

nexo

Revista intercultural
de arte y humanidades

NOTA EDITORIAL

Tarde. Muy tarde. Llegamos demasiado tarde a la publicación de este número de *nexo* previsto para aquellos lejanos meses que son ya abril y mayo, para un tiempo en el que los días albergan más horas de las que nuestros astrónomos y astrónomas nos recomiendan habitar. Tampoco seremos las primeras ni las últimas en llegar tarde a la hora acordada. Manuel Sacristán dio el nombre de *Mientras tanto* a su revista precisamente porque algo habrá que hacer cuando una se encuentra en ese entre tiempos que supone el llegar demasiado pronto y demasiado tarde a la vez. Mejor parado sale, en cambio, eso del pensar con Hegel, cuando el hecho de llegar tarde supone para el pensamiento su justo a tiempo. Mas no siempre puede hacerse de la necesidad una virtud. Tarde llegó Kant el día de su muerte a la ciudad que lo esperaba como cada atardecer para poner en hora sus relojes. Tarde llegó el Cristo de Saramago a darse cuenta que la esponja empapada de agua y vinagre que rozaba sus labios y que compadecían esos últimos instantes de crucifixión había sido cosa del Diablo. Y tarde llegarían siempre las tropas soviéticas a la liberación de Auschwitz y de tantos otros. Hay sucesos que una vez marcan a hierro su comienzo en la carne de la historia, no admiten minuto de cortesía alguno. Ni en esos entonces, ni en estos. Por suerte para nosotras, aunque tarde, lejos estamos de este último tipo de impuntualidad. Es cosa de otro tipo de empresas comprender tal imperativo del tiempo: *tardando están*. No obstante, ello no nos exime de dar una explicación, por breve que sea, a la mesa que ha esperado con mejor o peor cortesía nuestra llegada.

Un cambio de dirección no debería acarrear tanta demora si no hay una razón de fondo que la respalde. En nuestro caso, esa razón de fondo coincide convenientemente bien con lo que debería aparecer en una nota editorial como esta. Para empezar, el cambio de directiva ya anotado ha supuesto una nueva formación del equipo editorial, así como la reformulación de las normas de publicación y de todo el apartado de diseño. Quizás los cambios más evidentes y llamativos para las lectoras habituales sea culpa de este último, pues se ha decidido modificar íntegramente desde el logo a la maquetación. Tales cosas, como pueden ustedes suponer, llevan su tiempo. Aunque, sin duda, no lo que más. La revista *nexo*, si no me fallan las matemáticas, ha acogido este año 23 propuestas entre artículos, (algunas) reseñas, creaciones literarias y obras artísticas, repartidas en 144 páginas al momento de escribir estas líneas. Lleva su tiempo. Pero, con permiso de nuestro querido diseñador y de su tan loable trabajo, puede que lo realmente bello y motivo de orgullo tanto para el equipo editorial como para les autores de cada trabajo aquí presentado, sea que este año cada uno de ellos, sin importar la modalidad en la que se presentara, ha sido admitido mediante convocatoria abierta; o lo que es lo mismo: la sección de arte ha pasado de ser una sección privada a una sección abierta a convocatoria pública, como ya lo era el resto de la revista. Cosa que también ha llevado su tiempo. Si bien la explicación expuesta puede no convencer del todo sobre la tardanza de esta publicación, entendemos que hay disculpas que dejan disculparse mejor que otras. El volumen de trabajo a razón de la apertura pública de todas las secciones de la revista hará, al menos, comprensible la impuntualidad a nuestra cita. En cualquier caso, vaya la disculpa por delante de la excusa:

Rogamos disculpen la tardanza y esperamos que disfruten la celebrable pluralidad de propuestas con la que sale a su encuentro el presente número de *nexo*.

Samuel Trujillo Abreu
Director de *nexo*

CRÉDITOS

Edita

Sección de estudiantes y jóvenes
investigadores y creadores
del Instituto de Estudios
Hispánicos de Canarias

Equipo de nexo

Dirección

Samuel Trujillo Abreu

Presidente del IEHCAN

Javier González Pérez

Vicepresidenta de actividades culturales

Estefanía González Pérez

Secretaría

Iris Barbuzano Delgado

Consejo de redacción

Tiziri Yanés García

Lucía Martín Ciriero

Eduardo Delgado Hernández

Ángel González Rodríguez

Antonio Martín Piñero

Carla Hernández Peraza

Gabriela Peñate López

Julia Laín López

Consejo asesor

Lorena Acosta Iglesias
(Universidad de La Laguna)

Diseño y maquetación

Daniel Hernández Alonso

Contacto

nexo@iehcan.com

ISSN-e

2341-0027

DOI

doi.org/10.56029/NX2200

Mes/Año

Julio/2026

Datos

C/ Quintana, n.º 18
C.P.: 38400 – Puerto de la Cruz
Tenerife – Islas Canarias
España
922 38 86 07

Índice

Artículos

Un paseo por los jardines de Rubén Darío: Análisis sobre el uso de los espacios orientales y elementos naturales en los cuentos de Azul...

Akeisha Augusta Ilieva Chichi10-17

Francisco Vighi y la (in)visibilidad de las figuras menores en la constelación del 27 y las vanguardias: canon, exclusión y posibles relecturas contemporáneas

Antonio Rodríguez Sánchez18-25

La oralidad femenina, un archivo de memoria e identidad canaria. El universo mágico-religioso en Panza de Burro (2020), ópera prima narrativa de Andrea Abreu

Alejandro Hernández Pérez26-33

Cultura corporativa y transición política en la transición democrática de Corea del Sur: Un análisis de la película The Age of Success (Jang Sun-Woo, 1988) como sátira capitalista

Luis Miguel Machín Martín34-43

«Ese joven envejecido es culpable»: Análisis de las manifestaciones del subconsciente en Nocturno de Chile (2000) de Roberto Bolaño

Ana Marante González44-53

Hiperreal tangible: Canarias, Territorio desidentificado

Saúl Romén Rodríguez Almenara y Marcos Eneko Padrones Bacallado54-63

De lo que le sucedió a Don Quijote con unos cabreros: perspectivas de Ramiro de Maeztu y Américo Castro

Teresa Trigueros Lozano64-71

Devorar la cultura: Reflexiones sobre el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade en comparación con otros manifiestos de vanguardia latinoamericana

Yaiza María Cámara Romero72-79

¿Dónde está el enemigo? Colonialismo y tecnología

Itziar Pazos Rodríguez80-87

Sobre el concepto de mimesis en Dialéctica de la Ilustración: El paso de la animalidad a la barbarie

Silvia Valido Martín88-95

«Comunidad ética» y «fin comunitario» en la ética de Kant. Un tácito proyecto ético y político.

Lucian Florin Atanasof96-103

Reseñas

Ayur, Iruene., Hoy huele a vainilla en la bañera. Tenerife:

LeCanarien, 2025, 49 págs.

María Gómez García106-107

Christina Engelmann, Lena Reichardt, Bea S. Ricke, Sarah Speck y Stephan Voswinkel (comps.). En las sombras de la tradición. Una historia de la Escuela de Frankfurt en perspectiva feminista. Buenos Aires: 2025, 320 págs.

Rebeca Reyes Caraballo108-111

Creaciones literarias

Mocasin del 45

Iruene Ayur114-115

Mitad al mirar

Andrea Moreno116

Filtración

José Luís Saorín Ferrer117

El asesinato

Héctor González Pérez118

Hoy, 00:13

Daniela Hernández León119

Arte

Mak

122-123

María Martínez Sánchez, Clara de Landecho Tallo

y Elena Durán Calvo124-125

Andrea Allgayer

126-135

Danimó

136-137

Somtimesimnot

138-143

ARTÍCULOS

doi.org/10.56029/NX2210

Un paseo por los jardines de Rubén Darío: Análisis sobre el uso de los espacios orientales y elementos naturales en los cuentos de *Azul...*

Akeisha Augusta Ilieva Chichi

Universidad de La Laguna (ULL)

ORCID: 0009-0002-7733-4319

Resumen: En este artículo se analiza la representación de los espacios naturales y elementos orientales en los cuentos de *Azul...* de Rubén Darío. Se examina el uso de elementos como jardines, artefactos y simbología oriental para construir microcosmos que funcionan como espacios de evasión estética y crítica social. Se explora la influencia de distintas culturas orientales en la configuración de estos espacios, además de las técnicas estilísticas empleadas por Rubén Darío. Se argumenta que el orientalismo dariano no se limita a la mera ornamentación exótica, sino que representa un proyecto cosmopolita de renovación literaria y búsqueda de espacios alternativos.

Palabras Clave: Modernismo, Rubén Darío, *Azul...*, orientalismo, espacios naturales, elementos orientales

Abstract: The article analyzes the representation of natural spaces and oriental elements in *Azul...* by Rubén Darío. It examines the use of elements such as gardens, artifacts, and oriental symbolism to construct microcosms that function as spaces of aesthetic escapism and social critique. The article explores the influence of different oriental cultures in the description of these spaces, as well as the stylistic techniques used by Rubén Darío. Darian orientalism is not limited to mere exotic ornamentation, but rather represents a cosmopolitan project of literary renewal and the search for alternative spaces.

Key Words: Modernism, Rubén Darío, *Azul...*, Orientalism, natural spaces, oriental elements

1. El Modernismo

El nombre *Modernismo* nace del desprecio, tal es así que parece considerarse un movimiento decadente y de una «peligrosidad moral e ideológica en la nueva literatura». Observamos incluso argumentos indicando que el Modernismo es «lo contrario a lo moderno».¹ La gran crítica del movimiento se dirige especialmente hacia la poesía. Si el cambio hubiera sido meramente formal, no se hubiera reaccionado de manera tan hostil ante las diferentes producciones literarias. El Modernismo no solo supone un cambio formal, supone también un cambio en los valores y en las ideas de los escritores, provocando así un miedo que pone en duda lo conocido hasta ese entonces.²

Según indica Juan Ramón Jiménez «el Modernismo no es una escuela ni un movimiento artístico, sino una época».³ El Modernismo tiene un lugar especial para los jóvenes artistas que se nutren de corrientes como el parnasianismo, el simbolismo, el decadentismo, etc. El Modernismo amplía las fronteras de la literatura, adopta nuevas formas y busca nuevas culturas e ideas en las que poder experimentar. Es el culto a la belleza, a lo exótico y a lo nuevo, es un despertar visceral para los críticos. La relevancia de esta época literaria sigue presente hasta el día de hoy y los intentos de definirla acaban en un vacío, en la generalización de una época que marca un antes y un después en la literatura española e hispanoamericana.⁴

1 Cardwell, R., y McGuirk, B., *¿Qué es el Modernismo?* Nuevas encuestas, nuevas lecturas. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1993, 69.

2 *Ibid.*, 70

3 Guillón, R., *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Editorial Gredos, 1963, 7-8.

4 Cardwell, R., y McGuirk, B., *¿Qué es el Modernismo?*, ed. cit., 75.

2 Rubén Darío

Rubén Darío nace en Nicaragua en 1867 y es considerado el máximo exponente del movimiento modernista. El autor contaba con la extraordinaria habilidad de adaptar sus influencias y de hacer de sus obras el reflejo de su conocimiento. Le inspiraron los clásicos españoles, el romanticismo europeo y más adelante se vio influenciado por el parnasianismo y el simbolismo francés. Todo esto hace que cultive una renovación de la poesía latinoamericana. Pero sin duda, el mundo oriental en la obra de Rubén Darío es esencial para comprender el movimiento modernista y las ideas que abarca.⁵ Sus primeros acercamientos a la cultura oriental vienen de su infancia cuando una mujer le mostró los primeros libros de ciertos «genios orientales».⁶ Aparecen en su obra diferentes tópicos y características propias de las culturas chinas y orientales, como por ejemplo la idea de aludir a la naturaleza como la impermanencia, el envejecimiento y el paso del tiempo.⁷

Azul..., es la primera obra en la que China y Japón están presentes por medio del entorno. Es gracias a los paisajes y artefactos que describe Darío en los cuentos, que la representación de estas culturas orientales supone un antes y un después para la literatura hispanoamericana. Es aquí cuando adoptamos una nueva visión de lo que implica entrelazar culturas y estéticas diferentes para así crear una prosa rica y renovadora.⁸

3 *Azul...* como obra fundacional del modernismo

Azul... es la obra con la que los críticos dan inicio a la época modernista. El nombre de este color nos remite al cielo, al océano, al horizonte y a la inmensidad. *Azul...* solidifica la revolución de la literatura que se estaba produciendo en Latinoamérica.⁹ Aparece este libro que consta de dos partes: una primera compuesta de cuentos en prosa y otra titulada «El año lírico» en la que vemos distintas composiciones en las que las nuevas tendencias poéticas del movimiento literario destacan.¹⁰

Encontramos en *Azul...* los rasgos que definen el Modernismo. Su estilo describe lo que ve a su alrededor y también lo que ve más allá, elementos paisajistas y exóticos; innovación en la métrica; variedad en los colores, las sensaciones y la sinestesia; el erotismo, la introspección y el placer como temas predominantes. Vemos también una crítica social en los cuentos cargados de influencias orientales e influencias grecolatinas.¹¹ *Azul...* es una nueva forma de ver el arte y los elementos que nos rodean. Supone no solo un cambio en la literatura, sino también en la perspectiva de la sociedad.

4. La naturaleza, el espacio y los artefactos en las culturas orientales: Representación artística en el Modernismo

Para las culturas orientales, la naturaleza supone la integración armónica que existe entre el humano y el mundo que lo rodea.¹² Los elementos naturales como la flor de loto (que representa la belleza y el camino hacia lo sensual), están cargados de simbología.¹³ Por otro lado, la representación de la naturaleza en la literatura modernista se refleja en minuciosas descripciones de los espacios. Son diferentes países y culturas las que componen lo que conocemos como *orientalismo*, y por ende, diferentes las descripciones que se realizan de cada uno de estos lugares, vemos un ejemplo de la estética nipona: «[...] las descripciones asociadas al espacio físico y cultural japonés contienen menos elementos exóticos».¹⁴ A pesar de lo que pueda parecer una generalización de la influencia oriental, los autores tienen técnicas para diferenciarlas unas de otras.

El orientalismo en el Modernismo supone un análisis estricto de la geografía y los espacios que rodean los países orientales. Esta es realmente una actitud diferenciativa del orientalismo, ya que como dice Edward Said: «[...]probablemente, nadie pueda imaginar un campo simétrico llamado occidentalismo. La actitud particular, quizá incluso excéntrica, del orientalismo se hace patente enseguida [...]».¹⁵ Tal como dijimos previamente, el análisis debe ser minucioso. Las representaciones pictóricas de la naturaleza oriental son las que, al inicio del movimiento, dan lugar a la prosa y la poesía. Para las culturas orientales, la relación entre arte, naturaleza y filosofía es estrecha, por lo tanto para los textos orientalistas es muy importante reflejar estas relaciones.¹⁶

5 Ruiz Meléndez, V. M., «La influencia oriental en el imaginario de Rubén Darío», en *Revista Humanismo Y Cambio Social*, vol. 1, n. 23, 2024, 96-97.

6 Darío, R., *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1912, 14.

7 Ruiz Meléndez, V. M., «La influencia oriental en el imaginario de Rubén Darío», ed. cit., 111-112.

8 *Ibid.*, 111-114.

9 Centeno Martínez, F., M. Martínez Pardo y Y. Mendoza Munguía, *Importancia de la prosa modernista presente en los cuentos: “El pájaro azul”, “El rey burgués”, “La muerte de la emperatriz de la China” y “El palacio del sol” presente en la obra literaria Azul...*, de Rubén Darío, León: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 2021.

10 *Ibid.*, 15-17.

11 *Ibid.*, 15-17

12 Said, E., *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2002, 79-81.

13 Chang Shik, L., *La representación de Asia en las letras modernas hispanoamericanas*. Tallahassee: Florida State University, 2008, 116.

14 *Ibid.*, 113

15 Said, E., *Orientalismo*, ed. cit., 49.

16 Tinajero, A., *Orientalismo en el Modernismo*. West Lafayette: Purdue University Press, 2003, 1-5.

Los elementos exóticos en Japón son menores y mucho más sutiles. Se trata de un país que como indica José Martí, produce para el escritor latinoamericano o español «un lugar que estaba al nivel de su propia modernidad», es un país que «no teme a la civilización caucásica», es por esto que las representaciones son mucho más cercanas.¹⁷ China es otro de los países más representados en la literatura modernista. Rubén Darío le da el título de «La muerte de la emperatriz de China» a uno de sus cuentos. Los elementos exóticos son más claros y evidentes: el lino, los pañuelos de seda, los sombreros de paja, el bambú, la aparición de sultanes y emperadores.... Lo mismo ocurre con la India y las especias, los jarrones, las piedras preciosas.¹⁸

En lo que sí coinciden de manera general los escritores modernistas cuando se trata de la representación de la cultura oriental es en la descripción de los artefactos, objetos e invenciones exóticas que observaban cuando viajaban a estos países. En el caso de Rubén Darío, indica Chang Shik que:

Darío describe la íntima relación que existe entre el diseño y las ornamentaciones del taller de Recaredo. En el salón de trabajo, las decoraciones son al estilo francés. En los alrededores también se veían objetos y productos artesanales provenientes no sólo del Lejano Oriente, sino también de otras partes del mundo. Darío escribe, “Recaredo amaba su arte... su taller estaba poblado de... estatuas silenciosas, animales de metal, gárgolas terroríficas, grifos de largas colas vegetales, creaciones góticas quizá inspiradas por el ocultismo.”¹⁹

Junto con el resto de escritores modernistas, Rubén Darío integró elementos y pensamientos de las diferentes culturas orientales que inspiraron a los autores hispanoamericanos.²⁰

5. Espacios orientales y simbología en los cuentos de *Azul...*
En *Azul...* aparecen por primera vez presentes los artefactos y espacios del Lejano Oriente. Rubén Darío escapa de las literaturas nacionales y se aventura a la recepción de diferentes culturas y estímulos. Los cuentos de *Azul...* están repletos de cosmopolitismo y de estéticas nuevas. Vemos perspectivas, ideas y elementos orientales que no encontrábamos previamente en otros escritos²¹. Rubén Darío se nutre del cosmopolitismo para acercarse a las culturas orientales, sus textos contienen una gran cantidad de microcosmos (tanto orientalistas como occidentales) y los cuentos están repletos de simbología.²² Vemos que durante toda la obra los espacios representados y la descripción de los artefactos nos llevan a un refugio estético y espiritual.

Podemos encontrarnos con «El jardín burgués» representando un microcosmos orientalista, probablemente el más elaborado de la obra. Se acumulan elementos y objetos exóticos que reflejan la fascinación modernista por lo oriental:

El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos. Llegaba a él por entre grupos de lilas y extensos estanques, siendo saludado por los cisnes de cuellos blancos, antes que por los lacayos estirados. Buen gusto. Subía por una escalera llena de columnas de alabastro y de esmaragdina, que tenía a los lados leones de mármol, como los de los troncos salomónicos.²³

En este cuento encontramos que Rubén Darío realiza una crítica a la fetichización del orientalismo y a la idealización del mismo. Habla Octavio Paz de que el autor en este cuento busca criticar a la civilización burguesa. Se refuerza la idea de que el oriente no es más una mercancía decorativa. Se habla de la contradicción que existe en la descripción del jardín: el «refugio» en el que se reúne la belleza pero también una «cárcel» para el autor.²⁴ El jardín es el reflejo de cómo se mercantiliza el exotismo oriental, los elementos pierden su simbología y su importancia, se convierten en objetos de estatus social.²⁵ Las clases sociales privilegiadas se aprovechan de la belleza de los elementos orientales sin comprender su esencia ni su importancia. Para realizar esta crítica, Darío trata de caricaturizar la estética oriental:

¡Japonerías! ¡Chinerías! Por lujo y nada más “Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt y de los millones de un Creso: quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes, peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos; partesanas de hojas antiquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembrada de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas.”²⁶

Darío critica el orientalismo burgués como forma de consumo superficial, contraponiéndose así a la búsqueda de una estética más profunda que puede incorporar elementos orientales dentro de un proyecto artístico.²⁷

En «El palacio del sol» el jardín funciona como un espacio curativo y regenerador, en el que la protagonista encuentra vitalidad. Es a través de la luz que se produce la curación, lo que nos recuerda a ciertas terapias orientales en las que el Sol es el foco de la práctica.

Y entonces ella sintió que su cuerpo y su alma se llenaban de sol, de efluvios poderosos y de vida. ¡No, no esperéis más! El hada la volvió al jardín de su palacio, al jardín donde cortaba flores envuelta en una oleada de perfumes, que subía místicamente a las ramas trémulas para flotar como el alma errante de los cálices muertos.²⁸

El concepto de jardín como «paraíso» procede de la cultura persa. En los jardines se conecta con el Sol, se le hace culto, lo vemos en el sintoísmo japonés y en el zoroastrismo persa. En el orientalismo el Sol simboliza la energía vital, la claridad espiritual y la figura de la Diosa del Sol es una de las más importantes del panteón japonés.²⁹

Por otro lado, nos encontramos también con el cuento de «La ninfa». El espacio acuático que construye Rubén Darío representa un puente entre la realidad y la mitología. Encontramos combinadas las imágenes del cisne, los «peces de colores» (representando a los peces Koi) y las lianas verdes. Todo esto nos recuerda a Japón y a sus espacios naturales. En este lugar el protagonista tiene contacto con un elemento sobrenatural:

Estaba en el centro del estanque, entre la inquietud de los cisnes espantados, una ninfa, una verdadera ninfa, que hundía su carne de rosa en el agua cristalina. La cadera a flor de espuma parecía a veces como dorada por la luz opaca que alcanzaba a llegar por las brechas de las hojas.³⁰

Se unifican la visión de la idea oriental del agua como espejo, los estanques de carpas Koi y la mirada modernista de Darío. El agua es el espejo en donde lo real se transforma en ideal. Es un espacio de metamorfosis, nos recuerda a la visión budista del cambio continuo. En Darío los espacios acuáticos dentro de los jardines orientalizados funcionan como zonas en las que las diferentes realidades entran en contacto. En donde la estética y la mística entran en contacto con el arte. Según Jrade, el jardín orientalizante funciona para el autor como metáfora del propio quehacer poético: la transformación de la realidad.³¹

En «El rubí» se construye un mundo en el que la tierra, las piedras preciosas y los tesoros ocultos tienen un espacio cargado de referencias orientales. Se establece una conexión directa con el imaginario oriental.

26 Darío, R., *Azul...*, ed. cit., 19-20.

27 Rotker, S., *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992, 63-67.

28 Darío, R., *Azul...*, ed. cit., 49.

29 Tinajero, A., *Orientalismo en el Modernismo*, ed. cit., 46-47.

30 Darío, R., *Azul...*, ed. cit., 28.

31 Jrade, C. L., *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: El recurso modernista a la tradición esotérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, 101-102.

¹⁷ *Ibid.*, 15-16

¹⁸ *Ibid.*, 28-29.

¹⁹ Chang Shik, L., *La representación de Asia en las letras modernas hispanoamericanas*, ed. cit., 44-45

²⁰ Ruiz Meléndez, V. M., «La influencia oriental en el imaginario de Rubén Darío», ed. cit., 114.

²¹ *Ibid.*, 101-102.

²² López Méndez, A. S., «El cosmopolitismo en los cuentos de Azul... de Rubén Darío», en *Horizontes: Revista de la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico*, vol. 48, n. 95, 2006, 2.

²³ Darío, R., *Azul...* Madrid: Editorial Mundo Latino, 1888, 18-19.

²⁴ Paz, O., *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. México: Titivillus, 1974, 28

²⁵ Said, E., *Orientalismo*, ed. cit., 35-38.

En los muros, sobre pedazos de plata y oro, entre venas de lapislázuli, formaban caprichosos dibujos, como los arabescos de una mezquita, gran muchedumbre de piedras preciosas. Los diamantes blancos y limpios como gotas de agua, emergían los iris de sus cristalizaciones; cerca de calcedonias colgantes en estalactitas, las esmeraldas esparcían sus resplandores verdes, y los zafiros, en amontonamientos raros, en ramilletes que pendían del cuarzo, semejaban grandes flores azules y temblorosas.³²

32 Darío, R., *Azul...*, ed. cit., 42-43.

33 Jrade, C. L., *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: El recurso modernista a la tradición esotérica*, ed. cit., 60-61.

