré nunca. ¿Lo oís? Nunca» (14/05/1848: 123; 1852: 23).

5. Conclusión

A lo largo de este artículo se han evidenciado los diferentes obstáculos hallados en el estudio y la edición de la obra de una autora del Romanticismo español. Manuela Cambronero ha sido obnubilada por el torrente de nuevas escritoras que ocupó las columnas de los periódicos, un fenómeno de eclosión colectiva que acaparó el interés actual por estas mujeres como grupo, en detrimento de la consideración individual de cada una.

Este repaso metodológico ha demostrado la necesidad de examinar desde un punto de vista filológico sus composiciones y de llevar a cabo esta tarea con rigor. Primeramente, conviene dilucidar su trayectoria vital y literaria para contar, al menos, con un punto de partida. Además, para localizar las obras es crucial entender sus medios de difusión, porque estos condicionan altamente la investigación. Este acercamiento ha permitido entender los problemas que entraña editar producciones del siglo XIX, por medio de la explicación sucinta del sistema de escritura periódica y las peculiaridades de esta nueva tradición impresa.

En otro orden de cosas, la propuesta de edición de la novela *Inés* muestra cómo métodos tomados de las humanidades digitales pueden complementar a la ecdótica. A su vez, gracias a la selección de variantes se conoce de primera mano, desde lo más particular, lo que hay detrás de un texto crítico, un trabajo que no siempre queda patente en una edición convencional. Por este motivo, es fundamental combinar el acceso a todos los materiales y presentar un texto limpio, de modo que la aportación documental y crítica no resulten abrumadoras si únicamente se desea disfrutar de la lectura.

Referencias bibliográficas

Amor Meilán, Manuel (10/02/1923): «Biografías Gallegas. CCCX. Manuela Cambronero de la Peña» [Periódico], *La Voz de la Verdad*, Lugo, 4152, p. 1.

Anónimo (06/12/1846): «Nota» [Periódico], *El Meteoro. Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, Cádiz: Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, 10, p. 58.

Balaguer, Víctor (ed.) (1845): *Pensil del bello sexo. Colección de poesías, novelitas, biografías, artículos etc.*, Barcelona: Imprenta de D. M. De Grau.

Blecua, Alberto (1983): *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia.

Brañas, Alfredo (1889): *El regionalismo: estudio sociológico, histórico y literario*, Barcelona: Jaime Molinas Editor.

Burgos, Carmen de (1919): *Fígaro. (Revelaciones, «Ella» descubierta, epistolario inédito)*, Madrid: Imprenta de «Alrededor del mundo».

Cambronero, Manuela (1842): *Safira. Drama en cinco actos y en prosa*, Valladolid: Imprenta de Julián Pastor.

Cambronero, Manuela (1846): *El Ramillete. Colección de novelas. Inés,* Cádiz: Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios.

Cambronero, Manuela (15/02/1846): «Dolor» [Periódico], *El Meteoro. Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, Cádiz: Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, 7, pp. 50-52.

Cambronero, Manuela (23/04/1848): «Inés» [Periódico], *La Esmeralda. Semanario de Literatura*, Valencia: Imprenta de José Mateu Garín, pp. 98-100.

Cambronero, Manuela (30/04/1848): «Inés» [Periódico], *La Esmeralda. Semanario de Literatura*, Valencia: Imprenta de José Mateu Garín, pp. 107-109.

Cambronero, Manuela (07/05/1848): «Inés» [Periódico], *La Esmeralda. Semanario de Literatura*, Valencia: Imprenta de José Mateu Garín, pp. 117-118.

Cambronero, Manuela (14/05/1848): «Inés» [Periódico], *La Esmeralda. Semanario de Literatura*, Valencia: Imprenta de José Mateu Garín, pp. 123-124.

Cambronero, Manuela (30/04/1850): «La monja» [Periódico], *El Sol*, Barcelona: Imprenta del Sol, 110, p. 483.

Cambronero, Manuela (1852): *Días de convalecencia. Colección de poesías y novelas originales*, A Coruña: Imprenta de don Domingo Puga.

Cambronero, Manuela (01/04/1861): «A La Coruña» [Periódico], *Galicia: Revista Universal de este Reino*, A Coruña: Imprenta del Hospicio, 13, pp. 201-202.

Díaz Lage, Santiago (2020): *Escritores y lectores de un día todos. Literaturas periódicas en la España del siglo xix*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Frontaura, Carlos, Manuel Ossorio y Bernard (1890): *Diccionario biográfico internacional de escritores y artistas del siglo xix*, I, Madrid: Imprenta y librería de Miguel Guijarro.

Iglesias Feijoo, Luis (2013): «La edición crítica de textos literarios contemporáneos», *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*,

ed. Ermitas Penas Varela, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 161-190.

Iglesias Segade, Iris (2025a): «La biografía de Manuela Cambronero», *Analecta Malacitana. Revista de la Sección de la Facultad de Filosofía y Letras*, 46, pp. 47-74. DOI: https://doi.org/10.24310/analecta46202522692.

Iglesias Segade, Iris (2025b): «Pasión y templanza en Manuela Cambronero: las recensiones de Safira como clave interpretativa», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 31, pp. 161-184. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2025.i31.09.

López Cortón, José Pascual (1862): *Álbum de la caridad: Juegos florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*, A Coruña: Imprenta del Hospicio Provincial a cargo de D. Mariano M. y Sancho.

Martín de la Cámara, Eduardo, Luis García Rives (1920): *Catálogo bio-bibliográfico de 1856 escritoras españolas de los siglos XIX y XX (1801-1919)*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, MSS/21086.

Mayoral, Marina (1990): «Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos», *Escritoras románticas españolas*, coord. Marina Mayoral, Madrid: Fundación Banco Exterior, pp. 43-71.

Murguía, Manuel (1862): *Diccionario de escritores gallegos*, Vigo: J. Compañel-Editor.

Murguía, Manuel (1888): *España sus monumentos y artes – su naturaleza e historia. Galicia*, Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cía.

Penas Varela, Ermitas (2013): «Sobre la edición de nuestros clásicos realistas-naturalistas del siglo XIX», *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, ed. Ermitas Penas Varela, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 191-208.

Santos Zas, Margarita, Bénédicte Vauthier (ed.) (2017): Ramón del Valle-Inclán, *Un día de guerra (Visión estelar); La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.

Sebold, Russell P. (1992): *De ilustrados y románticos*, Madrid: El museo universal.

Simón Palmer, María del Carmen (1991): *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual bio-bibliográfico*, Madrid: Castalia.

Vauthier, Bénédicte y Jimena Gamba Corradine (coord.) (2012): *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una poética de transición entre estados*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

XÉNEROS DESFEITOS DE ONTE E DE HOXE

La desmitificación de la maternidad contemporánea: entre la literatura y las redes sociales

Chiara Effuso
Università degli Studi di Napoli Parthenope

Data de recepción 04/06/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: Este trabajo propone una reflexión crítica sobre la desmitificación de la maternidad bajo una doble perspectiva: la narrativa literaria contemporánea y las representaciones digitales en redes sociales. Partiendo del análisis de *La mejor madre del mundo* (2019) de Nuria Labari, se exploran las emociones tradicionalmente silenciadas que emergen en la experiencia materna —el miedo, la culpa, la ambivalencia, la rabia, el deseo de autonomía— como elementos estructurales y no accidentales del «maternar». A través de una escritura íntima y política, la autora descompone el imaginario de «la madre perfecta», exponiendo las tensiones entre deber y deseo, entre cuerpo y símbolo, entre maternidad y subjetividad. Este análisis se extiende a los entornos digitales, donde fenómenos como los *hashtags* #MomLife y #RealMomLife permiten a muchas mujeres visualizar maternidades disidentes, cuestionar los modelos hegemónicos y construir comunidades de apoyo emocional. Este estudio combina enfoques feministas, estudios culturales y análisis de medios digitales para ofrecer una comprensión crítica del fenómeno, concluyendo con el impacto transformador de estas narrativas en la vida psíquica, emocional y social de las mujeres.
Palabras clave: maternidad, desmitificación, redes sociales, literatura.

Abstract*: This chapter offers a critical reflection on the demystification of motherhood through a dual lens: contemporary literary narratives and digital representations on social media. Drawing on the analysis of* La mejor madre del mundo *(2019) by Nuria Labari, this chapter explores traditionally silenced emotions that arise in the maternal experience —fear, guilt, ambivalence, anger, and the desire for autonomy— not as incidental but as structural components of caregiving. Through an intimate and politically charged writing style, Labari dismantles the idealised image of the «perfect mother», revealing the tensions between duty and desire, body and symbol, motherhood and sub-*

jectivity. The analysis then extends into digital environments, where phenomena such as the hashtags #MomLife and #RealMomLife enable many women to make visible alternative experiences of motherhood, challenge hegemonic models, and build emotionally supportive communities. This chapter combines feminist approaches, cultural studies, and digital media analysis to provide a critical understanding of the phenomenon, ultimately highlighting the transformative impact of these narratives on women's psychic, emotional, and social lives.
***Keywords**: motherhood, demystification, social media, literature.*

1. Introducción: la maternidad como espacio simbólico y político

Históricamente, la figura de la madre ha sido moldeada por discursos sociales, religiosos y médicos que han configurado un modelo de maternidad idealizada. Esta imagen, cristalizada en la madre perfecta, exige amor incondicional, sacrificio y una dedicación exclusiva que la posicionan como garante del orden familiar y social, haciendo invisibles las complejidades reales del «maternar»[1], entendido como «cuidar, [...] entablar lazos afectivos profundos», según Mariángeles Castro Sánchez (2018). Tal como señalaron autoras como Adrienne Rich (1976) o Élisabeth Badinter (2010), esta visión no solo excluye las experiencias reales de las mujeres, sino que también silencia emociones legítimas como el cansancio, la ambivalencia, el deseo o el malestar.

En las últimas décadas, sin embargo, hemos asistido a un proceso creciente de desmitificación de la maternidad, impulsado por escritoras, académicas y personas que forman parte de movimientos digitales que han comenzado a desmontar los preconceptos naturales del amor materno, revelando sus condicionamientos históricos, políticos y emocionales. La maternidad ya no se presenta únicamente como un destino biológico o moral, sino como una experiencia plural, conflictiva, atravesada por tensiones entre deber y deseo, entre ideal y vivencia, entre cuerpo y símbolo.

Este capítulo se inscribe en ese vuelco contemporáneo, proponiendo una lectura crítica de la maternidad desde dos ejes culturales complementarios:

[1] «Maternar» es un verbo de uso reciente en el español contemporáneo, aún no recogido por la Real Academia Española, pero ampliamente utilizado en los ámbitos literarios y de los estudios de género. El neologismo comenzó a aparecer hacia 2018 en algunos blogs sobre la maternidad y el papel de la mujer, y su uso se ha ido consolidando desde entonces. Derivado de «madre» o «maternidad», el término se refiere al acto de ejercer la maternidad desde una perspectiva activa, emocional y relacional, y no únicamente desde el lugar normativo y biológico tradicional. Según el *Diccionario del español actual* de la Fundación BBVA (2025), significa «cuidar como madre» o «ser madre o cumplir las funciones propias de madre».

la literatura y las redes sociales. Mediante el análisis de textos literarios de base autobiográfica, como *La mejor madre del mundo*[2] (2019) de Nuria Labari, y de fenómenos digitales, como los *hashtags* #MomLife y #RealMomLife, se exploran las formas en que las mujeres están recuperando la palabra para narrar una maternidad que ya no se ajusta al mito, sino que se construye desde la vulnerabilidad, la contradicción, el deseo y la resistencia.

2. Marco teórico: la maternidad como construcción cultural y el mito de la madre perfecta

La maternidad no puede comprenderse únicamente como una experiencia biológica o instintiva: constituye, ante todo, una construcción cultural profundamente regulada por discursos normativos que ejercen su poder sobre los cuerpos, las emociones y los comportamientos de las mujeres. Como señala Judith Butler en *Gender Trouble* (1990), el género y, con él, los roles atribuidos a la mujer madre, son una práctica performativa, repetida y naturalizada por las instituciones sociales. En esta misma línea crítica, Adrienne Rich (1976) formula una distinción entre la *maternidad como institución* y la *maternidad como experiencia vivida*: mientras que la primera responde a un mandato patriarcal que instrumentaliza a las mujeres como reproductores sociales, la segunda es una vivencia encarnada, marcada por la ambivalencia, a menudo contradictoria, donde coexisten amor, frustración, deseo y pérdida del sí. Esta separación permite comprender cómo muchas mujeres, aun amando a sus hijos, se sienten oprimidas por el rol materno impuesto. En este contexto, la escritura se convierte en un acto político, una herramienta de reapropiación subjetiva mediante la cual las madres pueden narrarse desde dentro, resistiendo la expropiación simbólica de su experiencia.

Élisabeth Badinter (1980) denuncia la naturalización del «instinto maternal» como construcción ideológica que reduce la maternidad a una función biológica y afectiva incondicional. Francine du Plessix Grasy (1980: x), en el prefacio a *The Myth of Motherhood: An Historical View of the Maternal Instinct* (1980) de Badinter, afirma que «maternal love is not linked to any immutable female nature; [...] that it is, instead, a socially conditioned

[2] A lo largo de la historia de la literatura española, la maternidad ha constituido un motivo recurrente, abordado desde perspectivas sociales, ideológicas y simbólicas muy variadas. Dentro de este amplio corpus, limitándonos al siglo xx, destacan *La tía Tula* (1921), de Miguel de Unamuno; *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca; *La casa del diamante* (1962), de Mercè Rodoreda; o *Tiempo de espera* (1998), de Carme Riera.

"sentiment" that varies widely with the mores of different epochs». Esta crítica fue ampliada en los años noventa por Sharon Hays (1996) a través del concepto de la «maternidad intensiva» («*intensive mothering*»), que describe un nuevo modelo de madre disponible, emocionalmente absorbente, responsable única del bienestar infantil y juzgada en todo momento bajo la óptica de estándares imposibles. Este modelo, lejos de empoderarlas, refuerza la desigualdad de género al sobrecargar a las mujeres con demandas incompatibles con la vida laboral, el autocuidado y la autonomía personal.

En la actualidad, estas teorías siguen siendo pertinentes para analizar tanto las formas literarias como las digitales de narrar la maternidad. En el plano cultural, persisten los mandatos normativos, pero coexisten con narrativas críticas que emergen a raíz del testimonio, la autoficción y las redes sociales. Estos nuevos relatos desestabilizan el discurso hegemónico, muestran las emociones excluidas del relato oficial —culpa, rabia, aburrimiento, deseo de huida— y reivindican una maternidad plural, imperfecta, legítima y profundamente humana.

El mito de la madre perfecta constituye una construcción cultural profundamente arraigada que impone a las mujeres estándares inalcanzables de maternidad. Este ideal prescribe que una «buena madre» debe ser completamente abnegada, disponible en todo momento, experta en crianza y capaz de equilibrar impecablemente las demandas del hogar sin mostrar signos de agotamiento o insatisfacción. La crítica feminista ha sido fundamental para desmantelar el mito de la madre perfecta, cuestionando las narrativas impuestas y subrayando la imposición de cargas emocionales y sociales desproporcionadas a las mujeres. Según la socióloga Sophie Brock, entrevistada por la psicoterapeuta Erica Djossa (2021), este mito está intrínsecamente vinculado a la construcción social de la maternidad, donde las expectativas culturales moldean la experiencia materna y generan sentimientos de culpa y ansiedad si las madres no alcanzan estos ideales. Este mito se ve reforzado por la ideología de la maternidad intensiva, mencionado anteriormente, que impone un canon que muchas mujeres no pueden alcanzar.

Además, la representación mediática y cultural de la maternidad ha contribuido a perpetuar este mito. La autora Nancy Reddy, en una entrevista de Juli Fraga (2025) sobre su análisis relativo al mito de la buena madre, señala que la narrativa dominante sugiere que una madre debe priorizar siempre a su familia sobre sus propias necesidades e intereses, y que cualquier desviación de este modelo es vista como un fracaso personal. Esta visión no solo

es irreal, sino que también es perjudicial, ya que invalida las experiencias diversas y legítimas de las madres que no se ajustan a este molde idealizado.

3. La maternidad desmitificada en la literatura: *La mejor madre del mundo*

En *La mejor madre del mundo*[3] (2019), Nuria Labari ofrece una visión alternativa de la maternidad, que se aleja del mito de la madre perfecta. Se trata de un texto híbrido que combina autoficción, ensayo y crónica para pensar la maternidad desde una perspectiva crítica, íntima y nada idealizada. La protagonista es una mujer de 35 años que, al principio, no desea ser madre. Ese rechazo inicial se transforma cuando se enfrenta a la infertilidad y la idea de la maternidad pasa a convertirse en un pensamiento obsesivo que invade su cuerpo y mente. La maternidad no aparece como un deseo espontáneo, sino como un imperativo cultural que se instala «como una forma de verdad» (Labari, 2019: 25), algo que la sociedad exige y legitima. Tras cinco años y el nacimiento de dos hijas, la protagonista atraviesa un fuerte conflicto identitario entre su trabajo como escritora y su rol materno.

A través de monólogos fragmentarios, la narradora reflexiona sobre el deseo, la sexualidad, el cuerpo, el aborto, la fecundación *in vitro* y el éxito profesional, mostrando cómo todos estos elementos forman parte de la experiencia de *maternar* en una sociedad saturada de mandatos sociales sobre cómo debe ser una "buena madre". Su relación con la maternidad es profundamente ambivalente: siente un amor intenso por sus hijas, pero al mismo tiempo vive la culpa, la renuncia y el deseo de recuperar un espacio propio como mujer y como sujeto creativo. La voz narrativa es lúcida, irónica y brutalmente honesta, y desmonta de manera firme los discursos idealizados de la madre abnegada, sacrificada y siempre feliz, situando la vulnerabilidad en el centro. La obra se articula como una lucha entre la autoconservación y la disolución en la figura materna, enriquecida por referencias culturales y filosóficas que amplían la reflexión hacia lo universal.

El libro rompe con la idea clásica de la maternidad ya desde el principio: «las madres no escriben, están escritas» (2019: 16). Esta frase funciona como

[3] Esta novela constituye solo uno de los numerosos ejemplos de obras contemporáneas en lengua española que abordan el tema de la maternidad desde perspectivas críticas, íntimas o desmitificadoras. Entre ellas cabe mencionar *Quién quiere ser madre*, de Silvia Nanclares (Alfaguara, 2017); *Mamá desobediente*, de Esther Vivas (Capitán Swing Libros, 2019); o *Las madres no*, de Katixa Agirre (Tránsito, 2019).

una poderosa denuncia contra el silenciamiento histórico de la subjetividad materna en la tradición cultural occidental. Lejos de ser sujetos activos del discurso, las madres han sido durante siglos consideradas en exclusivas desde narrativas ajenas —religiosas, médicas, literarias o sociales— que las han definido como figuras funcionales, abnegadas y especializadas.

La cita anterior inaugura un proceso de desmitificación en el que se plasma la urgencia de que la experiencia materna deje de ser un objeto de representación para convertirse en una voz propia, encarnada, plural y contradictoria. Escribir desde la maternidad implica subvertir el mandato del silencio, desafiar el ideal de la madre perfecta e institucionalizada, y reescribir un lugar simbólico que ha sido colonizado por el deseo y la mirada del otro. Así, la escritura se convierte en un acto político y performativo de reapropiación: ya no se trata de hablar de las madres, sino de que las madres hablen, narren, recuerden, duden y existan en su complejidad.

3.1. El parto y el cuerpo

La narrativa materna propuesta por Labari desmantela las imágenes heredadas sobre la feminidad, la fertilidad y la maternidad. Ser madre es mucho más complicado de lo que se cuenta normalmente y aquí no aparece como un destino natural ni como experiencia armónica, sino como un proceso contradictorio, doloroso y profundamente desorientador. La narradora afirma a propósito de la maternidad: «Yo imaginaba a la mujer fértil húmeda como una montaña verde. Pero estaba equivocada» (2019: 20).

Esta metáfora revela la ruptura entre el imaginario cultural de la fertilidad —abundante, próspero, pasivo— y la experiencia concreta de un cuerpo que sangra, falla y no responde a la promesa simbólica de plenitud. La protagonista (2019: 16) no puede dar el pecho, no se siente conectada emocionalmente con el recién nacido y no encuentra «la melodía de ser madre» que el discurso dominante promete. Esta disonancia entre deber y deseo, entre cuerpo y mandato, articula una forma de maternidad disidente, alejada del sacrificio silencioso y de la abnegación sin fisuras. En lugar de reproducir el mito de la madre ideal, Labari abre un espacio de escritura desde la fractura, donde lo materno se narra en su imperfección, ambivalencia y verdad corporal, desafiando así la institucionalización simbólica de la madre.

Labari también aborda la soledad materna, el miedo y la culpa. Estas emociones, aunque frecuentes, han sido tradicionalmente invisibilizadas por una narrativa cultural que exige plenitud, entrega y gratitud, anulando los

aspectos conflictivos de la maternidad, como revelan las palabras de la protagonista: «Algunas mujeres dicen que el día del nacimiento de su primer hijo es el más feliz de su vida. No fue así para mí» (2019: 48).

Labari recupera esa dimensión íntima y oscura del ser madre, mostrando cómo muchas mujeres experimentan el posparto y la crianza como un territorio de aislamiento emocional y psíquico, donde la idealización social contrasta con una realidad de cansancio extremo, desconexión afectiva e inseguridad constante.

En este contexto, la figura materna se convierte en un acto de reconocimiento y validación de esas emociones marginadas, se crea un espacio donde la madre deja de ser un símbolo y se convierte en un sujeto, capaz de nombrar su miedo, su tristeza y su rabia sin ser condenada.

3.2. Narrar el miedo y la culpa: madres que escriben, madres culpables

Labari se atreve a definir una emoción habitualmente reprimida: el miedo a la maternidad antes incluso del nacimiento de la hija. Al respecto, la protagonista comenta: «antes de que llegara H2 tuve miedo de ella, de lo que podría hacernos» (2019: 146). Debido a esta falta de aceptación podría considerarse el nuevo bebé como un peligro para la estabilidad emocional de la familia; son ejemplo de ello estas palabras de la protagonista: «éramos la pareja perfecta, nosotros tres [...] H2 nos pondrá a todos en peligro» (2019: 146-147).

Estas confesiones revelan una tensión fundamental en la novela: ¿es legítimo temer la llegada de un hijo? ¿Es posible mantener el mismo amor de antes por la pareja y por el hijo? ¿Qué ocurre cuando la maternidad amenaza con disolver la identidad o desbordar el amor hasta el límite? Frente al imaginario cultural que equipara la maternidad con el amor incondicional y automático, Labari expone un proceso emocional más complejo, donde el afecto se construye progresivamente. En este sentido, la protagonista se pregunta: «¿Cuánto amor llevo dentro en realidad?» (2019: 149).

Años después del nacimiento de la niña, la narradora descubre que «no hay nada que temer» (2019: 161), pero no sin haber atravesado la culpa, el desconcierto y el silencio. La culpa aparece también vinculada al trabajo: «trabajar no es una forma de cuidar de ella [de la familia]», afirma Labari (2019: 122) a través de las palabras de la protagonista, subrayando una doble moral de género. La figura del «padre trabajador» no genera conflicto simbólico, mientras que la «madre trabajadora» (2019: 126) es un oxímoron social.

Vuelve, entonces, la ideología de la *maternidad intensiva* de Hays que exige a las mujeres una entrega total que entra en contradicción con cualquier forma de autonomía laboral. Con expresión elocuente, la afirmación de Labari (2019: 18) «una madre que escribe es una madre culpable» condensa con lucidez una de las tensiones menos consideradas de la experiencia materna: la culpa estructural que recae sobre aquellas mujeres que se atreven a sostener una voz propia más allá de la maternidad. Escribir implica tiempo, deseo, distancia; es un acto que desvía la atención de la madre hacia su interioridad, su subjetividad, su mundo simbólico. En una cultura que idealiza a la madre abnegada, disponible y entregada al cuidado de los demás, ese gesto se interpreta como traición, como abandono. La madre que escribe «abandona» simbólicamente su lugar social para ejercer otro rol: el de sujeto pensante, autónomo, capaz de desear. Labari denuncia así una violencia figurada, sutil, pero persistente: el relato social que castiga a las madres que intentan ser más que madres. En este sentido, la culpa no nace de la experiencia individual, sino del choque entre la escritura como afirmación del yo y un mandato cultural que exige a la madre renunciar a sí misma.