Era una cabellera recogida y apretada, una faz enigmática, ojos bajos y extraños, de princesa celeste, sonrisa de esfinge, cuello erguido sobre los hombros columbinos, cubiertos por una honda de seda bordada de dragones, todo dando magia a la porcelana blanca, con tonos de cera, inmaculada y cándida.³⁴

34 Darío, R., *Azul...*, ed. cit., 68-69.

35 *Ibid.*, 18-19.

36 Jiménez, J. O., *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1994, 258-259

37 Chang-Rodríguez, R., y Filer, M. E., *Voces de Hispanoamérica: antología literaria*. Boston: Cengage Learning, 2016, 240-241.

38 Jrade, C. L., *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*, ed. cit., 38

39 *Ibid.*, 37-38

En el imaginario de Rubén Darío, las piedras preciosas no son elementos meramente decorativos, implican una visión esotérica del mundo material. Concepciones que tienen resonancias budistas, hinduístas y que conectan distintas tradiciones.³³

La fauna, la flora y la mitología siempre han sido simbólicas para cualquier movimiento y en el Modernismo, no será menos. En «La muerte de la emperatriz de China» y «El rey burgués» se incorpora la figura del dragón como símbolo de poder y misterio.

«Partesanas de hojas antiquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo».³⁵ Vemos por un lado que en la vestimenta de la emperatriz, hay dragones como símbolo de poder mientras que en «El rey burgués» se representa al dragón devorando las flores de loto. El dragón es uno de los símbolos centrales de la mitología china, representa la creatividad y la sabiduría, es buena fortuna y poder. Lo interesante en este fragmento es la contraposición que existe entre los cisnes (símbolo recurrente en la literatura de Rubén Darío) y el dragón. El autor busca fusionar tradiciones y dar lugar a una estética representativa del Modernismo. El dragón representa la transformación, cambia la percepción de la realidad de los artistas. Como dice Olivo Jiménez, «los símbolos orientales de Darío funcionan como vehículos de una realidad alternativa que el poeta busca construir»³⁶. La presencia del dragón en este cuento se interpreta como una alegoría del poder creativo de un artista, Darío reivindica estas cualidades como las que debe tener un artista moderno. El híbrido se convierte en una metáfora del nuevo arte modernista que propone. La fusión del dragón oriental en este cuento indica cómo nace y evoluciona el proyecto cosmopolita de Rubén Darío.³⁷

También encontramos otras ideas y símbolos como la figura de porcelana en «La muerte de la emperatriz de China». Rubén Darío describe el espacio doméstico del microcosmos oriental y junto con este cuento y el resto de sus obras, busca –como se dijo al inicio– criticar el materialismo burgués. Además, también trata de construir un ideal estético, crear un cosmopolitismo literario y explorar espiritualidades alternativas.

El modernismo es un movimiento nacido de una crisis; es la respuesta hispanoamericana a la fragmentación y enajenación generadas por la sociedad moderna; su objetivo final es recobrar, por medio del arte, una sensación de pertenencia e integración.³⁸

Jrade sugiere que el interés del autor por el Oriente está vinculado a su búsqueda de una espiritualidad alternativa al cristianismo institucionalizado. Rubén Darío con la simbología oriental buscaba no solo ofrecer una nueva visión del cosmopolitismo, sino también una nueva perspectiva artística y literaria.³⁹ El orientalismo dariano fue una ampliación en el horizonte cultural de la literatura modernista. Nos abre las puertas a nuevas formas de belleza y de pensamiento que enriquecen la tradición. Hacen de Rubén Darío un autor que no solo cambia el paradigma literario, sino que también busca producir un efecto en el lector.

6. Técnicas y recursos estilísticos para la representación de los espacios y elementos orientales en los cuentos de *Azul...*

El orientalismo en el Modernismo surge como un espacio exótico, como un lugar de evasión.⁴⁰ Es una respuesta a la búsqueda de nuevos modelos estéticos y la fascinación por lo exótico, por lo que está más allá de nuestras propias fronteras. Darío no incorpora los elementos orientales como meros elementos decorativos, son ingredientes fundamentales para el proyecto de renovación estética que plantea.⁴¹ La técnica quizá más relevante es la construcción de los espacios idealizados mediante técnicas descriptivas en las que predominan las sensaciones y los sentidos. En el espacio que utiliza Rubén Darío prima la sensorialidad por encima de la descripción detallada.⁴² El autor utiliza la sinestesia para la creación de estas atmósferas orientales. Se trata de uno de los recursos más característicos de la literatura de Rubén Darío. Encontramos creaciones envolventes que estimulan múltiples sentidos de manera simultánea. Se crea un espacio en donde se fusionan las impresiones visuales, táctiles y olfativas. Darío trata de convertir el texto en una experiencia sensorial. Es destacable también para comprender el uso de la sinestesia, la dimensión sonora en los paisajes y espacios orientales de la obra.

Ricardo, poeta lírico incorregible, huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios[...], jarros de flores, rejas vistosas y niños rubios de caras angélicas⁴³

Se unen los sonidos de las máquinas con los sonidos naturales del paisaje, coexisten la naturaleza con lo artificial. Además de esto, se hace mención a diferentes instrumentos específicos que conectan con la naturaleza que rodea los jardines, contribuyendo así con la orientalización de los mismos. Según Araceli Tinajero «el arte tiende un puente entre uno y otro universo: las hojas y ramas del bosque se transforman en instrumentos musicales».⁴⁴

Para concluir, el cromatismo y el uso intensivo del color en *Azul...* es otro de los recursos más característicos de la obra. Vemos por ejemplo en «Palomas blancas, garzas y morenas» que la descripción es minuciosa y alcanza una dimensión simbólica. Dice Schulman que Darío asocia determinados colores con estados emocionales y valores estéticos específicos.⁴⁵ Logra así que el lector alcance el paisaje y los elementos de los cuentos a través de la imaginación. «El seno, firme y esponjado, era un ensueño oculto y supremo; la voz clara y vibrante, las pupilas azules, inefables la boca llena de fragancia de vida y de color de púrpura. ¡Sana y virginal primavera!».⁴⁶

40 Said, E., *Orientalismo*, ed. cit., 42-45.

41 González, A., *A companion to Spanish American Modernism*. Woodbridge: Tamesis, 2007, 27-28.

42 Schulman, I. A., «Génesis del azul modernista», en *Revista Iberoamericana*, vol. 25, n. 50, 1960, 268-271.

43 Darío, R., *Azul...*, ed. cit., 59.

44 Tinajero, A., *Orientalismo en el Modernismo*, ed. cit., 105.

45 Schulman, I. A., «Génesis del azul modernista», ed. cit., 253-254.

46 Darío, R., *Azul...*, ed. cit., 55.

Conclusiones

Rubén Darío hace de esta obra un objeto de referencia para todos aquellos artistas que desean seguir sus pasos. *Azul...* como la obra fundacional del Modernismo crea nuevos recursos, paisajes e ideas estilísticas que consiguen que el lector quede inmerso en el texto y que además, viaje a un mundo exótico y lejano.⁴⁷

La utilización de elementos y paisajes orientales consiguen generar una crítica social a la visión materialista que se tiene de las culturas orientales y además, pone en perspectiva una nueva forma de ver el arte. Como se ha sugerido en múltiples ocasiones, Rubén Darío construye un nuevo proyecto estilístico. Manifiesta un claro interés por las culturas orientales y consigue evocar una comprensión más genuina de China, Japón, La India... Demuestra por tanto, no solo la búsqueda de una renovación estética, sino también un esfuerzo por ampliar los horizontes de la literatura. Promueve el cambio intercultural y un diálogo entre dos zonas del mundo completamente diferentes.⁴⁸

Rubén Darío le cede a su lector la posibilidad de trasladarse a un mundo lejano, exótico y a la vez sensual donde la fantasía, la perfección corporal y artística más la noción de lo inaccesible llega a convertirse en una realidad preconcebida. Estas imágenes ofrecen la exaltación de dicha inspiración por lo lejano, lo desconocido y lo exótico

⁴⁷ Ruiz Meléndez, V. M., «La influencia oriental en el imaginario de Rubén Darío», ed. cit., 114

⁴⁸ Chang Shik, L., *La representación de Asia en las letras modernas hispanoamericanas*, ed. cit., 65.

Bibliografía

Cardwell, R. y B. McGuirk, *¿Qué es el Modernismo? Nuevas encuestas, nuevas lecturas*, Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1993.

Centeno Martínez, F., M. Martínez Picado y Y. Mendoza Munguía, *Importancia de la prosa modernista presente en los cuentos: “El pájaro azul”, “El rey burgués”, “La muerte de la emperatriz de la China” y “El palacio del sol” presente en la obra literaria Azul...*, de Rubén Darío, León: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 2021.

Chang-Rodríguez, R. y M. E. Filer, *Voces de Hispanoamérica: antología literaria*, Boston: Cengage Learning, 2016.

Chang Shik, L., *La representación de Asia en las letras modernas hispanoamericanas*, Tallahassee: Florida State University, 2008.

Darío, Rubén, *Azul...*, Madrid: Editorial Mundo Latino, 1888.

Darío, Rubén, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1912.

González, A., *A Companion to Spanish American Modernismo*, Woodbridge: Tamesis, 2007.

Guillón, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, Madrid: Editorial Gredos, 1963.

Jiménez, José Olivio, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid: Hiperión, 1994.

Jrade, Cathy L., *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: El recurso modernista a la tradición esotérica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

López Méndez, A. S., «El cosmopolitismo en los cuentos de *Azul...* de Rubén Darío», *Horizontes. Revista de la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico*, vol. 48, n. 95, 2006, 117-131.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, México: Titivillus, 1974.

Rotker, Susana, *La invención de la crónica*, Buenos Aires: Letra Buena, 1992.

Ruiz Meléndez, V. M., «La influencia oriental en el imaginario de Rubén Darío», *Revista Humanismo y Cambio Social*, vol. 1, n. 23, 2024, 95-116.

Said, Edward, *Orientalismo*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2002.

Schulman, I. A., «Génesis del azul modernista», *Revista Iberoamericana*, vol. 25, n. 50, 1960, 251-271.

Tinajero, Araceli, *Orientalismo en el Modernismo*, West Lafayette: Purdue University Press, 2003

Francisco Vighi y la (in)visibilidad de las figuras menores en la constelación del 27 y las vanguardias: canon, exclusión y posibles relecturas contemporáneas

Antonio Rodríguez Sánchez
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
ORCID: 0009-0000-7199-9745

Resumen: La figura del poeta Francisco Vighi sirve como caso paradigmático para examinar la problemática formación del canon literario español de principios del siglo XX. A través del análisis de su inclusión en diversas antologías y estudios críticos, quedan al descubierto las dificultades para adscribir su obra a corrientes definidas como las vanguardias, el ultraísmo o la Generación del 27, de las que fue sistemáticamente excluido a pesar de sus vínculos contextuales y personales. Se postula una relectura contemporánea que, atendiendo a su polifacetismo poético y su recurrente uso del humor, lo vincula con la denominada *otra Generación del 27* por afinidad estética en el tratamiento de lo cómico y satírico. Se busca con ello reconsiderar la posición de un autor indebidamente invisibilizado y abogar por una revisión crítica de los criterios de exclusión e inclusión que han configurado la historiografía literaria del período.

Palabras clave: Historiografía literaria, poesía, Francisco Vighi, canon literario, Otra Generación del 27, humorismo, vanguardias, ultraísmo.

Abstract: The figure of the poet Francisco Vighi serves as a paradigmatic case for examining the problematic formation of the Spanish literary canon in the early 20th century. Through an analysis of his inclusion in various anthologies and critical studies, the difficulties of assigning his work to defined movements such as the avant-garde, ultraism, or the Generation of '27, from which he was systematically excluded despite his contextual and personal links, are revealed. A contemporary reinterpretation is proposed which, considering his poetic versatility and his recurrent use of humor, links him to the so-called *other Generation of '27* due to their aesthetic affinity in the treatment of the comic and the satirical. The aim is to reconsider the position of an author who has been unduly overlooked and to advocate for a critical review of the criteria of exclusion and inclusion that have shaped the literary historiography of the period.

Key words: Literary historiography, poetry, Francisco Vighi, literary canon, Another Generation of '27, humor, avant-garde movements, ultraism.

Introducción

Francisco Vighi, como otros muchos autores en los límites de lo canónico durante su época de producción, pertenece a lo que puede ser denominado como *entorno expandido* de la Generación del 27, es decir, aquellas figuras que, compartiendo contexto histórico, influencias estéticas (en este caso, vanguardias, ultraísmo, simbolismo o modernismo tardío) o militancia cultural, no fueron integradas en el núcleo central del grupo, ya fuera por criterios sincrónicos, por relaciones sociales o reconocimiento editorial.

De este modo, se pretende, como objetivo principal, abordar la figura del autor a través de la marcada serie de ambigüedades y dificultades presentes a la hora de ubicarlo dentro del canon literario. La relevancia de esta propuesta radica, por tanto, en la necesidad de abrir una vía para la realización de lecturas críticas del canon literario del siglo XX, abogando por una inclusión más flexible de autores cuya producción ha

sido históricamente marginada o relegada por la historiografía literaria. En el caso de Francisco Vighi, son de diversa naturaleza los factores que dificultaron su integración en los grupos literarios dominantes, pero, no obstante, se propone una reconsideración de su lugar dentro de lo que se ha denominado como la *otra Generación del 27*, un grupo alternativo con el que comparte, entre otras características, una predilección por el humor y la sátira, elementos recurrentes en la obra de Vighi.

Por ello, la pregunta central que orienta este análisis se relaciona con la posibilidad de la reubicación de la obra de Vighi dentro de otro de los grupos de gran fuerza a principios del siglo XX, más allá de la categorización que ha venido haciéndose de su obra dentro de las vanguardias, con el fin de identificar aquellos rasgos coincidentes y proponer una nueva línea de análisis e interpretación del autor según una revisión del canon literario español.

Con este planteamiento, los objetivos principales de la investigación serán la revisión de la categorización de Francisco Vighi dentro del canon literario y la historia literaria, considerando su contexto histórico y las influencias compartidas con la Generación del 27; por lo que un análisis de las adscripciones de Vighi a las distintas corrientes estéticas en diversas antologías poéticas y la comparación de estas con la propia visión del poeta sobre su obra resultará de enorme interés de cara a una propuesta de revaluación de los criterios de formación del canon.

En última instancia, el presente trabajo se articula como un punto de partida dentro de la posibilidad de un ejercicio de apertura dentro de la historiografía literaria, con particular atención al canon literario español y los grupos de principios del siglo XX, reconsiderando la figura del poeta palentino dentro de un marco de mayor inclusividad y flexibilidad, con el propósito de contribuir al enriquecimiento del entendimiento acerca de los procesos literarios de este fecundo periodo literario de la historia española.

1. La presencia de Vighi en las antologías poéticas: su lugar dentro de las corrientes literarias

Desde su irrupción en la lírica, la figura de Vighi ha sido incluida de manera dispersa en distintas antologías poéticas y, dentro de ellas, bajo unos criterios que tienden a la unidad, si bien presentan diversidad entre ellos. De estas inclusiones, tal vez la más reveladora sea la de Francisco M. Mota que, según José Luis García Martín, es la «más abarcadora de las antologías dedicadas al 27»,¹ no solo por la amplia nómina de escritores, sino por el esquema de agrupación que propone el autor acerca de los escritores del periodo. De ese modo, establece cinco «olas o grupos intergeneracionales» e inscribe al escritor palentino en el primero, el de «precursores y ultraístas»,² hecho especialmente destacable si se pone la vista en la condición del poeta como precursor de la Generación del 27, clasificación que no se ha repetido de tal modo en otras antologías.

Federico de Onís sitúa, asimismo, al poeta dentro de la corriente del ultraísmo, más concretamente, como parte de la «transición del modernismo al ultraísmo»,³ por lo que se produce un desplazamiento generacional del autor hacia un grupo ligeramente anterior, al contrario de Mota, quien pone a su grupo en relación con el movimiento que tuvo lugar de forma posterior.

En lo que coinciden, sin embargo, muchas de las obras críticas referentes a la labor del poeta es en su inscripción dentro de las vanguardias —sin la menor referencia al ultraísmo—, como Pedro Carrero Eras, quien indica que son el humorismo y la desdramatización los rasgos que se alinean de mejor manera con esta tendencia⁴ y coincidente con este criterio es el propio Vighi, quien indica que pertenecía «a la prehistoria de la vanguardia», siendo «vanguardista sin saberlo» y estando «poco enterado de las características de la escuela o grupo»,⁵ llegando incluso a mostrarse algo crítico con el movimiento: «Acudieron, florecieron y se multiplicaron los poetas. Cuatro palabras en desorden, sin emoción ni gracia, y... poetas de vanguardia. El que no las elogiaba, un bruto. Creció la falsedad».⁶

¹ García Martín, José Luis (ed.), *Poetas del Novecientos: Entre el Modernismo y la Vanguardia*. Tomo I: De Fernando Fortún a Rafael Porlán. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, s.p.

² Mota, Francisco M. (ed.), *Poetas españoles de la generación del 27* (Vol. 1). La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977, 43.

³ de Onís, Federico (ed.), *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1832)*. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1961, 19-22.

⁴ Carrero Eras, Pedro., *El escritor madrileño Francisco Vighi (1890-1962) y su lugar en la vanguardia española*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n. 45, 2005, 738.

⁵ Vighi, Francisco., «¿Qué es la vanguardia? Respuestas de Eugenio Montes, José María Cossío, José Emilio Herrera, Claudio de la Torre, Teófilo Ortega, Felipe Ximénez de Sandoval, Rafael Laffon, Guillermo Díaz Plaja, José María Alfaro, Aparicio, Eduardo de Ontañón y Francisco Vighi», en *La Gaceta Literaria*, n. 86, 1930, 4.

⁶ Vighi., «¿Qué es la vanguardia? Respuestas de Eugenio Montes, José María Cossío, José Emilio Herrera, Claudio de la Torre, Teófilo Ortega, Felipe Ximénez de Sandoval, Rafael Laffon, Guillermo Díaz Plaja, José María Alfaro, Aparicio, Eduardo de Ontañón y Francisco Vighi», ed. cit., 15.

7 Trapiello, Andrés. «Prólogo», en Francisco Vighi., *Nuevos versos viejos*. Granda: Comares, 1995, 9.

8 Trapiello, Andrés. «Prólogo», en José Luis García Martín (ed.), *Poetas del Novecientos: Entre el Modernismo y la Vanguardia. Tomo I: De Fernando Fortún a Rafael Porlán*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, s.p.

9 Carrero., «El escritor madrileño Francisco Vighi (1890-1962) y su lugar en la vanguardia española», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, ed. cit. 740. Resulta interesante reparar en que estos «márgenes» del canon lo suelen ser en ambas direcciones: desde los propios autores, que no se reconocen en un grupo o espacio poético, en este caso, y desde esos mismos grupos hegemónicos. Este caso lo ilustra bien, como, con sus matices, el de Miguel Hernández zarandeado el 27 y el 36.

10 *Ibid.*, 740.

11 Vighi., «Amanecida en Madrid», en García Martín., *Poetas del Novecientos: Entre el Modernismo y la Vanguardia. Tomo I: De Fernando Fortún a Rafael Porlán*, ed. cit., s.p.

12 Vighi., «Si tú quisieras curarme...», *Nuevos versos viejos* ed. cit., 1995, s.p.

13 *Ibid.*, «¡Pobre poeta murciélago!», s.p.

14 Navajas, Gonzalo., «El canon en la literatura», en *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n. 7, 1996, 278.

15 Navajas., «El canon en la literatura», ed. cit., 279.

Andrés Trapiello, en su prólogo a la obra *Nuevos versos viejos* —poemario póstumo del autor palentino—, dedica unas palabras al autor y a su ubicación dentro de las corrientes o grupos literarios, si bien resulta especialmente significativa la elección del título con el que inicia dichas consideraciones: «El noveno poeta español o prólogo ultraísta para los nuevos versos viejos de Francisco Vighi, ingeniero, vanguardista y li-róforo»,⁷ pues en ella se hace explícita la adscripción del poeta a un grupo determinado, coincidiendo dicha clasificación con la propuesta también por Federico de Onís, quien se refiere a él como integrante del movimiento ultraísta.

Tal vez, a este respecto, lo más adecuado sea tomar por ejemplo las palabras de Trapiello en el prólogo a *Nuevos versos viejos* y admitir la inmensa pluralidad de tonos que caracteriza la producción del poeta:

En suma, Francisco Vighi tampoco se reconocía a sí mismo como ultraísta, ni fue considerado como tal por los miembros del movimiento ultraísta, como se refleja de manera categórica en el número de la revista Ultra que reseña un acto en el que participó: «[Francisco Vighi] no figura dentro del movimiento ultraísta».⁹ En relación con este hecho, Carrero señala que el propio poeta no se veía capaz de adherirse plenamente a ningún movimiento literario, lo cual se debe principalmente a su carácter satírico y humorístico, además de su notable polifacetismo poético.¹⁰ El carácter satírico de su obra alcanza tal intensidad que, en ocasiones, impregna incluso composiciones de tono elegíaco dedicadas a los espacios urbanos o rurales que transita, diluyendo la frontera entre la oda y la parodia. Sirve de claro ejemplo algunos versos de su composición *Amanecida en Madrid*: «[...] La alcantarilla -frío, sueño y hambre- / desmesuradamente abre la boca. / La estatua está en la plaza / -petrificado guardia de la porra- / como un mojón mojado / señalando los barrios y las horas».¹¹

La mezcla, la concepción de la poesía como acto de entretenimiento estético y lúdico, rasgo propio de la sensibilidad vanguardia, es claramente reconocible, asimismo, en gran parte de la obra del poeta. Este hibridismo de su poesía deriva directamente de su propia cosmovisión y queda fijado en otras composiciones que podrían funcionar, en sí mismas, como una carta de presentación de su obra y figura autorial: «Si tú me vieras llorar, / risa te diera mi duelo. / Soy gordo y epigramático, / ¡no puedes tomarme en serio!». ¹² Carente de integración plena en el ámbito lírico y técnico, escindido entre el ámbito para el que fue formado y aquel otro al que anhelaba pertenecer, Vighi expresa su situación en versos como los siguientes: «A todos extraño, / en todo lugar forastero. / Ingeniero me dicen los poetas, / poeta me dicen los ingenieros. / ¡Pobre poeta murciélago!». ¹³

2. Francisco Vighi frente a los grupos o generaciones

La influencia de Ortega y Gasset ha terminado por fijar un concepto capital en el proceso de ordenación histórico en relación con el canon literario como es el de «generación»,¹⁴ especialmente dentro de las aulas y del campo docente, pues parte de la operatividad del concepto radica en la simplificación de los esquemas histórico-literarios resultantes. Según indica Navajas en relación con las denominadas generaciones:

El método de las generaciones se asienta en la limitación y la exclusión de componentes de la historia para producir un orden priorizante, claro y comprensible, pero reductor. Sobrevalora figuras y eventos considerados como mayúsculos y subestima o ignora aquellos que se perciben como inferiores.¹⁵

Esta máxima adquiere una relevancia particularmente notable en el caso de Francisco Vighi, autor del que se ha llegado a afirmar que fue una de las voces más destacadas de la poesía cómica a comienzos del siglo XX y cuyo nombre, no obstante, rara vez figura con protagonismo en las antologías dedicadas tanto a las vanguardias como al grupo del 27, apareciendo, en el mejor de los casos, relegado a una nota marginal.¹⁶ Federico de Onís sostiene que la producción poética del autor goza de una importancia excepcional en el ámbito literario, pues «no solo es en ella el poeta español de mayor fuerza cómica de esta época —que ya es mucho decir—, sino que hay en el fondo de su risa sana, franca y extravagante delicadeza de sentimiento, originalidad de visión e intención de arte puro de la mejor calidad lírica».¹⁷

En relación con el caso de la Generación del 27, resulta especialmente ilustrativo el ejemplo propuesto por Pozuelo Yvancos en torno al modo en que el canon confiere a las obras un nuevo sentido histórico:

Cuando Valbuena Prat tuvo la fortuna de apostar por los jóvenes poetas del 27 y a la altura del año 37 situar a Jorge Guillén, Alberti, García Lorca y aún Cernuda, en su Historia de la literatura, está haciendo historia en ese sentido proyectivo, su obra canoniza, puesto que sitúa en el orden selectivo de su propia narración lo que todavía es una apuesta por concretar en el sentido en que la historia de otras recepciones lo va a definir después.¹⁸

En esta misma línea, el caso de Francisco Vighi adquiere un interés particular al constatarse su participación en la tertulia de Pombo, una de las reuniones intelectuales más relevantes —si no la más significativa— de la época, en la que tomaron parte figuras destacadas del Grupo del 27;¹⁹ de esta circunstancia nace uno de los diversos poemas que el autor castellanoleonés dedicó a temáticas de corte más costumbrista, titulado «Tertulia de Pombo», en el que retrata y da voz a algunos de los protagonistas de dichos encuentros, reforzando así, una vez más, el vínculo extraliterario que mantenía con la Generación del 27, de la cual no se hallaba, ni mucho menos, desvinculado. De este resultan destacables algunos versos en los que él mismo relata la discusión acerca de los movimientos emergentes y los autores a ellos vinculados: «Discusión sin fin / sobre si es ultraísta Valle-Inclán, / que si patatín, / que si patatán. / En el mostrador suena un timbre: trin... / trin... trin... triiiiii. / Unos pocos pagan y todos se van. / Silencio, sombra, cucarachas bajo el diván».²⁰

Este vínculo con los poetas del veintisiete ha sido reconocido por diversos investigadores e historiadores de la literatura, quienes se refieren a estos como una «(...) vanguardia madrileña con la que se relacionó y a la que no deseó integrarse de forma plena, aunque perteneció a ella, en tono irónico, con mayor autenticidad que muchos»,²¹ lo cual refuerza de manera aún más consistente la actitud de resistencia —ya fuera esta voluntaria o involuntaria— que Vighi manifestó frente a su plena integración en las corrientes literarias dominantes de su tiempo, a pesar de la presencia de elementos estéticos y contextuales compartidos con dichas tendencias en el conjunto de su obra.