Frente a esta lógica punitiva, escribir siendo madre no solo se convierte en una forma de resistencia, sino también en un acto reparador que restituye a la madre el derecho a narrarse, a fragmentarse, a equivocarse, a existir más allá del mito. Sin embargo, el gesto de tomar la palabra no basta para neutralizar las tensiones que operan en lo cotidiano, donde las mujeres siguen atrapadas en un mandato de perfección imposible. Lo afirma la misma protagonista: «Las mujeres nos proponemos conciliar el trabajo ideal con una vida doméstica perfecta» (2019: 124), un proceso que casi siempre termina en la percepción de ser insuficiente. Incluso cuando la narradora intenta explicar su malestar, siente que será culpabilizada: «es muy difícil explicar lo que me pasa en voz alta sin que parezca culpa mía» (2019: 169). Estas páginas denuncian, por tanto, no solo la trampa emocional del ideal materno, sino también la profunda desigualdad simbólica que pesa sobre las mujeres que desean ser madres sin dejar de ser mujeres independientes.

En definitiva, Nuria Labari logra articular una crítica aguda contra los mandatos sociales que regulan la maternidad desde parámetros de perfección, entrega total y silencio emocional al describir el miedo, la culpa y la falta afectiva. La autora rompe con la figura de la madre ideal y reivindica el derecho de las mujeres a ser madres desde la contradicción, la conciencia y la palabra. Su escritura expone las grietas de una estructura simbólica que sigue diferenciando entre madres y sujetos, entre trabajo y cuidado, entre

deseo y deber. Y al hacerlo, abre un espacio de reconocimiento para todas aquellas mujeres que, como ella, se preguntan si es posible ser madre sin desaparecer. En este contexto, resulta esencial analizar cómo estos discursos íntimos y críticos sobre la maternidad encuentran nuevas formas de circulación y legitimidad en los espacios digitales contemporáneos, especialmente en las redes sociales, donde experiencias maternas —idealizadas o desmitificadas— se exhiben, negocian y reescriben.

4. La maternidad desmitificada en las redes sociales: de #MomLife a #RealMomLife

En los últimos años las redes sociales han trasformado de manera radical la forma en que se representa y se vive la maternidad. Plataformas como Instagram, TikTok o Facebook se han convertido en escaparates donde miles de mujeres comparten sus experiencias como madres, como afirman Anna Cossetta y Alessandro Caliandro (2013: 82): «cercano proprio nella rete luoghi nei quali aggregarsi», ya sea para buscar apoyo, construir comunidad, o proyectar una imagen concreta de sí mismas. En este escenario digital, la maternidad deja de ser un asunto estrictamente privado y se convierte en un hecho performativo y mediado por lo visual, lo narrado y lo social: «Las mujeres como narradoras-autoras utilizan los géneros confesionales de Internet para contar las vivencias de "ser madre"» (Arréguez Manozzo, 2020: 104). Al mismo tiempo estos espacios reafirman —pero también cuestionan— los mandatos tradicionales de género, dando lugar a una nueva tensión entre la madre idealizada (fuerte, productiva, estilizada) y la madre real (cansada, ambivalente, imperfecta). En las redes sociales como Instagram podemos observar, por ejemplo, modificaciones en el mito maternal (Arréguez Manozzo, 2020: 106), a través de la actividad de algunas *influencers* como Helena Fernández (@mami.de_tres) y Laura Torné (@elembarazodelosunicornios), que han normalizado las imperfecciones de la mujer y de la madre, usando el humor y la autenticidad como herramientas de empoderamiento. En Instagram, de hecho, proliferan etiquetas y perfiles que reivindican una visión más honesta y compleja de la maternidad. Estas *influencers* representan voces emblemáticas de esta transformación narrativa: Laura Torné define su contenido como una «bofetada de #maternidadreal» y reflexiona sobre la «maternidad incómoda» en su podcast, y Helena Fernández adopta como mantra la frase «sobrevivo a la maternidad y fluyo». Sus relatos muestran que la maternidad ya no se cuenta (solo) desde el sacrificio silencioso, sino desde el agotamiento, la ironía la lucidez y el deseo de comunidad.

Además, a través de formatos como los *reels* y *stories* de Instagram o los vídeos de TikTok, muchas mujeres han logrado compartir no solo imágenes ideales del «maternar», sino también momentos de fracaso, caos, aburrimiento, tristeza o rabia: en definitiva, han contribuido a normalizar su realidad. Por lo tanto, en el contexto contemporáneo, las redes sociales han reconfigurado de forma sustancial los modos de representación y vivencia de la maternidad. Las plataformas online han dejado de ser simples espacios de exposición para convertirse en entornos performativos, afectivos y discursivos en los que las mujeres negocian su identidad como madres, pero también como sujetos políticos, laborales y emocionales. La exposición de la vida cotidiana materna en estos lugares ha abierto nuevas posibilidades de visibilización, resistencia y conexión colectiva, permitiendo la circulación de relatos que antes quedaban confinados al ámbito privado o íntimo.

Dentro de esta lógica han surgido *hashtags* como #MomLife y #RealMomLife que funcionan como etiquetas discursivas con funciones múltiples: desde la reproducción de estereotipos hasta el desmantelamiento de los ideales normativos. Analizar estos fenómenos desde una perspectiva crítica permite comprender cómo la maternidad contemporánea se construye en la intersección entre intimidad, mercado y representación digital. Aunque ambos giran en torno a la maternidad, con el tiempo han llegado a representar enfoques radicalmente distintos sobre cómo se vive y se comunica dicha experiencia.

#MomLife, por ejemplo, apareció a comienzos de la década de 2010 y rápidamente ganó popularidad como una etiqueta utilizada para documentar escenas cotidianas de las madres. A menudo asociado con imágenes cuidadas, cuerpos normativos, sonrisas y estéticas familiares idealizadas, esta etiqueta consolidó una visión positiva, pero también altamente estilizada e irreal, de la maternidad. El *hashtag* se ha convertido en un emblema de la maternidad en redes, condensando miles de imágenes que oscilan entre la celebración afectiva, la domesticidad estilizada y la autoafirmación de la identidad materna. La «buena madre» es productiva, bella, autosuficiente y positiva; sin embargo, frente a esta romantización idealizada, el movimiento #RealMomLife surgió como respuesta crítica y alternativa, buscando hacer hincapié en la parte invisible, caótica y vulnerable de la maternidad. Muchas madres comenzaron a utilizar esta etiqueta para mostrar los aspectos menos visibles y más desafiantes de la maternidad: el cansancio extremo, el desorden, los conflictos identitarios o el desgaste emocional. Con más de

534.000 publicaciones en Instagram —en el momento en que se redacta este texto— se ha convertido en un símbolo de honestidad, vulnerabilidad y resistencia frente a los mandatos de la «madre perfecta», rompiendo con la estética blanca, limpia y con las aspiraciones de #MomLife.

Este proceso de reapropiación de la narrativa materna ha tenido impactos relevantes tanto a nivel individual como cultural. En el plano subjetivo, permite a las mujeres reconocerse en otras, crear comunidades de apoyo simbólico y desactivar el aislamiento emocional que muchas veces acompaña a la maternidad, especialmente en sus primeras etapas. En el plano sociocultural, las redes han contribuido a deconstruir el ideal monolítico de la madre perfecta, mostrando maternidades múltiples, racializadas, queer, discapacitadas o migrantes, que rara vez encuentran representación en los medios tradicionales. *Hashtags* como #RealMomLife, #MomTruths o #Malasmadres operan como herramientas discursivas mediante las cuales se reconfigura la maternidad desde perspectivas marcadas por la imperfección, el deseo, el humor y la crítica social. En este sentido, la autenticidad en redes se convierte en una estrategia política que puede desestabilizar los códigos normativos de género, aunque no está exenta de contradicciones, ya que estas narrativas también pueden ser rápidamente capitalizadas por el mercado y transformadas en mercancía. De hecho, muchas *mom influencers* se encuentran en una posición ambivalente entre la crítica y la comercialización de su rol materno, lo que refleja una tensión estructural entre el deseo de expresión individual y las lógicas neoliberales de la visibilidad. No obstante, el surgimiento de estas figuras ha contribuido a legitimar socialmente discursos antes marginales, como el agotamiento mental, la carga mental doméstica, la ambivalencia afectiva o la crítica a la corresponsabilidad de género.

Las madres digitales están escribiendo una nueva historia cultural sobre la maternidad, una historia colectiva, coral y contradictoria pero profundamente necesaria. Como afirma Ana Luiza de Figueiredo Souza (2020: 57): «Se trata del movimiento de reflejar, en los medios sociales, la maternidad de manera abierta y realista, sin ocultar sentimientos distintos al amor y la satisfacción». De esta manera, las redes sociales no solo han transformado la representación pública de la maternidad, sino también las expectativas sociales, los lenguajes del cuidado y las formas de ejercer la crítica desde lo íntimo. Son, en este sentido, un campo fértil donde lo personal se vuelve político y lo doméstico, por fin, visible.

5. Conclusiones

La maternidad, lejos de construir una experiencia universal, lineal y armoniosa, se revela en las narrativas contemporáneas como un campo de conflicto simbólico, emocional y político. A partir de obras como *La mejor madre del mundo* de Nuria Labari, hemos podido observar cómo el discurso literario, atravesado por la escritura autobiográfica, se convierte en una herramienta de resistencia frente a los modelos normativos de madre perfecta. El miedo al nacimiento, la dificultad para expresar amor inmediato, el deseo de conservar una identidad propia, la culpa por escribir o trabajar, el cuerpo materno vivido como exceso y fragmentación… son todos estos elementos largamente silenciados que emergen con fuerza como parte de una maternidad disidente que desafía los mitos heredados.

La articulación de estas emociones desde la escritura no solo constituye un gesto individual de afirmación, sino también una denuncia colectiva de las estructuras que limitan y estereotipan la experiencia materna. Este desplazamiento del silencio hacia la palabra, del modelo ideal al relato real, se amplifica hoy en los espacios digitales, donde las redes sociales han transformado radicalmente la representación pública de la maternidad. *Hashtags* como #RealMomLife o #MomLife permiten a miles de mujeres compartir historias de vulnerabilidad, caos y ternura sin filtro, desafiando la lógica de las aspiraciones del contenido materno tradicional y creando comunidades afectivas de validación mutua. En estos espacios, el humor, la ironía y la contradicción operan como formas legítimas de contar el cuidado, desactivando la hegemonía del sacrificio silencioso y abriendo paso a modelos más diversos, éticos y realistas de lo que significa ser madre.

En este proceso de desmitificación, el impacto sobre las mujeres es profundo: muchas descubren que su malestar no es signo de fracaso individual, sino síntoma de una estructura desigual que sigue exigiendo a las madres perfección, disponibilidad constante y desaparición de su propio yo. Al verse reflejadas en relatos honestos, las mujeres recuperan el derecho a ser madres desde la duda, la pluralidad y el deseo. El relato propio, ya sea literario, digital o testimonial, se convierte así en una forma de reapropiación simbólica que permite transformar no solo la vivencia individual, sino también las expectativas sociales que definen lo materno.

En definitiva, escribir y narrar la maternidad desde lo real, o representarla a través de las redes sociales, no solo libera a las madres de un ideal

imposible, sino que contribuye a imaginar otras formas posibles de cuidado, vínculo y subjetividad.

Referencias bibliográficas

Arréguez Manozzo, Soledad (2020): *La maternidad en las pantallas: representación de los cuerpos y subjetividades en Instagram*. [En línea: https://bit.ly/439jAkj. Fecha de consulta: 21/05/2025]

Badinter, Élisabeth (1980 [1981]): *The Myth of Motherhood: An Historical View of the Maternal Instinct*, trad. Roger DeGaris, Londres: Souvenir Press.

Badinter, Élisabeth (2010 [2011]): *Mamme cattivissime? La madre perfetta non existe*, trad. Simona Lari, Milán: Corbaccio.

Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York: Routledge.

Castillo, Miguel del (02/05/2024): «Maternar no es solo parir», *Instituto Mexicano de la Radio* [web]. [En línea: https://bit.ly/4ke92pT. Fecha de consulta: 29/05/25]

Castro Sánchez, Mariángeles (20/10/2018): «Maternar: cuando la maternidad se hace verbo», *Infobae* [web]. [En línea: https://bit.ly/3SnK4s7. Fecha de consulta: 29/05/25]

Cossetta, Anna, Alessandro Caliandro (2013): «La maternità nelle narrazioni online», *Sociologia Italiana, AIS Journal of Sociology*, pp. 79-101. DOI: https://www.doi.org/10.1485/AIS_1_2012/TEORIA_RICERCA_4.

Diccionario del español actual de la Fundación BBVA (2025): *Maternar*. [En línea: https://bit.ly/4knqyIG. Fecha de consulta: 21/05/25]

Djossa, Erica (19/05/2021): «The Perfect Mother Myth with Dr. Sophie Brock», *Momwell* [web]. [En línea: http://bit.ly/4kfbAEn. Fecha de consulta: 21/05/2025]

Fernández, Helena [@mami.de_tres]: *Biografía*, Instagram. [En línea: https://bit.ly/3SMgmxf. Fecha de consulta: 29/05/25]

Figueiredo Souza, Ana Luiza de (2020): «Maternidad en las redes sociales de internet. Vivencias maternas brasileñas compartidas en red», *Comunicación Y Medios*, 29, 41, pp. 54–66. DOI: https://www.doi.org/10.5354/0719-1529.2020.54499.

Fraga, Juli (02/02/2025): «What is the "Good Mother Myth?" A conversation with author Nancy Reddy», *Psychologytoday* [web]. [En línea: https://bit.ly/4jc7XOo. Fecha de consulta: 21/05/25]

Hays, Sharon (1996): *The Cultural Contradictions of Motherhood*, New Haven-Londres: Yale University Press.

Labari, Nuria (2019): *La mejor madre del mundo*, Barcelona: Random House.

Plessix Gray, Francine du (1980 [1981]): «Foreword», *The Myth of Motherhood:An Historical View of the Maternal Instict*, Élisabeth Badinter, trad, Roger DeGaris, Londres: Souvenir Press, pp. ix-xvii.

Rich, Adrienne (1976): *Of Woman Born. Motherhood as experience and institution*, Nueva York/Londres: Norton and Company.

Torné, Laura [@elembarazodelosunicornios] (27/02/25): *Un podcast maternal incómodo* [vídeo], Instagram. [En línea: https://bit.ly/3FgJAkG. Fecha de consulta: 29/05/25]

Estudiar la *queerness* en Plutarco y Ptolomeo

Nicholas Sperzagni
Universitat de Barcelona

Data de recepción 04/06/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: La alteridad de género en la Antigüedad empezó a estudiarse en mayor medida en los últimos veinte años. Lunette Warren se centró en la visión de Plutarco, y llegó a la conclusión de que género y sexo no coinciden para él. Ptolomeo también tiene una curiosa visión del no-binarismo, pues lo percibe como una energía cósmica comparable al justo medio aristotélico. Sin embargo, para los dos, los hermafroditas son casi *monstrua*. En este capítulo se intentará contribuir a la cuestión de cuánta distancia debemos poner respecto de nuestra visión a la hora de analizar obras antiguas desde una perspectiva *queer*, y cuánto sentido tiene utilizar una categoría que se podría decir anacrónica.
Palabras clave: *queerness*, género, metodología, Plutarco, Claudio Ptolomeo.

Abstract*: Gender alterity in antiquity began to be studied more largely in the last two decades. Lunette Warren focused on Plutarch's views and concluded that, for him, gender and sex do not coincide. Ptolemy also has a curious view of non-binarism, that is, as a cosmic energy comparable to Aristotle's golden mean. However, for both of them, hermaphrodites are almost* monstrua. *This chapter will attempt to address the question of how much distance we should put from our own views when analyzing ancient works from a queer perspective, and how much sense it makes to use a category which could be defined as anachronistic.*
Keywords*: queerness, gender, methodology, Plutarch, Claudius Ptolemy.*

El género y la sexualidad jugaron un papel decididamente preponderante en la Antigüedad. Sin embargo, el no-binarismo de género en la Antigüedad no comenzó a estudiarse hasta hace un par de décadas. El objetivo de este estudio es comprender cómo los antiguos tenían una visión del género menos binaria de lo que hubiéramos esperado, sin que ello resulte en visiones anacrónicas que les atribuyan palabras que nunca habrían pronunciado. Debido

a su limitada extensión, el capítulo que se presenta a continuación no pretende agitar el tema, y no resultará interseccional, sino que se centrará tan solo en la perspectiva *queer*, dejando para ocasiones futuras las feministas, antirracistas, decoloniales y otros puntos de vista relacionados. Por lo tanto, se analizará únicamente lo *queer* para poder profundizar un poco más en esta perspectiva. Finalmente, el autor es consciente, y quiere concienciar a los lectores, de que el estudio del (no-)binarismo de género en un nivel abstracto, extraído del contexto sociocultural y político en el que se formó, y por tanto de los acontecimientos históricos y las costumbres sociales concretas de la época, así como de los cuerpos implicados, resultará parcial.

Finalmente, no discutiremos si es posible definir lo femenino en la filosofía antigua, como lo hizo Carolina Meloni (2025) en su reciente y reseñable *La instancia subversiva*, cuyo subtítulo es precisamente *¿Decir lo femenino es posible?* Aunque el Otro, frente a lo masculino, es a la vez lo femenino y lo no-binario, en el artículo nos centramos en la visión de Plutarco y Claudio Ptolomeo (por lo tanto, no de toda la filosofía, como lo hace Meloni) sobre los géneros no-binarios, para evitar la dispersión argumental y la unificación del trato de lo femenino y lo no-binario (que no existe en la Antigüedad). Se debe tener en cuenta, además, que cuando hablamos de principio femenino o no-binario en la filosofía griega, nos referimos a un principio construido por filósofos varones que buscaban un principio metafísico universal, y no por subjetividades plurales. De gran relevancia para una perspectiva interseccional y decolonial en las Clásicas son también *Black Athena* de Martin Bernal (1987) y *Arqueología de la identidad* de Almudena Hernando (2002).

El objetivo de este texto es, pues, estudiar dos ejemplos de la Antigüedad de un concepto contemporáneo, el de *queerness*, en dos autores de una misma época, la imperial: Plutarco (siglo I d.C.) y Claudio Ptolomeo (siglo II d.C.). En esta ocasión, nos centraremos en el problema metodológico del cómo, con qué sentido y en qué dirección se podría aplicar un concepto tan anacrónico como el de lo *queer* en la literatura antigua, desenterrando un pensamiento posible sobre el tema en textos que ciertamente muestran ideas que, si bien resultan interesantes, no aparecen en una simple lectura superficial y deben ser analizadas con cierta prudencia.

Son numerosos los puntos de contacto entre los dos autores, empezando por la citada proximidad temporal. Un segundo punto de contacto entre los dos filósofos es la visión del espacio en el que se relega la virtud femenina: en Plutarco, «female masculinity» (la masculinidad en las mujeres) es

«a reflection of masculinity in a female body, in the same way as Matter reflects the Forms, the moon the light of the sun, and the wife's actions her husband's preferences. Clearly, gender is something more than the body, even as it cannot escape the fact of the body» (Warren, 2022: 138). Lunette Warren utiliza la misma metáfora que los comentaristas de Ptolomeo para explicar *Tetr*. I 8[4]. Como dice ʻAlī Ibn Abi ar-Rijāl (1485: 3rb), la Luna es al Sol lo que el ministro es al rey, y, así como el rey exalta a su ministro hasta que la Luna está llena, mientras que cuando mengua comienza a deprimirlo y a disminuir su poder, así también hace el Sol con la Luna. En 19vb, explica después: «la virtù della Luna segue quella del Sole» (trad. Bezza, 1990: 108); Nifo (*Apot*. 27ra)[5] añade: «como la virtud de la esposa sigue a la virtud del marido». En la filosofía ptolemaica, la Luna depende del Sol, la luminaria femenina depende de la luminaria masculina, la virtud femenina es consecuente con la masculina (Bezza, 1990: 106-116). Siendo femenina, la Luna es nocturna, y la luz que obtiene es únicamente la de su contraparte masculina, el Sol. Lo que puede ser brillante en una mujer no es más que el reflejo de la verdadera virtud, la del hombre: según Ptolomeo, así como la Luna brilla solo si es iluminada por el Sol, la mujer es un ser positivo sólo si se asimila al varón, del mismo modo que Platón, quien en la *República* (451c-457b, 466-467a) sugirió la posibilidad de que las mujeres volvieran a la luz, pero solo si se las hacía viriles mediante una educación masculina que las hiciera dignas de ser guardianas, ya que las mujeres eran «unvollkommene Männer» (Wilamowitz-Moellendorff, 1959: 312-313, 573).

Incluso la definición del sistema filosófico presupone una proximidad: ambos autores pueden definirse como eclécticos, escapan a una verdadera definición, como autores que eligen las mejores y más adecuadas doctrinas para su propia y única filosofía. Plutarco, sostiene Warren (2022: 32-33), es platónico, pero también es ecléctico, especialmente en su ética, porque contiene en sí muchos elementos de estoicismo y escepticismo. Ptolomeo es también un filósofo que puede definirse como predominantemente aristotélico (Bezza, 1990: xix-xx, xxii; Aujac, 1993: 23-24), pero en conjunto ecléctico, como sostienen Neugebauer (1974: 940), Long (2006: 165-192) o Feke (2020). La cuestión astrológica de Ptolomeo es, de hecho, muy ética, aunque sea de forma oculta, y los autores astrológicos en general a menudo se profesan casi

[4] La edición de referencia utilizada en este capítulo es la de Feraboli (1998).

[5] Apot. = *Ad Sylvium Pandonium Boviani Episcopum Eutichi Augustini Niphi Philotei Suessani ad Apotelesmata Ptolemaei eruditiones,* Neapoli 1513.

como árbitros morales de la sociedad, como ya ha señalado Macías Villalobos (2006: 234). Finalmente, la ética de Plutarco no está separada de la física, la metafísica, la religión y la historia, sino que es un sistema filosófico que interconecta las diversas ramas (Warren, 2022: 41), y lo mismo puede decirse de Ptolomeo, donde el tema de género recorre la cosmología, la ontología, la ética, etc.[6]

Ya en Aristóteles (*Metaph*. 986a 21-6), la diferencia entre los sexos pasa por la ética, expandiéndose a la metafísica, la geometría y otras ciencias. Sin embargo, si en Aristóteles esta diferencia legitima un plan de valores diferente para el hombre y la mujer, Plutarco tiende a colocar a la mujer cerca del hombre en el lado del bien (Warren, 2022: 72), y son los «queer bodies» los que se sitúan en un «lower plane of reality» (Warren, 2022: 73), al estar fuera del binarismo reproductivo natural y necesario. Además, a diferencia de Aristóteles, este argumento es principalmente metafísico (Warren, 2022: 73), más que biológico (aunque el interés de Plutarco es sustancialmente ético, para el cual la metafísica es sólo una guía y un apoyo; Warren, 2022: 164), y se traduce en un sistema ético: «virtue is reason ruling the body in accordance with its sex» y «any deviation, whether in the direction of manliness or effeminacy, excess or defect, is therefore vicious» (Warren, 2022: 162). A través de estas ideas, podemos decir que Plutarco ya entendía que género y sexo no son lo mismo, y es comprensible que para él el valor sea la adherencia al género. No adherirse al género conduce a algo éticamente inferior, pero existe, por ejemplo, la fluidez de género: por momentos, una persona puede no adherirse a su propio género. Según Plutarco, las desviaciones de la norma son un vicio del alma, pero existen.

Aunque para Plutarco los cuerpos *queer* son una rareza (un *monstrum*), él coincide en que todos los cuerpos son potencialmente femeninos o afeminados y simultáneamente masculinos y varoniles (Warren, 2022: 77-78). La hipótesis de Warren (2022: 137) es que Plutarco cree que el género no puede reducirse a los genitales, incluso si no tiene el lenguaje para explicarlo: «bodies are sexed and souls are gendered» (Warren, 2022: 138), y esto permite que haya un alma masculina en un cuerpo femenino, sin contradicciones.

Esto no elimina el hecho de que, para estos autores, las personas femeninas o afeminadas, es decir las mujeres como grupo social, pero también algunos hombres, son subordinadas por naturaleza (Warren, 2022: 80). La intersexualidad, otros tipos de género/sexo no-binarios y modelos relacionales que

[6] Al respecto, véanse la ilustración de la página 149 en Hübner (2014), y Martos Montiel (2015).

están fuera del binarismo sexual quedan relegados a la esfera del *no-ser* en las obras de Plutarco (Warren, 2022: 161): el sistema plutarquiano requiere categorización, y las personas intersexuales, como los eunucos, son difíciles de categorizar para él. Como recoge Warren (2022: 172):

> For Plutarch, there are only two real («natural») genders –man and woman– and everything else is an imperfect copy disrupted by the disorderly principle of the cosmos, including eunuchs and intersex people. On the individual level, deviations are caused by vice in the soul. The conjugal female appears as an innate basic principle of nature without which nothing can exist. It is at the point where reproductive sex becomes the determinant of social identity that gender becomes a moral issue. Expressing one's gender correctly is a matter of the soul.

Adherirse al propio género es central en la ética de Plutarco. Es interesante entender, sin embargo, cómo se explica esta visión del género a nivel ontológico. En general, se puede decir que la metafísica de Plutarco consiste en dos principios opuestos, que no son, como en Ptolomeo, lo masculino y lo femenino, sino lo masculino y lo otro. Lo femenino, pues, se convierte en el elemento intermedio de esta jerarquía de valores, lo que ayuda a mantener la armonía[7]; esto es visible en *De Iside* 370, donde Tifón, un principio probablemente neutro, es quien subvierte el orden. En pocas palabras, Plutarco rechaza la visión de la Materia como el origen del mal, porque no tiene cualidades (*Creación del alma* 1015d; *De Iside* 369a). Si, por una parte, el «third kind» (Warren, 2022: 168) en el que Plutarco sitúa el origen del mal está interconectado con el principio femenino (Materia) porque es movimiento; por otra, asume el peso de ser el origen del mal, absolviendo al principio femenino de esta responsabilidad (Warren, 2022: 168).

El género comienza a tomar forma en los cuerpos individuales (Warren, 2022: 78-79): es el género en el nivel abstracto el que se representa en su forma más pura como Forma y Materia, mientras que cuando estos principios son encarnados, su interacción conduce a la variación. En ese punto, la diferencia no puede representarse como una oposición binaria entre dos términos. Entonces, «femininity and masculinity become markers of moral superiority and are split from manliness and effeminacy as markers of psychic and somatic degeneration» (Warren, 2022: 138). La metafísica de Plutarco, pues, considera que el sexo biológico está presente en todos los niveles del cosmos (Warren, 2022: 81).

[7] Esto es un concepto muy diferente, por ejemplo, de la Pandora de la *Teogonía* (560-612) de Hesíodo, el principio del desorden cósmico.

Sin embargo, si hay un autor en el que se puede hablar de una verdadera *gender cosmology*, este es el codificador del sistema astronómico geocéntrico, Claudio Ptolomeo. Ptolomeo, aun así, actúa de manera diferente: ve el hermafroditismo cósmico (una energía cósmica a medio camino entre lo masculino y lo femenino) como una *aurea mediocritas*, es decir, la co-presencia de rasgos masculinos positivos y rasgos femeninos positivos es ciertamente digna de elogio.

Esto se puede ver en su tratamiento de los planetas, que divide de la siguiente manera: Saturno, Júpiter y Marte son masculinos; la Luna y Venus son femeninos; y Mercurio es un planeta hermafrodita, que para hacer que el universo sea simétrico entre los dos géneros, se considera a menudo femenino: es «pianeta intermedio comune ai due» (*Tetr*. II 3,11, trad. Feraboli, 1998: 109) y «partecipa ad entrambi i generi, in quanto produce parimenti umido e secco» (*Tetr*. I 6,1, trad., Feraboli, 1998: 37). En geografía zodiacal, la ecúmene se divide en cuatro cuadrantes: los dos del norte se consideran masculinos y los dos del sur, femeninos. Sin embargo, dentro de un mismo cuadrante, los pueblos más cercanos al centro de la ecúmene tienen afinidades con el cuadrante opuesto. Esto explica por qué los pueblos situados en el centro de la ecúmene, que incluye el área griega, están retratados de una manera particularmente positiva (de hecho, se podría decir que II 3,21 recuerda conceptualmente al epitafio de Pericles de Tucídides[8]), puesto que están gobernados por Mercurio, que es el planeta que gobierna el centro, y puesto que están influenciados por los otros planetas en los extremos de la ecúmene (Júpiter y Marte, planetas masculinos, y Venus, planeta femenino):

> Gli abitanti di queste zone [...] sia di corpo che di spirito rappresentano una mescolanza: Marte trasmette attitudine al comando, nobiltà e spirito d'indipendenza, Giove amore di libertà, di autonomia, spirito democratico e legalitario, Venere passione per le arti, per lo studio, per le gare e l'eleganza del vivere, Mercurio rende socievoli, ospitali, giusti e colti e convincentemente eloquenti (*Tetr*. II 3,18s., trad. Feraboli, 1998: 113).

Los rasgos masculinos y femeninos, por tanto, se mezclan y se mitigan mutuamente (Aujac, 1993: 98), creando un *ethos* más equilibrado que el de las personas que viven en los extremos de la ecúmene, que coinciden con los

[8] «Grecia, Acaia e Creta sono affini alla Vergine e a Mercurio, che ne rendono gli abitanti razionali e desiderosi di imparare; essi privilegiano e coltivano lo spirito rispetto al fisico» (*Tetr.* II 3,21, trad. Feraboli, 1998: 115) recuerda, por ejemplo, «pues amamos la belleza con economía y amamos la sabiduría sin blandicie, usamos la riqueza más como ocasión de obrar que como jactancia de palabra» (Thuc. II 40, trad. Antonio Guzmán Guerra).

extremos de la masculinidad y la feminidad. El hermafroditismo cósmico se refleja en la personalidad no-binaria de las poblaciones más equilibradas; en un nivel abstracto, estar en algún lugar en el medio del espectro de género parece ser idealmente positivo. En este sentido, incluso podemos considerar como persona de género no binario a Tiresias, adivino a quien los dioses otorgaron una omnisciencia particular reflejada, por ejemplo, a través del haber experimentado placer con el uso de los órganos sexuales tanto masculinos como femeninos[9]. Una persona mortal hermafrodita, sin embargo, nunca podría ser vista positivamente, sería casi culpable de *hybris* al querer descubrir todos los placeres cognoscibles para los humanos; por lo tanto, sería interpretada de manera negativa y, sobre todo, no natural. Incluso en Ptolomeo los hermafroditas son considerados *monstra*, lo que es apreciable, sobre todo, por el hecho de que están incluidos en un catálogo de monstruosidades, fruto de configuraciones planetarias negativas (*Tetr*. IV 5,14).

Así como los emperadores romanos o los poderosos en general podían actuar como homosexuales pasivos[10], pero el común de los mortales no, lo mismo ocurre con los dioses y los planetas (Brisson, 1997: 12). Mercurio y todos los demás dioses pueden cambiar de género a voluntad (véanse los numerosos casos ocurridos en la literatura antigua resumidos en Perea Yébenes, 1999), y están justificados para hacerlo en virtud de su esencia divina, pero a los humanos no se les permite. En la Antigüedad, la transición de género es algo solo religioso, o solo cósmico, o solo ritual, no es un camino que una persona mortal pueda seguir por disforia de género:

> Los romanos sabían distinguir entre la divinidad Hermafrodito y aquellos humanos hermafroditas dotados con ambos sexos (*Diod*. IV 6,5). El primero era considerado parte de una historia literaria griega, una mitología; el segundo era un ser que afectaba a la vida pública de los romanos, al ámbito, pues, de la religión (Perea Yébenes, 1999: 125).

Así y todo, la tradición alrededor de una «fuerza cósmica» en el medio del espectro de género es mucho más larga, deriva de los albores de la literatura, precisamente de Hesíodo, de quien se dice que había visto a Tifón como un ser neutral (¿o quizás hermafrodita?) pero negativo (Plutarco lo vería así más tarde en *De Iside*; Warren, 2022: 190). Por lo tanto, a nivel de valor, más que

[9] *Diod*. IV 6,5 da testimonio de la creencia de que los niños hermafroditas podían prever el futuro; para la historia de Tiresias, véase Ov. *Met*. III 314-336.

[10] Piénsese, por ejemplo, en Julio César, esposa de todos los maridos (Suet. *Caes.* 52). La pasividad homosexual era algo denigrado en la edad adulta. Para profundizar, véase Vattuone (2004).

un espectro con polos positivo y negativo, el género se vería mejor como una pirámide: el hombre en la cumbre, puesto protagónico; la mujer en el medio; y el hermafrodita en la base, sin importancia. Aristóteles (*Gen. an.* 765b 8-766b 37) también asume esta posibilidad: el hombre es perfecto, la mujer es un hombre imperfecto y el hermafrodita es un monstruo[11].

¿Pero es correcto hablar de no-binarismo en la Antigüedad? Holt N. Parker (2001: 322) dice que para estudiar la sexualidad antigua podemos recurrir a herramientas de la lingüística: la sexualidad es una categoría «emic», no «etic». Se refiere, pues, a la diferencia entre lo fonético y lo fonémico: en fonética se analizan los sonidos desde un punto de vista técnico, articulatorio, a partir de las diferencias fónicas; mientras que en fonémica sólo se analizan los sonidos que tienen un valor distintivo, a partir de la diferencia que se puede producir en el significado. Un signo común en una categoría emic, es la lexicalización, es decir, el uso de una palabra para describir un fenómeno. Los griegos no tienen una palabra para describir la homosexualidad, y esto significa que no les interesa el objeto del amor, mientras que sí la tienen para describir actividad y pasividad, porque eso es lo que les interesa diferenciar. La homosexualidad no es una categoría que los griegos y los romanos encontraran útil para organizar el mundo, pero sí lo era el papel de la persona en las relaciones sexuales o románticas (Boswell, 1990). El mismo razonamiento podría extenderse, además de a la identidad sexual, a la de género.

Como atestigua Violaine Sebillotte Cuchet (2015: 65), en griego antiguo ni siquiera existe la palabra «sexo» como órgano sexual o reproductor en general, independientemente de que sea el de la mujer, de la persona intersexual o del hombre, de modo que es el autor quien especifica en cada uso de cuál se trata. Según Sebillotte Cuchet (2015: 65-69), para los antiguos griegos la división macho/hembra es menos estructural que la categoría de ciudadanía (que opone a los ciudadanos a los extranjeros), de helenidad (que opone a los griegos a los bárbaros) y de mortalidad (que opone a los mortales a los inmortales).

«One must first use a scientific approach to contemporary categories which are often assumed as being universal, if not natural», dice Sandra Boehringer (2005: 1) en el resumen de este estudio. El objetivo de los estudios de género aplicados a la Antigüedad debe ser devolver a lo cultural lo que hemos definido erróneamente como natural con el análisis de categorías totalmente anacrónicas (Boehringer, 2005: 1-3): el sexo es natural, el género es cultural;

[11] Para profundizar en el tema, véanse Scholz (2001) y Tougher (2021).

asignar un sexo a un niño hermafrodita es una cuestión cultural, y se hacía ya en tiempos antiguos. Boehringer (2005: 18) reporta algunos casos en la literatura en los que un niño que se transformaba y dejaba de adherirse al género que le había sido asignado al nacer era considerado un *prodigium*: sin evidencia científica sobre genética y hormonas, la intersexualidad era vista como natural, y la atribución de uno u otro género era igualmente natural (Armeni, Vasileiou y Georgopoulos, 2014). Esto estaba relacionado con el hecho de que la mujer era interpretada como un hombre defectuoso debido a su ausencia de pene[12].

Concluyamos, entonces, retomando la pregunta de la que partía este capítulo: ¿es correcto hablar de no-binarismo en la Antigüedad? Seguramente no podamos hablar de no-binarismo como concepto en un nivel literal, basándonos en lo que significa hoy. No existe una lexicalización de personas *queer*, trans o no-binarias, así como tampoco existe una lexicalización para indicar una persona homosexual, pues en la Antigüedad lo importante era la actividad y la pasividad. Pero estas personas existían, y los textos de Plutarco y de Ptolomeo lo muestran. Está claro que la confluencia entre intersexualidad, transexualidad, no-binarismo y otras identidades de género y sexuales en la Antigüedad es grande: por ejemplo, a nivel biológico tenían términos para indicar hermafroditas, *castrati* y eunucos (*Tetr.* IV 5,14), pero a menudo estaban todos bajo la misma palabra.

Hay que mantener un enorme nivel de separación entre nosotros y ellos, con ojos científicos, sabiendo que la noción actual de género es radicalmente diferente de la clásica y que depende del contexto, pero eso no significa que tengamos que dejar de estudiar la *queerness* en los textos antiguos. De forma similar, la «histoire des femmes» es muy conocida, nacida y centrada todavía en una perspectiva cisheteronormativa; por la contra, la «histoire du genre» continúa teniendo un reconocimiento y un estudio mucho menores (Leduc, 2007: 205). Sin embargo, no solo existían claramente cuerpos e identidades *queer* (piénsese también en el caso del emperador Heliogábalo, que parece haber cuestionado su propia identidad de género; véase Dio Cass. LXXX 16,7), sino que Plutarco incluso teorizó sobre la diferencia entre género y sexo, admitiendo la presencia de características femeninas en cuerpos masculinos y viceversa; y Ptolomeo consideraba la mezcla de rasgos masculinos y femeninos como ejemplo de *aurea mediocritas*. Como es de esperar, los antiguos no utilizaban palabras y categorías de invención contemporánea,

[12] Para profundizar, véanse Delcourt (1958) y Brisson (1997).

pero los conceptos que manejaban, si no idénticos, eran muy parecidos. Que se trate de categorías modernas no puede seguir siendo motivo para negarse a estudiar el género en la Antigüedad, pues es posible establecer la distancia necesaria a la hora de investigar sobre lo *queer* en el mundo antiguo a partir de un conocimiento profundo de las lenguas, culturas, literaturas e historia grecorromanas. El conocimiento de la cultura antigua permite al estudioso no asumir como estable una identidad desde el pensamiento antiguo hasta el actual. Así, es necesario modernizar el estudio de la cultura clásica, porque uno de sus mayores objetivos debería ser comprender las raíces del pensamiento occidental desde todos los puntos de vista. Si esto no ocurre, esta disciplina está destinada a perderse.

Referencias bibliográficas

Agostino Nifo (1513): *Ad Sylvium Pandonium Boviani Episcopum Eutichi Augustini Niphi Philotei Suessani ad Apotelesmata Ptolemaei eruditiones*. [En línea: https://bit.ly/4dAc86Q. Fecha de consulta: 15/04/2026]

Ibn Abi ar-Rijāl, ʿAlī (1485): *Preclarissimus Liber Completus in Iudicijs Astrorum. [Venice, Italy: Impressus arte & impensis Erhardi Ratdolt de Augusta, ... Anno dominice incarnationis domini , quarto nonas iulij Uenetijs 4 Jul]*. [En línea: https://bit.ly/4tvZv1x. Fecha de consulta: 15/04/2026]

Aristoteles (2020): *Metaphysica*, ed. Hermann Bonitz, Berlín: De Gruyter.

Aristoteles (2022): *De generatione animalium*, ed. Immanuelis Bekker, Berlín: De Gruyter.

Armeni, Anastasia K., Vasiliki Vasileiou y Neoklis A. Georgopoulos (2014): «When genotype prevails: sexual female-to-male transformation in Classical Antiquity, recorded by Gaius Plinius Secundus and Phlegon», *Hormones*, 13, 1, pp. 153-156. DOI: https://doi.org/10.1007/BF03401331.

Aujac, Germaine (1993): *Claude Ptolémée, astronome, astrologue, géographe, connaissance et représentation du monde habité*, París: CTHS Editions.

Bernal, Martin (1987 [2020]): *Black Athena. The Afroasiatic roots of classical civilization. Volume I: The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*, Nuevo Brunswick: Rutgers University Press.

Bezza, Giuseppe (1990): *Commento al primo libro della Tetrabiblos di Claudio Tolemeo*, Milán: Nuovi Orizzonti.

Boehringer, Sandra (2005): «Sexe, genre, sexualité: mode d'emploi (dans l'Antiquité)», *Kentron*, 21, pp. 83-110. DOI: https://doi.org/10.4000/kentron.1801.

Boswell, John (1990): «Concepts, Experience and Sexuality», *Differences*, 2, 1, pp. 67-87. DOI: https://doi.org/10.1215/10407391-2-1-67.

Brisson, Luc (1997): *Le Sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, París: Les Belles Lettres.

Cassius Dio, Lucius (1895; 1898; 1901): *Cassii Dionis Cocceiani Historiarum Romanarum quae Supersunt*, ed. Ursul Philip Boissevain, Berlín: Weidmannos.

Delcourt, Marie (1958): *Hermaphrodite: mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, París: Presses Universitaries de France.

Feke, Jacqueline (2020): *Ptolemy's Philosophy: Mathematics as a Way of Life*, Princeton: Princeton University Press. DOI: https://doi.org/10.1353/book.125633.

Hernando, Almudena (2002): *Arqueología de la identidad*, Madrid: Akal.

Hesiodus (2021): *Theogonia*, ed. Eduard Gerhard, Berlín: De Gruyter.

Hübner, Wolfgang (2014): «Gender in Ptolemy's Apotelesmatica», *MHNH*, 14, pp. 147-166.

Leduc, Claudine (2007): «Conclusion: de l'histoires des femmes à l'histoire du genre», *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, ed. Violaine Sebillotte Cuchet y Nathalie Ernoult, París: Éditions de la Sorbonne, pp. 303-312. DOI: https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.33322.

Long, Anthony Arthur (2006): *From Epicurus to Epictetus: Studies in Hellenistic and Roman Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.

Macías Villalobos, Cristóbal (2006): «La homosexualidad y las conductas sexuales pervertidas desde la perspectiva de la astrología antigua», *Minerva*, 19, pp. 215-246.

Martos Montiel, Juan Francisco (2015): «Sexo y género en los textos astrológicos de la antigüedad grecolatina», *Europa Renascens. La cultura clásica en Andalucía y su proyección europea*, ed. Cristóbal Macías Villalobos, José Maria Maestre Maestre y Juan Francisco Martos Montiel, Zaragoza: Pórtico, pp. 314-326.

Meloni, Carolina (2025): *La instancia subversiva. ¿Decir lo femenino es posible?*, Madrid: Akal.

Neugebauer, Otto (1974): *A History of Ancient Mathematical Astronomy, II*, Berlín/Heidelberg/Nueva York: Springer/Verlag Berlin and Heidelberg GmbH & Co. K.

Ovidius Naso, Publius (2012): *Metamorphoses*, ed. William S. Anderson, Berlín: De Gruyter.

Parker, Holt N. (2001): «The Myth of the Heterosexual: Anthropology and Sexuality for Classicists», *Arethusa*, 34, 3, pp. 313-362. DOI: https://doi.org/10.1353/are.2001.0016.

Perea Yébenes, Sabino (1999): *El sexo divino. Dioses hermafroditas, bisexuales y travestidos en la antigüedad clásica*, Madrid: Aldebaran.

Plato (2019): *Res publica*, ed. B. Jowett y Lewis Campbell, Londres: Routledge.

Plutarchus (2001): *Moralia*, ed. K. G. Saur, Berlín: De Gruyter.

Ptolomeus, Claudius (1998): *Opus Quadripartitum*, ed. y trad. Simonetta Feraboli, Milán: Fondazione Lorenzo Valla.

Scholz, Piotr O. (2001): *Eunuchs and Castrati. A Cultural History*, Viena: Markus Wiener.

Sebillotte Cuchet, Violaine (2007): «Les antiquistes et le genre», *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, ed. Violaine Sebillotte Cuchet, Nathalie Ernoult, París: Éditions de la Sorbonne, pp. 11-26.

Sebillotte Cuchet, Violaine (2015): «Regímenes de género y Antigüedad griega clásica (siglos v-iv a.C.), trad. Marina Muñoz / Edición: Ana Iriarte)», *Revista de Historiografía*, 22, pp. 51-81.

Siculus, Diodorus (2017): *Bibliotheca Historica*, ed. Curt Theodor Fischer, Berlín/Boston: De Gruyter.

Suetonius Tranquillus, Gaius (2012): *De Vita Caesarum*, ed. Maximilian Ihm, Berlín: De Gruyter.

Thucydides (1947): *Bellum Peloponnesiacum*, ed. John H. Finley, Londres: Oxford University Press.

Tougher, Shaun (2021): *The Roman Castrati. Eunuchs in the Roman Empire*, Londres: Bloomsbury Academic.

Vattuone, Riccardo (2004): *Il mostro e il sapiente. Studi sull'erotica greca*, Boloña: Pàtron.

Warren, Lunette (2022): *Like a Captive Bird. Gender and Virtue in Plutarch*, Ann Arbor: Lever Press.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von (1959): *Platon, sein Leben und seine Werke,* Berlín: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.

NOVOS FORMATOS,
NOVAS DIFICULTADES

Análisis cultural en la era digital: tensiones epistemológicas y metodológicas a la luz de Byung-Chul Han

Ariadna Díaz Parga
Universidade de Santiago de Compostela

Data de recepción 05/06/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: Este trabajo analiza el papel de las Humanidades Digitales en un entorno configurado por la automatización de procesos, la expansión de sistemas computacionales y la expansión de los marcos epistémicos tradicionales. A partir de algunas categorías críticas desarrolladas por Byung-Chul Han y otros autores, se examina cómo la infraestructura digital impacta en la producción y circulación del conocimiento, a la par que la relación entre el lenguaje, la tecnología y la subjetividad. El estudio propone que las Humanidades Digitales constituyen un espacio metodológico y reflexivo desde el cual es posible repensar, en clave comunicativa y localizable, las formas contemporáneas de acceso y construcción del saber, así como sus dificultades.
Palabras clave: Humanidades Digitales, Byung-Chul Han, posverdad, conocimiento, tecnología.

***Abstract**: This chapter examines the role of Digital Humanities in an environment shaped by process automation, the expansion of computational systems and the transformation of traditional epistemological frameworks. Drawing on critical categories developed by Byung-Chul Han and other authors, it examines how digital infrastructures affect the production and circulation of knowledge, as well as the relationship between language, technology and subjectivity. The study argues that Digital Humanities constitute a methodological and reflective space from which it is possible to rethink, through a communicative and situated approach, contemporary forms of access to and construction of knowledge, along their associated challenges.*
***Keywords**: Digital Humanities, Byung-Chul Han, post-truth, knowledge, technology.*

1. Introducción

En la era actual, con el auge de las Humanidades Digitales (HD) impulsadas por el advenimiento de la tecnología digital, se evidencia un cambio permanente que representa el modelo de un mundo que vive insertado en la omnipresencia de los flujos de datos. La llegada del ordenador personal como fenómeno, cuya evolución era difícil de prever hace unas décadas, obligó a elaborar una revisión completa de las bases sobre las cuales se construyen las relaciones humanas, las estructuras económicas, los sistemas políticos y, por supuesto, las prácticas culturales.

En este contexto, las Humanidades Digitales emanan como un área que pretende acoger los nuevos modelos de investigación que surgen en los entornos digitales, en los que la información se ha convertido en un recurso estratégico y un activo que determina el poder y la influencia en la sociedad contemporánea. Quien controla los datos y las plataformas que los gestionan tiene la capacidad de moldear opiniones, dirigir comportamientos y definir las narrativas dominantes. Esta dinámica constituye el principio fundacional de las ciudadanías contemporáneas, cuya base se halla en la producción, reproducción y circulación de la información.

Si bien la tecnología digital ha sustituido progresivamente diversas herramientas clásicas por dispositivos informáticos, acelerando y facilitando múltiples tareas, este avance ha colocado a la sociedad frente a un doble desafío. Por un lado, el ser humano debe desenvolverse en un entorno saturado de información, en el que resulta cada vez más difícil discernir los hechos reales de los datos imprecisos. Por otro lado, debe desarrollar competencias críticas para interpretar y utilizar los datos de forma efectiva. Este proceso exige aprender a gestionar los efectos de la sobreexposición informativa y, en función de ello, reconfigurar tanto las prácticas cotidianas como las dinámicas de relación social.

Sin embargo, el camino no está exento de retos entre los cuales se destacan la necesidad de adaptarse a un espacio caracterizado por la transformación continua y la resistencia que puede surgir ante estos cambios. En el contexto actual, dichas modificaciones tienden a manifestarse de manera inmediata, facilitando el acceso a volúmenes masivos de información en el mismo momento en que esta se produce. Este rasgo distintivo de la era digital ha reconfigurado la concepción de la velocidad y el tiempo, alejándolas de su consideración como condiciones universales de la existencia (Wacjman, 2015: 91).

Esta lógica innovadora, ajena a la naturaleza humana, implica un desplazamiento de lo precedente, instaurando una percepción de obsolescencia permanente y consolidando la figura del sujeto de rendimiento. Este individuo, presente en las teorías del filósofo surcoreano-alemán Byung-Chul Han, es aquel que proyecta su «yo» en el medio digital, formando su conducta, percepción y pensamiento. A diferencia del sujeto disciplinario descrito por Michel Foucault en su obra *Vigilar y castigar* (1975), que era controlado mediante normas y prohibiciones externas, este se autoexplota en busca de productividad y éxito. Por tanto, se somete a sí mismo a una lógica de autooptimización constante, impulsada por la creencia de que siempre puede —y debe— ser más eficiente[1].

Del mismo modo, esta era plantea interrogantes sobre la esencia misma de la información. Conceptos como «posverdad» o «información líquida» describen un contexto donde los datos se consumen de formas innovadoras a través de los «silos de información» y las «burbujas cognitivas». Esto ofrece al sujeto de rendimiento el espacio idóneo para que performe su identidad y pierda su capacidad para la reflexión profunda y la construcción de la autenticidad en «un mundo muy pobre en interrupciones, en entres y entre-tiempos» (Han, 2010: 50).