3. Una posible relectura contemporánea de Francisco Vighi: una propuesta de relación con la *otra Generación del 27*

Siguiendo las palabras de Navajas, el canon literario puede ser entendido como «la consecuencia de la agenda cultural e ideológica de un grupo que promueve esa agenda sobre los demás determinando el valor de los componentes del corpus de la literatura y sus relaciones de superioridad y subordinación entre sí»,²² más si se atiende al hecho de que, para el caso de Francisco Vighi, siempre ha habido una doble vertiente de clasificación genérica dentro del canon literario: la anticipación de la Generación del 27 y la evolución posterior de las vanguardias. Solo el tiempo transcurrido entre las antologías en las que el poeta figura y la actualidad y una revisión de los criterios de adscripción a una u otra generación pueden permitir una valoración novedosa a este respecto: la posibilidad de inclusión en la denominada *otra Generación del 27*.

Como se indica, la historiografía dota a la literatura del principal marco organizativo según el cual se ordenan y estructuran los datos

16 Según Carrero «fue tan famoso entre los escritores de su época y generación como desconocido para el gran público». *Ibid.*, 731.

18 Pozuelo Yvancos, José María., «Canon e historiografía literaria», en *Mil Seiscientos Dieciséis*, Anuario 2006, vol. 11, 2006, 26.

20 Vighi., *Ibid.*, «Tertulia de Pombo», s.p. De estos versos puede inferirse la postura de Vighi respecto a las cuestiones de categorización dentro de los movimientos o grupos literarios, postura que combina con la desarticulación lúdica característica del vanguardismo. Así lo evidencia en los siguientes versos, donde culmina el poema con la alusión al «silencio» y la «sombra» como únicos resultados posibles de tales debates estéticos e identitarios.

23 *Ibid.*, 277.

objetivos acerca del acontecimiento literario, antes incluso que la propia literatura,²³ por lo que resulta comprensible la inscripción del autor dentro de grupos como la vanguardia o el ultraísmo, de manera más frecuente, y otros grupos —como precursor de la Generación del 27—, de forma puntual. Pese a ello, extensos son los datos que aclaran el contexto personal del autor, vinculándolo de manera más frecuente con los autores de una generación (la del 27) en la que el canon literario —o la historiografía literaria— finalmente acabó por no incluirlo.

Siguiendo la reflexión propuesta por Hugo Achugar, una alternativa verdaderamente sólida consistiría en abandonar la concepción del canon como una entidad monolítica, para adoptar, en su lugar, una perspectiva plural y diversificada, caracterizada por una actitud abierta hacia nuevas formas de abordar tanto la historiografía literaria como la comprensión de la vida y la obra de los escritores bajo unos criterios que, aun siendo sólidos, permitan cierta flexibilidad ante la configuración de tales cánones.²⁴

Por ello, podría proponerse la inclusión del autor en una vertiente alternativa de la Generación del 27, la cual comparte, en ciertos aspectos —especialmente en lo relativo al humor—, afinidades con la producción del poeta palentino. El principal obstáculo que plantea dicha propuesta es la práctica inexistencia de obra publicada durante la vida del autor, hecho del que se derivan las restantes dificultades vinculadas con su incorporación al canon literario de principios del siglo XX, máxime si se considera que su única obra publicada en vida apareció en una fecha muy posterior al periodo en que, retrospectivamente, se pretende inscribirlo. El propio Ramón Gómez de la Serna, muy cercano al palentino, llegó a escribir que «lo que no se logra de él es que reúna en tomo sus mejores versos»,²⁵ actividad que él mismo —Gómez de la Serna— estuvo a punto de emprender, pero que se vio truncada por el inicio de la Guerra Civil. José Luis Cano, de modo muy similar, llegará a afirmar con rotundidad que «nadie conocía ningún libro suyo»,²⁶ lo que denota una conciencia común en la época de la nula producción publicada del autor.

En este contexto de dificultades, contradicciones y adscripciones de naturaleza marcadamente ambigua, se abre la posibilidad de considerar una nueva categorización de la obra de Vighi, atendiendo no solo a sus vínculos con las corrientes literarias de su tiempo, sino también a los rasgos estrictamente temáticos de sus composiciones poéticas, lo cual permite advertir una afinidad con la otra Generación del 27, quienes comparten en su obra una predilección por el contenido humorístico y que toma a Ramon Gómez de la Serna —íntimo amigo del palentino— como principal mentor y cuyas discrepancias «van a girar en torno a la comicidad y a la sátira como factores inherentes o espúreos del humorismo».²⁷ Como se señalaba con anterioridad, su humor mantiene un estrecho vínculo con la sátira y la parodia, que adquiere en ocasiones un matiz de notable acidez, como el que impregna el poema *Seminario*:²⁸

¡Seminario!

Mugre, disciplina, teología,

placer solitario;

levantarse con el día.

Sotanas sebosas.

Frías losas;

catres oxidados;

cocineros cebados;

marmitones invertidos.

Blasfemias ahogadas

entre las almohadas;

Humedad.

Misticismo.

Presbiteral hedor.

Sobre el patio pasa un biplano.

Peregrinan las almas seminaristas

por los senderos ultraístas.

Y la ventana

de la vecina

se abre caritativamente.

En las almas florece el disparate;

cómodamente

toma el rector su chocolate.

Como diminutos tejados los bonetes.

Gatos, claraboyas, chimeneas.

Seráficos latines en la fea

pared de los retretes.

Resulta pertinente rescatar, además, un dato biográfico de ambos autores que los relaciona nuevamente entre sí. Gómez de la Serna se gradúa de Bachiller en 1905, un año antes que Vighi, y cursó los dos primeros años del bachiller en Palencia, donde Vighi se graduó de los mismos estudios. Será, sin embargo, en el Centro Politécnico San Isidoro donde ambos autores se encuentren finalmente y traben amistad. Además, una vez desplazado a Madrid para proseguir con su formación, ahora en el ámbito universitario, «cayó en el cuenco bohemio de Ramón y sus aventuras literarias a la vez que nacían las suyas».²⁹

Sin embargo, a pesar de la propuesta aquí planteada, la adscripción del poeta a este grupo no resulta en modo alguno sencilla, debido, como se ha señalado reiteradamente, tanto a la escasa difusión de su obra como a la diacronía que presenta en relación con la concepción de cada uno de los poemas que la integran, circunstancia que dificulta la formulación de criterios consensuados sobre los cuales articular una propuesta de clasificación dentro del marco del canon literario.

El principal punto de apoyo en favor de dicha adscripción radica, por tanto, en la confluencia estilística en torno al tratamiento del humor, observable tanto en la obra de Vighi como en la de los autores de la otra Generación del 27, a la que Fernando Lázaro Carreter atribuye una perspectiva cómica innovadora y cuidadosamente elaborada, caracterizada por ser «[un humor] puramente espiritual, exento de rudeza, irónico sin agresión, basado en la inteligencia, enemigo del tópico, lírico y tierno, amable siempre con los hombres que merecen ser amados, y adustos sólo ante lo tosco, rudo, amenazante o dogmático».³⁰ Pese a ello, persiste un margen considerable para la ambigüedad, motivado fundamentalmente por las «contradicciones a la hora de evaluar los vínculos entre la comedia, el humor, la sátira y la ironía»,³¹ que se manifiestan igualmente al examinar con detenimiento las confluencias y divergencias entre el humor presente en los textos producidos por el grupo y aquel que caracteriza la obra del poeta.

En suma, indica Santiago Fortuño Llorens que, según palabras de Laín Entralgo, una de las principales características del grupo radica en su desarrollo paralelo al de la Generación del 27,³² con la que, como se ha expuesto previamente, mantuvo Francisco Vighi una estrecha vinculación en el ámbito extraliterario, siendo además un profundo conocedor del movimiento, a pesar de no llegar a integrarse formalmente en él; lo que constituye, por tanto, otro elemento de aproximación entre el autor palentino y esta corriente literaria frecuentemente relegada por el canon.

29 García Velasco, María., «Dos madrileños —Ramón Gómez de la Serna y Francisco Vighi— estudiantes en el Instituto “Jorge Manrique” de Palencia», en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n. 80, 2009, 341-343.

30 Lázaro Carreter, Fernando., *La otra generación del 27: Discurso leído el día 5 de junio de 1983, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don José López Rubio y contestación del Excmo. Sr. Don Fernando Lázaro Carreter*. Madrid: Real Academia Española, 1983, 78

31 Llera, José Antonio., «Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea», en *Revista de Literatura*, vol. 63, n. 126, 2001, 474.

32 Fortuño Llorens, Santiago., *Vanguardia y humorismo: La otra generación del 27* (Vol. 10). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998, 7.

24 Achugar, Hugo., «¿Transgredir el canon en el siglo XXI? » *Revista Letral*, n. 21, 2019, 196

25 Gómez de la Serna, Ramón., *Retratos contemporáneos*, 2.^a ed. Buenos aires: Sudamericana, 1944, 118.

26 Carrero., *Ibid.*, 732.

27 Llera, José Antonio., «Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea», en *Revista de Literatura*, vol. 63, n. 126, 2001, 466.

28 Vighi., *Idem.*, «Tertulia de Pombo», s.p.

Conclusiones

El canon literario ha tendido a concebir cada grupo o generación como compartimentos estancos de los que ningún autor puede desvincularse, en lugar de interpretar el tránsito entre finales del siglo XIX y comienzos del XX³³ como un proceso continuo de transformación y transmutación de determinadas corrientes literarias, a través del cual los escritores pueden desplazarse, establecer vínculos y participar activamente en una dinámica de interrelaciones estéticas e ideológicas.

Dentro del amplio entramado de tendencias y corrientes literarias que caracterizan los inicios del siglo XX, Francisco Vighi se sitúa en una posición intermedia, rechazado por los propios representantes del movimiento ultraísta en el cual algunos investigadores han optado por incluirlo, y de la que el propio autor se desmarca al manifestar su rechazo hacia las vanguardias con las que diversos estudiosos han pretendido vincularlo. Como elemento adicional que contribuye a esta constante ambigüedad, debe señalarse el hecho de que el poeta solo llegara a publicar una obra en vida, y que dicha publicación se produjera largo tiempo después de la consolidación de las corrientes con las que habitualmente se le asocia.

De este modo, resulta pertinente llevar a cabo una revisión crítica de la categorización atribuida a este autor, tomando como principal punto de referencia su situación personal, así como las redes de relaciones e influencias compartidas con muchas de las grandes figuras que sí han sido incorporadas por el canon literario a la tradición reconocida y, dentro de este ejercicio, resulta necesario un análisis pormenorizado de los vínculos existentes entre el poeta y la marginada otra Generación del 27, con la cual comparte varios de los rasgos más definitorios que caracterizan a dicho grupo y que contribuiría a esclarecer muchos de los criterios de inscripción del poeta en una tendencia literaria concreta.

Como se ha señalado, también se contempla la posibilidad de interpretar el desarrollo de la obra del escritor como un *continuum* que atraviesa diversas corrientes de principios de siglo, pues, a pesar de que los criterios utilizados para establecer estas conexiones son —en ocasiones— ambiguos, es indiscutible que su obra ha sido vinculada a una pluralidad de tendencias. En consecuencia, cabe plantear la idea de que se trata, realmente, de una producción literaria polifacética y en constante evolución, la cual, además de las corrientes previamente mencionadas, guarda relación con la otra Generación del 27.

33 Y extensible a cualquier otra etapa, por ende.

Bibliografía

Achugar, Hugo., «¿Transgredir el canon en el siglo XXI?», en *Revista Letral*, n. 21, 2019, 183-203.

Carrero Eras, Pedro., «El escritor madrileño Francisco Vighi (1890-1962) y su lugar en la vanguardia española», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n. 45, 2005, 731-742.

Fortuño Llorens, Santiago., Vanguardia y humorismo: La otra generación del 27 (Vol. 10). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998.

García Martín, José Luis (ed.)., *Poetas del Novecientos: Entre el Modernismo y la Vanguardia*. Tomo I: De Fernando Fortún a Rafael Porlán. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.

García Velasco, María., «Dos madrileños —Ramón Gómez de la Serna y Francisco Vighi— estudiantes en el Instituto “Jorge Manrique” de Palencia», en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n. 80, 2009, 341-378.

Gómez de la Serna, Ramón., *Retratos contemporáneos*, 2.^a ed. Buenos aires: Sudamericana, 1944.

Lázaro Carreter, Fernando., *La otra generación del 27: Discurso leído el día 5 de junio de 1983, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don José López Rubio y contestación del Excmo. Sr. Don Fernando Lázaro Carreter*. Madrid: Real Academia Española, 1983.

Llera, José Antonio., «Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea», en *Revista de Literatura*, vol. 63, n. 126, 2001, 461-476.

Mota, Francisco M. (ed.)., *Poetas españoles de la generación del 27* (Vol. 1). La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977.

Navajas, Gonzalo., «El canon en la literatura», en *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n. 7, 1996, 275-290.

de Onís, Federico. de (ed.)., *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1832)*. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1961.

Pozuelo Yvancos, José María., «Canon e historiografía literaria», en *Mil Seiscientos Dieciséis*, Anuario 2006, vol. 11, 2006, 17-28.

Vighi, Francisco., «¿Qué es la vanguardia? Respuestas de Eugenio Montes, José María Cossío, José Emilio Herrera, Claudio de la Torre, Teófilo Ortega, Felipe Ximénez de Sandoval, Rafael Laffon, Guillermo Díaz Plaja, José María Alfaro, Aparicio, Eduardo de Ontañón y Francisco Vighi», en *La Gaceta Literaria*, n. 86, 1930, 3-15.

Vighi, Francisco., *Nuevos versos viejos* ed. y pról. de Andrés Trapiello. Granada: Comares, 1995.

doi.org/10.56039/NX2226

La oralidad femenina, un archivo de memoria e identidad canaria. El universo mágico-religioso en *Panza de Burro* (2020), ópera prima narrativa de Andrea Abreu¹

Alejandro Hernández Pérez

Universidad de La Laguna (ULL)

Consejería de Educación, Formación Profesional, Actividad Física y Deportes de Canarias

¹ El artículo se ha desarrollado dentro del *Programa de Doctorado en Arte y Humanidades* que realiza el autor en la Universidad de La Laguna (ULL) | Tenerife.

Resumen: El artículo examina la representación de las creencias populares canarias en la ópera prima narrativa de Andrea Abreu, *Panza de burro* (2020). Desde un enfoque narratológico-tematológico, se analiza la figura de las abuelas en la historia como depositarias de la memoria colectiva y transmisoras de saberes tradicionales vinculados a la oralidad. Además, se establece una analogía intertextual con la obra *La tarde será roja cuando* (2023) de Yeray Barroso, poeta coetáneo de Abreu que aborda la misma temática en sus versos.

Palabras Clave: Andrea Abreu; creencias populares; narrativa canaria; ópera prima; oralidad; *Panza de burro*

Abstract: The article examines the representation of Canarian popular beliefs in Andrea Abreu’s debut novel *Panza de burro* (2020). From a narratological and thematological perspective, it analyzes the figure of the grandmothers in the story as custodians of collective memory and transmitters of traditional knowledge rooted in orality. Furthermore, it establishes an intertextual analogy with *La tarde será roja cuando* (2023) by Yeray Barroso, a contemporary poet of Abreu who addresses the same theme in his verses.

Keywords: Andrea Abreu; canarian narrative; debut novel; orality; *Panza de burro*; popular beliefs

Introducción

El “éxito”² alcanzado por *Panza de burro* (2020), ópera prima narrativa de Andrea Abreu, ha consolidado tanto a la novela como a su autora en una proyección (inter)nacional que resulta hoy indiscutible. La diversidad de premios obtenidos, las valoraciones de la crítica, su adaptación al teatro y al cine, además de la cantidad de personas que la han leído³ subrayan que esta obra no pasará desapercibida en la historiografía literaria de las Islas Canarias, por lo que el estudio por parte de la filología desde perspectivas críticas se manifiesta necesario. Aunque tradicionalmente las islas se han identificado con una vertiente poética, en los últimos años se ha observado un creciente protagonismo de autoras en la narrativa, lo que permite —y obliga a— examinar estas producciones con rigor y detenimiento. Las óperas primas narrativas escritas por jóvenes escritoras desde el año 2020 no han dejado de aparecer: el inicio de esta cadena, promulgado por *Panza de burro* y Abreu, ha conllevado que, como poco, haya otras novelas que han sido divisadas en el horizonte narrativo de las islas, tales como *Autofagia* (2022) de Celia Lorenzo, *Supersaurio* (2022) de Meryem El Mehdati, *Leche condensada* (2023) de Aida González Rossi o *¡Han cantado bingo!* (2025) de Lana Corujo.⁴

En lo que a estas páginas se refiere, es cierto que son múltiples los aspectos que pueden examinarse en la obra de la autora icodense; sin embargo, el presente estudio, desde un enfoque narratológico-tematológico,⁵ propone una exégesis de los personajes de las abuelas con el propósito de abordar uno de los ejes que vertebran la novela: el universo cultural canario. Estas figuras se erigen como depositarias de la memoria colectiva y como transmisoras de saberes tradicionales vinculados a

la oralidad y a las supersticiones locales, lo que permite analizar cómo se fragua todo un archivo de memoria e identidad en el archipiélago: a lo largo de estas páginas se examina cómo Abreu novela esta realidad y se relaciona, al final, con un poeta canario que hace lo propio a través de sus versos, este es, Yeray Barroso.

Memoria colectiva e identidad canaria en la ópera prima narrativa *Panza de Burro* (2020), de Andrea Abreu

El universo de las abuelas en *Panza de burro* (2020) —«las viejas de mi barrio»⁶— constituye un espacio privilegiado para la exploración de las creencias populares y la transmisión de saberes tradicionales en la sociedad canaria a través de la oralidad. Personajes como Doña Carmen, Eufrasia, Carmitas, Eulalia, Conchi, Melva, Ofelia y Gloria representan distintos modos de habitar la memoria y la oralidad que abordan, de forma directa, la identidad canaria. Estas mujeres encarnan la sabiduría popular: su existencia oscila entre la vitalidad cotidiana y la superstición, entre lo doméstico y lo sobrenatural, constituyéndose en depositarias de la memoria colectiva y del imaginario de las islas. En primer lugar, se describe a Doña Carmen:

estaba virada de la cabeza pero era buena. Casi todo el mundo la despreciaba [...] pasaba largas horas caminando y repitiendo rezados que nadie conocía, tenía un perro con los dientes de abajo salidos pafuera [...] A veces le posaba la mano sobre la cabeza con cariño, otras le gritaba «juite, perro, juite, perro del demonio». Doña Carmen lo olvidaba casi todo pero era una mujer generosa.⁷

De Melva solo hay algunas referencias a su casa⁸ y de su marcado carácter cotilla. Por su parte, las descripciones de Ofelia y Gloria se presentan con mayor detalle en distintas partes de la historia, resultando la caracterización especialmente minuciosa en el caso de la primera:

más abajo la casa de Eulalia, en la que se reunían las mujeres del barrio a pelar papas y a decir cosas sobre lo gorda que estaba Zuleyma la chica de Antonio y sobre lo que había pasado en *El diario de Patricia* el día anterior.⁹

Llegó Melva, la que vivía por encima de la venta, y ella y Chela y Eulalia, empezaron a alegar. Lala, muchacha, tú sabes que la hija de Isabelita la de Redondo está embrasada?, le dijo Melva a Eulalia. Sus, muchacha, si eso es un fisco chica, le respondió Eulalia. Y ya eso está extendido por todos lados, siguió Melva. Y quién es ella, muchacha? Que yo no me recuerdo ahora, preguntó Eulalia.¹⁰

Olvidadiza y violenta, Doña Carmen encarna la figura arquetípica de la abuela de pueblo, propietaria de la casa que funcionaba como «el límite del mundo»¹¹ para la voz narradora. De manera paralela, cabe destacar a Eulalia, un personaje plano y estático —de facto, cotilla— cuya vivienda constituía el centro de encuentro de las mujeres mayores del barrio:

Subimos por El Paso del Burro parriba hasta llegar a la altura de cas Ofelia, una vieja pelirroja que tenía un jardín precioso como una selva y que siempre invitaba a abuela a tomarse el fisquito café de después de la novela. Yo no quería ver a la vieja esa e hice como que seguía caminando parriba, pa las casas rurales, pero abuela fue derecha pa la puerta y me dijo eeeh, miniña, eso sí que no, tú solita porí parriba. Ofeeeé, le gritó desde el patio la entrada. Almeríín, sos tú? Entra pa dentro que tengo el café en el fuego, le respondió Ofelia, y entró abuela por la puerta diciéndome quédate aquí defuera sentadita con los gatos.¹²

⁶ Abreu, Andrea., *Panza de burro*. Madrid: Barrett, 2020, 55.

⁷ *Ibid.*, 27.

⁸ *Ibid.*, 38, 42, 59, 69, 84, 124.

⁹ *Ibid.*, 7.

¹⁰ *Ibid.*, 144.

¹¹ *Ibid.*, 42.

¹² *Ibid.*, 151.

² Sánchez Hernández, Pablo, y Alejandro Coello Hernández. «Resituar la poesía canaria actual en el paradigma transatlántico: la oralidad como forjadora de nuevos mundos poéticos.» En *El brillo inútil: Experimentación, juventud y creación. Actas del I Congreso del Ala Este, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. <https://www.ucm.es/alaeste-creacion/file/el-brillo-inutil-actas>, 2023, 16.

³ González Reina, Sandra., *Inocencia salvaje: las niñas jarrapas de Andrea Abreu*. Madrid: Mercurio Editorial, 2025, 14-15.

⁴ En este sentido, cabría realizar un análisis que responda a las siguientes preguntas: ¿ha sido el fenómeno literario de *Panza de burro* un hecho vertebrado bajo la calidad literaria o este éxito se ha debido a políticas editoriales? ¿La aparición de *Panza de burro* ha conllevado el descubrimiento de otras autoras nóveles cuyas obras hubiesen pasado desapercibidas si no hubiese sido por el *boom* de Abreu?

⁵ Genette, Gerard., Figuras III. Barcelona: Lumen, 1989; Jiménez Bautista, Francisco Javier., *Mujeres dormidas en la literatura, Estudio tematológico*. Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, Extremadura, <https://dehesa.unex.es/handle/10662/8304>, 2018, 39-40; Molina Fernández, Carolina., «Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, I», en *Per Abbat, boletín filológico de actualización académica y didáctica*, n. 1, 2006, 35-60.

¹³ *Ibid.*, 151.

¹⁴ *Ibid.*, 164.

¹⁵ *Ibid.*, 35.

¹⁶ *Ibid.*, 9.

¹⁷ *Ibid.*, 28.

¹⁸ *Ibid.*, 30.

¹⁹ *Ibid.*, 33.

²⁰ Bienes Brito, Noemí, y Mona Kohl, «Santiguando en Canarias», *Batey: Revista Cubana de Antropología Sociocultural*, 8, 2016, 67.

²¹ *Ibid.*, 69.