2. Byung-Chul Han: un diagnóstico crítico de la sociedad de la información

Como se ha expuesto previamente, las Humanidades Digitales representan un campo de estudio que se distingue por una profunda revisión de las prácticas asociadas a los nuevos modelos de investigación del ecosistema tecnológico. La aplicación de metodologías y herramientas computacionales para la gestión y el procesamiento de la información constituye un eje central de las HD. No obstante, estas prácticas se inscriben en un entorno digital que ha sido objeto de un riguroso análisis por parte de algunos filósofos contemporáneos como Byung-Chul Han, Shoshana Zuboff, Donna Haraway, Katherine Hayles, Paul B. Preciado y Remedios Zafra. Su diagnóstico ofrece un marco interpretativo fundamental para comprender las implicaciones epistémicas y existenciales del trabajo humanístico en la era tecnológica.

El siglo xxi enfrenta un obstáculo que trasciende las transformaciones estructurales en los ámbitos social, económico y político: una crisis

[1] Tal como expone Han en sus obras *La sociedad del cansancio* (2010) y *Psicopolítica* (2014).

profunda en torno a la construcción de la verdad y a los marcos epistemológicos que sustentan la producción del conocimiento. A pesar de los avances significativos impulsados por las Humanidades Digitales —especialmente en lo que respecta al procesamiento de grandes volúmenes de información digital mediante bases de datos estructuradas, etiquetado semántico y sistemas de codificación como el propuesto por la Text Encoding Initiative (TEI)— persiste una disonancia entre estos esfuerzos técnicos y la configuración real del conocimiento en la cultura contemporánea.

Esta brecha evidencia que la accesibilidad y organización de la información no garantizan, por sí solas, una reconstrucción sólida de la verdad ni una superación de la incertidumbre epistémica actual. Byung-Chul Han ofrece una perspectiva crítica acerca de la condición de la información en el entorno virtual. El filósofo argumenta (2021) que la digitalización reprograma la percepción, sensación, pensamiento y convivencia social, convirtiendo la realidad en puro dato, inmanente, transparente y disponible. Desde su perspectiva, las prácticas de las HD se centran en la acumulación, organización y análisis de datos masivos que podrían contribuir a la volatilización de lo factual.

Esto conecta con la problemática de la «posverdad», definida como la distorsión deliberada de la información que manipula creencias y emociones, y que se ha convertido en un elemento central de la ciudadanía, lo que deriva de la pérdida de centralidad de los medios de comunicación tradicionales. Este término, que comenzó a gestarse en las últimas décadas del siglo XX y se popularizó en el año 2016, ha ganado relevancia en los debates contemporáneos sobre el conocimiento[2]. Las redes sociales, al convertirse en el modo más práctico de participar en la opinión pública, facilitan la difusión de (des)información sin verificar la fuente, priorizando su utilidad para resaltar determinadas ideas.

Esta condición trasciende cualquier tipo de frontera política o geográfica, provocando una «dictadura de la emoción» (Han, 2014: 63) que estimula procesos de polarización social a través del uso de las «emociones como materias primas para optimizar la comunicación» (Han, 2014: 64). Así, se genera en las comunidades una economía del afecto que desplaza el ejercicio

[2] El término «posverdad» nace de los trabajos del analista serbio-americano Steve Tesich en 1992. Asimismo, este concepto fue declarado palabra del año en 2016 en el diccionario de Oxford, definida como la distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales (Rodríguez Fernández, 2021).

del juicio crítico a favor de las cámaras de eco algorítmicas que refuerzan las ideas preexistentes, impidiendo un disenso deliberativo:

> El *Big Data* y la Inteligencia Artificial ponen al régimen de la información en condiciones de influir en nuestro comportamiento por debajo del umbral de la conciencia. El régimen de la información se apodera de esas capas prerreflexivas, instintivas y emotivas del comportamiento que van por delante de las acciones conscientes. Su psicopolítica basada en datos interviene en nuestro comportamiento sin que seamos conscientes de ello (Han, 2021: 23).

Como respuesta a esta dinámica, las HD podrían considerarse una herramienta útil para contrarrestar la pérdida de autoridad epistémica y la proliferación de la posverdad. Al buscar la estandarización de la información y al requerir a menudo la intervención manual de personal experto reafirman la importancia del rigor académico frente a la horizontalidad imperceptible del flujo digital. Desde la perspectiva de Han (2013), los individuos están aislados en un enjambre, lo que contrasta con la colaboración interdisciplinar y las comunidades de práctica como la Text Encoding Initiative (TEI), la Humanities, Arts, Science, and Technology Alliance and Collaboratory (HASTAC) o la Networked Infrastructure for Nineteenth-Century Electronic Scholarship (NINES), entre otras. De esta necesidad surgen las iniciativas de unir investigadores y fomentar la cooperación con el propósito de construir una comunidad de conocimiento que se enfrente al detrimento del carácter acumulativo y estable del mismo.

En esta línea crítica, Bernard Stiegler, en su obra *La técnica y el tiempo* (1992), advierte sobre el menoscabo de los saberes —saber qué, cómo hacer, vivir y pensar— como consecuencia de un proceso de proletarización del espíritu, inscrito en la lógica algorítmica que automatiza decisiones y optimiza los deseos individuales a partir de sus propios rastros digitales. Este fenómeno configura una nueva relación entre el sujeto y la memoria, desplazando al individuo desde una memoria viva, reflexiva y activa (*anamnesis*) hacia una memoria artificial, externalizada y automática (*hipomnesia*).

Como resultado, gran parte de la capacidad humana para recordar, interpretar y elaborar conocimiento ha sido delegada a los dispositivos digitales que, si bien amplían el acceso a la información, también median, filtran y condicionan la forma en que esta es procesada y asimilada. Esta externalización de la memoria afecta a la construcción del conocimiento y transforma la subjetividad, reduciendo la capacidad para la contemplación y la crítica profunda.

3. El impacto de la era digital en el análisis de la cultura

La digitalización y la proliferación de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) representan una transformación fundamental en diversas esferas de la vida, reconfigurando las formas de conocer e interactuar dentro de la comunidad. Este entorno lo ha invadido prácticamente todo, modificando de forma profunda la producción del conocimiento e impactando en las prácticas culturales.

Las disciplinas humanísticas, históricamente ocupadas del estudio de la cultura humana a través de diversos medios como el lenguaje o la literatura, están experimentando un cambio notable en sus ejes centrales de investigación. Ya no pueden abordarse desde enfoques lineales o reduccionistas, como en el pasado, porque las narrativas culturales actuales no se construyen de manera unidireccional sino que emergen de interacciones complejas entre usuarios, algoritmos y dispositivos. Si bien la imprenta y el libro impreso tuvieron una larga historia dentro del trabajo humanístico, en la era digital esto va más allá debido a la migración de estos últimos a formatos digitales que se encargan de producir la cultura en este siglo. Esta transformación de los medios en *bits* y *bytes* ha modificado las prácticas de producción cultural de forma que las fronteras entre disciplinas son, ahora, más difusas y abiertas.

El nacimiento de una cultura digital se entrelaza con la teoría del actor-red (ANT) desarrollada por Bruno Latour en su obra *Reassembling the Social: An introduction to Actor-Network-Theory* (2005), que puede ser útil para el análisis de la civilización en la era virtual. Esta perspectiva propone estudiar los fenómenos culturales como redes de actores humanos y no humanos, reconociendo que la cultura es el resultado de interacciones complejas entre estos dos elementos. De este modo, cabría discernir si el dispositivo y el humano pueden convivir y constituir una forma de vida colectiva en un momento en el que la sobreabundancia de datos es uno de los grandes retos.

En este escenario, las instituciones culturales se enfrentan a una sociedad que está reducida a datos e información «deformativa» (Han, 2021a: 18). Por tanto, su labor se orienta a preservar el patrimonio cultural a través de metodologías modernas que pueden involucrar a especialistas de diversos campos: humanistas, programadores, diseñadores y expertos de cualquier ámbito. Esta colaboración interdisciplinar facilita el desarrollo de estrategias efectivas para la digitalización, conservación y difusión del legado científico, y permite, además, reconstruir narrativas adaptadas a los nuevos entornos

digitales, en los que el valor simbólico de la memoria colectiva podría verse desplazado o transformado.

Las Humanidades Digitales se constituyen como un espacio de articulación inter-, trans- y multidisciplinar orientado a examinar cómo la incorporación de las tecnologías digitales y métodos computacionales permiten ampliar y reconfigurar los enfoques epistemológicos y metodológicos tradicionales que han guiado el análisis de los fenómenos culturales. Esto permite la reformulación de las prácticas académicas que se sitúan en una zona de contacto entre lo computacional, lo hermenéutico y lo cultural, generando un territorio híbrido que capta la comunicación multidireccional del entorno digital[3].

Pero, ¿cómo captar lo humano en un mundo dominado por el algoritmo? ¿Cómo analizar la cultura cuando esta se reduce a datos cuantificables? Estos interrogantes ponen en evidencia las tensiones inherentes a los estudios críticos de lo digital, que deben conciliar la riqueza de la experiencia subjetiva y simbólica con los procesos automáticos propios del mundo digital. En la actualidad, el ordenador, como creación de la inteligencia humana, se rige por unos sistemas deterministas y manejables que han transformado vastas cantidades de datos en códigos binarios.

Esta estructura codificadora, aunque eficaz para el procesamiento masivo de información, tiende a operar bajo principios de reducción y formalización que pueden despojar a los objetos culturales de su ambigüedad y polisemia. Lejos de oponerse a la técnica, el campo de las HD propone una apropiación reflexiva de las herramientas digitales que potencie su subjetividad, permitiendo explorar nuevas formas de representación, visualización y narración del conocimiento.

4. Las humanidades digitales y las metodologías para el análisis de la cultura digitalizada

En este contexto de cuantificación de la vida, algunos campos del saber emergen como espacios para abordar determinados desafíos que plantea la digitalización a la comprensión de lo humano y el análisis de la cultura. Por su parte, las HD no se limitan a la mera aplicación de herramientas tecnológicas a objetos de estudios tradicionales, sino que buscan reformular las preguntas fundamentales sobre el desarrollo cultural y el devenir histórico de la humanidad desde el paradigma tecno-epistémico actual.

[3] A diferencia del modelo clásico del medio comunicativo que iba de uno a muchos, el modelo actual funciona de uno a uno o de muchos a muchos.

La creciente presencia de la Inteligencia Artificial (IA) y otros sistemas automáticos como el «Internet de las Cosas»[4] muestran un innovador tipo de alteridad, haciendo posible la existencia de inteligencias de carácter no orgánico que interactúan y coexisten con el ser humano. Asimismo, y retomando la noción de «olas» del cambio histórico propuesto por Alvin Toffler en *The third wave* (1980), la humanidad se encuentra ahora inmersa en una cuarta transformación, *La ola que viene* (2023), descrita por Mustafa Suleyman y Michael Bhaskar como un reto sistémico de gran escala que plantea riesgos para la gobernanza, la seguridad y la equidad global.

Sus ideas conectan con la noción de Cuarta Revolución Industrial o Industria 4.0[5], que se caracteriza por la convergencia entre las tecnologías digitales, biológicas y físicas, así como por la automatización de determinados procesos. Esto redefine los modelos productivos y económicos y los marcos epistemológicos desde los que se comprende la cultura, el conocimiento y la subjetividad:

> La ola que viene es una historia sobre la proliferación del poder. Si la última ola redujo los costes de la difusión de la información, la que viene reduce el coste de pasar a la acción, lo que dará lugar a las tecnologías que van de la secuenciación a la síntesis, de la lectura a la escritura, de la edición a la creación, de la imitación de conversaciones a la moderación (Suleyman y Bhaskar, 2023: 119).

Esta nueva fase tecnológica redefine las infraestructuras materiales y las dinámicas económicas e interpela a los fundamentos culturales y sociales que estructuran la vida colectiva. Desde una perspectiva sociológica, la reducción del coste de pasar a la acción supone una redistribución del poder de agente, al posibilitar que actores diversos —no solo Estados o corporaciones— puedan intervenir en procesos antes inaccesibles, como la creación automatizada de discursos, la manipulación genética o la generación de contenidos culturales sintéticos.

Este fenómeno sitúa al lenguaje en una moderna disputa: si el habla, la escritura y cualquier tipo de creación artística eran, no hace mucho,

[4] Término acuñado por el ingeniero Kevin Ashton en 1999 en el Auto-ID Center del MIT (Rodríguez Molano, Montenegro Marín y Cueva Lovelle, 2015).

[5] El término Industria 4.0 o Cuarta Revolución Industrial surgió en Alemania en el año 2011 —concretamente, en la Feria de Hannover—, y habitualmente se materializa en formas como las «Fábricas inteligentes» o el «Internet industrial». En definitiva, la iniciativa 4.0 pretende aplicar a la industria el modelo IoT («Internet of Things») para promover la digitalización de la misma, incorporando nuevas tecnologías como la Inteligencia Artificial (IA), la robótica avanzada o la fabricación aditiva (impresión 3D) en los procesos de producción.

expresiones humanas cargadas de subjetividad, ahora pueden ser emuladas o incluso generadas por sistemas no humanos. Por tanto, las humanidades y las ciencias sociales se enfrentan al obstáculo de tener que repensar sus propios marcos teóricos para abordar una realidad mediada por los algoritmos, donde algunas nociones clásicas, como la originalidad, la autoría o la verdad, se ven alteradas (en un proceso iniciado ya con la posmodernidad). En este contexto, los estudios sobre lenguaje y comunicación adquieren un papel doble tanto como herramienta transformada en datos como en espacio de resistencia[6].

De este modo, el lenguaje deja de ser concebido únicamente como una práctica simbólica situada en nuestra experiencia propia (y que potencialmente podría ocurrir con otros lenguajes naturales no humanos) para convertirse en un objeto operable, un recurso computacional y susceptible de indexación y clasificación, de forma que las tecnologías del procesamiento del lenguaje natural (PLN) adquieren formas cada vez más sofisticadas[7]. Esta reconfiguración plantea interrogantes ético-políticos sobre la delegación de funciones simbólicas en sistemas automáticos que rivalizan con la propia ontología del lenguaje. Asimismo, el sujeto contemporáneo ya no está limitado al consumo de contenido, sino que se construye como *prosumidor*[8] (Toffler, 1980), alimentando los flujos de datos que los sistemas computacionales utilizan para aprender, predecir y modelar comportamientos.

El prosumidor, como una consecuencia de la sociedad hiperconectada contemporánea, se inserta en una economía colaborativa, consolidando un circuito de extracción y reproducción cultural que intensifica la mercantilización del lenguaje y genera una sociedad de la opinión y la información que descansa en una comunicación desmediatizada (Han, 2014: 32). Esta situación, unida a la razón calculadora tecnoestructural de la plataforma, acerca al humano al «infierno de lo igual», carente de alteridad y singularidad como apunta Han en su obra *La expulsión de lo distinto* (2016).

---

[6] Esto se alinea con la propagación de los modelos extensos de lenguaje (LLM), como GPT (Generative Pre-trained Transformer), desarrollado por OpenAI y empleado en herramientas conversacionales como ChatGPT, capaz de analizar y generar texto, resumir contenidos y responder preguntas complejas.

[7] El procesamiento del lenguaje natural (PLN) designa el conjunto de técnicas computacionales orientadas al análisis, la interpretación y la generación automática del lenguaje en sus distintas formas (texto o habla). Se sitúa en la intersección entre la inteligencia artificial, la lingüística computacional y la ciencia de datos, y constituye una de las principales bases técnicas de sistemas como los traductores automáticos, los motores de búsqueda semántica o los modelos de lenguaje.

[8] El concepto tiene su origen en la unión de los términos «productor» y «consumidor».

Por esta razón, algunas áreas del saber tratan de cuestionar el papel estructurante de los sistemas automáticos en la configuración del conocimiento y de la organización social. En la actualidad, su influencia se proyecta sobre estructuras cognitivas, afectivas y comunicativas mediante la personalización de la experiencia informativa y cultural y la modulación de las emociones y deseos por los sistemas de recomendación. En consecuencia, el ser humano corre peligro de ser colonizado por formas de racionalidad instrumental.

Frente a esta situación, la disciplina de las Humanidades Digitales trata de interrogar críticamente los fundamentos ideológicos, técnicos y políticos que sustentan los sistemas de poder contemporáneos. El campo humanístico trata de recuperar una epistemología de carácter situado y plural que, sin renunciar a las posibilidades metodológicas que ofrecen los entornos digitales —como la ampliación del acceso a archivos, el análisis de grandes volúmenes de datos, la visualización de información o el trabajo colaborativo—, evite que la estandarización técnica de las plataformas homogenice los procesos de investigación, interpretación y producción del conocimiento. Así, este ámbito refleja «un paradigma que depende mucho de voluntarismo, de una actitud de compartir (código, datos, publicaciones, a menudo con un compromiso fuerte con el Acceso Abierto)» (Spence, 2014: 4).

No obstante, las Humanidades Digitales continúan siendo un campo en construcción, cuya delimitación conceptual y metodológica sigue siendo objeto de debate. Persiste, en este sentido, la necesidad de alcanzar una ontoepistemología que atienda, en una instancia, al estatus humano en la nueva cultura digital y, en otra, a su labor clásica pero mediada por la infraestructura tecnológica. Por tanto, esta área se sitúa en una tensión constitutiva entre mantener el rigor de la disciplina humanística y su creciente diálogo con las herramientas computacionales. Esta doble exigencia se traduce en su instauración como laboratorio donde se ensayan y crean nuevas alternativas de producción, circulación y validación del conocimiento.

Para ello, es necesaria una razón comunicativa que coloque al individuo en el centro de la configuración del mensaje, con el propósito de redefinir la relación entre el lenguaje y la tecnología. Así, debe entenderse que la razón comunicativa no descansa en la relación sujeto-objeto, sino en la relación sujeto-sujeto, una relación que compone el mundo de la intersubjetividad (Cortina, 2024: 147). Esto implica que el conocimiento no se genera de forma unilateral, sino que se construye a partir del reconocimiento de múltiples voces, incluyendo, en ocasiones, la del sujeto-objeto.

En consecuencia, la cuestión actual se instala más allá del horizonte digital. Está vinculada a la construcción de modelos contemporáneos en lo humanístico y comunicacional que buscan garantizar la capacidad expresiva y social del lenguaje humano. Por tanto, entre algunas de las labores se halla la de repensar el rol del humanista como mediador cultural, capaz de interpretar las transformaciones tecnológicas sin renunciar a «la triple dimensión de los signos (sintáctica, semántica y pragmática), y a una Teoría de la Acción Comunicativa» (Cortina, 2024: 147) para alcanzar «la meta del lenguaje —el entendimiento—» (Cortina, 2024: 151).

5. Conclusión

Desde la óptica defendida en este capítulo, las Humanidades Digitales se configuran como un espacio metodológico híbrido capaz de articular el potencial técnico de la computación con las exigencias interpretativas propias de las ciencias humanas. Su valor no se limita únicamente a la incorporación de herramientas digitales, sino a la capacidad de repensar críticamente los procesos de producción, circulación y legitimación del conocimiento en un entorno marcado por la automatización y la saturación informativa.

A lo largo del análisis se ha mostrado que la digitalización, además de transformar las infraestructuras materiales del saber, también modifica las formas de percepción y construcción del sentido. En un escenario donde prevalece la transparencia total, la positividad y la lógica de rendimiento —tal como advierte Han (2012)—, las Humanidades Digitales permiten reintroducir la pluralidad semántica, la complejidad y la apertura interpretativa frente a modelos que tienden a la simplificación y a la homogeneización cultural.

Asimismo, se ha destacado que el reto actual consiste en establecer formas de mediación que preserven la densidad de la experiencia y el espesor del lenguaje, más allá de oponer tecnología y humanidades. De este modo, las HD se conciben como un ámbito que, más que adaptarse pasivamente a los entornos digitales, ejerce una función crítica puesto que examina las condiciones que los producen, sus silencios estructurales y sus efectos sobre la subjetividad y los imaginarios colectivos.

En coherencia con lo expuesto, las Humanidades Digitales se presentan como una respuesta ante tales procesos. Frente a la tendencia a la estandarización del saber y a la homogenización de las prácticas culturales, este campo recupera la pluralidad semántica y la polisemia como fundamentos epistémicos que permiten resistir el imperativo de la simplificación. La

digitalización de los objetos culturales, actualmente concebidos como flujos multimodales y datos e interacciones codificados distribuidos en plataformas, exigen metodologías capaces de reconocer su complejidad sin reducirla a patrones cuantificables.

Del mismo modo, el capítulo ha subrayado el papel central que desempeñan las comunidades de práctica y los colectivos interdisciplinares en la consolidación de este campo. Iniciativas como TEI, HASTAC o NINES muestran que la producción de conocimiento no puede entenderse como un proceso individual ni estrictamente técnico, sino como una tarea colaborativa que requiere la intervención de especialistas de procedencias diversas. Estas comunidades encarnan un modo alternativo de creación y circulación del saber, opuesto al aislamiento propio del enjambre descrito por Han (2013), y permiten reconstruir un espacio compartido orientado al rigor, la cooperación y la crítica.

En este marco, las Humanidades Digitales asumen una función de articulación entre el lenguaje humano y las estructuras computacionales, preservando la densidad simbólica que la lógica algorítmica tiende a aplanar. La externalización creciente de la memoria, la mercantilización del lenguaje, la figura del prosumidor y la colonización de la vida cotidiana por sistemas de recomendación son síntomas de una transformación profunda en las condiciones materiales y cognitivas desde las que se configura la cultura. Este capítulo muestra que, lejos de ser un fenómeno neutral, la infraestructura digital modula las emociones, los deseos, las narrativas y las prácticas de sentido. Por ello, el ámbito de las Humanidades Digitales se vuelve imprescindible para analizar críticamente las estructuras tecnológicas y simbólicas que organizan esta experiencia, revelando tanto sus posibilidades como sus riesgos.

En consecuencia, este campo no debe interpretarse como una simple actualización instrumental de las humanidades tradicionales, sino como un espacio generativo desde el que disputar los modos de configuración de la realidad digital. Por tanto, las metodologías clásicas se ven alteradas al situarlas en diálogo con un entorno tecnocultural que reordena los modos de recordar, comunicar e interpretar. Su fuerza reside en su capacidad para adoptar una epistemología situada, plural y crítica que problematiza los silencios, exclusiones y automatismos inscritos en las plataformas digitales.

En definitiva, las Humanidades Digitales emergen como un ámbito imprescindible para comprender los desafíos epistémicos, sociales y culturales de la era tecnológica. Al ofrecer herramientas conceptuales y metodológicas

capaces de reconocer la complejidad de los fenómenos contemporáneos, este campo permite resistir la desubjetivación, la reducción del sentido y la producción incesante de lo igual que caracterizan a la modernidad tardía. Desde esta perspectiva, su aporte fundamental es mantener abiertas las preguntas sobre la diferencia, la interpretación, la mediación y la construcción colectiva del conocimiento. Solo desde allí es posible imaginar formas de vida y cultura que, en lugar de adaptarse pasivamente a la lógica algorítmica, reafirmen la potencia crítica y creativa que define lo humano.

Referencias bibliográficas

Alcázar, César (2016): «Byung-Chul Han y la positivación de la sociedad: el sentido, la verdad y la libertad en la era digital», *Argumentos de Razón Técnica*, 19, pp. 179-191. DOI: https://doi.org/10.12795/Argumentos/2016.i19.11.

Cortina, Adela (2024): *¿Ética o ideología de la inteligencia artificial? El eclipse de la razón comunicativa en una sociedad tecnologizada*, Barcelona: Paidós.

Foucault, Michel (1975 [2023]): *Vigilar y castigar*, trad. Aurelio Garzón, Barcelona: Biblioteca Nueva-Siglo XXI Editores.

Han, Byung-Chul (2010 [2022]): *La sociedad del cansancio*, trad. Arantzazu Saratxa, Barcelona: Herder.

Han, Byung-Chul (2012 [2013]): *La sociedad de la transparencia*, trad. Raúl Gabás, Barcelona: Herder.

Han, Byung-Chul (2013 [2014]): *En el enjambre*, trad. Raúl Gabás, Barcelona: Herder.

Han, Byung-Chul (2014 [2021]): *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, trad. Alfredo Bergés, Barcelona: Herder.

Han, Byung-Chul (2016 [2022]): *La expulsión de lo distinto. Percepción y comunicación en la sociedad actual*, trad. Alberto Ciria, Barcelona: Herder.

Han, Byung-Chul (2021 [2022]): *Infocracia. La digitalización y la crisis de la democracia*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Taurus.

Han, Byung-Chul (2021a [2021]): *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Barcelona: Penguin Random House.

Latour, Bruno (2005 [2007]): *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Nueva York: Oxford University Press.

Rodríguez Molano, José Ignacio, Carlos Enrique Montenegro Marín y Juan Manuel Cueva Lovelle (2015): «Introducción al internet de las cosas», *Redes de ingeniería*, 6, pp. 53-59. E-ISSN: 2248 – 762X.

Rodríguez Fernández, Leticia (2021): *Propaganda digital. Comunicación en tiempos de desinformación*, Barcelona: Editorial UOC.

Spence, Paul (2014): «Centros y fronteras: el panorama internacional de las humanidades digitales», *Humanidades Digitales: Desafíos, logros y perspectivas de futuro. Janus, Anexo 1*, ed. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, A Coruña: SIELAE, pp. 37-61.

Stiegler, Bernard (1992 [2013]): *La técnica y el tiempo*, trad. Beatriz Morales Bastos, Gipuzkoa: HIRU.

Suleyman, Mustafa, Michael Bhaskar (2023): *La ola que viene. Tecnología, poder y el gran dilema del siglo xxi*, trad. Clàudia Fernández Morenas, Barcelona: Penguin Random House.

Toffler, Alvin (1980): *The Third Wave*, Nueva York: Bantam.

Wacjman, Judy (2015 [2017]): *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*, trad. Francisco J. Ramos Mena, Barcelona: Paidós.

Dificultades éticas y metodológicas en el estudio de la literatura derivativa de los *fanfiction*

Claudia González Rivas
Universidad de Oviedo

Data de envío 31/05/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: Si bien los *fanfiction* representan un fenómeno literario ampliamente accesible y difundido gracias a las plataformas digitales, su estudio académico enfrenta numerosos obstáculos. La naturaleza virtual de estos textos permite el anonimato de los autores, la modificación constante del contenido y la supresión de versiones previas, lo que dificulta el rastreo de sus orígenes y su investigación. Además, su publicación en espacios específicamente diseñados para este fin plantea una serie de cuestiones éticas acerca de su tratamiento. Estas dinámicas suponen importantes desafíos metodológicos para la investigación crítica del género.
Palabras clave: humanidades digitales, *fanfiction*, literatura derivativa, internet.

Abstract*: While fanfiction represents a literary phenomenon that is widely accessible and disseminated thanks to digital platforms, its academic study faces many obstacles. The virtual nature of these texts allows for author anonymity, constant content modification, and the deletion of previous versions, which difficult the task of tracing their origins and studying them. Furthermore, their publication in spaces specifically designed for this purpose raises a series of ethical questions regarding their treatment in research. These dynamics pose significant methodological challenges for the critical study of the genre.*
Key words*: digital humanities, fanfiction, derivative literature, internet.*

1. Introducción. ¿Qué es un *fanfiction* y por qué nos interesa?

En la era digital, el fenómeno del *fanfiction* (también conocido como *fanfic* o simplemente *fic*) ha adquirido una relevancia considerable dentro de los

estudios culturales, la literatura comparada, la sociología de la comunicación y las nuevas formas de participación en la creación literaria. Esta forma de escritura, históricamente marginal, ha encontrado en las plataformas digitales un terreno fértil para desarrollarse y consolidar comunidades de lectura y escritura con sus propias normas, códigos y dinámicas.

El *fanfiction* se define como un relato de ficción escrito por seguidores o fans de una obra canónica, ya sea literaria, cinematográfica o televisiva; para construir un relato nuevo y propio, el *fanfiction* se vale de elementos de esa obra que pueden ir desde los personajes hasta las ambientaciones y/o las tramas (Thomas, 2011: 1). Los *fanfiction* pueden continuar la trama original, explorar aspectos no desarrollados por el autor (por ejemplo, el pasado de personajes secundarios) o incluso modificar elementos clave como el género (*genderbending*), la raza (*racebending*), la personalidad, las relaciones románticas entre personajes (*shipping*) o la ambientación de los relatos en entornos alternativos con nuevas reglas (creando así UAs o universos alternativos) entre otras posibilidades[1].

La relevancia del *fanfiction* no radica únicamente en su carácter derivativo o arcóntico, que lo liga directamente al mal de archivo derridiano (Derecho, 2006: 63-64), sino también en su capacidad para cuestionar las jerarquías tradicionales de producción cultural. Las obras primarias o canónicas de las que puede nacer el *fanfiction* quedan sometidas a su publicación física, su monetización y la posesión de sus derechos de reproducción por parte de editoriales y productoras; sus creadores son reconocidos como la máxima autoridad en cuanto al mundo que han creado. Sin embargo, el *fanfiction* no tiene ánimo de lucro y se nutre de la comunidad en que es creado y transmitido; lejos de ser un mero pasatiempo, representa una forma de empoderamiento creativo, una herramienta para la apropiación crítica de los productos culturales y un espacio para la experimentación narrativa libre de las restricciones impuestas por la industria editorial o las normas del canon.

A pesar de que la práctica del *fanfiction* puede rastrearse a lo largo de toda la historia de la literatura (Martos Núñez, 2006: 65), fue en los años setenta del siglo xx, una vez que el concepto de fan se hubo generalizado como

[1] Henry Jenkins (1992: 190) explora algunas de estas «estrategias de interpretación, apropiación y reconstrucción» en *Piratas de textos* e identifica ocho: recontextualización, alargar la línea temporal, refocalización, realineación moral, cambio de género, historias cruzadas, dislocación de un personaje y personalización (1992: 190-201). En cuanto al *racebending*, de aparición más reciente, se recomienda leer la investigación de Khaliah Peterson-Reed (2019) respecto al caso concreto de los *fanfiction* de Harry Potter.

algo asociado a los productos de la cultura pop, que empezó a aplicarse de forma específica a los relatos creados por aficionados a las series de televisión (especialmente, *Star Trek*) y publicados en fanzines (Jenkins, 1992). Posteriormente, el *boom* de internet en los años 90 supuso el empujón definitivo para que el *fanfiction* se convirtiera, en las últimas décadas, en un fenómeno global. A través de la World Wide Web, fans de todo el mundo pueden acceder a los millones de textos creados por sus iguales sin coste alguno, establecer comunicación directa con sus *fickers* (escritores de *fanfiction*) favoritos e incluso participar de forma activa en el desarrollo de sus relatos.

Así pues, este capítulo explora el fenómeno del *fanfiction* desde una perspectiva crítica, contraponiendo su potencial como herramienta de democratización cultural con las dificultades metodológicas que presenta para la investigación académica, así como los problemas éticos derivados del anonimato y la naturaleza participativa de su producción. A través de un análisis exhaustivo, se ofrecerá una visión compleja y matizada de esta práctica que, más allá de lo anecdótico, constituye una auténtica revolución en el modo en que se entiende, produce y consume la literatura en el siglo xxi.

2. Ventajas de la creación virtual

Sin lugar a dudas, el aspecto más llamativo del *fanfiction* es su potencial democratizador. Se trata de un subgénero literario cuya publicación no está sujeta a los filtros comerciales, lo que significa que cualquier persona con una conexión a internet puede convertirse en consumidora y/o creadora sin tener que pagar por el producto ni pasar por los controles editoriales. En palabras de Dessislava Lilova (2013: sin paginación), «the new technology enables millions of amateurs to do what until then has been accessible to professionals only». Esta accesibilidad subvierte los mecanismos de poder tradicionales de la industria cultural, ofreciendo un espacio alternativo en el que la creatividad y la imaginación no están condicionadas por la lógica del mercado. Las ocasiones en que corporaciones como Lucasfilm, con respecto a *La guerra de las galaxias*, o Warner Brothers, con respecto a *Harry Potter*, han intentado ejercer su poder sobre los fans y sus productos, estos han presentado resistencia esgrimiendo su derecho a la libertad creativa como respuesta (Lewis, Black y Tomlinson, 2009).

Es esta libertad creativa, fruto en gran parte del soporte virtual y del carácter no lucrativo del *fanfiction*, la que permite al escritor de *fanfic* publicar su texto siguiendo únicamente un criterio propio, tanto formal como

temático, lo cual abre todo un abanico de posibilidades acerca del tratamiento de temas controvertidos enmarcados en *fandoms*[2] poco predecibles. Así, podemos encontrar relatos centrados en o que incluyen como parte de su trama cuestiones sobre la sexualidad, las adicciones, la violencia o el trauma entre muchos otros; como sostiene Sreya Miriam Shaji (2019: 13), «fanfiction doesn't seek societal approval to exist and propagate. For these invisible narratives, fanfiction is more of a safe space than canon». Dado que desde los años setenta los *fanfiction* han sido creados y consumidos mayoritariamente por mujeres (Russ, 1985; Sullivan, 2009), esta variedad permite a los lectores explorar aspectos delicados de la propia identidad en un espacio seguro que el canon u obra primaria no tiene por qué abarcar, pero para los que sí puede proporcionar un marco familiar en el que tratarlos.

Otro aspecto de la seguridad que entraña la comunidad *fanfiction* es una consecuencia directa de la anonimidad que impera en internet. La gran mayoría de escritores y lectores se adentra en archivos como Fanfiction.net, Archive of Our Own (A03) o Wattpad bajo un pseudónimo que sirve tanto como ejercicio creativo de identidad como de escudo de protección frente al mundo real. De acuerdo con Carolina León Vegas (2013: 4), el *fanfiction* «ofrece así un foro en el que la anonimidad es la norma, lo cual facilita que los autores [...] mantengan su identidad real oculta». De esta manera, todos los participantes pueden asegurarse de que su yo de la vida real no sea relacionado con sus intereses en el mundo virtual.

A pesar de hallarse «ocultos» tras sus pseudónimos, escritores y lectores de *fanfiction* suelen, por lo general, mantener una relación más estrecha con sus lectores que en el caso de los autores canónicos. Internet proporciona modos de comunicación entre participantes, a menudo mediante el sencillo sistema de *review*: el lector puede escribir un mensaje público y directo al escritor sobre lo que acaba de leer, tanto para expresar su entusiasmo como su disgusto. Este servicio de mensajería, que forma parte de las principales plataformas ya citadas, permite a los lectores identificar las historias con más éxito (más *reviews* equivalen a más popularidad) y sirve de vehículo para la participación activa de los lectores en la creación de los textos: pueden comunicar al escritor sus elucubraciones sobre el futuro de la historia, sugerencias, bromas o incluso correcciones, tanto de tipo ortográfico y tipográfico como a nivel de la trama (personajes que estaban desaparecidos, conflictos que no se han mencionado en mucho tiempo o que han quedado sin resolver,

[2] «*Dom*inio de los *fans*», constituidos por la obra primaria y todos los productos derivados de esta.

etc.). El *review* se convierte en el vehículo para la participación de la que hablaba Roger Chartier (1996: 47-48) al decir que «el objeto impreso le impone su forma, su estructura y sus disposiciones, y no supone de ninguna manera su participación [del lector] [...], con el texto electrónico [...] el lector se convierte en uno de los actores de una escritura a varias manos».

Por último, cabe destacar las facilidades que el soporte virtual en general y las plataformas anteriormente citadas en particular ofrecen a nivel de edición, clasificación, búsqueda y estadística de los textos. Sus herramientas de publicación ofrecen la posibilidad de corregir los errores de forma inmediata, sea cual sea su tipo: el escritor puede acceder a su texto y efectuar los cambios que considere adecuados sin necesidad de retirarlo previamente de la plataforma y, por tanto, sin dejar a sus lectores sin acceso ni siquiera temporalmente.

Además, en el momento de publicación los *fanfiction* deben ser clasificados en categorías que abarcan desde lo más básico (el *fandom* al que pertenecen, su *rating* o clasificación por edades, si se trata de una historia completa o en progreso, etc.) hasta cuestiones más específicas indicadas en *tags* o etiquetas (personajes protagonistas, *ship* o pareja principal, dinámicas, aparición de sexo o violencia, etc.), de tal manera que el lector pueda, en caso de así desearlo, acceder mediante una sencilla búsqueda a aquellos temas, géneros o tópicos que le interesan, sin perder el tiempo en los demás. Estas etiquetas son, por tanto, «an essential feature [...] and allow users to navigate [fanfiction] efficiently» (Silberstein-Bamford, 2024: 130). No obstante, como veremos más adelante, las etiquetas generan también un sistema de clasificación que puede dar lugar a confusión o engaños.

Con el propósito de contribuir a su clasificación, las plataformas de publicación de *fanfiction* ofrecen también información respecto al nivel de popularidad de cada texto. Mediante el registro de todos los *reviews*, *likes* (o *kudos*, o *favoritos*) y *follows* de cada *fanfiction*, los archivos permiten no solo a los lectores, sino también a los investigadores, conocer las cifras que rodean a los textos en cuanto a cuáles son los *fandoms*, tópicos, géneros y temas preferidos por los fans en cada momento. Dado que tradicionalmente el *fanfic* ha sido un vehículo para representar todos aquellos elementos que interesaban a los fans pero que no se encontraban representados en las ficciones canónicas (Jenkins, 1992: 217-218), los datos numéricos que remiten a los niveles de popularidad señalan a su vez las preocupaciones no solo artísticas sino también sociales de *fickers* y lectores.

3. Inconvenientes metodológicos para la investigación académica

A pesar de que todo en el soporte virtual parecen ventajas para la creación y publicación de *fanfiction*, uno de los mayores retos para los investigadores es la falta de criterios objetivos para valorar la calidad textual dentro del subgénero. Al carecer de un proceso formal de edición, muchos textos presentan gran cantidad de errores ortográficos, incoherencias narrativas o estructuras muy rudimentarias. Dentro de los *fandoms*, la calidad de un *fanfiction* viene determinada únicamente por su capacidad para atrapar y mantener el interés del lector en base a los gustos subjetivos de este, lo cual no tiene por qué coincidir con criterios académicos o estilísticos.

Por otro lado, la ya mencionada clasificación por *tags* responde a una folksonomía[3] desarrollada por los propios usuarios con el paso de los años, por lo que el investigador ajeno a la comunidad tiene que familiarizarse con una lógica imprecisa e igualmente subjetiva[4]. Las etiquetas pueden popularizarse por etapas y luego caer en el olvido o desaparecer. En ocasiones, también sucede que algunos escritores de *fanfiction* etiquetan su trabajo con un tópico que no le corresponde solo para que el lector caiga en la «trampa» de leerlo. Dado que los lectores se valen de ellas para hacer su selección de lecturas, «tags may shape the reading experience of fiction» (Silberstein-Bamford, 2024: 131), logrando que textos etiquetados de una determinada manera despierten un mayor interés, ya que esta herramienta se emplea a su vez como una campaña publicitaria (Silberstein-Bamford, 2024: 134). Esta dispersión dificulta la tarea de sistematizar un corpus de estudio, en especial si se desea abordar temas complejos como representaciones de género, discursos de poder o estructuras narrativas.

En relación con la posibilidad de modificar el texto explicada en el apartado anterior, cabe destacar que mientras este recurso es de gran utilidad para escritores y lectores, supone un impedimento para los investigadores ya que, si el texto puede ser alterado en cualquier aspecto sin aviso, es muy difícil determinar a qué versión de él accede el investigador en cada momento. Una vez seleccionado un corpus, asegurarse de que este permanezca estable es una ardua tarea. La misma naturaleza del *fanfiction* hace de él un

[3] Raizel Liebler y Keidra Chaney (2007: 1) definen folksonomía como «a user-generated classification used in Internet social communities». Los sistemas de clasificación utilizados en los archivos de *fanfiction* vienen definidos por las formas de interesarse por los contenidos, y por tanto de buscarlos, de los usuarios.

[4] Ao3, por ejemplo, proporciona una guía detallada sobre el uso de *tags*, pero no penaliza los usos erróneos.

texto altamente efímero que no solo implica la posibilidad de cambio, sino también de eliminación: si el escritor así lo desea, con un simple clic su obra puede ser eliminada de internet y, por consiguiente, también el objeto de investigación. Cuando esto sucede, los archivos no dejan ninguna constancia de haber albergado el texto, por lo que se depende de fuentes secundarias (foros, blogs, intercambios con otros lectores) para demostrar su existencia y, con suerte, obtener una copia. El *fanfiction* en soporte virtual es uno de los frutos directos de lo que Henry Jenkins (2006: 15) denomina «cultura de la convergencia» y, por tanto, su supervivencia «depende enormemente de la participación activa de los consumidores».

Al igual que su texto, el escritor de *fanfiction* tiene también la posibilidad de desaparecer del mundo virtual bien mediante la eliminación de su identidad bien cambiando de pseudónimo para dejar de ser asociado con su obra. De ser así, el investigador puede encontrarse trabajando con textos huérfanos, en ocasiones de origen incierto o indemostrable. Un caso bastante conocido fue el de Daddy's Little Cannibal, *ficker* del *fandom* de *Crepúsculo* (Stephenie Meyer), que fingió su propia muerte para escapar del acoso al que lo sometían los fans para que actualizase sus historias (González Rivas, 2018: 111). A pesar de la desaparición del escritor, tanto su perfil como los textos permanecieron disponibles en el archivo de Fanfiction.net y la noticia de su presunta muerte llegó por canales de terceros (una supuesta hermana). Tiempo más tarde, Daddy's reapareció para admitir que todo había sido una mentira fruto del estrés y reclamar su perfil con todos los *fanfic* asociados, aunque, obviamente, nunca podremos tener la certeza de si la persona que hay ahora tras el pseudónimo es la misma que escribió los *fanfiction* antes de «fallecer». No obstante, lo más habitual es que, cuando el *ficker* opta por abandonar la comunidad, sea necesario recurrir a archivos informales o a capturas previas preservados por los lectores, lo cual, en la investigación, da lugar a dudas sobre la autenticidad.

De hecho, uno de los aspectos más problemáticos de la investigación en torno a los *fanfiction* radica en el conflicto que se da a la hora de identificar una figura autorial. Debido a la propia naturaleza derivativa del *fanfiction*, considerar a su escritor como autor del texto es cometer un error (bastante común) por simplificación. El autor de *fanfiction* debe entenderse como un ente colectivo y compuesto, como mínimo, por el autor de la obra primaria (o canónica), el escritor del *fanfic* y todos los lectores que participan de forma activa en el desarrollo de este aportando ideas y/o correcciones. Esta triangulación

plantea un obstáculo para las nociones de autoría y propiedad intelectual que desafían las categorías jurídicas y literarias tradicionales, como veremos en el apartado siguiente.

4. Problemas éticos

La investigación académica relativa a los *fanfiction* no solo topa con problemas metodológicos de tipo técnico y logístico, sino que también implica algunas complejidades éticas que a menudo quedan opacadas por las cuestiones relacionadas con las fuentes o el corpus.

En primer lugar, como destacan Kristina Busse y Karen Hellekson (2012: 38), «to a humanities scholar, the notion that something is published and freely available means that permission to critically discuss the work is implicit», lo que puede hacer caer a los investigadores en la idea equivocada de que tienen plena libertad para disponer de los materiales a su antojo. En lo relativo a los *fanfiction*, es importante recordar que estos se comparten en espacios virtuales claramente especializados en el subgénero de las producciones de los fans (ya sean literarias, audiovisuales o de cualquier otra clase) a los que los consumidores acceden con una mente abierta y una idea general de lo que pueden encontrar. Esto implica que debemos entender el medio de su publicación no solo como «una tecnología que posibilita la comunicación», sino también como unos «"protocolos" asociados o prácticas sociales y culturales que se han desarrollado en torno a dicha tecnología» (Gitelman en Jenkins, 2006: 24), ya que tanto escritores como lectores asumen un marco de entendimiento tácito sobre las normas internas del espacio: libertad creativa, aceptación de temas tabú y respeto por el anonimato. Sin embargo, la irrupción del investigador académico en este entorno plantea un dilema ético fundamental: ¿es legítimo citar, analizar o publicar fragmentos de estas obras sin consentimiento explícito, aunque su creador no revele su identidad real? El anonimato bajo el que los *fanfiction* son publicados debe entenderse como una forma de protección y privacidad, y no simplemente como un factor (o incluso un obstáculo) epistemológico. Es indispensable, por tanto, aplicar, en la medida de lo posible, principios de ética de investigación similares a los de las ciencias sociales: consentimiento informado, protección del anonimato y respeto por los contextos de producción.

Otro aspecto crucial es el rol del investigador dentro de la comunidad *fanfiction*. Por un lado, Busse y Hellekson (2012: 47) destacan la dificultad

para acceder a determinados textos salvo que ya se tenga un enlace directo[5]; por otro lado, como ya se ha explicado, este subgénero tiene unas reglas (escritas y no escritas) de compartición, crítica, clasificación y comprensión particulares que los participantes aprenden, generalmente, mediante la práctica. Considerando todo esto, es lícito cuestionar la posición del investigador con respecto a la comunidad: ¿puede alguien que pertenece activamente a una comunidad *fandom* —ya sea como lector o escritor— realizar un análisis objetivo de sus dinámicas internas? ¿O, por el contrario, esta participación ofrece una comprensión más profunda y legítima del fenómeno?

En tercer y último lugar, se encuentra el problema añadido por la comercialización y legitimación del *fanfiction*. En 2012, el éxito internacional de *Cincuenta sombras de Grey* despertó el interés de las editoriales por los *fanfiction* después de que E. L. James, su autora, recibiera una oferta por parte de The Writer's Coffee Shop Publishing House para publicar su relato, *Master of the Universe,* que originalmente había surgido como un *fanfiction* UA (universo alterno) del *fandom* de *Crepúsculo*. Como cabría esperar, una de las primeras medidas que tanto la editorial como la autora tomaron fue eliminar el *fanfiction* de su plataforma original, Fanfiction.net; así, se asegurarían de que todos los interesados en leer la historia tuviesen que acceder a ella mediante un canal de pago. Tish Beaty (2012: 231), miembro del equipo editorial que trabajó en su publicación, afirmó que la gran cantidad de seguidores que James tenía en el mundo del *fanfiction* fue lo que ayudó considerablemente a levantar las ventas iniciales.

Una vez eliminado el *fanfiction*, el siguiente paso fue el proceso de «limpieza» del texto. Beaty (2012: 231) aseguró que «the structure and characters were the same as the original story that first caught my attention in 2009, but [...] James had managed to take her *Twilight*-inspired story and turn it into a manuscript that was truly hers»; sin embargo, fue necesario efectuar cambios como, por ejemplo, la eliminación de cualquier vestigio del *fandom* de *Crepúsculo*. Los personajes, por tanto, tuvieron que cambiar de nombres y perder algunos rasgos distintivos para evitar reclamaciones legales, de forma que cuando *Cincuenta sombras* llegó a las librerías, tan solo aquellos que habían tenido previo contacto con el texto conocían su verdadero origen; para el resto del mundo, se trataba de una novela original que generó, además de unas ventas muy generosas, un *fandom* propio.

[5] Algunas plataformas, como LiveJournal, ofrecen la posibilidad de que sus contenidos no aparezcan como resultados en los motores de búsqueda.

Esta «desfanficcionalización» del texto generó una paradoja: lo que había nacido como una obra derivativa, comunitaria, libre y gratuita, se transformó en un producto individual, legítimo y mercantilizable. Además, esta comercialización implicó que la autoría se unificara bajo un único nombre, E. L. James (quien era conocida como Snowdragon Icequeen en el mundo del *fanfiction*), obviando las contribuciones tanto de la autora primaria (Stephenie Meyer) como las de todos aquellos lectores que habían seguido y participado en la creación de *Master of the Universe*. Por supuesto, los beneficios económicos tampoco fueron compartidos. La comercialización representa, pues, una traición a la índole comunitaria del *fanfiction* e impide, por un lado, que todos los participantes en su creación reciban el reconocimiento merecido y, por otro lado, que los investigadores puedan hacer un análisis auténtico de la relación entre la obra, la figura autorial y su público.

Todo este proceso de adaptación y unificación tenía como objetivo desligar *Cincuenta sombras* de su pasado como *fanfic* y asegurar la exclusividad del contenido a su autora y a la editorial. En la actualidad, *Master of the Universe* solo está disponible como archivo recuperado a través de otros usuarios de internet; de esta forma, los fans siguen encargándose del «trabajo sucio» para preservar aquello que admiran y se han convertido en la única fuente de la que pueden depender los investigadores interesados en este caso en concreto (ya que el texto original publicado en Fanfiction.net lleva desaparecido de la plataforma más de una década).

Hoy en día, la publicación de *fanfiction* «limpios» se ha convertido en algo mucho más habitual de lo que se pueda creer. Sagas como *After* (Anna Todd, 2015) y novelas como *La hipótesis del amor* (Ali Hazelwood, 2021) deben su éxito a sus orígenes como literatura derivativa, cuyos archivos se han convertido en un espacio en el que las editoriales buscan sus nuevos éxitos. Mediante estas plataformas pueden no solo acceder al texto sin establecer necesariamente contacto con su creador, sino también comprobar sus niveles de popularidad y sus posibilidades de mercado. La necesidad de «limpiar» el *fanfiction* tampoco ha cambiado, ya que la legislación sobre plagio sigue siendo esencialmente la misma desde *Cincuenta sombras*, así que rastrear los orígenes de las publicaciones actuales resulta un reto: mantener los *fanfiction* originales en circulación supone un riesgo y, por tanto, deben ser eliminados.