Además, se sabe que es una mujer divorciada, dado que Isora comenta a la narradora que su «marido [...] se había separado de ella porque Ofelia no quería darle al macaneo por las noches, porque se cansaba».¹³ Por su parte, Gloria es representada como una bruja de origen cubano: «Isora me agarró por el brazo y me dijo cuidado shit que porí vive la bruja Gloria que vivió un montón de años en Cuba y aprendió brujería».¹⁴ Junto a este personaje se encuentran Carmitas, cuya aparición se limita a una mención, y Eufrasia, la santiguadora encargada de rezar contra el mal de ojo:

Cuando llegamos cas Eufrasia, Isora se puso delante de la puerta [...] y salió Eufrasia con un delantal de cocina todo manchurriado de sangre [...] Le hizo la señal de la cruz a Isora y empezó a decirle que en cruz padeció y en cruz murió y en cruz Cristo te santiguo yo, e Isora la miraba con los ojos abiertos como chernes, y la mujer movía la boca y se entregaba los dedos arrugados como troncos de viña seca¹⁵

Es en este punto en el que se hace visible el universo mágico-religioso que vertebra la novela, eje central también de esta investigación: Eufrasia, la santiguadora del pueblo, representa la figura a la que recurre Isora cuando Doña Carmen le advierte que padece el «maldiojo».¹⁶ La narración introduce de forma realista una creencia que se manifiesta cotidiana y ordinaria al tiempo que propia de la superstición y del bagaje cultural popular:

Isora se tomó la gotita de café que le quedaba a la taza de la que estaba bebiendo doña Carmen y, directa, alargó el brazo para coger el vasito que la vieja había servido con anís del mono. Isora eructó, eructó como cinco veces seguidas. Y luego bostezó. Y en ese momento, doña Carmen la agarró por la barbilla y le miró los ojos, aquellos ojos verdes como uvas verdes [...] Miniña, tú tienes mal de ojo. Vete por Dios a cas Eufracia a que te santigüe. Díselo a tu abuela, que ella sabe desas cosas y que te lleve a echarte un rezado.¹⁷

La escena ilustra cómo las creencias mágico-religiosas atraviesan los distintos niveles del universo narrativo, afectando tanto a Isora como a Doña Carmen, Eufrasia y otros personajes como Chela, Shit o Almerinda, pues todas comparten una cosmovisión donde el mal de ojo constituye una amenaza real y cotidiana: «De lo que tenía entonces miedo [...] era de que le dijeran que yo le hice mal de ojo. Chela, la abuela de Isora, era una mujer que creía mucho en esas cosas».¹⁸ La novela continúa profundizando en esa herencia cultural popular que impregna la vida de los personajes a través de la mirada infantil de la narradora, vinculando ese miedo a la enfermedad con la sexualidad emergente y los tabúes del cuerpo femenino. Esta ambigüedad —entre superstición, deseo y religión— constituye uno de los ejes simbólicos de la novela:

Sabía que a los niñoschicos, que están rojos y calvos y feos y sin dientes y con la cabeza llena de costras, les ponían un lacito rojo en el carro porque las madres y las abuelas tenían miedos [...]. Entonces yo creía que el mal de ojo se lo hacían en esa zona del cuerpo, en la zona del pepe y del culo y de los pelos de las piernas [...]. Isora y yo hacíamos muchas cosas por esa zona del cuerpo, la de los pies a la barriga. La zona del pepe, sobre todo. Entonces a lo mejor el mal de ojo tenía que ver con eso.¹⁹

Esta situación es la que provoca que Isora acuda a la casa de Eufrasia para que la libere del mal de ojo, la santiguadora que verbaliza un rezado mientras aplica algunas técnicas:²⁰ el rito de santiguado, descrito con detalle en la novela, coincide con lo documentado por Bienes Brito y Kohl (2016) en su estudio sobre la medicina popular canaria. En él se lee lo siguiente:

Cuando la persona experimenta [...] algún tipo de mal o enfermedad decide acudir a un/a santiguador/a en busca de una solución [...]. El santiguado es el elemento principal en muchos rituales de curación [...] con rezos y gestos con connotaciones religiosas [...] con los que se intenta expulsar la causa del mal. [...] Además, se emplean diferentes técnicas y objetos o ungüentos, dependiendo de la enfermedad o mal a tratar.²¹

De esta forma, Abreu incorpora un conocimiento etnográfico de creencias locales que se integran en la estructura simbólica del relato, razón por la que la novela no solo reproduce un imaginario popular, sino que (re)activa un sistema de creencias que articula la identidad a través de otros factores determinantes como las figuras femeninas —santiguadoras, abuelas o niñas— que ejercen y padecen la dimensión espiritual de lo cotidiano. En esta línea, Prieto González (2023) analiza la medicina tradicional como una manifestación cultural que integra procedimientos como emplastos, frotaciones, plantas medicinales, imposición de manos, rezos y santiguados, al tiempo que se subraya el carácter ritual y participativo de la práctica: entre estos está la recitación rápida de letanías, los movimientos rítmicos, el palmoteo monótono o la repetición de palabras sin sentido:²² *Panza de burro* reproduce de manera nítida este universo ritual en el episodio del rezado de Eufrasia, ya que la autora plasma muchos de estos aspectos. La representación de este trance, a medio camino entre lo místico y lo físico, traduce con precisión el proceso descrito por Prieto González (2023) en el que se produce la unión entre palabra, cuerpo y fe como instrumento de curación:²³

Y señor mío Jesucristo, por el mundo anduvistes, muchos milagros hicistes, mucho a los pobres sanastes, a María Magdalena perdonastes, al santo árbol de la cruz, y los ojos de la mujer se iban poniendo más blancos que una carta, se entregaba las manos más rápido, más fuerte y yo miraba a Isora, yo la miraba y su cara era tranquila pero atenta, con la cadenita de la Virgen de Candelaria dentro de la boca, de alegría por estar siendo curada. [...] Y Santa Ana parió a María, Santa Isabel a San Juan, lo fueron a bautizar en el río Jordán, le pregunta Juan al señor: yo, señor, que estoy bautizado de tus benditas manos, y se entregaba las manos y le daba un tembleque en las piernas y le vibraban los párpados como un perro espantando gatos en sueños, así como estas palabras, los ojos era como que le corrían dentro de las órbitas y le lloraban, son ciertas, los pelos se le pusieron engrinchados, y verdaderas, y empezó a tragar saliva, haga por bien de quitar fuego, aire, y eructó, mal aire, y eructó, mal de ojo, y eructó, que tenga en su cabeza y en su estómago, y eructó y escupió en el piso del patio, en su garganta y en sus ojos, y escupió, en su espalda y en sus cuyunturas, haga por bien de quitar y botar al fondo del mar, y escupió pal aire y me llegó a la cara, de donde a mí ni a otra criatura le haga mal, y vomitó un fisquito sopa del mediodía y empezó a botar espuma por la boca, un espumaraje como botaban los perros con rabia.²⁴

El pasaje revela la pervivencia de una creencia popular canaria que fusiona elementos cristianos con lo mágico y lo folklórico: tal y como señala Prieto González, la Iglesia católica ha ejercido históricamente la función de intermediaria frente a los males que la ciencia no logra explicar, atribuyendo a lo sagrado la potestad de sanar.²⁵ En este sentido, Eufrasia asume los rasgos propios de la santiguadora: su rezado cristiano —«Y señor mío Jesucristo, por el mundo anduvistes, muchos milagros hicistes, mucho a los pobres sanastes, a María Magdalena perdonastes, al santo árbol de la cruz»²⁶— y sus gestos rítmicos y la somatización del mal durante el rito —«y se entregaba las manos y le daba un tembleque en las piernas y le vibraban los párpados como un perro espantando gatos en sueños, así como estas palabras, los ojos era como que le corrían dentro de las órbitas y le lloraban»²⁷— la llevan a experimentar eructos o náuseas —«mal aire, y eructó, mal de ojo, y eructó, que tenga en su cabeza y en su estómago, y eructó y escupió en el piso del patio, en su garganta y en sus ojos»²⁸—. Todos ellos son indicios del tránsito hacia un estado liminal donde actúa como mediadora entre el cuerpo enfermo y la fuerza curativa. Esta realidad coincide con lo descrito por Marrero González (2022) a razón de este pasaje:

Seguramente Eufrasia —quien hace de santiguadora de Isora— aprendió a curar porque su madre o abuela también lo hacían. El rito de curación que hace Eufrasia se hace mediante rezado cristiano o católico. Como señala García Barbuzano (1982), todo lo relacionado con la brujería en Canarias,

²² Prieto González, Tomás Javier, «La religión popular como estructurante significativo de la sanación. Una aproximación a la práctica de las santiguadoras y curanderos en Canarias», *Antropología Experimental*, 23, 2023, 166-170.

²³ *Ibid.*

²⁴ Abreu., *Panza de burro*, ed. cit., 36-37

²⁵ Prieto González, Tomás Javier., «La religión popular como estructurante significativo de la sanación. Una aproximación a la práctica de las santiguadoras y curanderos en Canarias», ed. cit., 167.

²⁶ Abreu., *Panza de burro*, ed. cit., 37.

²⁷ *Ibid.*, 37.

²⁸ *Ibid.*, 37.



29 Marrero González, Cristo Manuel, «Análisis sobre el Contexto Social y Cultural de la novela *Panza de Burro*, de Andrea Abreu», en *ENE Revista de Enfermería*, 16, 1, 2022, pág. 5.

30 Prieto González, Tomás Javier «La religión popular como estructurante significativo de la sanación. Una aproximación a la práctica de las santiguadoras y curanderos en Canarias», ed. cit., 181.



31 Espinosa de los Monteros, María Jesús, «Andrea Abreu: “Escribir es limpiar”» Valencia Plaza, 2020. <https://valencia-plaza.com/andrea-abreu-escribir-es-limpiar?amp=1>

32 TEA. Tenerife Espacio de las Artes, Diálogos de escritura ‘Panza de burro’, de Andrea Abreu, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=RrioFHxTrAA&t=1s&ab_channel=TEATenerifeEspaciodelasArtes, [28:33-29:23].

33 *Ibid.*



34 *Ibid.*

35 Graduado en Español. Lengua y literatura por la Universidad de La Laguna. Ha preparado como crítico la edición de los cuentos reunidos de Josefina Zamora en *La mirada infinita. Cuentos reunidos* (2020), así como ha estudiado la obra de Félix Francisco Casanova en su trabajo *El don de Vorace: novela lírica y actitud posmoderna*. Ha publicado los libros *Huida al centro del agua* (2015) y *Ceremonia* (2018), con el cual obtuvo el premio *Nuevas Escrituras Canarias*. En 2021, Libero publicó su poemario *Nunca seré mi madre y no pariré a mi hermana*, y *La tarde será roja cuando* en 2023.

categoría que englobaría a hechiceras, brujas, santiguadoras y curanderas, es un sincretismo desarrollado por influencia cristiana, por tradiciones moriscas, prácticas guanches y magia africana. [...] Eufrasia [...] entra en trance ya que comienza a somatizar, a nivel digestivo, el mal que padece la niña Isora. Precisamente Kohl (2016), describe que las sanadoras [...] como Eufrasia, presentan síntomas leves como náuseas, eructos, vómitos... Resultados de ese mal o dolencia que tiene la persona que acude a sanarse. La santiguadora hace de mediadora entre el afectado y el lugar que envía el mal.²⁹

De este modo, el pasaje refuerza los rasgos culturales específicos del archipiélago canario, «realidad [...] expresiva [...] [que] tiene un estrecho vínculo con las creencias que son propagadas por tradición oral»:³⁰ *Panza de burro* se erige como espacio de memoria y resistencia simbólica en el que las figuras femeninas —especialmente las abuelas— encarnan el saber ancestral y la capacidad de articular identidad mediante la palabra. Esta es la razón por la que los pasajes analizados, en particular, y el tema, en general, adquiere tanta relevancia en la novela, pues subraya no solo una realidad popular y cultural concreta del archipiélago, sino que refleja una tradición oral que constituye tanto un pilar narrativo en la obra como en la propia tradición canaria:

En ese sentido, es muy bonito el homenaje y el cuidado con el que hablas de las abuelas ejemplificado en la abuela de Isora. Por supuesto. [...] Y es curioso también la cantidad de valores que aprendemos de ellas, de sus historias: las brujas, las santiguadoras, la historia oral de las islas, en definitiva. Al mismo tiempo, crecimos en oposición a esas ideas que, muchas veces, eran retrógradas. No queríamos ser cerradas de mente, no queríamos ser homóforas... Es como un amor-rechazo a la tradición.³¹

En una entrevista en el *Tenerife Espacio de las Artes* (TEA), Andrea Abreu y su editora Sabina Urraca destacan precisamente este capítulo por su fuerza expresiva y por el desafío que supuso mantener en el texto la oralidad espontánea del rezado, es decir, por el esfuerzo de la escritora-editora por ser fiel al proceso oral reflejado a través del personaje de Eufrasia. La editora lo describe como «mágico»,³² porque en él la autora «lleva la oralidad al límite»,³³ fusionando voz, respiración y escritura:

A mí el capítulo de la santiguadora me da mucha pena porque casi nunca se comenta ni te preguntan nada de eso en las entrevistas yo siempre las leo [...] A mí ese capítulo me parece mágico porque me parece ahí llevas la oralidad al límite porque... Bueno, ahí tuvimos mucho lío, lo estuvimos comentando antes con el tema puntos, comas, porque no sabíamos hasta qué punto se iba a mantener este tema de que la santiguadora va diciendo su rezado y al mismo tiempo va haciendo cosas y todo está escrito seguido... A mí ese capítulo. Me emociona muchísimo [...] Lo veo en mi cabeza [...] Esa mujer escupiendo, poniendo los ojos en blanco, diciendo cosas... Y además me parece que es un capítulo fundamental en el libro.³⁴

De lo dicho hasta ahora se puede concluir que el universo de las abuelas en *Panza de burro* (2020) constituye un entramado simbólico donde se condensa la memoria cultural del archipiélago canario y su sistema de creencias populares, sostenido en la oralidad y en las prácticas mágico-religiosas de las santiguadoras. A través de personajes como Eufrasia la novela articula una red de figuras femeninas que opera como mediadora entre lo (in)visible y la palabra: la santiguadora, en particular, encarna la figura liminar que, mediante la performatividad del rezo, el temblor del cuerpo y la erupción —si se permite la metáfora en relación con la novela— verbal, convierte el acto narrativo en un espacio creado *por y para* la memoria colectiva (literaria-cultural de las islas).

Esta perspectiva permite establecer lazos de unión con poetas canarios como Yeray Barroso Ravelo, quien también toma este tópico y lo hace suyo en sus versos.³⁵ Su obra *La tarde será roja cuando* (2023) presenta un

yo poético que recorre el cántico de una mujer santiguadora a lo largo de los días: la filiación de este poemario con el tema que aquí se analiza resulta evidente, no solo a través de la lectura de la obra, sino también por las propias palabras del autor, quien, en una entrevista sobre este libro, destaca la presencia de esta raigambre cultural y la influencia de Abreu:

Bienvenido a Altavoz Cultural, querido Yeray. Nos gustaría comenzar preguntándote por ese primer estímulo que te lleva a crear La tarde será roja *cuando y, tras él, por su proceso creativo en cuanto a imágenes, elementos y semántica construida hasta abrazar su versión definitiva.* Desde hace un tiempo me pregunto de forma constante qué es eso que se ha dado en llamar capital cultural y qué elementos configuran el mío. Se podría pensar que la diversidad de lecturas es el hecho definitorio que nos hace ir alejando el horizonte del conocimiento un poco más cada vez. Pero ¿dónde queda el misticismo de la realidad cotidiana? He llegado a la conclusión de que igual de importante que una obra de Bach es el altavoz que, sobre un Citroën de color blanco, recorre el pueblo anunciando el entierro de una persona mientras los perros lloran, la casa se calla y la gente escucha con cierta congoja. Capital cultural es leer a Cernuda, Rilke, Anne Carson o Pessoa, pero también lo es una abuela rezando el mal de ojo a un niño recién nacido mientras su nieto llega de la escuela. Concretamente, *La tarde será roja cuando* nace de una cuestión que en su momento me planteó Andrea Abreu. ¿El mal de ojo solo se puede transmitir por envidia? Pregunté a esa abuela que rezaba. El mal de ojo también se puede transmitir por amor, me dijo. ¿Y si el mal de ojo, esa enfermedad del inconsciente colectivo, está impregnando a toda una sociedad, como una especie de permanente cotidiano? De ahí nació el libro.³⁶

El mal de ojo y la figura de la santiguadora constituye, como se ha demostrado, uno de los temas centrales de la novela analizada a lo largo de estas páginas; al tiempo, hace lo propio con el poemario de Barroso, por lo que las relaciones entre la prosa y los versos son múltiples. En ambos discursos aparece una enfermedad que requiere la mediación de una vieja como sanadora: en el fragmento narrativo, como ya se ha visto, esa situación se plasma a través de Isora después de que doña Carmen le dijera que tenía mal de ojo —«Miniña, tú tienes mal de ojo. Vete por Dios a cas Eufracia a que te santigüe. Díselo a tu abuela, que ella sabe desas cosas y que te lleve a echarte un rezado»³⁷—; de manera similar, en los poemas se enuncia el padecimiento como punto de partida del rito: «tú estás enfermo».³⁸

El encuentro con la santiguadora —coincidencia también en este caso: una «vieja»³⁹ en el caso de Barroso y otra (Eufrasia) en el caso de Abreu— se produce porque esta debe curar el mal que padece el sujeto poético y la niña respectivamente. Los poemas se presentan como la transcripción literal del audio de una mujer que santigua a alguien mientras entrelaza su rezado con elementos cristianos — «yo te santiguo en el nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo...»⁴⁰ o «en cruz padeció y en cruz murió»⁴¹—, lo que también recuerda a la novela de la icodense: «Y señor mío Jesucristo, por el mundo anduvistes, muchos milagros hicistes, mucho a los pobres sanastes, a María Magdalena perdonastes, al santo árbol de la cruz».⁴² La voz de Eufrasia parece estar “escondida” detrás de los versos de Barroso.

El rezo de la vieja en el poema —«yo señor que estoy bautizado de tus benditas manos / haga por bien quitar fuego, aire, mal aire, mal de ojo»⁴³— establece un paralelismo con el acto sanador de Eufrasia, cuya voz entrecortada y corporal —«se entregaba las manos y le daba un tembleque en las piernas...»⁴⁴— se funde también con el dolor del otro. Además, otro punto de unión se halla en la expulsión del mal:⁴⁵ en el caso de Eufrasia, esta dice «haga por bien de quitar y botar al fondo del mar [...] donde a mí ni a otra criatura le haga mal»;⁴⁶ el yo poético enuncia «para que salga el mal y entre el bien».⁴⁷ La realidad, en esencia, es la misma.

En el poemario citado, la oralidad se convierte, igual que en la novela, en una estrategia de escritura que (re)valoriza el habla popular y los ritos domésticos de la cultura isleña, pues ambos textos trascienden el mero registro de costumbres y transforman el rezo y la superstición en



36 Altavoz Cultural, «La tarde será roja cuando», 2024, <https://altavozcultural.com/2023/04/23/la-tarde-sera-roja-cuando/>

37 Abreu., *Panza de burro*, ed. cit., 28.
38 Barroso, Yeray., *La tarde será roja cuando*, Santa Cruz de Tenerife, Libero Editorial, 2023, pág. 9

39 Abreu., *Panza de burro*, ed. cit., 9, 37, 55.

40 Barroso., *La tarde será roja cuando*, ed. cit., 9.
41 *Ibid.*, 10.

42 Abreu., *Panza de burro*, ed. cit., 37.

43 Barroso., *La tarde será roja cuando*, ed. cit., 55.
44 Abreu., *Panza de burro*, ed. cit., 36
45 Prieto González, Tomás Javier «La religión popular como estructurante significativo de la sanación. Una aproximación a la práctica de las santiguadoras y curanderos en Canarias», ed. cit., 181.

46 Abreu., *Panza de burro*, ed. cit., 3
47 Barroso., *La tarde será roja cuando*, ed. cit., 9.

dispositivos narrativo-poéticos que explican todo un entramado cultural: estas correspondencias no son solo temáticas —que también— sino que entre ambas obras se manifiesta el modo en que Abreu y Barroso (re)configuran la tradición oral como un sistema de conocimiento. Tanto en *La tarde será roja cuando* como *Panza de burro* la oralidad se presenta como un espacio de memoria colectiva, pues la narradora y el poeta restituyen la autoridad de la voz popular como símbolo del saber y de la cultura del archipiélago, convirtiendo la oralidad femenina en un archivo vivo de la identidad canaria.

En síntesis: *Panza de burro* y *La tarde será roja cuando* dialogan desde un mismo imaginario cultural, este es, el de unas Islas Canarias que se piensan a sí mismas a través de sus voces ancestrales, sus mitos y su oralidad. Abreu lo hace mediante la narración oral y la figura de «las viejas de mi barrio»;⁴⁸ Barroso, en la misma línea, a través de la liturgia poética y la evocación de la voz longeva. Ambos construyen, desde registros distintos, una poética narrada (o una narración poética, según se prefiera) de la memoria sustentada en la palabra viva: aquella que encarna la sapiencia colectiva transmitida a través de la palabra. La oralidad, en este sentido, no se reduce a un recurso estilístico, sino que actúa como un principio estructurante que vertebra tanto la narración⁴⁹ como los versos de los dos universos de tinta analizados.

Conclusiones

El análisis realizado a lo largo de estas páginas evidencia que *Panza de burro* (2020), de Andrea Abreu, refleja de forma significativa el universo mágico-religioso canario, integrando la sabiduría popular y la oralidad como pilares estructurales del relato. Estos elementos no solo configuran la identidad de los personajes, sino que también revelan la función de la tradición oral como vehículo de memoria colectiva e identidad insular. En diálogo con el poemario *La tarde será roja cuando*, la novela comparte una misma raíz simbólica y cultural: Abreu —y, se entiende, también Yeray Barroso— (re)configura la tradición al transformarla en un espacio de resistencia frente a los discursos hegemónicos de la modernidad. En su obra, la oralidad actúa como un principio estructurante-nuclear, pues la memoria, la identidad y la tradición se articulan como ejes (inter)dependientes de un mismo sistema simbólico. La novela (re)construye el relato colectivo desde las voces marginales —mujeres, clases populares, ámbitos rurales—, reafirmando el valor de la cultura folklórica y, especialmente, de la figura de la mujer longeva como emblema de la identidad y de la continuidad cultural canaria.

Todo ello demuestra que es necesario fomentar el estudio de la narrativa canaria y, especialmente, de la escrita por jóvenes narradoras, dado que existe una tendencia creciente de óperas primas —*Autofagia* (2022) de Celia Lorenzo, *Supersaurio* (2022) de Meryem El Mehdati, *Leche condensada* (2023) de Aida González Rossi, *¡Han cantado bingo!* (2025) de Lana Corujo— que deben ser analizadas por los estudios filológicos para comprender, descubrir y destacar lo que está siendo escrito actualmente en las islas. Obras como *Panza de burro* no solo enriquecen la tradición literaria del archipiélago, sino que también aportan nuevas perspectivas sobre la identidad cultural, la innovación estilística y la exploración de temas tradicionales-actuales que deben ser leídos, analizados y, por supuesto, escuchados, ya que forman parte del archivo de memoria histórica que, en el fondo, todas las personas del archipiélago tienen dentro de sí.

⁴⁸ Abreu., *Panza de burro*, ed. cit., 55.