5. Conclusión

En función de lo visto hasta ahora, podemos determinar que el *fanfiction* representa una transformación radical en lo que respecta a los modos de producción y circulación de la literatura. Es una práctica que democratiza la creación, fomenta la experimentación narrativa y desafía las jerarquías tradicionales de autoría y legitimidad. Sin embargo, también plantea importantes desafíos éticos y metodológicos para su estudio académico: como fenómeno cultural, el *fanfiction* obliga a repensar conceptos fundamentales como autoría, textualidad, comunidad y canon, así como a replantearse la relación tradicional entre autor, escritor, obra y lector.

El cambio del soporte físico al digital entraña una serie de consecuencias que afectan directamente a la consideración tradicional del texto. La posibilidad de modificar los relatos en tiempo real, el uso de etiquetas personalizadas, el anonimato y la inmediatez de la interacción entre creadores y público han contribuido a consolidar el *fanfiction* como un terreno fértil para la exploración de temas controvertidos, identidades diversas y formas narrativas innovadoras que muchas veces están ausentes en el canon literario tradicional. Igualmente, ha llevado a un resurgimiento de la creación colectiva que nos recuerda que la creación literaria siempre ha sido y será un fenómeno social, alejándonos de la imagen romántica del genio solitario.

Sin embargo, estos mismos elementos que hacen del *fanfiction* un fenómeno cultural tan rico y subversivo presentan importantes retos para su estudio académico. La inestabilidad de los textos y por consiguiente la dificultad para establecer un corpus fiable, la fluidez de las identidades virtuales y los problemas inherentes a la clasificación subjetiva mediante folksonomías complican la tarea del investigador. A esto se suman consideraciones éticas significativas, entre las que destacan la tensión en torno al respeto al anonimato de los participantes, la obtención de consentimiento para el uso de materiales y el posicionamiento del propio investigador en relación con la comunidad que analiza. En este sentido, el *fanfiction* obliga a reconsiderar las metodologías académicas tradicionales, exigiendo enfoques más flexibles, respetuosos con las normas internas de los espacios digitales que lo alojan y capaces de reconocer tanto su valor creativo como las tensiones inherentes a su carácter marginal, colectivo y efímero.

Paralelamente, la creciente comercialización del *fanfiction* ha generado nuevas paradojas: lo que nace como un producto colectivo, gratuito y abierto

(tanto en temática como en forma y disponibilidad) termina a menudo transformado en un objeto individualizado, cerrado y capitalizado, como lo ejemplifican casos como el de *Cincuenta sombras de Grey*. Este proceso de «limpieza» y legitimación por parte de la industria elimina no solo los rastros del origen comunitario de la obra, sino también las contribuciones de los lectores y del *fandom* en general, reforzando así una visión reduccionista de la autoría que contradice la lógica misma del *fanfiction*. Frente a ello, el investigador debe asumir un compromiso crítico y ético que le permita visibilizar las complejidades de este fenómeno, sin caer en simplificaciones ni apropiaciones indebidas.

Referencias bibliográficas

Beaty, Tish (2012): «Editing *Fifty*», *Fifty Writers on* Fifty Shades of Grey, ed. Lori Perkins, Dallas: Smart Pop Books, pp. 229-232.

Busse, Kristina, Karen Hellekson (2012): «Identity, Ethics, and Fan Privacy», *Fan Culture. Theory/Practice*, ed. Katherine Larsen y Lynn Zubernis, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 38-56.

Chartier, Roger (1996): «Del códice a la pantalla», *Quimera*, 150, pp. 43-49. ISSN: 0211-3325.

Derecho, Abigail (2006): «Archontic Literature. A Definition, a History, and Several Theories on Fan Fiction», *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, ed. Karen Hellekson y Kristina Busse, Jefferson: McFarland & Co., pp. 61-78.

González Rivas, Claudia (2018): «El autor de *fanfiction* y la creación colectiva contemporánea», *Altre Modernitá*, 19, pp. 101-114. DOI: https://doi.org/10.13130/2035-7680/10110.

Jenkins, Henry (1992 [2010]): *Piratas de textos: fans, cultura participativa y televisión*, trad. Alicia Capel Tatjer, Barcelona: Paidós.

Jenkins, Henry (2006 [2008]): *Convergence Culture. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación*, trad. Pablo Hermida Lazcano, Barcelona: Paidós.

León Vegas, Carolina (2013): «Fanfiction: la anonimidad, el texto y el armario», *Aportaciones para una educación lingüística y literaria en el siglo xxi*, coord. Lucía Pilar Cancelas Ouviña, Rafael Jiménez Fernández, Manuel Francisco Romero Oliva y Susana Sánchez Rodríguez, Granada: GEU Editorial, pp. 1-8.

Lewis, Lauren, Rebecca Black y Bill Tomlinson (2009): «Let Everyone Play: An Educational Perspective on Why Fan Fiction Is, or Should Be, Legal», *International Journal of Learning and Media*, 1, 1, pp. 67-81. ISSN: 1943-6068.

Lieber, Raizel, Keidra Chaney (2007): «Canon vs. Fanon: Folksonomies of Fan Culture», *MIT Media in Transition 5*, pp. 2-16. [En línea: https://bit.ly/4iiCb39. Fecha de consulta: 09/04/2026]

Lilova, Dessislava (2013): «Literature Online: The Subversive Practices of Fan Fiction», *Cultural Shortcuts: Popular, Digital, Wonderful, National*, 2. [En línea: http://bit.ly/4k460UH. Fecha de consulta: 09/04/2026]

Martos Núñez, Eloy (2006): «"Tunear" los libros: series, *fanfiction*, blogs y otras prácticas emergentes de lectura», *Revista OCNOS*, 2, pp. 63-77. DOI: https://doi.org/10.18239/ocnos_2006.02.04.

Peterson-Reed, Khaliah (2019): «Fanfiction as Performative Criticism: *Harry Potter* Racebending», *Journal of Creative Writing Studies,* 4, 1, artículo 10. ISSN: 2474-2937.

Russ, Joanna (1985): «Pornography by Women, For Women, With Love», *Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans & Perverts: Feminist Essays*, Nueva York: The Crossing Press, pp. 79-99.

Silberstein-Bamford, Fabienne (2024): «"Thank god for tags"—fanfiction as a reading paradigm», *New Review of Hypermedia and Multimedia*, 30, 1-2, pp. 129-147. DOI: https://doi.org/10.1080/13614568.2024.2369508.

Shaji, Sreya Miriam (2019): «Fanning Flames/Flaming Fans: Theorising Fanfiction», *Samyukta: A Journal of Gender and Culture*, 4, 1, DOI: https://doi.org/10.53007/SJGC.2019.V4.I1.112.

Sullivan, James L. (2009): «Media Fandom and Audience Subcultures», *Media Audiences: Effects, Users, Institutions, and Power*, California: Sage, pp. 189–212. DOI: https://doi.org/10.4135/9781071872406.n8.

Thomas, Brownen (2011): «What Is Fanfiction and Why Are People Saying Such Nice Things about It?», *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 3, pp. 1-24. DOI: https://doi.org/10.5250/storyworlds.3.2011.0001.

ALÉN DO ANTROPOCENTRISMO

Hacia un nuevo enfoque en los estudios animales: la problematización de la pasividad animal en *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004) de Juan Mayorga[1]

Ane Matres García
Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco

Data de recepción 29/04/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: Los estudios animales conforman un nuevo campo que cada vez recibe más atención académica. Desde esta perspectiva, este trabajo tiene como objetivo problematizar las formas de producir conocimiento de obras literarias que tengan animales como personajes centrales. Para ello, se analiza la obra *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004) de Juan Mayorga aplicando propuestas teóricas de autores como Kári Driscoll, Eva Hoffmann, Donna J. Haraway y John Berger. De esta manera, se puede apreciar que sería conveniente desestimar la pasividad de los animales y optar por una simpoiesis en la que se les mire y se sea mirado por ellos.
Palabras clave: Juan Mayorga, zoopoética, antropocentrismo, simpoiesis, mirada.

***Abstract**: Animal Studies form a new study field that is receiving progressively more academic attention. The aim of this work is to question the forms of producing knowledge of literary works that have animals as central characters. For this purpose, Juan Mayorga's* Últimas palabras de Copito de Nieve *(2004) is analysed through Kári Driscoll's, Eva Hoffmann's, Donna J. Haraway's and John Berger's theories. This procedure has revealed that it is convenient to dismiss the passivity of animals and opt for a sympoiesis in which animals are observed by humans and they observe humans.*
***Key words**: Juan Mayorga, zoopoetics, antropocentrism, sympoiesis, gaze.*

[1] Esta publicación se ha realizado con la ayuda para la investigación dentro del Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador No Doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco. Además, Ane Matres es miembro del grupo de investigación de la EHU «Ideolit: La literatura como documento histórico: historia, ideología y texto» (GIU21/003).

En 2010, Kenneth Saphiro y Margo DeMello (2010: 307) destacaron el gran desarrollo del campo de los estudios animales: «the field has not simply grown over the last eight years; it has exploded». Por ejemplo, contabilizaban veintitrés programas universitarios, más de treinta organizaciones en distintos países, más de una docena de revistas especializadas y trescientas publicaciones (Saphiro y DeMello, 2010: 308). En un artículo más reciente, Roland Borgards (2015: 155) recalca que en este nuevo siglo estos estudios no solo han experimentado un incremento cuantitativo, sino cualitativo. Este trabajo tiene como objetivos problematizar varias formas de producir conocimiento en el campo de los estudios animales y ampliar el acercamiento teórico que analiza obras literarias que tengan animales no humanos como personajes centrales. Para ello se realiza una introducción teórica en la que se determina a qué descripción de zoopoética es conveniente ceñirse y en la que se reflexiona sobre el problema del antropomorfismo y su solución. Después, se expone brevemente la dramaturgia de Juan Mayorga y el papel de los animales en esta. Por último, se analiza, a la luz de las teorías previamente expuestas, la obra teatral *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004) de Juan Mayorga. Concretamente, se incide no solo en la agencia de los animales que se reivindica en la obra y en la crítica a los zoológicos que esta falta de pasividad posibilita, sino que también se reflexiona sobre el carácter mediado de dicha agencia. El análisis se realizará a través del texto dramático de la obra, sin atención a alguna puesta en escena concreta.

Los estudios animales son interdisciplinares y engloban tanto las ciencias naturales como las ciencias sociales; por ello, este trabajo se centra en las aportaciones de la zoopoética, que es la sección dedicada a la literatura. Además, deja atrás lo que muchos teóricos actuales han caracterizado como una lectura tradicional de los animales, una que solo los tienen en cuenta como metáforas, como figuras o como alegorías (Driscoll y Hoffmann, 2018: 4) o, en otras palabras, una que propicia su desaparición como animales. El término *zoopoética* cuenta con dos vertientes: por un lado, la de zoopoética como obras creativas particulares y, por otro, la de zoopoética como perspectiva crítica para el análisis general. Uno de los teóricos más importantes en el asentamiento de esta disciplina es Aaron Moe (2012: 30), que sostuvo lo siguiente: «zoopoetics is best understood as a poetry that revisits, examines, perplexes, provokes, and explores the agency of the nonhuman animal».

Si bien es cierto que esta definición centrada en la agencia de los animales es útil para acercarse al tema, no está exenta de problemas. Michaela

Castellanos (en Driscoll y Hoffmann, 2018: 8) considera que la prioridad que Moe otorga a la agencia está nutrida por la intención de empoderar a los animales no humanos, de manera que puede conllevar una jerarquía de la representación donde los animales basados en animales reales obtienen más prioridad comparados con aquellos que carecen de un referente claro. Por otra parte, Nicole Shukin (en Driscoll y Hoffmann, 2018: 8) advierte que el centrarse tanto en la agencia puede llevar a no analizar el papel simbólico que los animales pueden tener en las obras. Un ejemplo de los posibles vacíos interpretativos sería el análisis de una fábula sin considerar la intención pedagógica. Por último, Kári Driscoll y Eva Hoffman (2018: 9) también señalan que esta concepción de zoopoética tan mimética puede ignorar obras en las que predominan las metamorfosis de los animales y la adquisición de rasgos de otras especies.

Por consiguiente, este trabajo opta por la definición de Driscoll y de Hoffmann, quienes consideran que «zoopoetic texts are not […] texts *about* animals. Rather they are texts that are, in one way or another, predicated upon an engagement with animals and animality (human and nonhuman)» (Driscoll y Hoffmann, 2018: 4). En cuanto a la zoopoética como epistemología, los críticos aclaran que «the task of a zoopoetic reading is precisely to explore what lies between these two extremes, the mutual imbrication and entanglement of the material and the semiotic, the body and the text, the animal and the word» (Driscoll y Hoffmann, 2018: 4); es decir, la zoopoética se debería centrar en la zona limítrofe en la que se tiene en cuenta tanto el carácter literario como real de los animales literarios, de manera que evita los problemas de la propuesta de Moe. Además, Driscoll (2018: 33) completa su propuesta al determinar que la lectura zoopoética tiene también que reflexionar sobre el propio establecimiento de contacto que hace la zoopoética con el animal literario.

Sin embargo, de entre lo que se acaba de exponer, lo más destacable podría considerarse la cuestión de que sean textos basados en la relación entre humano y animal, pues no debe de perderse de vista que en realidad hay un humano escribiendo las obras literarias. A este respecto, Sam Cadman (2016: 168) advierte de la incertidumbre en los estudios animales respecto al antropomorfismo, pues a veces se considera parte del problema del binarismo entre humanos y animales y otras veces como la solución. Para algunos autores resulta un filtro indispensable a la hora de entender a otras especies, para otros implica fallar en el reconocimiento de la subjetividad de los

animales (Golež, 2020: 217). El problema de la representación ya lo desarrolló Thomas Nagel en un ensayo fundacional en 1974 donde exponía la imposibilidad de la representación de la subjetividad animal; concretamente determina lo siguiente:

> Nuestra propia experiencia nos ofrece el material básico para nuestra imaginación, cuyo campo es, por tanto, limitado. [...] Deseo saber qué se siente para un *murciélago* ser murciélago. Pero si intento imaginarlo, me veo limitado a los recursos de mi propia mente, y éstos son inadecuados para la tarea. [...] Ya que sólo puedo verme y comportarme como una avispa o un murciélago sin cambiar mi estructura fundamental, mis experiencias no se parecerán en nada a las de esos animales (1974: 280-281).

Para solucionar este brete, resulta útil tener en cuenta las propuestas de Donna J. Haraway, sobre todo las de su libro *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (2016), donde busca cultivar la justicia multiespecies a través de la figuras de cuerdas: haciendo, deshaciendo, cogiendo, soltando... como una práctica y un proceso que busca un *devenenir-con* de manera recíproca para un mundo multiespecie serio (Haraway, 2016: 22). Por ello, se enfrenta al excepcionalismo humano y al individualismo tan occidentales que imposibilitan el «pensar con», ya que, como advierte, no hay organismos independientes del entorno ni nada que se haga a sí mismo (2016: 59-64), de manera que propone una simpoiesis, un generar-con, en vez de la autopoiesis individualista (2016: 99)[2].

Para explorar un caso práctico, se propone ahora indagar en el texto dramático de *Últimas palabras de Copito de Nieve* de Juan Mayorga: basándose en la filosofía de Michel de Montaigne, el gorila albino del zoo de Barcelona da antes de morir varios consejos a los visitantes del zoo, que en este caso son los espectadores de la obra teatral. Alison Guzmán (2016: 237), a raíz de otro trabajo de Mayorga (*La tortuga de Darwin*), ya había clasificado al madrileño dentro del teatro ecológico, que busca disipar los lindes entre cultura y naturaleza. Además, los animales han estado muy presentes de manera temprana en su producción como metáforas; sin embargo, desde *Palabra de perro* (2004) los animales han ganado centralidad, ya sea mediante la metamorfosis del hombre en animal o mediante la humanización del animal (Gómez Rubio, 2016: 2-3).

[2] El término *simpoiesis* (que significa literalmente «hacer-con») lo utiliza Haraway (2016: 63-64) para hablar de sistemas creados de manera colectiva, donde el control y la información se distribuyen entre los distintos componentes de la estructura, mientras que un sistema autopoiético pretende ser un sistema supuestamente autónomo y autoproducido, donde el control está centralizado.

Como destaca José Manuel Marrero (2017: 259), representar literariamente a un animal es un ejercicio estético y ético, algo de lo que ha dado cuenta el propio Mayorga en una entrevista refiriéndose a *Palabra de perro*:

> En aquel trabajo descubrí el valor poético y el valor político del animal en escena. El valor poético porque el animal rompe el marco y permite una gran libertad al escritor, pero también al actor. [...] Y por otro lado, está el valor político del animal[3] (como se cita en Burel, 2017: 120).

En esa libertad de la que habla, Mayorga ha destacado que suele exponer más su voz propia a través de la de los animales (en Gómez Rubio, 2016: 5). Y, en el caso concreto de la libertad que facilitan los animales en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, el dramaturgo declara que el gorila facilita el exponer y enriquecer la filosofía de Montaigne:

> No me hubiera consentido escribir una obra sobre, por ejemplo, un catedrático universitario que citase una y otra vez a Montaigne, a menos que hubiera intentado criticar a un pedante. Pero que el mono agonizante cite a Montaigne enriquece al personaje y, por otro lado, esas citas cobran una tensión muy especial en semejante boca (en Spooner, 2012: 132).

En cuanto al lado ético y político, es interesante tener en cuenta el origen de esta obra teatral, ya que surgió de una noticia de *La Vanguardia* llamada «Masiva despedida de Copito de Nieve» (Gutiérrez Carbajo, 2009: 83-85; Gómez Rubio, 2016: 7-8). Es decir, surge de una anécdota real y de un gorila que existió en la realidad en el zoo de Barcelona; sin embargo, el análisis no debería detenerse aquí, en el animal de referente claro (como lo haría un estudio enmarcado en la definición de Moe), sino que interesa más la imbricación entre la semiótica y lo material, entre el animal y el texto. Su existencia real da pie a una ficcionalización de sus últimos días con el objetivo de plantear nuevas perspectivas cuestionadoras de la situación de los animales no humanos (y humanos[4]) (Spooner, 2012: 131-132; Gómez Valencia, 2018: 136). Concretamente el simio denuncia los zoológicos como farsa (Gómez Valencia, 2018: 232) y se reivindica como un ser con agencia.

[3] En la dramaturgia de Mayorga se aprecia una gran influencia de Walter Benjamin en cuanto al interés por la historia de los vencidos y, en general, muestra preocupación por la alteridad y la vulnerabilidad de otros (Burel, 2017: 111; 119).

[4] Esta obra teatral critica la manera de tratar a los ancianos y a los inmigrantes, además de hacer una crítica poscolonial general y una crítica a la presión económica y social que experimentan las clases bajas y medias; sin embargo, al no ser este el objetivo del presente trabajo, no se indagará en ello. Se remite a la tesis doctoral de Ana María Gómez Valencia (2018) para un breve tratamiento de estas cuestiones.

Respecto a los zoológicos como farsa, en la obra se destacan los comportamientos artificiales que hay en ellos, es más, lo admite el propio guardia a propósito del mono negro que comparte recinto con Copito: «al principio, mostraba una decepcionante indiferencia por el plátano. Le atraían la naranja y el kiwi, pero eso no es lo mismo, los niños quieren que el mono coma banana, así que hubo que ablandarlo» (Mayorga, 2014: 378). Después, procede a describir los maltratos que sirven para adiestrar al animal no humano, como impedir que duerma y el refuerzo negativo ante la falta de obediencia. Hacia el final de la obra, el mono negro señala esta falta de correspondencia y el tener que adecuarse a lo que los humanos conciben como su naturaleza, jugando además con un cambio de corrección gramatical en el discurso, sobre todo apreciable en un primer uso correcto del verbo *gustar* seguido de su uso incorrecto y la elisión de determinantes: «¿Que no? No me gustan los plátanos. Cada mañana, plátano ahí y yo a por el plátano. A gente gusta el mono-busca-plátano. Mono cae y gente ríe. A más alto más risa. A mí plátano ni fu ni fa» (2014: 382). También el propio Copito admite que sabe que a la gente le gusta ver emociones en monos y que él las imita para que estos estén satisfechos (2014: 382). El propio gorila destaca explícitamente el elemento performativo cuando dice «nunca he sido otra cosa que eso: un profesional. Es decir: un actor [...]. He desarrollado un automatismo para complacer a todos» (2014: 381) y cuando denuncia que nunca ha querido a los visitantes del circo, que todo era una farsa (2014: 381).

Está claro que Mayorga ha leído a Montaigne porque lo cita explícitamente, pero no resulta descabellado asumir que también haya leído a John Berger. Este filósofo de la mirada expuso que en la Europa del siglo XIX hubo una ruptura de la tradición que unía la naturaleza y los humanos, lo que devino en que los animales hayan ido desapareciendo (1977: 25; 37). Berger (1977: 39; 43-44) expone que la marginación de las especies no-humanas se lleva a cabo —debido al crecimiento de las ciudades y de la industria— a través de su extinción y desplazamiento, al tiempo que incide en una marginación cultural relacionada con su transformación en espectáculos. Concretamente considera los zoológicos como el monumento de su desaparición, dado que ni siquiera funcionan como lugares de conocimiento, sino como galerías de arte que dan una visión falsa y desenfocada del entorno y de las actitudes, pues estas son artificiales (1977: 50-57).

No obstante, la crítica al zoo va más allá cuando Copito expone la decimotercera razón de Montaigne, que es la de la muerte como liberación

(Mayorga, 2014: 379-380), debido a que el encierro en el recinto del zoo potencia aún más la idea de la muerte como libertad. Asimismo el gorila destaca que carece de agencia para gestionar su propia muerte, algo que se acentuará más tarde en la escena en que el guardián mata a Copito mediante una inyección de medicamentos pensados para la eutanasia:

> No hay ser más libre que el que va a morir [...]. Toda la ciudad ha venido a llorarme. Toda la ciudad ha sacado el luto. ¿Me habéis preguntado si yo deseaba tanto escándalo? Harto de los lamentos de su esposa, Sócrates hizo que la expulsasen del calabozo. [...] Hasta Sócrates pudo escoger entre quienes morir. Igual lo hizo Montaigne [...] ¿Por qué no os vais a casa a leerlo? Leed a Montaigne y dejadme tranquilo (2014: 380).

Copito también critica las ideas asociadas a su situación de bienestar que el alcalde había asumido en un discurso: «dijo: "Copito ha sido el mejor ciudadano de Barcelona". ¿Yo, el mejor ciudadano? ¿Pero qué idea de ciudadanía tiene ese hombre? ¿Cuál sería su ciudad ideal, un zoológico?» (2014: 381).

Esta falta de agencia por estar encerrado la compensa con la voz que le da Mayorga, que hace que se desvanezca esa pasividad. El propio Copito reivindica la idea de ausencia de pasividad de los animales no humanos: «al final puedo deciros lo que pienso sobre vosotros. He tenido mucho tiempo para observaros. Me pusisteis aquí para mirarme, pero era yo quien os miraba» (2014: 382). Como había señalado Berger, «los animales son siempre los observados. El hecho de que ellos también pueden observarnos ha perdido todo su significado» (1977: 45). Sin embargo, Mayorga hace que se intercambien las miradas y problematiza la idea de la pasividad animal, de manera que sus textos permiten explorar la relación de humanos y animales mediante una escritura simpoiética. Además, no se puede olvidar que esta es una obra de teatro; por consiguiente, esa creación simpoiética y estas reivindicaciones de un personaje que es un animal se realizan mediante el dramaturgo y mediante un humano que actúa de mono, lo que vuelve a resaltar que es una obra que, como diría Haraway, se esfuerza en generar-con. Asimismo, resulta interesante el montaje dirigido por Andrés Lima con en el que se estrenó la obra, ya que —en esta ocasión— los dos actores que hacen de gorilas no solo llevan trajes de felpa realistas que recubren todo el cuerpo (menos la cara, las manos y los pies), sino que también realizan una caracterización e interpretación realista (Gómez Valencia, 2018: 244)[5]. Así pues, teniendo en

[5] La escenografía de este montaje ha sido minuciosamente recogida y descrita en la tesis doctoral de Gómez Valencia (2018: 244-247). Además, da cuenta de decisiones importantes como que el

cuenta determinados aspectos de su representación, se aprecia un intento de no eliminar al animal como animal, sino un esfuerzo para que este sea percibido como tal y que tenga su propia voz.