⁴⁹ En el caso de Abreu, esta realidad va más allá pues es un hecho estructural a toda la novela, no solo a este tema en concreto. Para profundizar en este tema, véase: Fernández Hernández, Paula., «Prólogo», en AAVV, *Te pondrán flores en el estómago*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones La Palma, 2024, 11-14; González Reina, Sandra., *Inocencia salvaje: las niñas jarrapas de Andrea Abreu*. Madrid, Mercurio Editorial, 2025; Hevia Gago, Illán., «Panza de burro», *Castilla: Estudios de Literatura*, 13, 2022, 762-764, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.762-764>; Salas Hernández, Adalber., «Panza de burro, de Andrea Abreu: escachar palabras», *Revista de la Universidad de México*, 3, 2022, 147-151, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/66a18e60-29ef-404c-9a29-a74ec8a-0c6e0/panza-de-burro-de-andrea-abreu>

Bibliografía

- Bienes Brito, Noemí, y Mona Kohl., «Santiguando en Canarias», en *Batey: Revista Cubana de Antropología Sociocultural* 8, 2016, 66-79.
- Cristó Manuel Marrero González, «Análisis sobre el Contexto Social y Cultural de la novela Panza de Burro, de Andrea Abreu», en *ENE Revista de Enfermería*, 16, no. 1, https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198, 2022, 1-6,
- Espinosa de los Monteros, María Jesús, «Andrea Abreu: “Escribir es limpiar”», *Valencia Plaza*, 2020, <https://valenciaplaza.com/andrea-abreu-escribir-es-limpiar?amp=1>
- Fernández Hernández, Paula, «Prólogo», en AAVV, *Te pondrán flores en el estómago*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones La Palma, 2024, 11-14.
- Genette, Gerard., *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- González Reina, Sandra., *Inocencia salvaje: las niñas jarrapas de Andrea Abreu*. Madrid: Mercurio Editorial, 2025.
- Hevia Gago, Illán., «Panza de burro», en *Castilla: Estudios de Literatura*, 13, 2022, 762-764, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.762-764>
- Jiménez Bautista, Francisco Javier., *Mujeres dormidas en la literatura, Estudio temático*. Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, Extremadura, <https://dehesa.unex.es/handle/10662/8304>, 2018.
- Molina Fernández, Carolina., «Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, I», en *Per Abbat, boletín filológico de actualización académica y didáctica*, n. 1, 2006, 35-60.
- Prieto González, Tomás Javier, «La religión popular como estructurante significativo de la sanación. Una aproximación a la práctica de las santiguadoras y curanderos en Canarias», en *Antropología Experimental*, 23, 2023, 165-183.
- Salas Hernández, Adalber., «Panza de burro, de Andrea Abreu: escachar palabras», en *Revista de la Universidad de México*, 3, 2022, 147-151, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/66a18e60-29ef-404c-9a29-a74ec8a0c6e0/panza-de-burro-de-andrea-abreu>
- Sánchez Hernández, Pablo, y Coello Hernández, Alejandro, «Resituación la poesía canaria actual en el paradigma transatlántico: la oralidad como forjadora de nuevos mundos poéticos», *El brillo inútil: Experimentación, juventud y creación. Actas del I Congreso del Ala Este. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, <https://www.ucm.es/alaestecreacion/file/el-brillo-inutil-actas>, 2023, 14-23.
- TEA. Tenerife Espacio de las Artes, *Diálogos de escritura ‘Panza de burro’, de Andrea Abreu*, https://www.youtube.com/watch?v=RrioFHx-TrAA&t=1s&ab_channel=TEATenerifeEspaciodelasArtes, 2021.

doi.org/10.56029/NX2234

Cultura corporativa y transición política en la transición democrática de Corea del Sur: Un análisis de la película *The Age of Success* (Jang Sun-Woo, 1988) como sátira capitalista

Luis Miguel Machín Martín
Universidad Fernando Pessoa-Canarias (UFPC)
ORCID: 0000-0001-6148-3964

Resumen: Este artículo analiza *The Age of Success* (Jang Sun-woo, 1988) como una obra clave para comprender las transformaciones sociales, económicas y cinematográficas de la Corea del Sur contemporánea. A partir del contexto del Nuevo Cine Coreano, se examina la representación de la nueva clase ejecutiva surgida en los años ochenta y su relación con la transición democrática, atendiendo a las tensiones entre competitividad, movilidad social y precariedad. El estudio aborda además la película como una sátira incisiva de la cultura empresarial y del discurso del esfuerzo, situándola dentro de un marco comparativo que visibiliza su relevancia en el cine coreano de fin de siglo.

Palabras clave: cine coreano; Jang Sun-woo; *The Age of Success*; Corea del Sur.

Abstract: This article examines *The Age of Success* (Jang Sun-woo, 1988) as a key work for understanding the social, economic, and cinematic transformations of late-modern South Korea. Framed within the context of the New Korean Cinema, it analyzes the representation of the new executive class that emerged during the 1980s and its relationship to the democratic transition, focusing on the tensions between competitiveness, social mobility, and precarity. The study also explores the film as an incisive satire of corporate culture and the discourse of personal effort, situating it within a comparative framework that highlights its relevance in late-century Korean cinema.

Keywords: Korean cinema; Jang Sun-woo; *The Age of Success*; South Korea.

Introducción y justificación

El cine coreano de finales de los años ochenta constituye un punto de inflexión fundamental en la historia cultural contemporánea de Corea del Sur. Lejos de la sofisticación estética, el reconocimiento global y la proyección industrial que caracterizarían al *Hallyu* —la corriente cultural coreana que aglutina las industrias artísticas nacionales— del siglo XXI,¹ la década de 1980 estuvo marcada por un panorama cinematográfico depauperado, sometido a limitaciones económicas, políticas y creativas.² La fuerte censura gubernamental, la escasa profesionalización de los estudios, la competencia de la televisión emergente y la ausencia de un público nacional fidelizado convirtieron aquellos años en uno de los periodos de mayor precariedad en la cinematografía surcoreana. Sin embargo, en este marco restrictivo se gestó una renovación decisiva: el surgimiento del llamado Nuevo Cine Coreano (*Korean New Wave*), movimiento heterogéneo pero profundamente crítico, cuyos directores —entre ellos Jang Sun-woo, Park Kwang-su o Jang Gil-su— impulsaron la reconfiguración estética y política del medio a finales de la década.³

En este contexto se sitúa *The Age of Success* (*Seong-gong sidae*, 1988), obra esencial para entender los cambios que se estaban produciendo en la industria cinematográfica y en la sociedad del país, y que ayuda al espec-

tador a comprender el tránsito entre dos etapas históricas: por un lado, el agotamiento estructural del cine industrial dominado por los grandes estudios, caracterizado por fórmulas repetitivas, y una fuerte supervisión estatal y por la importación de cine comercial extranjero que opacaba al surcoreano;⁴ por otro, la apertura democrática del país, la liberalización de mercados en sectores como el cinematográfico⁵ y la posterior articulación de una cinematografía renovada, más ambiciosa en términos formales e ideológicos. Este periodo puente, que abarca desde mediados de los años ochenta hasta principios de los noventa, constituye un momento clave donde confluyen tensiones políticas, económicas y culturales que prepararon la irrupción del cine coreano contemporáneo y, en última instancia, la consolidación del *Hallyu* como fenómeno global.

El Nuevo Cine Coreano surge directamente de ese clima de transformación, marcado tanto por los movimientos democratizadores —como las protestas de Gwangju en 1980 y las movilizaciones estudiantiles posteriores— como por el crecimiento económico que empezaba a desbordar los límites de la sociedad industrial y a configurar un nuevo modelo de modernidad capitalista. Los directores vinculados a este movimiento, muchos de ellos formados en cineclubes universitarios o en ambientes de activismo político y artístico,⁶ se propusieron renovar no solo las temáticas habituales del cine comercial, sino también los modos de representación dominantes. Frente a la estética convencional y al didactismo ideológico, apostaron por una mayor experimentación formal, una visión crítica sobre la sociedad coreana y la incorporación de problemáticas históricas y sociales que habían sido silenciadas durante décadas.

En este marco, *The Age of Success* adquiere una relevancia particular. Dirigida por Jang Sun-woo, una de las figuras más provocadoras y radicales de su generación, la película ofrece una mirada incisiva al nuevo orden económico y social que se estaba consolidando en Corea del Sur. Aunque este artículo desarrollará un análisis pormenorizado en secciones posteriores, es necesario situar la obra dentro del entramado histórico-cultural que la produce: *The Age of Success* se estrena en 1988, año emblemático por la celebración de los Juegos Olímpicos de Seúl, acontecimiento que simbolizó la entrada de Corea en la modernidad globalizada. Al mismo tiempo, el país experimentaba un vertiginoso proceso de expansión económica que consolidaba la cultura empresarial competitiva y la ideología de la productividad como pilares de la identidad nacional contemporánea.

La película de Jang Sun-woo dialoga directamente con este escenario, reflejando tanto las tensiones de una sociedad en plena transición como las contradicciones inherentes al nuevo capitalismo coreano. Sin embargo, más allá de su contenido crítico, la obra resulta especialmente significativa por su contribución a la evolución formal y discursiva del cine coreano. En ella convergen elementos propios de la modernización cinematográfica de la época: una mayor libertad en la representación de temas políticos y sociales, la incorporación de lenguajes visuales más dinámicos y heterodoxos, y una clara ruptura con los modelos narrativos que habían predominado durante la era de control estatal. De este modo, la película no solo funciona como retrato satírico de una sociedad que se redefine, sino como síntesis y anuncio de las transformaciones que experimentaría el cine coreano en las décadas siguientes.

La importancia de *The Age of Success* radica también en su capacidad para evidenciar la complejidad de un periodo de transición industrial que ha sido, en ocasiones, descrito únicamente como un estadio intermedio entre la decadencia del cine de los 80 y el esplendor del *Hallyu*. Sin embargo, la década final del siglo XX no fue una mera antesala, sino un momento de intensa rearticulación estética e ideológica. En este sentido, la película de Jang Sun-woo ofrece un punto de observación privilegiado para examinar la emergencia de nuevas subjetividades, la redefinición del espacio urbano, la transformación del mundo del trabajo y los cambios en la cultura visual coreana. Como texto cinematográfico, condensa las tensiones entre tradición y modernidad, intervención estatal y liberalización del mercado, precariedad industrial y ambición creativa.

4 Chung, I., «From National Culture to Diversity: The Formation of the Diversity Concept in Korean Film Policy», en *문화산업연구*, vol. 23, núm. 1, 2023, 137.

5 Parc, J., & Messerlin, P., «In Search Of An Effective Trade Policy For The Film Industry: Lessons from Korea», en *Journal of World Trade*, vol. 52, núm. 5, 2018, 745-764.

6 Hong, S., «La génération des centres culturels (Munhwawon sedae) et la nouvelle vague du cinéma sud-coréen des années 1980-1990», en *Mise Au Point*, vol. 19, 2024. Consultado el 3 de noviembre de 2024 en <http://journals.openedition.org/map/7154>

¹ Kim Bok-Rae., «Past, Present And Future of Hallyu (Korean Wave)», en *American International Journal Of Contemporary Research*, vol. 5, núm. 5, 2015, 154.

² Yi, H., «Coevolution of Conventions and Korean New Wave», en *Korea Journal*, vol. 59, núm. 4, 2019, 79.

³ *Ibid.*, 86-87.

Así, el análisis de *The Age of Success* resulta imprescindible para comprender la genealogía del cine coreano contemporáneo. Su estudio permite reconstruir los procesos que hicieron posible la posterior consolidación industrial del sector, así como el desarrollo de un cine de autor vigoroso y reconocible internacionalmente. La película se convierte, por tanto, en un artefacto cultural que ilumina el tránsito entre dos modelos cinematográficos y dos regímenes de modernidad distintos, situándose en el centro de un debate más amplio sobre identidad, capitalismo y representación en la Corea del final del siglo XX. Este trabajo se propone abordar ese punto de inflexión, examinando la obra de Jang Sun-woo como testimonio y catalizador de un cambio profundo en el imaginario cinematográfico coreano.

1. Jang Sun-woo y el Nuevo Cine Coreano de finales de los años 80

La figura de Jang Sun-woo ocupa un lugar singular dentro del proceso de renovación cinematográfica que tuvo lugar en Corea del Sur entre finales de la década de los ochenta y los primeros años del siglo XXI. Aunque su nombre suele aparecer asociado al grupo de cineastas que transformaron radicalmente el paisaje audiovisual coreano en los años 80 y 90, su trayectoria destaca por una voluntad constante de transgresión formal y temática que lo sitúa en una posición diferenciada respecto a otros directores del llamado Nuevo Cine Coreano. Más que un estilo unitario, su obra manifiesta una búsqueda permanente, orientada a cuestionar los límites de la representación y a explorar las contradicciones sociales y culturales que emergían en un país en plena transformación.

Jang inició su carrera cinematográfica tras un periodo de intensa militancia intelectual en cineclubes universitarios y en circuitos alternativos de debate cultural. Esa experiencia temprana marcó su sensibilidad crítica y su interés por relacionar el cine con problemáticas sociales, económicas y políticas. Si bien otros directores de su generación también provenían de espacios de activismo cultural, en Jang esta dimensión se tradujo en una estética particularmente iconoclasta: una puesta en escena que combina la sátira, la fragmentación narrativa y las ansiedades corporales y sexuales masculinas latentes en la sociedad surcoreana de la época.⁷ Esta orientación temprana lo convirtió en uno de los directores más audaces del panorama coreano.

El Nuevo Cine Coreano ofreció el marco institucional y creativo que permitió la consolidación de su carrera. La llegada de productoras independientes, el fortalecimiento de escuelas de cine y el paulatino debilitamiento de los mecanismos de censura —la censura acabaría suavizándose y aboliéndose en algunos sectores culturales a partir de 1995,⁸ si bien posteriormente continuaron habiendo indicios de que esta seguía existiendo de forma soterrada⁹— posibilitaron la emergencia de voces que apostaban por relatos contemporáneos y críticos. En este contexto, Jang se situó rápidamente como una figura central por su capacidad para articular discursos radicales sobre la sociedad coreana mediante un lenguaje cinematográfico igualmente radical. A diferencia de otros directores más orientados hacia el realismo político —como Park Kwang-su¹⁰— o hacia la reconstrucción histórica, Jang optó por un enfoque híbrido que combinaba elementos del cine popular, la experimentación visual y la irreverencia en películas polémicas como *Timeless Bottomless Bad Movie* (*Nappun yeonghwa*, 1997) o *Lies* (*Gojitmal*, 1999).

A lo largo de los años noventa, su filmografía adquirió una notoriedad creciente, tanto en Corea como en festivales internacionales. Obras como *The Road to the Race Track* (*Gyeongmajang ganeun kil*, 1991), *Passage to Buddha* (*Hwa-Om-Kyung*, 1993), *To You From Me* (*Neoege narul bonaenda*, 1994) o *A Petal* (*Ggotip*, 1996) profundizaron en una serie de preocupaciones recurrentes: la violencia estructural, las heridas históricas no resueltas, la alienación urbana y las tensiones entre tradición y modernidad. En lugar de ofrecer una representación lineal o pedagógica de estos temas, Jang incorporó una visión neutral y poco juiciosa, y una aproximación al cuerpo humano que no rehúye lo grotesco o lo incómodo. Esta actitud contestataria lo situó en la vanguardia del cine coreano, convirtiéndolo en un referente para las nuevas generaciones de cineastas.

⁷ Mudle, K. R., *The Limits Of Resemblance: Gender Representation In The Films Of Hong Sang-Soo*. Tesis de Máster (no publicada). San Francisco State University, 2019, 8.

⁸ Kwon, S. H., & Kim, J., «From Censorship To Active Support: The Korean State And Korea's Cultural Industries», en *The Economic and Labour Relations Review*, vol. 2, núm. 4, 2013, 523.

⁹ Yuk, J., «Cultural Censorship In Defective Democracy: The South Korean Blacklist Case», en *International Journal of Cultural Policy*, vol. 25, núm. 1, 2019, 33-47.

¹⁰ Machín Martín, Luis Miguel., «Activismo político y memoria histórica en el cine de Corea del Sur: una aproximación a la filmografía del cienasta Park Kwang-su», en *nexo: Revista Intercultural de Arte y Humanidades*, vol. 21, 2025, 5-13.

Su aportación no puede comprenderse únicamente desde una perspectiva estética. Jang desempeñó un papel decisivo en la redefinición de las relaciones entre el cine y la sociedad durante un periodo de profunda mutación cultural. En una Corea que avanzaba hacia la globalización, la liberalización económica y la apertura cultural, sus películas ensayaron una crítica persistente a los discursos hegemónicos sobre el progreso, el éxito individual y la identidad colectiva. La audacia con la que abordó cuestiones consideradas tabú —como la sexualidad, la violencia institucional o la corrupción moral— contribuyó a ensanchar los márgenes de lo que podía representarse en la pantalla.

Con la llegada del siglo XXI, Jang continuó siendo una figura influyente, pero su carrera llegó a su final —al menos hasta la fecha— debido al nulo éxito de su último film: *Resurrection of the Little Match Girl* (*Sungnyangpali sonyeoui jaerim*, 2002), titulada en España *Resurrection, empieza el juego* tiene el dudoso honor de ser el mayor fracaso de la historia de la industria surcoreana e hizo tambalear sus cimientos.¹¹ En cualquier caso, se trató de un proyecto extraño dentro de su filmografía, al ser una película que, además, pertenece a los géneros de acción y fantasía, y está narrada con un estilo eminentemente comercial.

2. *The Age of Success*: la representación de la nueva clase ejecutiva y oficinista de la Corea del Sur de la transición democrática

Durante la década de 1980, Corea del Sur experimentó una transformación profunda de su estructura social vinculada al acelerado desarrollo económico y al proceso de transición democrática. En este periodo emergió con fuerza una nueva clase ejecutiva y oficinista, conocida en la historiografía coreana bajo el término *salaryman* (사라리맨), cuya aparición modificó sustancialmente las dinámicas laborales, las expectativas de movilidad social y la configuración cultural de la identidad urbana. Esta figura del *salariman* se convirtió en un símbolo de la modernización capitalista: un trabajador de oficina empleado en grandes conglomerados industriales de gestión familiar llamados *chaebol* —ejemplos de chaebol son Samsung, Hyundai o LG—, sometido a rígidas jerarquías corporativas, largas jornadas laborales y una adhesión casi total a la empresa como institución social.

La película *The Age of Success* se inserta de manera directa en este contexto. Su estreno coincide con el momento en que esta clase emergente se consolidaba como referente del nuevo ciudadano de la Corea del Sur posindustrial. La transición democrática, periodo comprendido entre 1985 y 1988, al reducir los mecanismos de control estatal y favorecer una mayor flexibilización cultural, permitió que el cine abordara con más libertad las tensiones inherentes a esta transformación. El film de Jang Sun-woo, sin explicitarlo mediante claves históricas directas, se alimenta de las contradicciones que rodeaban a este nuevo sujeto urbano: el entusiasmo por la modernización, las promesas de ascenso social, el culto a la productividad y, al mismo tiempo, la precarización de amplios sectores obreros, la intensificación de la desigualdad y la fractura entre quienes podían integrarse en el modelo corporativo y quienes quedaban excluidos.

El protagonista, llamado Kim Pan-chok, encarna de forma paradigmática las aspiraciones y los conflictos del *salariman* coreano. Kim no procede de las élites industriales tradicionales ni de los círculos burocráticos vinculados al viejo régimen autoritario: su trayectoria se inscribe en la meritocracia agresiva que empezó a promoverse durante los años de rápido crecimiento. En este sentido, su identidad laboral no se define por un oficio heredado ni por una vocación profesional, sino por una voluntad de progresar dentro de una estructura empresarial que exige competitividad extrema, obediencia a los superiores y, sobre todo, la capacidad de interiorizar los valores del capitalismo corporativo emergente.

A través de él se evidencia un fenómeno característico de la época: la conversión del lugar de trabajo en un espacio totalizante que absorbe la vida personal y condiciona la subjetividad del individuo. Kim se relaciona con su entorno casi exclusivamente desde la lógica del rendimiento, y su interacción con otros personajes revela un tejido social dominado por la

¹¹ Yi, H., «The Way of the Camera and the Camera of the Way: The Spiritual Nomadism of Jang Sun-woo», en *Korean Studies*, vol. 38, 2014, 87.

cultura del esfuerzo, la obsesión por el reconocimiento y la subordinación absoluta al éxito profesional. Estas dinámicas, que comenzaron a definirse con fuerza a mediados de los 80, respondían a la rápida expansión de los *chaebol*, que se convirtieron en instituciones vertebradoras de la economía y marcaron estándares de productividad que penetraban no solo en la fábrica, sino también en la oficina y en la vida cotidiana.

La película extiende esta caracterización más allá del protagonista. El resto de personajes que pueblan la empresa —superiores, colegas de departamento, figuras intermedias dentro de la jerarquía administrativa— se inscriben en la lógica del *salariman* como representantes de un ecosistema profundamente estratificado. La jerarquía empresarial funciona como un microcosmos del orden social de la época: los directivos ocupan un lugar inaccesible, los jefes de sección actúan como mediadores autoritarios y los trabajadores de base compiten por oportunidades escasas de promoción. Esta estructura refleja la realidad de los años 80, cuando la estabilidad laboral empezaba a depender de la capacidad de adaptación al modelo corporativo y del alineamiento con los objetivos de la empresa, dejando atrás sistemas laborales más tradicionales o sindicalizados.

La trama subraya también la fragilidad emocional y social de esta nueva clase ejecutiva. Aunque Kim aspira a ascender, su posición nunca es del todo segura: la empresa lo utiliza mientras resulta útil, y su desempeño se mide de manera estricta y comparativa. Esta condición refleja la vulnerabilidad del *salariman* coreano durante la transición democrática, un periodo en el que coexistían expectativas de modernidad y movilidad social con un sistema laboral implacable que no garantizaba estabilidad ni protección efectiva. A pesar de la narrativa oficial del milagro económico, muchos trabajadores de oficina vivían una tensión constante entre la promesa de éxito y el temor al fracaso.

Uno de los elementos más reveladores de la película es el contraste constante entre esta nueva clase ejecutiva y la clase obrera tradicional, representada mediante personajes que trabajan en ámbitos menos elegantes: producción, servicios o puestos subordinados dentro de la propia empresa. La coexistencia de estas figuras en el film evidencia que la modernización económica no eliminó las tensiones de clase, sino que las reconfiguró. Mientras unos accedían a empleos de oficina que simbolizaban el progreso, otros quedaban relegados a trabajos físicamente duros, con salarios más bajos y menor reconocimiento social. Este fenómeno era ampliamente perceptible en la Corea de los años 80, donde el crecimiento de la clase media no implicó un descenso proporcional de los sectores obreros, sino un desplazamiento de estos hacia la periferia económica y simbólica del país.

La transición democrática añadió un componente simbólico relevante. Aunque el movimiento democrático hizo posible la expansión de libertades civiles y permitió cuestionar antiguas jerarquías autoritarias, el ámbito laboral permaneció fuertemente disciplinado, con unas condiciones de trabajo exigentes que produjeron numerosas manifestaciones en los años 70¹² y que se recrudecieron, después de la llegada de la democracia,

¹² Kim, M. K., «South Korean Women Workers Labor Resistance in the Era of Export-Oriented Industrialization», 1970-1980. *Development and Society*, vol. 32, núm. 1, 2003, 77-101.

con la crisis económica de Asia Oriental de finales de los 90, que, a través del Fondo Monetario Internacional, duras imposiciones a los trabajadores surcoreanos.¹³ Las empresas adoptaron algunos discursos participativos, pero en la práctica mantuvieron estructuras rígidas y una cultura corporativa basada en la obediencia, la homogeneidad y el sacrificio personal. La figura del *salariman* se convirtió, así, en la expresión de una libertad condicional: libertad política creciente, pero subordinada a nuevas formas de control económico y organizacional. La película de Jang capta con precisión este desplazamiento, mostrando personajes que, aun en un entorno supuestamente moderno y democrático, están atrapados en dinámicas de presión, vigilancia y competencia permanente.

El clima de competitividad que domina las interacciones entre los personajes no puede entenderse únicamente como una característica de la empresa de ficción, sino como una representación de un fenómeno estructural. La Corea del final de los 80 vivía una intensificación del trabajo de oficina, del culto a la productividad y del modelado de un tipo de trabajador dispuesto a sacrificar su tiempo, su vida afectiva y, en ocasiones, su integridad física para ascender en la organización. El *salariman* se convirtió en un ideal aspiracional, pero también en un símbolo de agotamiento, estrés y despersonalización. La película explora estos efectos de forma indirecta, a través de comportamientos extremos, conflictos interpersonales y el deterioro moral de algunos personajes que adoptan como norma la competencia agresiva.

La obra, asimismo, traza un vínculo entre la construcción de la nueva clase ejecutiva y la transformación del espacio urbano. La ciudad se muestra como un escenario que amplifica los ritmos frenéticos del mundo corporativo: oficinas, calles comerciales, espacios publicitarios y zonas industriales configuran un paisaje donde la vida cotidiana está modulada por la lógica del consumo y el rendimiento. Desde los años 70, Seúl se expandía y se modernizaba a un ritmo vertiginoso,¹⁴ convirtiéndose en un reflejo material del proyecto nacional de modernidad. La película aprovecha ese contexto para mostrar cómo los sujetos corporativos se desplazan, negocian y sufren en un entorno urbano que reproduce las mismas relaciones de poder que las estructuras laborales.

The Age of Success ofrece una representación compleja y multidimensional de la nueva clase ejecutiva y oficinista de los años 80, articulando las aspiraciones y contradicciones de un grupo social emergente que simbolizó la modernización del país pero que, al mismo tiempo, cargó con las tensiones de un sistema económico exigente y excluyente. A través de sus personajes y de su mundo laboral, la película revela cómo el auge del *salariman* coexistió con la precariedad de la clase obrera y cómo la transición democrática, lejos de suavizar las desigualdades, generó un escenario donde la competencia y la presión se convirtieron en ejes centrales de la vida social y económica. Esta representación constituye un testimonio significativo de un periodo clave en la historia de Corea del Sur y proporciona una base fundamental para comprender las dinámicas sociales y laborales que definirían el país en las décadas posteriores.

¹³ Ha, S. K., & Lee, S. W., «IMF And The Crisis Of The Marginalized Urban Sector In Korea», en *Journal of Contemporary Asia*, vol. 31, núm. 2, 2001, 196-213.

¹⁴ Kim, S. H., «Changes in urban planning policies and urban morphologies in Seoul, 1960s to 2000s», en *Architectural research*, vol. 15, núm. 3, 2013, 133-141.

3. *The Age of Success* como sátira de la cultura empresarial y del ethos del esfuerzo en la Corea del Sur de 1988

The Age of Success se distingue dentro del panorama cinematográfico coreano de finales de los años 80 por su voluntad de utilizar la exageración, la caricatura y la distorsión para poner en evidencia la rigidez, la agresividad y la lógica casi doctrinal que imperaban en el mundo empresarial de la época. Si bien la película nunca abandona su carácter afilado ni su tono narrativo, su estructura y sus recursos expresivos funcionan como un espejo deformante que resalta, mediante una ironía sostenida, las dinámicas de poder, los rituales de obediencia y la ética del sacrificio que definían a la cultura corporativa de la Corea del Sur de la época.

Una de las características más significativas de esta sátira es la manera en que Jang Sun-woo exagera, no tanto las condiciones materiales del trabajo en la empresa, sino la mentalidad dominante que la sustentaba. La Corea del milagro económico, en la que la productividad era concebida como principio moral y el éxito individual como señal de virtud, instauró un discurso que glorificaba el esfuerzo incondicional y la adhesión total a la organización. A través de la figura del protagonista, la película ridiculiza esta ética al llevarla a un extremo donde roza lo absurdo: su pulsión por el rendimiento, su obediencia ciega y su incapacidad para cuestionar los valores de la empresa se convierten en elementos que lo empujan a comportamientos delirantes y autodestructivos.

Así, el protagonista, Kim Pan-chok, se presenta en la primera secuencia de la película como una figura adscrita a la dinámica capitalista, cuyo dogmático comportamiento en ese sentido deriva hacia uno de los momentos más provocativos de la obra: la analogía explícita entre Kim Pan-chok y Adolf Hitler, en la que Kim se viste para acudir a una entrevista de trabajo y, justo antes de salir de su hogar, realiza el saludo nazi mientras pronuncia la palabra *hail*. El pequeño giro se encuentra en que la proclama la realiza mirando hacia un montaje de su propio rostro en un billete de 10.000 wones. La comparación no se presenta como una metáfora histórica compleja, sino como un gesto hiperbólico que desnuda el tipo de liderazgo y de carisma distorsionado que el sistema empresarial coreano comenzaba a celebrar. El paralelismo funciona porque no pretende señalar equivalencias políticas, sino subrayar un mecanismo psicológico: la transformación del individuo en figura autoritaria mediante la interiorización de una ideología corporativa que exige devoción, pureza y rendimiento absoluto. La escena en la que Kim Pan-chok es descrito o encuadrado como un líder mesiánico, con matices totalitarios, pone de manifiesto hasta qué punto la empresa, tal como la representa Jang, opera como una institución con aspiraciones doctrinales, capaz de moldear subjetividades con una intensidad comparable a la propaganda política.

Esta tendencia a la exageración no es gratuita, puesto que constituye un recurso para revelar la lógica subyacente en un sistema que empezaba a normalizar conductas extremas. La sátira de Jang Sun-woo no consiste en ridiculizar actitudes individuales, sino en denunciar un entorno donde la competencia constante, la vigilancia de los superiores y la necesidad de sobresalir generan un clima emocionalmente insostenible. La empresa aparece como un organismo que devora a los sujetos, y el protagonista, lejos de ser un caso excepcional, se presenta como la culminación de un modelo social en expansión: el trabajador convertido en máquina de rendimiento, incapaz de experimentar el fracaso sin interpretarlo como una forma de pecado.

En los años 80, el cine coreano todavía no contaba con muchas aproximaciones satíricas al mundo corporativo, entre otras razones porque el control estatal y las restricciones temáticas habían limitado la capacidad del audiovisual para cuestionar directamente la ideología económica dominante. *The Age of Success* resultó, en este sentido, innovadora, al atreverse a representar prácticas y discursos que, en la sociedad coreana, se percibían como inevitables o, incluso, ejemplares. El uso del exceso —situaciones llevadas al paroxismo, reacciones desproporcionadas, metáforas visuales extremas— no busca diluir la crítica en humor, sino intensificarla para que el espectador reconozca lo que normalmente permanece naturalizado.

La película se sitúa, así, en una genealogía internacional de sátiras sobre la cultura empresarial, aunque conserva un carácter profundamente coreano debido a su contexto histórico y a su sensibilidad estética. La comparación con filmes posteriores como *American Psycho* (Mary Harron, 2000) o *El lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013) puede resultar iluminadora. En ambas obras se ridiculiza la figura del trabajador exitoso —el yuppie competitivo, narcisista y obsesionado con el estatus— para exponer la violencia estructural del capitalismo financiero. Sin embargo, estas obras trabajan sobre sistemas ya maduros en sus excesos, donde la codicia y la deshumanización han alcanzado un estadio plenamente desarrollado. En el caso de *The Age of Success*, la sátira opera sobre un país donde esa cultura apenas estaba cristalizando, lo que añade un matiz distinto: no se trata solo de burlarse del ejecutivo exitoso, sino de advertir de las consecuencias que podía tener la adopción acrítica de un modelo empresarial importado, jerárquico y disciplinario. En ese sentido, esta película tiene una comparativa más cercana geográfica, temporal y culturalmente: la del cine del taiwanés Edward Yang, que reflejó en obras como *Aquel día, en la playa* (*Hai tan de yi tian*, 1983) o *Una historia de Taipei* (*Qingmei Zhuma*, 1985) la deriva del país hacia un modelo económico que muchas veces dependía de ejecutivos y oficinistas cada vez más alienados y alejados de sus raíces y de sus familias.

Otro aspecto significativo es la forma en que la película dismantela la retórica del mérito y del ascenso corporativo. Muchas de las escenas muestran a Kim y a sus colegas enfrascados en competencias absurdas o rituales diseñados para demostrar lealtad, valentía o resiliencia. Estos rituales recuerdan, en su teatralidad, a los procesos de iniciación presentes en organizaciones sectarias o autoritarias, lo cual intensifica la dimensión satírica. La empresa aparece no como un espacio racional orientado a la eficiencia, sino como un escenario donde se representan *performances* simbólicas destinadas a reforzar una identidad colectiva basada en el sacrificio. El humor negro surge de observar cómo los personajes aceptan estas dinámicas sin cuestionarlas, convencidos de que forman parte indispensable del camino hacia el éxito.

La sátira alcanza momentos especialmente incisivos cuando la película muestra el contraste entre la retórica empresarial y el resultado tangible de los esfuerzos del protagonista. Aunque Kim Pan-chok ejerce una competición feroz, su vida personal se deteriora, sus relaciones se vacían y su personalidad se disuelve en un estado casi maniaco. La película utiliza estos elementos para señalar que la cultura del esfuerzo desmedido no solo genera desigualdad estructural, sino un tipo de subjetividad frágil, construida sobre expectativas imposibles. La sátira, en este sentido, no se ríe de Pan-chok, sino de las condiciones sociales que lo empujan a convertirse en una caricatura de sí mismo.

A diferencia de otras sátiras occidentales donde el protagonista puede alcanzar un grado consciente de nihilismo —como los Patrick Bateman o Jordan Belfort de *American Psycho* y *El lobo de Wall Street*— Kim permanece atrapado en su propia convicción de que está actuando correctamente. Esta ausencia de cinismo refuerza la crítica de Jang: en la Corea de 1988, muchos trabajadores creían sinceramente en la promesa del ascenso corporativo, sin advertir los mecanismos de manipulación que configuraban el sistema.

The Age of Success utiliza su sátira para abrir un espacio de reflexión sobre el futuro del país. Aunque no ofrece soluciones ni moralejas explícitas, su exageración sistemática funciona como un gesto de alarma. El film anticipa, con sorprendente claridad, los dilemas que marcarían al mundo laboral coreano en las décadas posteriores: la cultura de las largas jornadas, el perfeccionismo extremo, la presión para alcanzar estándares imposibles y la aparición de cuadros psicopatológicos vinculados al trabajo. La sátira, por tanto, no es un mero ejercicio estético, sino un instrumento que permite revelar, a través de la exageración, una verdad incómoda: la modernización económica no solo transformó la estructura productiva del país, sino también los cuerpos, las emociones y los imaginarios de quienes quedaron atrapados en su maquinaria.

The Age of Success constituye una de las primeras y más incisivas sátiras cinematográficas sobre la cultura empresarial coreana, capaz de desmontar los discursos heroicos del éxito a través de la distorsión y la hipérbole. Su retrato del trabajador obsesionado, la comparación provocadora con figuras autoritarias y su capacidad para anticipar los excesos del capitalismo corporativo la sitúan como una obra singular dentro del cine coreano y como una contribución relevante al corpus global de sátiras sobre el mundo del trabajo.

Conclusiones

The Age of Success se revela, a la luz de este análisis, como una obra central para comprender no solo la trayectoria de Jang Sun-woo, sino también las contradicciones profundas que marcaron la transición surcoreana hacia la época contemporánea. A caballo entre un sistema socioeconómico en mutación y una industria cinematográfica en pleno proceso de redefinición, la película funciona como síntesis crítica de un país que, en 1988, celebraba su apertura democrática mientras consolidaba un modelo económico ferozmente competitivo. En este sentido, el filme no es únicamente un producto del Nuevo Cine Coreano, sino también una advertencia acerca de las tensiones que acompañaban la emergencia de la nueva clase ejecutiva y la mercantilización de las relaciones humanas en la Corea contemporánea.

Uno de los aportes más significativos de *The Age of Success* es su capacidad para situar al sujeto coreano en un marco de presión normativa autoritaria y paralizante. El protagonista encarna un paradigma de la época: un individuo moldeado por la obediencia a los imperativos del crecimiento económico y por la lógica del rendimiento continuo. Pero, más allá de esta representación, la película invita a considerar de qué manera la identidad profesional absorbió, durante los años finales del siglo XX, espacios que antes correspondían a la comunidad, la familia o incluso la intimidad. La figura del trabajador competitivo y disciplinado no aparece aquí como un triunfo del progreso, sino como consecuencia de un sistema que exige sacrificios constantes sin garantizar un horizonte estable de reconocimiento o bienestar.

La película, por tanto, convierte el espacio empresarial en un microcosmos revelador de desigualdades crecientes y tensiones sociales no resueltas. Aunque en secciones previas se han analizado las implicaciones socioeconómicas y simbólicas del ascenso de la nueva clase oficinista, resulta pertinente destacar aquí que *The Age of Success* muestra con claridad un proceso doble: por un lado, la movilidad social prometida durante la modernización; por otro, la fragilidad que definía este ascenso. El protagonista, aun encarnando el ideal corporativo, es también la figura más vulnerable porque su identidad depende enteramente del reconocimiento institucional. De esta manera, la película ilumina un tipo de precariedad emocional que aún no había sido tematizada con fuerza en el cine coreano de los ochenta.

Además, *The Age of Success* anticipa debates que marcarían el cine y la sociología coreana en los años posteriores: la erosión de la solidaridad obrera, la progresiva estetización del poder corporativo y la internalización de discursos de autoexigencia que rozan lo patológico. Todas estas cuestiones cobrarían protagonismo en el cine de finales de los noventa y principios de los 2000, pero Jang Sun-woo las aborda ya en 1988, desde una mirada crítica y formalmente arriesgada. En esta línea, la película funciona como un puente no solo generacional, sino también ideológico, al inaugurar una forma de representar el capitalismo coreano donde la ambición personal, la violencia simbólica y la saturación afectiva se entrelazan de manera inseparable.

Desde una perspectiva cinematográfica, el filme demuestra la capacidad del Nuevo Cine Coreano para intervenir activamente en la esfera pública. No se trata simplemente de una industria renacida, sino de una generación de creadores que concibió el cine como herramienta de interrogación social. Jang Sun-woo, con su estilo provocador y su tendencia a reinterpretar los géneros desde un prisma crítico, se posiciona aquí como una figura decisiva. Su obra no solo documenta una época, sino que desenmascara las estructuras invisibles que permitieron la consolidación de un nuevo orden económico y cultural.

The Age of Success, finalmente, invita a reflexionar sobre el legado del impulso modernizador que transformó Corea del Sur en las últimas décadas del siglo XX. La película nos recuerda que, detrás del relato oficial del éxito económico, existen historias marcadas por la presión, el desgaste y la alienación. De ahí que su vigencia trascienda el contexto de los ochenta: en la actualidad, cuando las lógicas de competitividad se han intensificado y globalizado, la lectura que propone Jang Sun-woo adquiere una resonancia renovada. *The Age of Success* no es solo una obra clave para entender la evolución del cine coreano; es también una pieza fundamental para interpretar críticamente la modernidad y sus continuas exigencias sobre el individuo.

Bibliografía

Chung, I., «From National Culture to Diversity: The Formation of the Diversity Concept in Korean Film Policy», en *문화산업연구*, vol. 23, núm. 1, 2023, 135-144.

Ha, S. K., & Lee, S. W., «IMF And The Crisis Of The Marginalized Urban Sector In Korea», en *Journal of Contemporary Asia*, vol. 31, núm. 2, 2001, 196-213.

Hong, S., «La génération des centres culturels (Munhwawon sedae) et la nouvelle vague du cinéma sud-coréen des années 1980-1990», en *Mise Au Point*, vol. 19, 2024. Consultado el 3 de noviembre de 2024 en <http://journals.openedition.org/map/7154>

Machín Martín, Luis Miguel., «Activismo político y memoria histórica en el cine de Corea del Sur: una aproximación a la filmografía del cienasta Park Kwang-su», en *nexo: Revista Intercultural de Arte y Humanidades*, vol. 21, 2025, 5-13.

Mudle, K. R., *The Limits Of Resemblance: Gender Representation In The Films Of Hong Sang-Soo*. Tesis de Máster (no publicada). San Francisco State University, 2019.

Kim Bok-Rae., «Past, Present And Future of Hallyu (Korean Wave)», en *American International Journal Of Contemporary Research*, vol. 5, núm. 5, 2015, 154-160.

Kim, M. K., «South Korean Women Workers Labor Resistance in the Era of Export-Oriented Industrialization», 1970-1980. *Development and Society*, vol. 32, núm. 1, 2003, 77-101.

Kim, S. H., «Changes in urban planning policies and urban morphologies in Seoul, 1960s to 2000s», en *Architectural research*, vol. 15, núm. 3, 2013, 133-141.

Kwon, S. H., & Kim, J., «From Censorship To Active Support: The Korean State And Korea's Cultural Industries», en *The Economic and Labour Relations Review*, vol. 2, núm. 4, 2013, 517-532.

Parc, J., & Messerlin, P., «In Search Of An Effective Trade Policy For The Film Industry: Lessons from Korea», en *Journal of World Trade*, vol. 52, núm. 5, 2018, 745-764.

Yi, H., «Coevolution of Conventions and Korean New Wave», en *Korea Journal*, vol. 59, núm. 4, 2019, 78-102.

Yi, H., «The Way of the Camera and the Camera of the Way: The Spiritual Nomadism of Jang Sun-woo», en *Korean Studies*, vol. 38, 2014, 75-90.

Yuk, J., «Cultural Censorship In Defective Democracy: The South Korean Blacklist Case», en *International Journal of Cultural Policy*, vol. 25, núm. 1, 2019, 33-47.

«Ese joven envejecido es culpable»: Análisis de las manifestaciones del subconsciente en *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño

Ana Marante González

Universidad de La Laguna (ULL)

@ anamg_19 - ORCID: 0009-0001-2288-3647

Resumen: En el presente artículo, se propone un análisis del subconsciente del protagonista de la novela *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, a través del estudio de los siguientes símbolos: el joven envejecido, Sordello y los pájaros. En concreto, se recurre a los principios del psicoanálisis para la interpretación de dicha simbología, la cual aparece de forma recurrente en este texto de carácter monologal. En definitiva, el objetivo radica en descifrar el mensaje de una novela que narra algunos de los episodios más oscuros de la dictadura de Pinochet.

Palabras Clave: Roberto Bolaño; literatura chilena; psicoanálisis; Pinochet.

Abstract: This article proposes an analysis of the subconscious of the protagonist of Roberto Bolaño's novel *Nocturno de Chile* through the study of the following symbols: the aged youth, Sordello, and the birds. Specifically, the principles of psychoanalysis are used to interpret this symbolism, which appears repeatedly in this monologue-style text. Ultimately, the objective is to decipher the message of a novel that narrates some of the darkest episodes of Pinochet's dictatorship.

Key Words: Roberto Bolaño; Chilean literature; psychoanalysis; Pinochet

«Nadie ha dicho una palabra sobre la bandera de Chile»
Elvira Hernández

Introducción

El subconsciente en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño es un joven envejecido, un trovador italiano y unos pájaros que chillan porque a la culpabilidad le gustan los disfraces y el protagonista de la novela, el sacerdote del Opus Dei Sebastián Urrutia Lacroix, tenía las manos muy sucias. Bolaño construye, así, con este libro publicado en el año 2000, un retrato de la complicidad de la comunidad religiosa citada con el régimen dictatorial que, bajo el mandato de Augusto Pinochet, asoló al pueblo chileno entre 1973 y 1990. El objetivo de este trabajo radica, pues, en el análisis del subconsciente del padre Urrutia, también conocido con el nombre de H. Ibacache en su papel de crítico literario, como estrategia de denuncia de los horrores de la dictadura.

En realidad, el estudio de *Nocturno de Chile* desde la perspectiva del psicoanálisis es coherente con la relevancia del subconsciente en otra de las grandes novelas del autor, *2666*, publicada de forma póstuma en el año 2004. En ella, asistimos a la repetición de las notas necrológicas forenses y las pesadillas como manifestación inconsciente del «nihilismo suicida y la melancolía» propios de unos personajes que habitan un mundo sin alternativas.¹ En concreto, nos interesa destacar aquí el recurso de la reiteración, ya que será retomado más adelante.

Pero también, el enfoque de este trabajo es coherente con la relevancia del subconsciente en la actividad literaria en general, hecho que ya fue detectado por Sigmund Freud en su texto *Personajes psicopáticos sobre el escenario* (1905), su estudio sobre *Gradiva* de Jensen (1907) y su conferencia *El creador literario y el fantaseo*, publicada en 1908.² En específico, de la aplicación de su teoría psicoanalítica a la actividad literaria se extrae la

idea esencial de que el escritor sublima sus fantasías a través de su creación artística.³ Sin embargo, para el estudio del subconsciente en *Nocturno de Chile*, nos interesa más recurrir a la concepción freudiana del fenómeno narrativo como recurso en las terapias psicoanalíticas, antes que a sus afirmaciones relativas a la literatura, ya que, por razones evidentes de tipo biográfico y cronológico, Roberto Bolaño no creó a H. Ibacache para sublimar sus pulsiones inconscientes. Es más, a diferencia del tipo de protagonista que analiza Freud, un héroe defendido y protegido por su creador,⁴ Bolaño no protege a su personaje principal, sino que lo articula como un antihéroe al exponer abiertamente todos sus pecados.

El estudio psicoanalítico del inconsciente, entonces, será aplicado a Sebastián Urrutia Lacroix, pero no al autor de la obra que nos ocupa. Podemos establecer, en este sentido, una clara analogía entre el formato monologal de la *nouvelle* y la verbalización de los traumas en las terapias psicoanalíticas, donde el relato permite rastrear los contenidos fantasmales, pero al mismo tiempo conocer los límites del paciente para hablar de ellos.⁵ Conviene añadir que, según las teorías psicoanalíticas, esas resistencias de la narración consciente pueden ser superadas a través de la asociación libre, técnica mediante la cual el sujeto se libera de la autocritica para que emerjan las pulsiones inconscientes.⁶

Así, en el caso de *Nocturno de Chile* podríamos identificar los símbolos del joven envejecido, Sordello y los pájaros como una suerte de asociación libre, pues su aparición en el texto resulta en un primer momento arbitraria, confusa e incoherente, precisamente porque son fruto de la liberación del inconsciente. Asimismo, la interpretación de los mismos como un ejercicio de asociación libre nos habilita para psicoanalizar al padre Urrutia y conocer, de este modo, sus límites para afrontar la culpabilidad. Con ello, el texto de Roberto Bolaño comprueba cómo «al pertenecer al ámbito de lo preconsciente, el lenguaje posee el poder de ir más allá que el lenguaje consciente e incluso de levantar el olvido inconsciente».⁷

Justamente la cuestión del olvido es esencial en *Nocturno de Chile* debido al oficio clerical del protagonista. A propósito de esta vinculación, el psicoanalista Jacques Lacan interpretó el olvido como rasgo inherente a la religión, pues este se manifiesta en el lavado de los pecados que ocurre en cada sacramento.⁸ Por lo tanto, no es de extrañar que el monólogo de H. Ibacache se articule como el despertar de un olvido inconsciente, reflejado en la afirmación «Estaba en paz conmigo mismo»,⁹ con la que se inicia el texto, y causado específicamente por su afiliación al Opus Dei. Es más, concretamente en Chile, esta asociación sus acuerdos con la élite chilena católica y asegurarse, así, la financiación de su proyecto e instituciones.¹⁰

En otras palabras, los miembros del Opus Dei, movidos especialmente por intereses económicos, colaboraron con un régimen que, cabe recordar, se caracterizó por «el quebrantamiento del sistema democrático, la disolución del Congreso Nacional, la proscripción de los partidos políticos, la restricción de los derechos civiles y políticos (libertad de expresión, información, reunión y movimiento) y la violación de los derechos humanos».¹¹ No es arbitrario, entonces, que uno de los reproches del joven envejecido a Sebastián Urrutia sea precisamente su afiliación al Opus Dei.

El texto remite, por lo tanto, a una realidad extraliteraria que merece mención, especialmente si tenemos en cuenta que nuestro protagonista está inspirado en un sacerdote chileno real del Opus Dei llamado José Miguel Ibáñez Langlois, conocido por sus labores de crítica literaria en el periódico *El Mercurio*, su participación en las veladas literarias de Mariana Callejas y sus clases sobre marxismo a los ocupantes de los principales cargos dictatoriales.¹² Podemos afirmar, a partir de este correlato con el contexto dictatorial real, que la recuperación de este personaje por parte de Bolaño es una lucha contra el olvido, al estilo del documental *Opus Dei, una cruzada silenciosa* (2006), dirigido por Marcela Said y Jean de Certeau, en el que también se denuncian la opacidad y la complicidad con el régimen dictatorial por parte de esta comunidad.¹³

3 Freud, Sigmund, *El Creador Literario y El Fantaseo*. Scribd, 2015, 7-8.

4 Freud., *El Creador Literario y El Fantaseo*, ed. cit., 6.

5 Kristeva, Julia, *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999, 113.

6 Guiter, Marcos y Marucco, Norberto Carlos «Asociación libre y atención flotante», en *Revista de Psicoanálisis* vol.41, n. 5, 1984, 853-854.

7 Kristeva., *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, ed. cit., 75.

8 Lacan, Jacques «Los fundamentos del psicoanálisis: 24 de junio de 1964» en *Essaim-REVUE DE PSYCHANALYSE*, n. 2, 2008, 138.

9 Bolaño, Roberto, *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000, 11.

10 Romero Ocampo, Javier y Bustamante Olguín, Fabián Gaspar «Neoliberalismo, poder y religión en Chile», en *I+c*, vol. 3, n. 5, 2016, 89-90

11 Biblioteca Nacional de Chile «Augusto Pinochet Ugarte (1915-2006)» en *Memoria Chilena*, 2023. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31395.html>

12 Veliz, Mariano «Inflexiones de lo (in)visible: la posdictadura chilena en los documentales de Marcela Said y Jean de Certeau», en *Dixit*, n. 33, 2020, 33.

13 Veliz., «Inflexiones de lo (in)visible: la posdictadura chilena en los documentales de Marcela Said y Jean de Certeau», ed. cit., 33-35.

1 Vildoso-Castillo, Juan Pablo «2666 como interpelación al psicoanálisis: la repetición y la pesadilla», en *Revista Chilena de Literatura* n.108, 2023, 231.

2 Garduño Comparán, Carlos, *Arte, psicoanálisis y estética: promesa de reconciliación, la falta de evidencia del arte contemporáneo y su derecho a la existencia*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, 2012, 110.

De igual forma, el oficio religioso del protagonista de *Nocturno de Chile*, entendido como factor determinante de la lectura psicoanalítica de su monólogo, enlaza con las consideraciones de Julia Kristeva sobre la dialéctica entre «sacerdotes y muchachos turbulentos»:

En *La Revolución del lenguaje poético* yo retomaba dos figuras que habían llamado la atención de Georges Dumézil. Por una parte, la del sacerdote que asume lo que Bernard Henri Lévy señala como pureza y, agregaría yo, la culpabilidad y el arrepentimiento en tanto aspectos del pacto religioso y cultural [...] y por otra parte, la figura que Dumézil denomina el “muchacho turbulento”, es decir, aquel que representa la parte de goce, de ruptura, de desplazamiento, de rebeldía subyacente a la pureza, al arrepentimiento y a la reconducción del pacto.¹⁴

Entonces, si bien el sacerdote es en Kristeva una metáfora de todo aquel que vive al servicio del pacto religioso y cultural, sus rasgos también son aplicables a quienes denominamos «sacerdotes» en un sentido literal. El clérigo, por lo tanto, se erige como una figura problemática porque en ella convergen la culpabilidad que promulga el discurso religioso oficial con el olvido que sugieren los sacramentos, por un lado, y los secretos de las instituciones católicas, por otro. Con ello, la articulación del monólogo de Sebastián Urrutia Lacroix se mueve entre dos polos opuestos: confesar u ocultar. Es interesante señalar también, en palabras de Kristeva, cómo el pacto con el sistema genera un «equilibrio provisorio» en el que el sacerdote «goza de estabilidad o paz».¹⁵ En este sentido, el equilibrio de nuestro protagonista se torna efímero porque la hegemonía implica mutabilidad, es decir, sus actos, que al servicio del pinochetismo eran interpretados como correctos, se tornan pecados con la desaparición de ese contexto particular.

De esta forma, aunque profundizaremos en esta cuestión más adelante, debemos señalar aquí cómo la lucha interna entre olvido y culpabilidad se traduce en el conflicto narrativo entre la justificación de los actos desde el yo narrativo y las acusaciones desde el joven envejecido, respectivamente:¹⁶ «rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante».¹⁷

1. La estructuración monologal del discurso

Una vez comprendida la complejidad interna de H. Ibacache, motivada por su actividad religiosa, y antes de adentrarnos en el análisis del joven envejecido, Sordello y los pájaros como manifestaciones de su subconsciente, cabe destacar la estructuración del discurso como un monólogo, ya que este formato narrativo siempre ha despertado el interés de las teorías psicoanalíticas sobre el inconsciente, en especial cuando el monólogo es interior.¹⁸ Respecto a esta precisión, no podemos continuar sin preguntarnos en qué categoría monologal entra *Nocturno de Chile*. Así, el primer escritor que cultivó el monólogo interior, Eduard Dujardin, definió su novela *Les lauriers sont coupés* (1887) como el ejemplo de esta técnica porque en ella el discurso no se pronuncia y carece de receptor. Además, a través de este formato, el personaje expresa los sentimientos más próximos al inconsciente sin una organización lógica de los mismos.¹⁹

En cambio, en *Nocturno de Chile* intuimos que el protagonista está pronunciando su monólogo porque lo inicia expresando que tiene muchas cosas que decir, al mismo tiempo que deducimos que, además de hablarle al joven envejecido —«El joven envejecido no responde»²⁰—, se dirige también a nosotros, ya que se presenta: «Me llamo Sebastián Urrutia Lacroix. Soy chileno».²¹ Asimismo, con la excepción de las manifestaciones del subconsciente, sus pensamientos están organizados de forma lógica porque siguen un orden cronológico lineal. Por lo tanto, si atendemos a estos rasgos sería inapropiado hablar de monólogo interior. Sin embargo, a pesar de que los trabajos psicoanalíticos se han fijado especialmente en este tipo de discurso porque la carencia de interlocutor facilita la liberación del inconsciente, el carácter confesional del discurso y la cercanía del padre Urrutia a la muerte favorecen la

aparición de las manifestaciones subconscientes que rompen momentáneamente con la lógica del relato. En definitiva, del mismo modo en que la presencia del psiquiatra no limita la asociación libre del paciente, la presencia de un auditor no impide que H. Ibacache nos cuente la verdad. De esta forma, la intención del personaje es la justificación, pero la revelación de sus actos es un argumento para la culpa.

Además, si bien a través de una suerte de ruptura con la cuarta pared, el protagonista de *Nocturno de Chile* se dirige hacia nosotros, nuestra ubicación en el plano extradiegético impide que nuestra presencia coarte la expresión; es decir, si la novela fuera un diálogo con otro personaje literario, la confesión de los pecados del protagonista sería menor, así como la liberación del inconsciente; probablemente, el joven envejecido, Sordello y los pájaros no tendrían cabida en una conversación ubicada en el interior de la diégesis. Una vez más, entonces, resulta coherente la analogía entre lectores y psicoanalistas, pues, como ellos, salimos del ángulo de visión del emisor:

El método psicoanalítico se basa en un monólogo del paciente. [...] La función del terapeuta es ocultarse en el silencio, salir del ángulo de la visión y del ángulo del pensamiento del paciente, para que pueda aproximarse al reborde negativo de lo no decible, inconsciente.²²

De igual forma, el procedimiento de anamnesis que elabora nuestro personaje recuerda a la rememoración que caracteriza a los monólogos de los pacientes en terapias psicoanalíticas, donde la narración «se nutre de sensaciones-huellas mnémicas y las transpone (*metaphorein*) en signos narrativos».²³ Así, en el caso de la novela que nos ocupa, Sebastián Urrutia Lacroix nos cuenta, entre otros episodios, que viajó por Europa para conocer las «soluciones antidesgaste»²⁴ de sus iglesias, que impartió clases sobre marxismo a los altos cargos del régimen de Pinochet, y que durante la dictadura, acudió a las veladas literarias organizadas en la casa de María Canales y su esposo, donde se torturaba a la oposición del pinochetismo.

2. Las manifestaciones subconscientes del protagonista de *Nocturno de Chile*

Ahora sí, tras estas consideraciones, podemos profundizar en las manifestaciones subconscientes del protagonista en *Nocturno de Chile*, que bien podríamos interpretar como sintomatología de su agitación inconsciente, pues su naturaleza simbólica las equipara a los síntomas de los pacientes que recurren a tratamientos psicoanalíticos; Lacan define el síntoma como el signifiante de un significado reprimido en la conciencia del individuo y, por lo tanto, como un comportamiento de naturaleza simbólica.²⁵

2.1. El joven envejecido

En primer lugar, debemos comenzar con el joven envejecido, cuya presencia reiterada en el texto lo convierte en una suerte de *leitmotiv*. Podría parecer, a simple vista, que su existencia en la diégesis de la *nouvelle* contradice nuestra afirmación anterior acerca de la ausencia de interlocutores en el monólogo, sin embargo, el joven envejecido no coarta la liberación del subconsciente de H. Ibacache porque el joven envejecido es él mismo; así se confirma al final del libro, cuando leemos la siguiente pregunta: «¿soy yo el joven envejecido?».²⁶ A lo largo de la historia, entonces, el joven envejecido se puede interpretar como una manifestación del subconsciente porque abre la puerta a la culpabilidad, la cual, desterrada durante mucho tiempo al terreno del inconsciente, ahora puja por salir al exterior. En este sentido, retomamos la lucha mencionada con anterioridad entre olvido y culpa, pautada por los valores paradójicos del oficio religioso:

Porque lo que asedia a Sebastián es un agudo sentido de culpa, de la suya propia y la de otros escritores, paliado por su vocación religiosa que lo inclina a la misericordia y el perdón. Este remordimiento encarna en la figura del «joven envejecido».²⁷

¹⁴ Kristeva., *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, ed. cit., 52.

¹⁵ *Ibid.*, 53.

¹⁶ González Echevarría, Roberto «Nocturno de Chile y Canon», en *Acta literaria*, n. 41, 2010, 126.

¹⁷ Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 11.

¹⁸ Álamo Felices, Francisco «El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración», en *Lingüística y Literatura*, n. 64, 2013, 10.

¹⁹ Villanueva, Darío. *El comentario de textos narrativos: la novela*. Valladolid: Ediciones Júcar, 1989, 29-30.

²⁰ Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 71.

²¹ *Ibid.*, 12.

²² Sedano Pérez, Francisco Javier «Psicoanálisis antropológico y filosofía actual» en *Estudios filosóficos*, vol. 65, n. 189, 2016, 354.

²³ Kristeva., *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, ed. cit., 110.

²⁴ Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 81.

²⁵ de Castro, Sylvia «El síntoma como metáfora: entre sentido y mensaje», en *Imaginario, simbólico, real: aporte de Lacan al psicoanálisis*. Colombia: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2014, 109-110.

²⁶ Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 149

²⁷ González Echevarría., «Nocturno de Chile y Canon», ed. cit., 126.

²⁸ *Ibid.*, 118.

29 Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 11

30 Clark, Valéria, «La culpa diaria: negociando con el superyó», en *Psicoanálisis: Revista de la Asociación Psicoanalítica Colombiana*, vol. 23, n.1, 2011, 56.

³¹ Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 12.

32 Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 22.

33 *Ibid.*, 121.

³⁴ *Ibid.*, 35.

35 Reyes, Alvaro, «Las formaciones inconscientes y lo simbólico» en *Imaginario, simbólico, real: aporte de Lacan al psicoanálisis*. Colombia: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2014, 81.

36 Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 41.

37 Núñez Florencio, Rafael «Sobre la bilis negra o mal de saturno» en *Ars medica. Revista de Humanidades*, vol. 7, n. 2, 2008, 179.

González Echevarría (2010), en línea con la idea del remordimiento, interpreta al joven envejecido como la voz de la conciencia del protagonista,²⁸ afirmación que no niega su relación con el subconsciente, ya que, como se deduce de la frase «de improviso surgieron cosas»,²⁹ el joven envejecido, como la culpabilidad que representa, había estado habitando en el terreno de la no conciencia. Además, bajo mi punto de vista, también podemos interpretar al joven envejecido como el «superpío» del protagonista, ya que esta categoría freudiana opera como un crítico moral, revisando las acciones del individuo en base a un recopilatorio de reglas y valores adquiridos.³⁰ Precisamente, el joven envejecido actúa como la voz de la ética al irrumpir con fuerza en las horas postreras del sacerdote para insultarle y recordarle sus actos: «ese joven envejecido que de pronto ha llegado a la puerta de mi casa y sin mediar provocación y sin venir a cuento me ha insultado».³¹

Es más, en realidad, si bien el *superyó* solo adquiere fuerza en los últimos días de H. Ibacache, aparece en otros momentos de su vida como un espejismo que trata de ignorar. Así por ejemplo, cuando juzga de forma elitista a los campesinos que viven cerca de la casa de Farewell, leemos «Entonces me pareció ver al joven envejecido en el vano de la puerta».³² Con la llegada de la dictadura, el espejismo desaparecerá completamente, como se observa cuando el mismo clérigo dice que en «aquellos años de acero y silencio», no sabía por dónde «vagabundeaba» el joven envejecido.³³ La metáfora resulta evidente: H. Ibacache sumergió su culpabilidad en las profundidades del subconsciente para olvidar su cooperación con el régimen.

Asimismo, como argumento a favor de la interpretación del joven envejecido como una suerte de «superyó», también tenemos su aparición en los sueños del protagonista:

Toda conversación, todo diálogo, decía una voz, está vedado. A veces me interrogaba por la naturaleza de esa voz. ¿Era la voz de un ángel? ¿Era la voz de mi ángel de la guarda? ¿Era la voz de un demonio? No tardé mucho en descubrir que era mi propia voz, la voz de mi superego que conducía mi sueño como un piloto de nervios de acero [...].³⁴

En definitiva, esa voz onírica es la voz del joven envejecido, identificado en este fragmento explícitamente con el «superego», pero también con el propio H. Ibacache; estas líneas constituyen una especie de anticipación de esa conclusión final en la que el sacerdote se reconoce como joven envejecido. Su manifestación en el terreno onírico me permite traer a colación la relación entre los símbolos y los sueños, ya que desde los enfoques psicoanalíticos, el sueño se interpreta como un ciframiento del deseo inconsciente.³⁵ Aunque en este caso, más que a la encriptación de un deseo, asistimos a la encriptación del estado subconsciente de culpabilidad.

Para acabar con la explicación del joven envejecido como manifestación del subconsciente, debemos añadir que esta figura connota, también, sentimientos de melancolía. Al fin y al cabo, el sintagma «joven envejecido» tiene como núcleo el sustantivo *joven* porque focaliza en la juventud del padre Urrutia que se narra en *Nocturno de Chile*: no estamos ante un viejo rejuvenecido, sino ante un joven envejecido. porque la historia que se nos cuenta es un viaje al pasado, una anamnesis, como ya se ha indicado. Por consiguiente, como el joven envejecido nos guía por los recuerdos, es muy coherente su asociación con la bilis negra: «esta bilis negra que hoy me corroe y me hace flojo y me pone al borde de las lágrimas al escuchar las palabras del joven envejecido».³⁶ En relación con esta cuestión, hemos de recordar que, según la teoría de los humores corporales sistematizada por Galeno, la melancolía nace de una alteración de la bilis negra. Es más, esta idea se observa en la propia etimología del término *melancolía*, integrado por las raíces *kholé* ('bilis') y *melas* ('negra').³⁷ Podemos concluir, entonces, que el joven envejecido es la voz de la culpabilidad, pero también de la melancolía.

2.2. Sordello

En segundo lugar, el subconsciente se manifiesta a través de la figura de Sordello, poeta mantuano del siglo XIII, cuyo nombre quedó registrado en la *Divina Comedia* de Dante como símbolo del «amor por la patria chica».³⁸ En concreto, en *Nocturno de Chile* su mención se articula mayoritariamente como una suerte de estribillo —«Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?»— que resulta incoherente en la diégesis;³⁹ esta incoherencia enlaza con la relación de la simbología de este libro con los procedimientos de asociación libre, señalada con anterioridad.

A la hora de interpretar las connotaciones que despierta esta figura, hemos de comenzar señalando el vínculo entre el patriotismo de Sordello y la construcción del padre Urrutia como un amante de su nación, rastreada desde el propio título «Nocturno de Chile».⁴⁰ De este modo, en tanto que Sordello canta versos sobre Italia en la *Divina Comedia*, nuestro protagonista reflexiona sobre los cambios que experimenta Chile durante el gobierno de Allende y la posterior dictadura de Pinochet: «Chile, Chile. ¿Cómo has podido cambiar tanto?».⁴¹ No obstante, Sordello también aparece incluido en otro texto del canon literario: *Cantos* de Ezra Pound. La pregunta «Sordello, and my Sordello?» de esta obra influye en la interrogación del estribillo de *Nocturno de Chile* y en la expresión «Mi Sordello»;⁴² en ambos casos, la interrogación sobre la identidad de Sordello metaforiza la pregunta sobre la identidad de la voz poética.⁴³ Esta reflexión sobre la identidad por parte de Sebastián Urrutia Lacroix ya se rastrea en el desdoblamiento que significan la existencia del joven envejecido y la adopción de otro nombre para el oficio de crítico literario.⁴⁴

Sin embargo, la idea más interesante que suscita la aparición de Sordello es la simbolización de la sordera,⁴⁵ explicada por Karim Benmiloud en el artículo al que estamos remitiendo, «“Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?” Forma y función de un leitmotiv en *Nocturno de Chile*» (2014)». Así, mientras que Kevin Sedeño-Guillén (2018) prefiere insistir en el papel Sordello como un guía del padre Urrutia en «su recorrido por el infierno/noche de la historia chilena contemporánea»,⁴⁶ bajo mi punto de vista es más acertada la identificación de Sordello con la decisión del narrador de hacerse el sordo ante lo que estaba ocurriendo en Chile:

Además de los múltiples juegos intertextuales, la función del leitmotiv «Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?», eminentemente musical, bien podría ser la de proponer en la novela una materialización *encriptada y poética* del «regreso de lo reprimido», en el sentido freudiano de la expresión, o sea un síntoma del regreso de la *culpa* del narrador, que gira precisamente en torno a su *sordera* simbólica y su complicidad con la dictadura.⁴⁷

Cabe añadir, en este sentido, cómo el hecho de que Sordello cumpla la misma función que el joven envejecido, la manifestación de la culpabilidad del protagonista, se comprueba en la desaparición de ambos con la llegada del pinochetismo. Del mismo modo en que el narrador expresa que no sabía dónde estaba el joven envejecido en los años de dictadura, cuando describe este periodo también nos dice que no había ningún Sordello: «¿Qué había allí? No lo sabíamos. Ningún Sordello». ⁴⁸ En ambos casos asistimos al destierro de la culpabilidad al terreno del subconsciente, motivado por la alianza del protagonista con la dictadura.

38 Facciola Corasaniti, Ornella. Canto VI del Purgatorio: *identidad política en La Divina Comedia de Dante Alighieri*. El Salvador: Universidad del Salvador, 2019, 3.

39 Benmiloud, Karim, «“Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?”»: Forma y función de un leitmotiv en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, en *Lecturas de Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*. Chile: Editorial Puntángelos, 2014, 241.

40 Benmiloud., «“Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?”: Forma y función de un leit-motiv en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño», ed. cit., 249.

⁴¹ Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 96.

⁴² *Ibid.*, 70.

43 Benmiloud., «“Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?”: Forma y función de un leit-motiv en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño», ed. cit., 246.

⁴⁴ *Ibid.*, 248.

45 Esta idea se detecta desde la propia analogía fonética entre «Sordello» y el vocablo latino «surdus» ('que no oye') y se manifiesta por primera vez cuando el protagonista ignora intencionadamente las intenciones sexuales de Farewell (*Ben-miloud 2014, 242*).

46 Sedeño-Guillén, Kevin «Nocturnidad y posoccidentalidad en la literatura latinoamericana: Del «Nocturno» de José Asunción Silva a *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño» en *Cuadernos de Literatura*, n. 28, 96.

47 Benmiloud., «“Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?”: Forma y función de un leitmotiv en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño», ed. cit., 255.

⁴⁸ Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 120.

49 Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 26.
50 Benmiloud., «“Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?”: Forma y función de un leit-motiv en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño», ed. cit., 252.

51 Donoso Fritz, Karen «El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983» en *Revista Outros Tempos*, vol. 10, n. 16, 2013, 112.

52 Las palomas también aparecen referidas a través de la conversación entre H. Ibacache y Pinochet sobre la novela *Palomita blanca* (1971) de Lafourcade, ambientada en el Chile polarizado de la época y protagonizada por dos jóvenes procedentes de diferentes clases sociales (*Moreno 2006, 9*).

53 Moreno, Fernando «Rara Avis: Nocturno de Chile» en *La memoria de la dictadura*. Francia: Ellipses, 2006, 8.

54 Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 90.

Finalmente, hemos de señalar que si el joven envejecido representaba el triunfo de la culpabilidad frente al olvido, Sordello, además de remitir también a esa lucha, simboliza el conflicto entre valentía y cobardía: Farewell no profundiza en la crítica política que Sordello desarrolló contra los poderosos, pero sí reitera que «no tuvo miedo»;⁴⁹ el coraje del trovador italiano contrasta con el miedo que invade al protagonista.⁵⁰ Entre otras acciones, esa cobardía destaca notablemente en el silencio que guarda el protagonista ante las atrocidades que se cometían en la casa de María Canales contra los detractores del régimen. En este sentido, Sordello compone junto al joven envejecido esa suerte de *superyo* del padre Urrutia, que llama la atención del *yo* por renunciar, en servicio de los poderosos, a sus valores morales. Asimismo, respecto a la lucha contra el poder hegemónico que representa Sordello, el sintagma «ningún Sordello» podría remitir también a la ausencia de crítica política durante la dictadura debido a la censura.⁵¹

2.3. Los pájaros

En último lugar, detectamos como tercer síntoma del malestar interno de H. Ibacache la aparición constante de pájaros. De manera aislada, la abundancia de pájaros en *Nocturno de Chile* responde a un episodio de la trama: el viaje del sacerdote Urrutia por Europa, financiado por Odeim y Oido, con el objetivo de conocer las medidas para conservar limpias las iglesias. A lo largo de su estancia, nuestro protagonista conoce un método basado en aniquilar a las palomas a través de la cetrería.

Sin embargo, si interpretamos la historia en su conjunto, como se estudia en el artículo «Rara avis: *Nocturno de Chile*», el exterminio de las palomas⁵² por parte de los halcones simboliza las políticas adoptadas por la jerarquía eclesiástica contra las fuerzas progresistas, así como el Plan Cóndor desarrollado por las dictaduras neoliberales del Cono Sur, con la colaboración de Estados Unidos, para acabar con los opositores políticos en los años setenta; esta última connotación se observa notablemente en el siguiente sueño del sacerdote: «Veía una bandada de halcones, miles de halcones que volaban a gran altura por encima del océano Atlántico, en dirección a América».⁵³

Pero la simbología de los pájaros va más allá, ya que en su viaje, Sebastián conoce a un sacerdote, el padre Antonio, que considera que la medida de los halcones no es una buena idea porque «no había que olvidar que las palomas eran como el símbolo terrenal del Espíritu Santo».⁵⁴ Esa antonimia entre halcones y palomas bien podría remitir al conflicto interno del padre Urrutia entre servir a los poderosos —los halcones— o cumplir con los valores que supuestamente conlleva su oficio clerical: obedecer a los halcones o salvar a las palomas, hacerse el sordo o reconocer su culpabilidad. En definitiva, se observa en este fragmento una reflexión sobre esa Iglesia, sobre esa comunidad del Opus Dei, que olvida al Espíritu Santo en beneficio del poder político y económico, que colabora con las dictaduras neoliberales en detrimento de la ética que profesa. En este sentido, es muy ilustrativo cómo tras la muerte del padre Antonio, nuestro protagonista no mata a su halcón, Rodrigo, como deseaba el difunto sacerdote, sino que lo libera, dando lugar a la siguiente escena:

[...] cuando pude quitarme de la cara mi particular caperuza distinguí, bultos informes en el suelo, los cuerpecillos ensangrentados de varias palomas que el halcón había depositado a mis pies o en un radio alrededor de mí de no más de diez metros, antes de desaparecer, pues lo cierto es que esa noche desapareció Rodrigo por los cielos de Burgos, en donde dicen que hay otros halcones y se alimentan de pajarillos, y tal vez la culpa fue mía [...].⁵⁵

Si bien la liberación del halcón es un acto de compasión que sí es coherente con la teoría moralista cristiana, considero que la descripción de esta escena funciona como una confesión de culpabilidad: el protagonista se quita su caperuza. Esos «cuerpecillos ensangrentados» de las palomas, con la connotación de inocencia que implica el diminutivo, remiten a los cadáveres de los detractores del régimen de Pinochet, asesinados por las órdenes de los alumnos de H. Ibacache y torturados, varios de ellos, en la casa de María Canales. Es más, la declaración de culpabilidad es explícita: «tal vez la culpa fue mía». De esta forma, la narración detallada de su estancia en Europa se puede interpretar como fruto de la asociación libre, en tanto que a simple vista parece innecesaria dentro del relato, pero cuando profundizamos un poco, detectamos una metaforización de ese sentimiento de culpabilidad que puja por salir a la luz de la conciencia. Así, como ocurría con el joven envejecido, los pájaros, desterrados al terreno del subconsciente, habitaron también durante mucho tiempo el campo de los sueños: «los chillidos lejanos de una bandada de pájaros, señal inequívoca de que una parte de mi conciencia aún soñaba».⁵⁶

Asimismo, hemos de completar el análisis de los pájaros a través de la mención de su carácter polisémico. Aunque hemos profundizado en el vínculo de este símbolo con el exterminio de los detractores del pinochetismo y la culpabilidad del padre Urrutia, las aves, al igual que Sordello, también se emplean para intensificar la cobardía del protagonista, acentuada ante la presencia de Pinochet y Farewell; este último, por cierto, tiene «ojos de halcón»⁵⁷. Durante las interacciones con ambas figuras de poder, nuestro protagonista se autodenomina como «un pajarillo herido».⁵⁸

3. La relevancia del recurso reiterativo

Una vez comprendida la naturaleza de estas tres manifestaciones del subconsciente en *Nocturno de Chile*, debemos terminar este estudio señalando la relevancia del recurso reiterativo que se aplica a las mismas; el «joven envejecido» se menciona en 45 ocasiones, «Sordello», en 34, y el vocablo «halcón», en 41. Este fenómeno conecta con la *compulsión de repetición*, teorizada por Freud como una acción del estado anímico que devuelve «vivencias del pasado que no traen consigo ninguna posibilidad de placer, y que en su momento tampoco pudieron ser satisfacciones».⁵⁹ En efecto, la reiteración de estos símbolos devuelve a Sebastián Urrutia Lacroix a aquellos acontecimientos de su pasado que le producen sentimientos de culpa.