En definitiva, esta obra revela la complejidad de un campo de estudio que podría tratar las obras literarias únicamente como contenedores de temática o de representación animal. Por la contra, el hecho de que los escritores no trabajen en un vacío independiente de su entorno provoca que cualquier producto cultural sobre animales se convierta necesariamente en el resultado del contacto entre humanos y animales, aspecto en el que sería conveniente indagar para enriquecer los posibles análisis. Por consiguiente, como herramienta crítica, se debería recurrir a una simpoiesis en la que se mire a los animales y se sea mirado por ellos; no se debería recaer en su pasividad, sobre todo si se quiere avanzar en el mundo y en la justicia multiespecies de la que habla Donna J. Haraway. Este proceder se ha apreciado en esta obra de Juan Mayorga en la que, mediante la mediación de un dramaturgo, un director de escena, una escenografía y un actor, el personaje del gorila ha podido criticar los zoológicos, las actitudes artificiales que promueven, los malos tratos a los animales y la falta de libertad.

Referencias bibliográficas

Berger, John (1977 [2023]): «Por qué miramos a los animales», *Por qué miramos a los animales*, trad. Pilar Vázquez y Abraham Gragera, Madrid: Alfaguara, pp. 25-59.

Borgards, Roland (2015): «Introduction: Cultural and Literary Animal Studies», *Journal of Literary Theory*, 9, 2, pp. 155-160. DOI: https://doi.org/10.1515/jlt-2015-0008.

Burel, Erwan (2017): «De voces filosóficas en el teatro de Juan Mayorga», *ReCHERches: cultura et histoire dans l'espace roman*, 18, pp. 109-123. DOI: https://journals.openedition.org/cher/2915.

Cadman, Sam (2016): «Reflections on Anthropocentrism, Anthropomorphism and Impossible Fiction: Towards A Typological Spectrum of Fictional Animals», *Animal Studies Journal*, 5, 2, pp. 161-182. [En línea: https://cutt.ly/brhoGTx4. Fecha de consulta: 22/04/2025]

Driscoll, Kári (2018): «Second Glance at the Panther, or: What Does It Mean to Read Zoopoetically?», *Frame*, 31, 1, pp. 29-47. [En línea: https://bit.ly/4AXs64H. Fecha de consulta: 08/10/2026]

escenario parezca un circo más que un zoo y que el guardián vaya vestido de cazador (Gómez Valencia, 2018: 244), con lo que reforzaría la ya explicada crítica de la obra a lo performativo de los zoos y a la falta de libertad de sus animales.

Driscoll, Kári, Eva Hoffmann (2018): «Introduction: What Is Zoopoetics?», *What Is Zoopoetics?: Texts, Bodies*, ed. Kári Driscoll y Eva Hoffmann, Cham: Palgrave Macmillan, pp. 1-13.

Golež, Marjetka (2020): «"Zoopoetic Dwelling": The Ecology of the Connectedness of Animal and Human Homes and Dwelling Through Folklore and Literary Representations», *Studia mythological slavica*, 23, pp. 205-234. DOI: https://doi.org/10.3986/SMS20202312.

Gómez Rubio, Gema (2016): «El animal como personaje en el teatro de Juan Mayorga», *Tonos digital*, 30, pp. 1-13. [En línea: https://bit.ly/479P6je. Fecha de consulta: 08/10/2026]

Gómez Valencia, Ana María (2018): *La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga* [tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid. [En línea: https://cutt.ly/WrhoCPqD. Fecha de consulta: 22/04/2025]

Gutiérrez Carbajo, Francisco (2009): «El animal no humano en algunas obras teatrales actuales», *Anales de la literatura española contemporánea*, 34, 2, pp. 453-478.

Guzmán, Alison (2016): «Los animales humanizados, la animalización humana y la memoria histórica ecológica en *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga», *Romance Notes*, 56, 2, pp. 235-244.

Haraway, Donna J. (2016 [2023]): *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*, trad. Helen Torres, Bilbao: Consonni.

Marrero, José Manuel (2017): «Animalismo y ecología: sobre perros parlantes y otras formas literarias de representación animal», *Castilla: estudios de literatura*, 8, pp. 258-307. DOI: https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.258-307.

Mayorga, Juan (2014 [2021]): «Últimas palabras de Copito de Nieve», *Teatro 1989-2014*, 5ª edición, Segovia: La uña rota, pp. 373-383.

Moe, Aaron (2012): «Zoopoetics: A Look at Cummings, Merwin, & the Expanding Field of Ecocriticism», *Humanimalia*, 3, 2, pp. 28-55. DOI: https://doi.org/10.52537/humanimalia.10047.

Nagel, Thomas (1974 [2000]): «¿Qué se siente ser un murciélago», *Ensayos sobre la vida humana*, trad. Héctor Islas, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 274-296.

Saphiro, Kenneth, Margo DeMello (2010): «The State of Human-Animal Studies», *Society & Animals*, 18, 3, pp. 307-318. [En línea: https://cutt.ly/UrhdtOSa. Fecha de consulta: 22/04/2025].

Spooner, Claire (2012): «La obra de Juan Mayorga, una dramaturgia del lenguaje», *Boletín hispánico helvético: historia, teoría(s), prácticas culturales*, 19, pp. 109-137.

Los insectos en los haikus de José Juan Tablada: un diálogo entre Oriente y Occidente, palabra e imagen

Lan Zhang
Universidad Complutense de Madrid

Data de recepción 04/06/2025
Data de aceptación 21/11/2025

Resumen: En los poemarios *El jarro de flores* y *Un día…*, José Juan Tablada convierte los insectos en tema central de sus haikus, creando un microcosmos que encarna el principio estético *maxima in minima*. Siguiendo la tradición japonesa que vincula estos seres con la fugacidad vital, el poeta mexicano integra ilustraciones propias que fusionan expresión visual y poética, reminiscentes del arte nipón. Este trabajo analiza cómo Tablada, mediante estructuras de los haikus tradicionales, metáforas ingeniosas e intertextualidad, transforma seres aparentemente insignificantes en entidades poéticas singulares. La síntesis entre tradiciones orientales y occidentales, junto con la hibridación entre imagen y palabra, ofrece nuevas perspectivas interpretativas de su obra sintética.
Palabras clave: José Juan Tablada, haiku en castellano, insectos, imagen y palabra, hibridación cultural.

***Abstract**: In the collections* El jarro de flores *and* Un día…*, José Juan Tablada transforms insects into the central theme of his haikus, creating a microcosm embodying the aesthetic principle* maxima in minima. *Following the Japanese tradition that links these beings with vital transience, the Mexican poet integrates his own illustrations fusing visual and poetic expression, reminiscent of Japanese art. This work analyzes how Tablada, through traditional haiku structures, ingenious metaphors, and intertextuality, transforms apparently insignificant beings into singular poetic entities. The synthesis between Oriental and Occidental traditions, together with hybridization between image and word, offers new interpretive perspectives on his synthetic work.*
***Keywords**: José Juan Tablada, haiku in Spanish, insects, image and word, cultural hybridity.*

1. Introducción

José Juan Tablada, figura clave en la introducción del haiku en la literatura en castellano, desarrolló obras poéticas de forma haiku[1] donde la presencia de insectos funciona como eje temático y como catalizador de un diálogo complejo entre la tradición japonesa y la sensibilidad modernista hispanoamericana. En poemarios como *El jarro de flores* (2000) y *Un día…* (2000), los haikus se acompañan de ilustraciones ejecutadas por el propio escritor[2], que conforman composiciones de palabra e imagen que remiten al modelo japonés del *haiga*[3] pero lo reformulan desde códigos visuales y simbólicos occidentales. Esta coexistencia de lenguajes plantea preguntas esenciales sobre la intermedialidad, la representación y la traducción cultural.

La relación entre texto e imagen en la obra tabladiana constituye uno de sus aspectos más innovadores y merece especial atención crítica. A diferencia del haiku tradicional japonés, que habitualmente prescinde de elementos visuales, Tablada convierte la ilustración en componente estructural de su propuesta poética. Esta decisión no es meramente decorativa: las imágenes funcionan como un lenguaje autónomo que dialoga, complementa y, en ocasiones, tensiona el sentido verbal de los poemas. Como se examinará a lo largo de este trabajo, las ilustraciones tabladianas trascienden la función ilustrativa para convertirse en portadoras de significados que el texto verbal no puede expresar por sí solo.

La pregunta sobre la relevancia de las imágenes en los haikus de Tablada debe abordarse desde una perspectiva intersemiótica. Siguiendo los planteamientos de W.J.T. Mitchell en *Picture Theory* (1994) sobre la complejidad de las relaciones texto-imagen, en los haikus tabladianos las ilustraciones no funcionan como meros ornamentos, sino como elementos constitutivos del sentido poético. Esta práctica, si bien encuentra antecedentes en la tradición japonesa del *haiga*, adquiere en Tablada características propias que lo distancian de este modelo. Mientras el *haiga* tradicional emplea técnicas de pintura a tinta (*sumi-e*) con una estética de simplicidad y espontaneidad

[1] Haiku es una forma poética tradicional japonesa que suele componerse de tres versos de 5, 7 y 5 sílabas, respectivamente. Esta composición incorpora casi siempre un *kigo*, es decir, una palabra o expresión que alude a una estación del año y sitúa el poema en un contexto temporal y emocional concreto.

[2] Todas las ilustraciones de Tablada citadas en este trabajo pueden consultarse en el archivo digital del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM: https://www.iifl.unam.mx/tablada/ [fecha de consulta: 26/04/2026].

[3] *Haiga* es una manifestación artística que combina un haiku con una pintura, generalmente de estilo minimalista.

zen, Tablada incorpora técnicas occidentales (acuarela, carboncillo) y sensibilidades modernistas.

Cabe destacar que la tradición del *haiga* japonés no era una práctica sistemática ni generalizada. Como afirma Seiko Ota (2014), aunque Matsuo Bashō y otros maestros del haiku ocasionalmente combinaban sus poemas con ilustraciones sutiles, la integración visual-textual no constituía un elemento definitorio del género. Tablada, en cambio, convierte esta fusión en un rasgo distintivo y sistemático de su propuesta poética, estableciendo un diálogo visual-textual que anticipa desarrollos posteriores de la poesía visual del siglo xx. Las ilustraciones tabladianas no duplican el contenido verbal, sino que trazan pistas interpretativas más allá del texto: introducen elementos espaciales, narrativos y simbólicos ausentes en la palabra, generando una dialéctica productiva entre ambos lenguajes.

2. Entre la tradición y la innovación: el haiku tabladiano frente al canon japonés

La discusión sobre la «autenticidad» de los haikus tabladianos constituye un punto de partida necesario para comprender su naturaleza híbrida. Algunos críticos han señalado que los poemas sintéticos de Tablada no cumplen con los requisitos formales del haiku tradicional japonés. En primer lugar, se observa la ausencia sistemática de *kigo*, la palabra estacional que constituye un elemento casi obligatorio en el haiku clásico. El *kigo* abarca una amplia gama de referencias naturales y culturales asociadas a las cuatro estaciones. Aunque existen ejemplos escasos de *mu-kigo* o *muki-haiku* (haikus «sin referencia a ninguna estación»), como documenta Vicente Haya Segovia (2002: 15), la norma general privilegia la presencia de marcadores estacionales.

En segundo lugar, el contenido de algunos haikus tabladianos incorpora elementos de la modernidad urbana que contrastan con la tradición japonesa de centrarse exclusivamente en fenómenos naturales. El poema «Hotel» ejemplifica esta tensión: «Otoño en el hotel/ de primavera en el patio/ de tennis hay musgo y hojas secas» (Tablada, 2000: 45)

En este caso, la yuxtaposición de elementos naturales (otoño, musgo, hojas secas) con construcciones artificiales (hotel y patio de tenis) transgrede la norma japonesa que evita referencias a creaciones humanas. Finalmente, la incorporación sistemática de títulos e ilustraciones en los haikus tabladianos constituye una desviación formal significativa, puesto que el haiku tradicional japonés prescinde de ambos elementos.

Sin embargo, considerar estas diferencias como «defectos» o «inautenticidad» implica asumir una concepción esencialista de los géneros literarios que ignora los procesos de adaptación y transformación culturales. Como plantea la teoría de la recepción literaria desarrollada por Hans Robert Jauss (1970), toda obra genera su propio horizonte de expectativas, que puede diferir sustancialmente del género que la inspira. En el caso de Tablada, los poemas sintéticos no constituyen una imitación fallida del haiku japonés, sino una creación nueva que responde a necesidades estéticas propias del contexto modernista y vanguardista hispanoamericano.

La brevedad y concisión del haiku permitían a Tablada acercarse a la noción de «poesía pura» que caracteriza su etapa vanguardista, alejándose de la retórica y el preciosismo del primer Modernismo. Como señala Fuente Ballesteros (2009: 60), «el postsimbolismo privilegia el poema breve, desde el ultraísmo y el creacionismo hasta los años 30, por lo que el haiku encuentra un perfecto acomodo dentro de este canon».

Por tanto, el presente análisis no evalúa los haikus tabladianos según su fidelidad al modelo japonés, sino que los examina como productos de un diálogo transcultural que enriquece ambas tradiciones. Las «desviaciones» formales no son deficiencias, sino elecciones estéticas deliberadas que revelan la capacidad del poeta mexicano para crear una síntesis genuinamente novedosa entre Oriente y Occidente.

3. Los insectos en los haikus tabladianos

Entre los haikus recogidos en poemarios como *El jarro de flores* y *Un día…*, los insectos constituyen un tema recurrente y destacado. Este interés está relacionado con la pasión entomológica que Tablada cultivó desde niño, como documenta en su autobiografía *La feria de la vida* (1991). Los insectos le revelaron el principio estético de *maxima in minima*: la belleza concentrada en lo diminuto, la relatividad entre lo grande y lo pequeño. Este principio, como señala Seiko Ota (2014), conecta directamente con la esencia del haiku, donde versos breves contienen universos de significado.

Sin embargo, la aproximación de Tablada a los insectos experimentó una transformación decisiva. En su juventud, los estudiaba desde una perspectiva científica, documentando con precisión acuarelas sobre sus metamorfosis y conformando colecciones entomológicas. Esta mirada objetivadora cambió radicalmente tras un episodio en un templo de Yokohama, donde un monje

budista le impidió matar una serpiente, enseñándole que los humanos no tienen derecho a arrebatar vidas que no pueden crear (Tablada, 1937: 273). Esta lección corresponde al concepto budista de *ahimsa* («no violencia»), que exige compasión hacia todos los seres vivientes (Román López, 2006: 274).

Esta transformación espiritual marca el tránsito de una visión científico-occidental (materialista y objetivadora) hacia una sensibilidad oriental que concibe la naturaleza como «un cuerpo orgánico» (Terada, 1997: 623). Terada también indica que, mientras los occidentales desarrollan la ciencia, diseccionando la naturaleza, los orientales cultivan el haiku contemplándola. En sus haikus, Tablada ya no captura insectos para estudiarlos: los observa con reverencia, integrándolos en composiciones poéticas que respetan su existencia efímera y valiosa.

En estos poemas sintéticos, los insectos no son meramente objeto de estudio científico, sino que poseen un encanto peculiar, comparable a los otros seres de la naturaleza. Citemos el haiku tabladiano titulado «El insecto» como ejemplo:

> «El insecto»[4]
> Breve insecto, vas de camino
> plegadas las alas a cuestas,
> como alforja de peregrino…
> (2000: 28)

En este poema, el insecto se convierte en un monje budista que, con sus alas plegadas semejantes a una alforja, emprende un viaje de peregrinación. Esta metáfora del insecto nos hace recordar a numerosos poetas y artistas nipones del período Edo, para quienes el peregrinaje constituyó una fuente inagotable de inspiración creativa[5]. La metáfora que utiliza Tablada en este poema es muy original y revela asimismo su comprensión del budismo zen.

La ilustración que acompaña al poema, dibujada por el propio Tablada, muestra un escarabajo recorriendo un sendero rural, lo que establece una perfecta correspondencia visual con el contenido lírico. Sin embargo, la relación entre texto e imagen revela en este caso un principio fundamental de

[4] Ilustración de «El insecto», en *Un día… (poemas sintéticos)*. Muestra un escarabajo recorriendo un sendero rural enmarcado en un tondo, con vegetación esquemática a ambos lados del camino.

[5] El caso paradigmático es el de Matsuo Basho, cuya obra *Senda hacia tierras hondas* (1694) es fruto del largo viaje a pie que el poeta emprendió en 1689 por las regiones septentrionales de Japón. A lo largo de su recorrido, Basho atravesó diversas zonas del país y visitó parajes investidos de una profunda resonancia literaria y espiritual. El propio título, *Senda hacia tierras hondas*, condensa esa identificación entre el camino físico y el itinerario interior que define la sensibilidad del haiku clásico.

la propuesta tabladiana: la ilustración no se limita a reproducir lo descrito verbalmente, sino que introduce una dimensión espacial y narrativa ausente en el poema. Mientras el texto enfatiza la metáfora religiosa (el insecto como peregrino budista), la imagen sitúa al escarabajo en un paisaje concreto, trazando visualmente el camino que el poema solo sugiere con la expresión «de camino». Este desdoblamiento entre lo metafórico (palabra) y lo literal (imagen) genera una tensión productiva que amplía las posibilidades interpretativas. La imagen, por tanto, no ilustra el poema: lo complementa e introduce elementos narrativos que la palabra no explicita.

Curiosamente, en Japón, existe una larga tradición de devoción hacia los insectos y su inclusión en la poesía. Estos seres diminutos no solo demuestran una profunda conexión con el entorno natural, sino que también simbolizan la fugacidad y la belleza efímera de la vida. Como comenta Lafcadio Hearn (2019: 106) en su libro *La canción del arrozal*: «¿Acaso el lugar atribuido a la melodía de los insectos, tanto en la vida cotidiana como en la literatura, no es la prueba de una sensibilidad estética de la naturaleza, pura naturaleza salvaje, sobre la imaginación y el recuerdo?». Durante el período Edo, los japoneses no mataban a estos seres para estudiarlos o coleccionarlos, sino que fabricaban pequeñas jaulas para mantenerlos vivos y escuchar su canto, especialmente durante el verano (Hearn, 2019: 147). Para los japoneses, los sonidos emitidos por diferentes especies de insectos tienen un encanto especial, comparable con las ejecutadas por las mejores orquestas sinfónicas.

Los insectos que aparecen con mayor frecuencia en los haikus tabladianos son la mariposa nocturna y la luciérnaga, cada una presente en tres composiciones. A continuación, citemos los dos haikus titulados «Mariposa nocturna», ambos pertenecientes al poemario *Un día…*:

> «Mariposa nocturna»
> Devuelve a la desnuda rama,
> nocturna mariposa,
> las hojas secas de tus alas.
> (2000: 57)

> «Mariposa nocturna»
> Mariposa nocturna
> a la niña que lee *María*
> tu vuelo pone taciturna…
> (2000: 51)

Aunque ambos poemas tratan del mismo animal, la voz poética y el uso del lenguaje son muy distintos. En el primer poema, el poeta mexicano compara las alas de dicho insecto con las hojas secas de una rama desnuda. Mediante esta metáfora, el poeta crea un ambiente melancólico de otoño tardío. Este poema, en realidad, fue una adaptación de un haiku escrito por el poeta japonés Arakida Moritake (荒木田 守武, 1473-1549). Según Seiko Ota (2014: 102), dicho poeta nipón gozaba de amplio reconocimiento entre los orientalistas franceses y anglosajones de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y sus poemas fueron traducidos por muchos japonólogos tales como Lafcadio Hearn, W. G. Aston, B. H. Chamberlain y Michel Revon. Ota (2014: 102) también menciona que, entre los libros de la biblioteca personal de Tablada, se encuentra *A History of Japanese Literature,* obra de W. G. Aston publicada por London Heinemann en 1899, donde aparece el *haikai* de Moritake Arakida (1899: 290) que inspiraría posteriormente el poema tabladiano:

> Thought I, the fallen flowers
> Are returning to their branch;
> But lo! they were butterflies.

Es muy probable que el poeta mexicano hubiera leído también la versión en francés de dicho poema, traducido por el filósofo y especialista en la literatura japonesa, P. L. Couchoud (1917: 62):

> Un pétale tombé
> Remonte à sa branche:
> Ah! c'est un papillon!

Por último, citemos la versión original del *haikai* de Arakida Moritake (citado en Aston, 1899: 290):

落花枝に	Un pétalo caído
帰ると見れば	vuelve a su rama.
胡蝶かな	Ah, una mariposa[6].

Entre estas versiones, la de Couchoud es la más literal y cercana al original japonés, tanto en estructura como en sencillez expresiva. La traducción de Aston, aunque fiel al contenido, emplea un lenguaje más arcaizante («But lo!»), lo que introduce un tono de mayor solemnidad. Ambas mantienen la estructura clásica 5-7-5 y el núcleo semántico del poema: la sorpresa al descubrir que lo que parecía un pétalo es en realidad una mariposa.

[6] La traducción del japonés al español ha sido realizada por mí.

La versión de Tablada, en cambio, debe entenderse como una interpretación creativa más que como una traducción literal. El poeta introduce elementos ausentes en el original, añade un título (práctica habitual en *Un día…*) y altera el esquema métrico tradicional, con una distribución silábica de 8-6-8. Asimismo, sustituye el pétalo por hojas secas y transforma la mariposa en nocturna, generando una imagen visual distinta. Como observa John Page (1992: 512): «la mariposa es nocturna, la hoja está seca; los detalles esenciales para que la imagen de Tablada a nosotros, no falle».

Más allá de las diferencias textuales, resulta fundamental examinar cómo la ausencia de ilustración en las versiones japonesa, inglesa y francesa contrasta con la propuesta tabladiana. En la tradición del haiku japonés, la imagen mental debe surgir exclusivamente de la palabra; cualquier elemento visual se consideraría redundante o incluso una interferencia en el proceso contemplativo. Tablada, en cambio, proveniente de una tradición occidental donde la écfrasis y la ilustración literaria tienen larga historia, concibe la imagen como un lenguaje autónomo que complementa, y no duplica, el sentido verbal.

Cabe atender también a la ilustración que acompaña al poema[7]. A diferencia del primer poema dedicado al mismo insecto, y marcado por la influencia del haiku tradicional japonés, este texto surge de la experiencia en Colombia de Tablada durante la gestación del poemario. La ilustración muestra una mariposa nocturna que, al volar sobre el libro que lee la niña, proyecta una sombra que altera su estado de ánimo («tu vuelo pone taciturna»). El libro aparece titulado *María*, probablemente en alusión a la novela de Jorge Isaacs (Pérez Reyes, 2023: 271), cuya tonalidad romántica y melancólica refuerza el clima emocional del haiku. Esta referencia intertextual, según Edgar Pérez Reyes (2023: 271): «funciona a manera de pequeño homenaje al territorio geográfico, Colombia, que impulsó al poeta a cultivar el haiku» y, de nuevo, se aprecia «la mixtura entre tradición oriental y occidental».

La ilustración añade matices que el poema no explicita: la sombra del insecto sobre las páginas actúa como mediación entre el exterior y la interioridad de la lectura, funcionando como metáfora visual del propio acto de leer, en el que el texto de *María*, proyecta su carga emotiva sobre el ánimo de la niña. Esta dimensión visual refuerza el carácter transcultural del haiku

[7] Ilustración de «Mariposa nocturna», en *Un día… (poemas sintéticos)*. Muestra una mariposa nocturna en vuelo, de alas extendidas y tonos pardos; en la mitad inferior izquierda, un libro abierto sobre cuyas páginas se proyecta la sombra del insecto.

tabladiano, que articula un diálogo entre la forma japonesa, la voz poética mexicana y el referente literario colombiano.

Otro tipo de insecto que ha sido mencionado con mayor frecuencia en los haikus tabladianos es la luciérnaga. Citemos dos poemas con el mismo título de dicho insecto:

> «Luciérnagas»[8]
> Luciérnagas en un árbol…
> ¿Navidad en verano…?
> (2000: 61)

> «Luciérnagas»
> El jardín bordan
> alternativamente
> con una lentejuela en cada rosa…
> (2000: 116)

En el primer haiku, el poeta mexicano presenta una metáfora original e ingeniosa al comparar las luces emitidas por las luciérnagas con las bombillas coloridas del árbol de Navidad. Este poema, compuesto solo por dos versos, no se ajusta a las normas de un haiku tradicional: no solo carece del tercer verso, sino que tampoco sigue la estructura silábica de 5-7-5. La imagen visual evocada por dicho poema es contrastante: el árbol de Navidad se asocia frecuentemente con el invierno (aunque la palabra «verano» indica el opuesto de la estación invernal), mientras las luciérnagas son un tipo de insecto típico de verano. Estos dos elementos aparentemente paradójicos conviven de una manera muy novedosa y armoniosa, y evocan a los lectores una imagen visual llena de luces y alegría. Comenta Rodrigo Figueroa Obregón (2015: 35) acerca de esta metáfora pura de este haiku tabladiano:

> «Luciérnagas» produce una imagen novedosa, creativa y placentera en la medida en que en la brevedad de dos versos se incluye una metáfora pura y una paradoja construida sobre esa metáfora que no permite ver directamente la relación entre los dos términos igualados.