55 *Ibid.*, 91.

56 *Ibid.*, 68.

57 Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 15.

58 Moreno, Fernando «Rara Avis: Nocturno de Chile», ed. cit., 8.

59 Freud, Sigmund. *Más allá del principio del placer*. España: Ediciones Akal, 2020, 21.

60 Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 126.

61 Moreno, Fernando «Rara Avis: Nocturno de Chile», ed. cit., 4.

62 Bolaño., *Nocturno de Chile*, ed. cit., 11.

De esta forma, conviene precisar que, en realidad, pese a la aparente tranquilidad con la que nuestro protagonista describe sus clases a los altos cargos del régimen o el bienestar que evocan las veladas literarias en casa de María Canales, el temor que se rastrea en las respuestas del padre Urrutia al dictador o la ironía de afirmaciones del estilo «María Canales era simpática y se hacía querer»⁶⁰ sugieren un estado de incomodidad que impide interpretar aquellos episodios como satisfactorios. Asimismo, como se ha observado con anterioridad, la reiteración de los símbolos obedece a la naturaleza de los mismos; por ejemplo, el joven envejecido siempre aparece en situaciones en las que el sacerdote actúa en contra de la supuesta moral católica, y Sordello, cuando H. Ibacache se hace el sordo.

La repetición, además, no se limita a la liberación de las manifestaciones del subconsciente, sino que se configura como un rasgo estilístico del autor para hacer hincapié, especialmente, en el carácter dubitativo del protagonista, a través de la reiteración de construcciones sintácticas articuladas con la conjunción «o», y en las analogías detectables entre los personajes, a partir de la semejanza entre situaciones; por ejemplo, los funerales de Neruda y Farewell se construyen de forma análoga.⁶¹

Conclusiones

En conclusión, a lo largo de este estudio se observa cómo el monólogo de Sebastián Urrutia Lacroix, autobiográfico, anamnético y encriptado, es equiparable a los monólogos desarrollados por los pacientes en las consultas psicoanalíticas. En su relato, entonces, rastreamos la pujanza de una culpabilidad que había sido desterrada al terreno del inconsciente, pero que ahora, en los días previos a su muerte, regresa con el joven envejecido, Sordello y los pájaros, para recordarle que fue cómplice del pinochetismo. Queda demostrada, por lo tanto, la pertinencia de una lectura psicoanalítica de *Nocturno de Chile*, óptica desde la cual se podrían estudiar con mayor profundidad elementos sobre los que solo he podido dar unas pinceladas, como la relevancia de los sueños. Dejo abierta aquí la posibilidad de ese análisis futuro.

El subconsciente en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño es un joven envejecido, un trovador italiano y unos pájaros que chillan porque a la culpabilidad le gustan los disfraces y el protagonista de la novela tenía las manos muy sucias; pero, de hecho, eso ya lo sabía el propio Sebastián Urrutia Lacroix cuando en la primera página del libro nos confirma que, efectivamente, «Ese joven envejecido es el culpable».⁶²

Bibliografía

Álamo Felices, Francisco., «El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración», en *Lingüística y Literatura*, n.64, 2013.

Benmiloud, Karim., «“Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?”: Forma y función de un leitmotiv en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño», en *Lecturas de Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*. Chile: Editorial Puntágeles, 2014.

Biblioteca Nacional de Chile., «Augusto Pinochet Ugarte (1915-2006)» en *Memoria Chilena*, 2023. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31395.html>

Bolaño, Roberto., *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Clark, Valéria., «La culpa diaria: negociando con el superyó», en *Psicoanálisis: Revista de la Asociación Psicoanalítica Colombiana*, vol. 23, n.1, 2011.

de Castro, Sylvia «El síntoma como metáfora: entre sentido y mensaje», en *Imaginario, simbólico, real: aporte de Lacan al psicoanálisis*. Colombia: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2014, 93-120.

Donoso Fritz, Karen., «El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983» en *Revista Otros Tempos*, vol. 10, n. 16, 2013, 104-129.

Facciola Corasaniti, Ornella., *Canto VI del Purgatorio: identidad política en La Divina Comedia de Dante Alighieri*. El Salvador: Universidad del Salvador, 2019.

Freud, Sigmund., *El Creador Literario y El Fantaseo*. Scribd, 2015. <https://es.scribd.com/document/282485351/FREUD-1908-El-Creador-Literario-y-El-Fantaseo>

Freud, Sigmund. *Más allá del principio del placer*. España: Ediciones Akal, 2020. <https://elibro.net.usal.idm.oclc.org/es/lc/bibliotecasusal/titulos/169289>

Garduño Comparán, Carlos., *Arte, psicoanálisis y estética: promesa de reconciliación, la falta de evidencia del arte contemporáneo y su derecho a la existencia*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, 2012. <https://elibro-net.usal.idm.oclc.org/es/ereader/bibliotecasusal/53281>

Guter, Marcos y Marruco, Norberto Carlos., «Asociación libre y atención flotante», en *Revista de Psicoanálisis* vol.41, n. 5, 1984, 853-860.

González Echevarría, Roberto., «Nocturno de Chile y Canon», en *Acta literaria*, n. 41, 2010, 117-128.

Kristeva, Julia, *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999.

Lacan, Jacques., «Los fundamentos del psicoanálisis: 24 de junio de 1964» en *Essaim-REVUE DE PSYCHANALYSE*, n. 2, 2008, 135-148. <https://www.cairn.info/revue-essaim-2008-2-page-135.htm>

Moreno, Fernando «Rara Avis: Nocturno de Chile» en *La memoria de la dictadura*. Francia: Ellipses, 2006, 159- 170.

Núñez Florencio., Rafael «Sobre la bilis negra o mal de saturno» en *Ars medica. Revista de Humanidades*, vol. 7, n. 2, 2008, 174-189.

Reyes, Álvaro., «Las formaciones inconscientes y lo simbólico» en *Imaginario, simbólico, real: aporte de Lacan al psicoanálisis*. Colombia: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2014, 73-92.

Romero Ocampo, Javier y Bustamante Olguín, Fabián Gaspar., «Neoliberalismo, poder y religión en Chile», en *I+c*, vol. 3, n. 5, 2016, 79-100.

Sedano Pérez, Francisco Javier., «Psicoanálisis antropológico y filosofía actual» en *Estudios filosóficos*, vol. 65, n. 189, 2016, 351-361.

Sedeño-Guillén, Kevin., «Nocturnidad y posoccidentalidad en la literatura latinoamericana: Del «Nocturno» de José Asunción Silva a *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño» en *Cuadernos de Literatura*, n.28, 89- 108.

Veliz, Mariano., «Inflexiones de lo (in)visible: la posdictadura chilena en los documentales de Marcela Said y Jean de Certeau», en *Dixit*, n. 33, 2020, 26-40.

Vildoso Castillo, Juan Pablo., «2666 como interpelación al psicoanálisis: la repetición y la pesadilla», en *Revista Chilena de Literatura* n.108, 2023, 223-242.

Villanueva, Darío. *El comentario de textos narrativos: la novela*. Valladolid: Ediciones Júcar, 1989.

Hiperreal tangible: Canarias, Territorio desidentificado

Saúl Romén Rodríguez Almenara, Marcos Eneko Padrones Bacallado

Universidad de La Laguna (ULL)

ORCID: 0009-0004-6930-2805 / 0009-0007-9022-5594

Resumen: La máxima identitaria del canario se rige sobre una imposibilidad autoenunciativa. Durante décadas, hemos atestiguado la voluntad de recuperar ese poder y las pertinentes respuestas represivas características del periodo de transición. Así, las élites autonomistas posteriores al MPAIAC —ejemplo, quizás, más claro de un intento de autoenunciación independiente a los poderes establecidos— juegan un papel fundamental en el desarrollo y la proliferación de un sistema socioeconómico que desatiende a la realidad material del archipiélago, para dar lugar a una proyección ajena y alineada con las demandas del sector turístico. Esto atraviesa tanto al territorio como a la población que lo habita. La identidad canaria transmuta entre las voluntades de un otro. Es así que esta se forja desde una falla que permite germinar la semilla de una hiperrealidad turística que servirá de atrezzo para una nueva identidad dada tras la invención de sus posibilidades.

Palabras clave: identidad canaria, simulacro, hiperrealidad, falla identitaria

Abstract: The Canarian identity maxim is governed by a self-evident impossibility. For decades, we have witnessed the desire to regain that power and the repressive responses characteristic of the transition period. Thus, the pro-autonomy elites that emerged after the MPAIAC—perhaps the clearest example of an attempt at self-expression independent of the established powers—play a fundamental role in the development and proliferation of a socioeconomic system that disregards the material reality of the archipelago, giving rise to a foreign projection aligned with the demands of the tourism sector. And this affects both the territory and the population that inhabits it. The Canarian identity is transmuted between the wills of others. Thus, it is forged from a flaw that allows the seed of a tourist hyperreality to germinate, which will serve as a prop for a new identity given after the invention of its possibilities.

Keyword: canarian identity, simulation, hyperreality, identity failure

1. Semiótica del nombre de Canarias

Es esencial comenzar el análisis propuesto mediante un acercamiento a la conformación de la identidad del pueblo canario. Como punto de partida surge una pregunta que nos dirige hacia la raíz de uno de los factores esenciales en la creación de una identidad social, cultural y política: el lenguaje. Nos cuestionamos entonces: ¿qué significa decir Canarias? Si bien las respuestas que nos brindan la historia o la filología adquieren una vasta densidad, la cuestión aquí nos empuja hacia una respuesta ligada a la relevancia de la semiótica del término en la creación de la identidad canaria. Roberto Gil afirma, en su obra *En el nombre de Canarias*, que «develar la contingencia que implica hablar en el Nombre de Canarias debe ser, pues, un acto impostergable para evidenciar el fracaso necesario de todas sus representaciones y, a partir del mismo, transformar su realidad».¹ El sociólogo canario expone, a lo largo de su texto, diferentes realidades enunciativas que han llenado el nombre de Canarias con representaciones dispares y ubicuas de su

realidad. Representaciones que van desde el mito esencialista del paraíso cuasi-afrodisíaco, una enunciación que, en primer lugar, permite la estructura de poder que sepulta al canario bajo el yugo de la precariedad del monocultivo —en este caso— turístico —modelo económico histórico de Canarias— y que, en segundo lugar, acogen las élites propiamente canarias para plantear al dominador una pseudo-imagen de aceptación: nosotros, los canarios, habitamos el paraíso.

De ahí, hasta la negación de su realidad geográfica africana mediante la superposición de una de sus tantas realidades: la mera insularidad atlántica; simbolismo de pertenencia europea. Lo que tratamos de decir con esto es que tan solo con la enunciación de la condición de canario, la forja de la identidad de la sociedad del archipiélago ha estado mediada, principalmente, por discursos impositivos: el canario no se enuncia, sino que ha sido enunciado. Y es a partir de esas representaciones que se ha construido una auto-imagen difusa, a veces vaga, del propio sujeto canario, frente a una identidad fuerte, siempre sesgada, sostenida por el entorno occidental. En esta carencia, el canario ha buscado en las últimas décadas formas propias de enunciación e identificación. Y por eso nos planteamos aquí: ¿fue el MPAIAC (Movimiento por la Auto-determinación e Independencia del Archipiélago Canario) una manera de buscar una especie de anclaje identitario frente a la imposibilidad semiótica de Canarias? La respuesta corta es afirmativa, pero habremos de profundizar en los elementos que llevaron a su formación. Lo que sí podemos afirmar ahora es que el pueblo canario, de identidad negada —en la medida en que ha sido impuesta—, encontró en la política de mediados y finales del s. XX un espacio en el que reafirmar la búsqueda de una identidad mediante su diferenciación con el opresor.

2. Intentos de autoenunciación y respuesta represiva: MPAIAC

El MPAIAC introduce una torsión decisiva en esta lógica de exterioridad del sentido del nombre de Canarias: constituye uno de los pocos intentos históricos en los que el sujeto canario busca autoenunciarse, romper la estructura significativa que lo ha convertido en objeto antes que en agente de su propio relato. Desde su fundación en Argel en 1964, el movimiento asumió una función que excedía ampliamente la militancia independentista: actuar sobre el sistema de representación que había regimentado la identidad insular durante el franquismo, —aunque conviene señalar que las categorías identitarias que el MPAIAC desestabiliza no son únicamente producto del franquismo. A pesar de que la dictadura intensificó la homogeneización nacional y la folclorización de lo canario, la matriz de este imaginario se remonta a la conquista y a la larga duración colonial. Desde el siglo XV, la identidad insular ha sido discursivamente producida desde centros externos —la monarquía castellana, el aparato colonial y, más tarde, el Estado liberal y franquista hasta llegar al europeísmo actual—: así se ha configurado históricamente esta subjetividad subordinada, aquella que el africanismo cubillista trató de subvertir por primera vez en el plano simbólico contemporáneo.

Este giro africanista de Antonio Cubillo no debe interpretarse únicamente como una estrategia geopolítica, sino como un desafío semiótico: al reclamar la pertenencia de Canarias al continente africano, proponiendo la genealogía guanche–amazigh como fundamento del sujeto político, el MPAIAC reconfiguraba los puntos de enunciación posibles. Ya no se trataba de un archipiélago periférico definido desde Madrid o desde la industria turística, sino de un pueblo con un relato propio, situado en un espacio epistemológico distinto. Este desplazamiento funcionó como acto inaugural de autoenunciación, un intento de dar voz a aquello que las políticas de homogeneización del tardofranquismo habían mantenido en silencio.²

Sin embargo, la respuesta estatal revela el funcionamiento profundo del régimen de representación. La represión, el silencio mediático³ y, finalmente, el intento de asesinato a Cubillo en 1978⁴—considerado, en términos fácticos e históricos, un caso claro de terrorismo de Estado—muestran que la autoenunciación del sujeto canario no fue percibida como un debate identitario, sino como una amenaza ontológica. Si el

² Rodríguez Jiménez, José Luis «El Ministerio de Asuntos Exteriores español ante la internacionalización de la “descolonización de Canarias” por el MPAIAC» en *Rubrica Contemporánea*, vol. 12, n. 23, 2020, 277: «Cubillo erosionó el discurso descolonizador de España mientras esta afrontaba, con retraso y muchos titubeos, la descolonización en África ecuatorial y occidental (...) lo consiguió aportando un lenguaje novedoso, plasmado en comunicados y declaraciones a medios de comunicación, un lenguaje, el de la africanidad de Canarias, que era nuevo y peligroso para la diplomacia española. Además, Cubillo utilizó con cierta habilidad temas relacionados con esa descolonización de Canarias, y así amplió los argumentos antiespañoles».

³ Véase: *Ibid.*, 282, referencia 38.

⁴ *Ibid.*, 291: «Durante esa gira, el 5 de abril, Cubillo sufrió un atentado que le dejó paralizado. Los autores materiales fueron dos españoles, miembros de la organización de extrema izquierda FRAP, inducidos, mediante engaño sobre el propósito buscado, por un agente doble vinculado a los servicios secretos españoles, José Luis Espinosa, a quien varias fuentes han relacionado con el comisario Roberto Conesa. La sentencia de la Audiencia Nacional de 14 de julio de 1990 dictó penas de prisión para los autores materiales, y estableció que personas no determinadas pertenecientes a los servicios policiales españoles encargaron el asesinato a Espinosa, condenado a veinte años de cárcel y a indemnizar a Cubillo, y que las investigaciones debían continuar para esclarecer lo sucedido. En 2003, el Estado indemnizó a Cubillo atendiendo a la Ley de Solidaridad con las víctimas del terrorismo de cuatro años antes».

¹ Gil Hernández, Roberto., *En el nombre de Canarias*. Tenerife: Tea, Tenerife Espacio de las Artes, 2022, 94.

canario se nombra desde sí, cuestiona el orden político, económico y semiótico que lo sostenía como objeto. En otras palabras, la violencia ejercida contra el MPAIAC es sintomática de la estructura misma del poder. En este punto, lo que se reprimió no fue solo la perspectiva independentista, sino la posibilidad de que el canario llegara a conformar una conciencia —política y cultural— e identidad propia diferenciada del *ethos* impuesto por el Estado.

Pero es relevante entender lo siguiente: el fracaso parcial —derivado de la opresión ejercida por el régimen— del intento de autoenunciación y construcción identitaria del MPAIAC, no invalida la relevancia del movimiento independentista; más bien constituye el punto de inflexión que permite comprender la deriva posterior de la identidad sociopolítica canaria. Esta imposibilidad persistente de autoenunciación dejó, nuevamente, un hueco discursivo que posteriormente sería ocupado, en la etapa democrática, por nuevas formas de nacionalismo institucionalizado, mucho más dóciles y compatibles con el modelo económico extractivo. Por ello, el MPAIAC debe leerse como el momento en que la identidad canaria intenta restituirse a sí misma y, precisamente por ello, como el momento en que el Estado reactiva con más claridad los mecanismos de externalización. El archipiélago continúa sin pertenecer a quienes lo habitan; ahora, sin embargo, la represión se transformará en consenso y gestión: la identidad *light*, *pasiva* y *muda* se erige como la solución política al conflicto de la autoenunciación. El canario dócil, habitante del paraíso, ya no será un objeto impuesto a controlar, sino un sujeto convencido al uso. Y el nuevo autonomismo, a su vez, será su fiel representante gubernamental.

3. La involución del nacionalismo

Como hemos atisbado, en los años posteriores al MPAIAC el nacionalismo canario pasó del independentismo radical a un autonomismo plenamente institucionalizado. Tras el declive del movimiento por la autodeterminación, las élites insulares ocuparon el espacio político abierto por el nuevo marco autonómico, orientando el nacionalismo hacia la gestión del autogobierno y la negociación con el Estado. Se configura entonces un nacionalismo de corte mucho más administrativo que emancipador. El representante principal de este nacionalismo administrativo será el partido político Coalición Canaria (CC)⁵ en la medida en que su participación ha ocupado de manera central el poder insular, partiendo además de un discurso que se dice enmarcado en el nacionalismo. CC consolidó un proyecto basado en la gobernabilidad, el clientelismo y la construcción de una identidad funcional, convertida en herramienta de legitimación institucional. Paralelamente, el turismo se afianzó como eje económico central, lo que reforzó la dependencia externa y un modelo de desarrollo que el nacionalismo autonomista no cuestionó, sino que gestionó en beneficio de determinados sectores empresariales. Este autonomismo se sostuvo en una relación pragmática con el Estado, basada en el intercambio de apoyo político por recursos financieros:

La asunción de la defensa de la canariedad [...] permitía una estrategia que consistía no en reivindicar más cotas de autogobierno, sino [...] más subvenciones e inversiones en las islas [...] a cambio de apoyos puntuales a la estabilidad parlamentaria.⁶

En contra de todo fundamento nacionalista con el que CC se ha autodefinido durante décadas, y mediante pactos de subordinación económica al Estado en aras del potenciamiento del modelo turístico, el partido “autonomista” afianzó la venta del territorio, la cultura y la identidad canaria al monocultivo del tercer sector, manteniendo la estructura colonial interna que ha definido la historia del país canario. Así, el nacionalismo institucionalizado no desactivó las lógicas coloniales del archipiélago, sino que las administró y profundizó. Es en este proceso en el que la identidad canaria quedó reducida a un recurso discursivo moldeable según las necesidades del orden autonómico.

5 Pomares Rodríguez, Francisco., «De ATI a Coalición Canaria: estrategia y oportunidad en la transformación del poder local tinerfeño desde el insularismo al nacionalismo (1982 a 1996)». Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2018, 17. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=233523>: «Surge como resultado de la voluntad de las élites locales e insulares de Canarias –muy especialmente las de Tenerife– por hacerse con el control del poder regional».

6 Francisco Pomares Rodríguez, 21.

Y nos preguntamos entonces, ¿cuál es el trasfondo de esta construcción identitaria funcional?, ¿de dónde emerge la fijación de las élites canarias en la creación de esta nueva representación?, ¿qué los impulsa a ello? La respuesta se nos presenta —aparentemente— despejada: las élites canarias crean una identidad funcional que facilite una especie de *enunciación identitaria* por parte del pueblo y que, a su vez, permita mantener la docilidad —canónica a partir de ahora— tras su aceptación mediante el ejercicio de la coerción simbólica. De este modo, la dinámica de poder se instaura: un pueblo acepta un discurso que le coacciona pero que no le reprime violentamente (más allá del marco simbólico); una élite gubernamental explota su fuerza de trabajo sin la necesidad de hacer uso de la acción agresiva directa. Diríamos, entonces, que la contestación a estas cuestiones se formula de la siguiente manera como un caso más de dominación moderna. Pero la misma, en este punto, se nos presenta vacua por diferentes motivos:

1. Si bien es cierto que la dinámica de poder político, social y cultural ejercida por el nacionalismo autonómico está presente, el rédito que los representantes “nacionalistas” extraen de su uso depende de la implantación incesante de diferentes “inversiones” extranjeras —de corte colonialista— que estructuran una dinámica de poder efectiva entre las élites canarias y actores externos semejante —si no *equivalente*— a la desdibujada hasta ahora por parte de la relación nacionalismo autonómico-pueblo canario.

2. Y entonces, tras la configuración de estas dinámicas, y con la total permisividad de los gobernantes, la relación de las élites autonómicas con el resto de inversores y poderes extranjeros ubica, tanto al pueblo como a los mismos gobernantes, de nuevo, en una relación de inferioridad —en el entramado socioeconómico occidental del que las élites canarias, suponemos, desean formar parte—.

La sucesión es clara, pueblo-autonomistas-inversores/poderes extranjeros, en orden ascendente. Pero esta dinámica, como hemos afirmado, se nos muestra excesivamente primaria: ni siquiera el poder canario autonómico logra obtener el reconocimiento externo mediante esta forma de coacción violenta y simbólica del pueblo —que en caso afirmativo, podría explicar esta imposición enunciativa de la *canariedad*—, sino que, por el contrario, mantiene las formas de poder colonial sobre el ecosistema sociopolítico canario. La respuesta, entonces, no debe orientarnos tanto hacia la lógica de poder descrita como autonomistas-pueblo, como si hacia lo que denominaremos, a partir de ahora, como la *falla identitaria* o de autoenunciación. Tal como la entendemos en este contexto, esta falla no es únicamente un vacío o debilidad ontológica individual en la construcción de la identidad del pueblo canario, sino un problema estructural que atraviesa todas las capas del terreno político, social y cultural de Canarias. Se trata de un vacío que afecta tanto a la población como a las élites gobernantes: estas últimas, al intentar consolidar un proyecto nacionalista funcional, se insertan a sí mismas en las dinámicas coloniales y económicas externas sin alcanzar el reconocimiento o prestigio que aspiran, limitándose exclusivamente a administrar la explotación del territorio, la cultura y la identidad canaria. La identidad, en este sentido, no se cimienta como una afirmación consciente, histórica, vinculante y afectiva, sino que con el acto de afirmación y enunciación aparente del nacionalismo canario se mantiene una lógica de no-pertenencia, lo único que nos define es la disposición hacia un *otro*. Nuevamente, no somos nada más que aquello que dicen o quieren de nosotros. Y esta vez, sin imposición manifiesta.

4. El canario no se enuncia: Ha sido enunciado

Es en este momento del análisis donde se hace explícito un proceso que revierte los intentos epistemológicos de enunciamiento para dar pie a la naturalización de una identidad todavía desconocida para aquellos que serán víctimas de su reproducción. Ante el vaciado cultural al que nos arroja esta involución del nacionalismo canario, se expone a modo de catálogo una serie de