No obstante, el uso de metáforas tampoco es común en los haikus clásicos, puesto que los *haijins* nipones (poetas de haiku) suelen escribir directamente lo que observan de la naturaleza sin emplear ningún tipo de recurso retórico.

[8] Ilustración de «Luciérnagas», en *Un día… (poemas sintéticos).* Muestra un conjunto de luciérnagas iluminadas sobre las ramas de un árbol, sobre un fondo nocturno oscuro.

Por lo tanto, como indica John Page (1992: 512), los haikus tabladianos son «metáforas ingeniosas, pero no haiku, y dudosamente, vivencias poéticas».

El segundo poema sobre dicho insecto también contiene una metáfora ingeniosa, aunque mucho menos explícita: en un jardín nocturno, las luciérnagas posadas en las rosas emiten sus luces pequeñas y efímeras, como si estuvieran bordando las rosas con destellos de luz en forma de lentejuelas. El adverbio «alternativamente» refleja que las luciérnagas iluminan el jardín de manera intermitente porque estos suelen encender y apagar sus luces esporádicamente, lo cual añade dinamismo a este efecto visual. Mediante esta metáfora implícita, el poeta mexicano ha conseguido un momento transitorio de la noche en un jardín de verano, conservando la belleza, la delicadez y la fragilidad de esta escena nocturna. Según David Vásquez Hurtado (2016: 76-77), esta metáfora también se ajusta al gusto modernista de Tablada: «Los insectos son como instancias de voluntad que confeccionan ornamentos humanos: la cruz o las lentejuelas, los cuales en su condición de ornamentos son motivos propiamente modernistas».

En otro poema de *Un día…*, Tablada describe un insecto bioluminiscente muy similar a las luciérnagas, el cocuyo:

> «El cocuyo»[9]
> Pedrerías de rocío
> alumbra, cocuyo
> tu lámpara de Aladino!
> (2000: 66)

El cocuyo es un tipo de insecto que habita en la región del Caribe. En este poema, el poeta mexicano ha evocado la mitología de Medio Oriente, comparando las luces del cocuyo con la lámpara mágica de Aladino, aquella lámpara que es capaz de conceder deseos a quien la posea. Con este elemento mágico, originado en la colección célebre *Las mil y una noches*, el cocuyo deja de ser simplemente un insecto para convertirse en un ser que conecta la fantasía y la realidad, lo natural y lo fantástico. La incorporación de la mitología oriental es muy típica entre los literatos modernistas, que a menudo buscan inspiraciones en culturas y países lejanos y exóticos. Por lo tanto,

[9] Ilustración de «El cocuyo», en *Un día… (poemas sintéticos)*. Presenta un cocuyo de gran tamaño en posición central, con dos puntos luminosos en el cuerpo, rodeado por gotas de rocío que evocan piedras preciosas.

nuevamente, este haiku tabladiano emerge como un híbrido entre la imaginación modernista y la forma clásica de haiku japonés.

La ilustración pintada por nuestro pintor mexicano, por otro lado, resulta muy sencilla y abstracta. En el centro, se destaca un cocuyo gigante rodeado por varias gotas iluminadas, ya sean de rocío o piedras preciosas, en perfecta correspondencia con el primer verso del poema: «Pedrerías de rocío». En el cuerpo de dicho insecto se encuentran dos puntitos iluminados, que pueden ser los órganos que emiten luz, evocando también la imagen de una lámpara con bombillas. Bajo el pincel de Tablada, el cocuyo se convierte en el epicentro de un universo natural mítico, frágil y hermoso, capaz de hacer realidad los sueños con su lamparita de Aladino.

La fusión de referencias mitológicas orientales (Aladino y *Las mil y una noches*) con un insecto americano (el cocuyo del Caribe) y una forma poética japonesa (el haiku) crea un espacio literario verdaderamente transcultural. Este cosmopolitismo radical, lejos de diluir las particularidades culturales, las incorpora a un diálogo productivo: el cocuyo no deja de ser caribeño por evocar a Aladino, ni la lámpara árabe pierde su magia por asociarse con un insecto bioluminiscente. Como plantea Néstor García Canclini (1989) en *Culturas híbridas*, la hibridación no implica pérdida de especificidad cultural sino reconfiguración de elementos diversos en una nueva totalidad.

De manera similar, en el poema titulado «En Liliput», nos evoca la obra *Los viajes de Guilliver* (1726) de Jonathan Swift:

> «En Liliput»
> Hormigas sobre un
> grillo inerte. Recuerdo
> de Gulliver en Liliput…
> (2020: 116)

En este haiku tabladino, la referencia intertextual a *Los viajes de Guilliver* genera una potente imagen visual que permite al lector asociar la escena en la que las hormigas rodean un grillo inerte con la imagen de los liliputienses (pequeños y numerosos) que rodean al protagonista de la novela, Gulliver (gigante y atrapado). Esta asociación ingeniosa evoca de inmediato un efecto humorístico. La marcada diferencia de tamaño entre las hormigas y el grillo, junto con la inversión de poderes, invita al lector a reflexionar sobre la relación entre el poder y la percepción del tamaño en diferentes contextos.

Cabe mencionar también que el propio Tablada realizó una ilustración[10] sobre dicho poema, aunque finalmente no fue incluida en su poemario *Jarro de flores*.

De forma semejante a la antigua tradición japonesa que integra la pintura (*haiga*) y la poesía (haiku) en una única composición, en este dibujo-poema el poeta-pintor mexicano ha logrado fusionar estas dos formas artísticas de manera armoniosa. A partir de esta combinación de pintura y poesía, Rodolfo Mata (2003: s.p.) plantea una serie de preguntas que nos invitan a reflexionar sobre la creación artística a través de ambas vías de expresión (imagen y palabra) en las obras de Tablada:

> ¿Qué fue antes, el poema o el dibujo? ¿Surgió primero la imagen plástica plasmada en el dibujo o la sonora vertida en las palabras? Y más específicamente, en relación con «En Liliput», ¿la referencia a la obra de Swift estuvo presente en el momento en que Tablada dibujó la escena de las hormigas sobre el grillo o surgió como derivación de su placer por la observación entomológica y su gusto por el dibujo? ¿De qué manera influye el poema en el dibujo y viceversa? Preguntas como las anteriores, aunque no llegaran a ser respondidas con total certeza, permiten valorar la relación que Tablada estableció con la creación pictórica y con la verbal.

Estas preguntas de Mata tocan el corazón de la propuesta intersemiótica tabladiana. Desde la perspectiva de Mitchell (1994), la relación entre texto e imagen no es de simple ilustración (la imagen como subordinada al texto) ni de mera écfrasis (el texto como descripción de la imagen), sino una dialéctica donde ambos lenguajes se informan y transforman mutuamente. En «En Liliput», la alusión a Swift añade una capa de significación que la imagen visual por sí sola no podría transmitir: la dimensión satírica, la crítica al poder, el absurdo de los conflictos humanos vistos desde una escala cósmica. Al mismo tiempo, la ilustración concretiza la escena de manera que las palabras no pueden: muestra la disposición específica de las hormigas, la textura del grillo muerto y la tensión entre movimiento (hormigas) e inmovilidad (grillo).

Otro haiku tabladiano sobre insectos en el que existe una curiosa conversación entre la expresión artística y la expresión poética es el poema titulado «La araña»:

[10] Tablada, J. J. (1919). *Hormigas sobre un grillo muerto*. Lápiz y lápiz de color sobre papel. Carpeta IV, folio 16. Dibujo ejecutado en Caracas en septiembre de 1919, con el haiku «En Liliput», manuscrito al margen. Muestra un grillo tendido hacia el que avanza una hilera de hormigas. Disponible en: http://www.tablada.unam.mx/archivo/carpetas/notas/c4-16n.html. [Fecha de consulta: 08/10/2026]

«La araña»[11]
Recorriendo su tela
esta luna clarísima
tiene a la araña en vela.
(2000: 64)

En este poema, la luna y la araña (dos elementos en principio distantes) se vinculan de forma íntima. La «luz clarísima» de la luna incide directamente sobre el insecto y altera su comportamiento, manteniéndolo en vela. De esta manera, la araña, tradicionalmente depredadora, se convierte en presa de la luz, atrapada simbólicamente en la misma tela que ha tejido.

La ilustración refuerza esta inversión mediante la distorsión del espacio y el uso de la profundidad de campo, que generan una fuerte sensación de movimiento. La araña, casi del tamaño de un satélite, adquiere un protagonismo visual equivalente al de la luna. Como señala Pérez Reyes (2020: 188): «El tratamiento de la profundidad de campo, el encuadre óptico y la perspectiva de *zoom* hacen que la araña gane protagonismo y resplandezca al mismo nivel de corporeidad que la luna».

La ilustración, por tanto, no funciona como mero ornamento, sino que intensifica la interacción inquietante entre la araña y la luna, dotando a la escena de dinamismo y tensión visual. La comparación con la tradición del *haiga* japonés resulta especialmente esclarecedora. Mientras que el *haiga* privilegia el uso del trazo mínimo y el espacio vacío, la ilustración de Tablada llena el espacio compositivo y recurre a la perspectiva y a la profundidad de campo, recursos propios de la pintura occidental. Esta diferencia técnica refleja también una divergencia filosófica: frente a la captación espontánea del instante, Tablada construye un efecto visual deliberado.

4. Conclusión

En los haikus de José Juan Tablada dedicados a los insectos se configura un universo de lo mínimo cargado de maravilla, donde lo efímero y lo permanente coexisten, permitiendo, en palabras de Vásquez Hurtado (2016: 71), «reconstruir una mirada a la vez efímera y estable». El tratamiento de estos seres evoluciona desde una aproximación inicial de carácter científico hacia una cosmovisión poética influida por el budismo zen, culminando en una

[11] Ilustración de «La araña», en *Un día... (poemas sintéticos)*. Representa una telaraña circular vista en perspectiva frontal, con la araña descendiendo por uno de los hilos en posición prominente.

síntesis intersemiótica entre palabra e imagen. La obra de Tablada no constituye una imitación del haiku japonés, sino una creación híbrida en la que convergen estructuras orientales e intertextualidades occidentales, y donde los insectos funcionan como mediadores culturales. Esta hibridación, entendida como traducción cultural, se manifiesta tanto en la originalidad metafórica modernista como en el diálogo entre texto e imagen.

Las ilustraciones tabladianas no son meras decoraciones, sino lenguajes autónomos que amplían el sentido verbal al introducir dimensiones espaciales, narrativas y simbólicas que la palabra no puede expresar por sí sola. Esta práctica supone una innovación frente a la tradición del haiku japonés, donde la ilustración era ocasional, y convierte la fusión visual-verbal en un rasgo definitorio de la poética de Tablada.

La dialéctica entre palabra e imagen en los haikus tabladianos amplía y tensiona el sentido verbal, generando una polifonía semiótica donde cada lenguaje aporta significados irreductibles al otro. Esta complementariedad no jerárquica entre códigos visuales y verbales, donde ninguno subordina al otro sino que ambos dialogan en pie de igualdad, sitúa a Tablada como una figura pionera en la configuración de la poesía intermedial contemporánea. Su obra demuestra que la hibridación cultural y semiótica, lejos de diluir las tradiciones, las revitaliza y las proyecta hacia nuevas posibilidades expresivas.

Referencias bibliográficas

Aston, William George (1899): *A History of Japanese Literature*, Londres: Heinemann.

Basho, Matsuo (1993): *Senda hacia tierras hondas [oku no hosomichi]*, trad. Antonio Cabezas, Madrid: Hiperión.

Couchoud, Paul-Louis (1917): *Sages et poètes d'Asie*, París: Calmann-Lévy.

Figueroa Obregón, Rodrigo (2015): «Fuentes y mecanismos de la transición ideo estética del Modernismo a la poesía sintética de José Juan Tablada», *Hispanófila*, 174, 1, pp. 31-40. DOI: https://doi.org/10.1353/HSF.2015.0014.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la (2009): «En torno al orientalismo de Tablada: el haiku», *Literatura Mexicana*, 20, 1, pp. 57-77.

García Canclini, Néstor (1989): *Culturas híbridas*, Ciudad de México: Grijalbo.

Haya Segovia, Vicente (2002): *El corazón del haiku: la expresión de lo sagrado*, Madrid: Mandala.

HEARN, Lafcadio (2019): *La canción del arrozal: ranas, cigarras, libélulas, mariposas, luciérnagas y grillos en la poesía japonesa*, trad. Mariana Alonso, Buenos Aires: Editorial También el caracol.

JAUSS, Hans Robert (1970 [2013]): *La historia de la literatura como provocación*, trad. José Godo Costa y José Luis Gil Aristu, Madrid: Gredos.

MATA, Rodolfo (2003): «José Juan Tablada: La escritura iluminada por la imagen», *José Juan Tablada: letra e imagen (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental)* [Estudio preliminar, CD-ROM], México: Instituto de Investigaciones Filológicas/Coordinación de Publicaciones Digitales DGSCA/UNAM.

MITCHELL, William John Thomas (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.

OTA, Seiko (2014): *José Juan Tablada: su haiku y su japonismo*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

PAGE, John (1992): «José Juan Tablada y el anti-haiku», *Estudios de Asia y África*, 27, 3, pp. 509-512. [En línea: https://www.jstor.org/stable/40312358. Fecha de consulta: 08/10/2026]

PÉREZ REYES, Edgar (2020): «El instante bifurcado: pintura y haiku en *Un día... (poemas sintéticos)* de José Juan Tablada», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 49, pp. 181-193. DOI: https://doi.org/10.5209/alhi.73121.

PÉREZ REYES, Edgar (2023): *El destello insaciable: estéticas de la brevedad en las vanguardias poéticas en Hispanoamérica* [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid.

ROMÁN LÓPEZ, María Teresa (2006): «El concepto de *ahimsa* en el hinduismo, el budismo y el jainismo», *Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de humanidades*, 4, pp. 261-284. ISSN: 1579-4806.

TABLADA, José Juan (1937 [1991]): *La feria de la vida*, Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

TABLADA, José Juan (2000): *Tres libros: Un día... (poemas sintéticos). Li-Po y otros poemas, El jarro de flores (disociaciones líricas)*, Madrid: Poesía Hiperión.

TERADA, Torahiko (1997): 寺田寅彦全集文学篇 [*Terada Torahiko zenshū. Bungaku-hen*], vol. 7, Tokyo: Iwanami Shoten.

VÁSQUEZ HURTADO, David (2016): «Los animales en los haikus de José Juan Tablada: Taxonomía de una fauna interior», *Poligramas*, 43, pp. 69-87. DOI: https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i43.4396.

AUTORAS/-ES

Lucía Alonso Ramírez *(Universidad Complutense de Madrid)*

Graduada en Literatura General y Comparada e cun Máster de Estudios Literarios (Universidad Complutense de Madrid), atópase realizando o Doctorado en Estudios Literarios (UCM) cunha tese sobre a expresión epistolar en Gloria Fuertes. A súa investigación céntrase na teoría epistolar desde as cartas da autora, ademais do seu impacto sobre o xénero lírico e a construción de redes intelectuais. Deste xeito, pretende traer á fronte a importancia do estudo da epístola, non só como xénero literario, senón como vehículo creador de conexións, para desvelar o verdadeiro funcionamento da industria editorial literaria durante a posguerra española. Forma parte do proxecto de investigación «Cartografía de redes epistolares transatlánticas en la cultura española del siglo xx» (PID2024-159744NB-I00).

Andrea Álvarez García *(Universidad de Oviedo)*

Graduada en Lengua Española y sus Literaturas pola Universidad de Oviedo, posúe un máster universitario en Lengua Española y Lingüística pola mesma universidade e un máster en Bibliotecas, Archivos y Continuidad Digital pola Universidad Carlos III de Madrid. Actualmente, realiza a súa tese doutoral na Universidad de Oviedo, dentro do Programa de Doctorado en Investigaciones Humanísticas, sobre a academia poética auspiciada polo vicerrei do Perú o I marqués de Castelldosrius, desenvolvida entre 1709 e 1710.

Paula Barba del Pozo *(Universidad de León/Universidad de Salamanca)*

Graduada en Filología Hispánica, cursou recentemente o Máster de Investigación sobre Literatura Española e Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada na Universidad de Salamanca e o Máster en Formación del Profesorado na Universidad de Granada. Desde 2020 en adiante, participou en diferentes revistas, blogs e congresos internacionais, con investigacións abordadas desde unha perspectiva de xénero. No curso 2023-24 obtivo unha bolsa de colaboración co Instituto de Iberoamérica, vinculado á Universidad de Salamanca, e desde 2025 é beneficiaria dun contrato FPI para desenvolver o seu doutoramento na Universidad de León, en codirección coa Universidad de Salamanca.

Laura Castro Álvarez *(Universidade de Santiago de Compostela)*

Graduada en Lingua e Literatura Españolas pola Universidade de Santiago de Compostela. Posteriormente cursou o máster en Estudos da Literatura e da Cultura na USC. Actualmente é doutoranda do Programa en Estudos da Literatura e a Cultura da mesma universidade cunha axuda do Ministerio de Universidades (FPU21/01541). Paralelamente forma parte do Grupo de Investigación Quevedo da USC, co que colabora desde a súa etapa de máster. A súa tese, dirixida pola profesora María José Alonso Veloso, titúlase «Góngora y Quevedo ante la poesía amorosa».

Ariadna Díaz Parga *(Universidade de Santiago de Compostela)*

Graduada en Lingua e Literatura Españolas pola Universidade de Santiago de Compostela. Nesta mesma universidade, cursou o Máster Universitario en Estudos da Literatura e da Cultura. Posteriormente, realizou o Máster de Formación del Profesorado en Educación Secundaria y Bachillerato na Universidad Internacional de La Rioja. Na actualidade, realiza a súa tese doutoral no Programa de Doutoramento en Estudos da Literatura e a Cultura, centrando a súa investigación nos fenómenos socioculturais, a crítica da modernidade e o impacto das tecnoloxías nas dinámicas humanas e na produción cultural, a través da obra do filósofo surcoreano-alemán Byung-Chul Han.

Chiara Effuso *(Università degli Studi di Napoli Parthenope)*

Estudante de doutoramento no Programa de Estudos Lingüísticos, Terminolóxicos e Interculturais na Università degli Studi di Napoli Parthenope.

Graduada en Lingua e Literatura Españolas pola Università di Napoli L'Orientale, tamén cursou estudos en alemán e posúe un máster en lingua inglesa. A súa tese de mestría explorou a comparación das traducións de Dante Alighieri na España do século XIX, un traballo que evidencia o seu interese pola análise literaria e terminolóxica. Actualmente, a súa investigación doutoral aborda a ollada da familia e da muller na sociedade moderna, centrando a súa análise nunha perspectiva comparativa das literaturas e os medios de comunicación españois e italianos. O seu enfoque interdisciplinario destaca pola combinación de estudos literarios, culturais e mediáticos, reflectindo un compromiso coa comprensión das dinámicas interculturais no mundo contemporáneo.

Brais Fernández Prieto *(Universidade de Santiago de Compostela)*

Graduado en Lingua e Literatura Españolas pola Universidade de Santigao de Compostela. Na actualidade traballa como investigador contratado predoutoral na mesma institución, na Área de Teoría da Literatura e Literatura Comparada. Forma parte do Grupo de Investigación «Teoría da Literatura e Literatura Comparada», onde desenvolve desde 2023 a súa tese doutoral, na cal estuda o impacto dos decretos desamortizadores na literatura do século XIX. Forma parte do grupo de traballo do proxecto «La inscripción de la memoria cultural en el espacio público: estrategias de consumo institucional del pasado literario (1837-1978)» (PID2021-127259NB-I00). Os seus intereses científicos abarcan desde a literatura en español do século XIX até a literatura peninsular contemporánea, nas que aplica metodoloxías especializadas no estudo do espazo, dos afectos e da memoria.

Claudia González Rivas *(Universidad de Oviedo)*

Licenciada en Filología Hispánica pola Universidad de Oviedo, onde actualmente cursa os seus estudos de doutoramento na área de Teoría Literaria. Ensinou español como lingua estranxeira nos Estados Unidos e no Portugal, e actualmente traballa como lectora na Univerzitet u Sarajevu. Publicou artigos de investigación relacionados coa literatura virtual e unidades didácticas de ELE en diferentes publicacións, así como unha novela, *Golden Galaxy Tour* (2016). A súa investigación céntrase na escritura e publicación de *fanfiction* como novo xénero literario do século XXI e as consecuencias derivadas do mesmo.

Iris Iglesias Segade *(Universidade de Santiago de Compostela)*

Graduada en Filoloxía Clásica e en Lingua e Literatura Españolas pola Universidade de Santiago de Compostela. Na mesma universidade, cursou o Máster Universitario en Estudos da Literatura e da Cultura e, actualmente, realiza a súa tese doutoral no Programa de Doutoramento homónimo. A súa investigación céntrase no estudo e edición da obra completa de Manuela Cambronero e continúa así o labor iniciado con esta escritora romántica galega no seu segundo traballo de fin de grao (2023) e no de fin de máster (2024).

Ane Matres García *(Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco)*

Graduouse na Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco (EHU) como filóloga hispánica en 2022, recibindo o Premio Extraordinario de Fin de Carreira. Despois realizou o Máster de Estudios Literarios e o Máster de Español como Segunda Lengua na Universidad Complutense de Madrid (UCM). Actualmente é investigadora predoutoral na EHU, onde realiza unha tese sobre a construción do discurso ideolóxico nalgunhas obras narrativas arredor da transición española.

Claudia Sanjurjo Fontela *(Universidade de Santiago de Compostela)*

Investigadora nova, graduada en Historia da Arte pola Universidade de Santiago de Compostela e actual alumna do Máster en Patrimonio Cultural Dixital na mesma universidade. Apaixonada pola música e a danza desde o seu nacemento, optou polo ámbito dos estudos culturais. O seu interese pola danza levouna á deriva performativa do estudo do corpo (e como este se relaciona coa contorna). Con influencias como Britney Spears, Mark Fisher, Bob Fosse, Buena Vista Social Club ou o folclore da súa zona, leva toda a súa vida facendo estudo de campo.

Alexia Sayago *(Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco)*

Nada en Madrid en 1995, é artista e investigadora. Estudou Bellas Artes pola Universidad Complutense de Madrid, ao tempo que traballaba como artista residente da La Juan Gallery (Madrid). Posteriormente, cursou o Máster en Arte Contemporánea, Tecnolóxica e Performativa na Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco, en 2022 comezou a súa tese de

doutoramento na mesma universidade e desde 2024 é beneficiaria do contrato predoutoral do Goberno Vasco. A súa investigación e práctica áchanse entre a performance e a literatura, construíndo xenealoxías de corpos, movementos e palabras.

Alessia Schininà *(Universidade de Santiago de Compostela)*

Naceu en Milán en 1990, onde viviu até os vinte e nove anos, cursando os seus estudos do Grao en Literatura Italiana e Literaturas Modernas na Università degli Studi di Milano. En 2016, realiza un Erasmus na Universidade de Santiago, que esperta o seu interese na obra de Ramón María del Valle-Inclán. En 2021 cursa nesta universidade o Máster Universitario en Estudos da Literatura e da Cultura, comezando a especializarse na obra de Valle-Inclán co traballo de fin de máster *Tratamiento y significado del espacio en* Jardín Umbrío *(1929), de Valle-Inclán*. Actualmente, ampliando esa mesma liña de investigación, está a levar a cabo a súa tese de doutoramento, *El tratamiento y el significado polivalente del espacio en* Jardín Umbrío *(1903-1920) y* Corte de Amor *(1903-1922), de Valle-Inclán*.

Nicholas Sperzagni *(Universitat de Barcelona)*

Licenciouse en 2021 en Letras Antigas na Università di Bologna e graduouse no Máster en Filoloxía, Literatura e Tradición Clásica na mesma universidade, coa cualificación *cum laude*. En 2020-2021 realizou unha estadía de investigación na University College London de Londres, e en 2023 realizou as súas prácticas de xornalismo en Berlín. Actualmente cursa un doutoramento en Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals na liña de investigación Cultures i llengües del món antic i la seva pervivència na Universitat de Barcelona.

Lan Zhang *(Universidad Complutense de Madrid)*

Doutora en Literatura Hispanoamericana na Universidad Complutense de Madrid, e traballa como profesora na Área de Estudios de Asia Oriental na mesma universidade. Así mesmo, participa como docente no Máster en Interpretación de Conferencias Orientado a los Negocios na Universidad de Alcalá de Henares. Ten como especialidades o estudo do orientalismo no Modernismo e o vangardismo da literatura hispanoamericana, a tradución chinés-español e a ensinanza da lingua chinesa para hispanofalantes.


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA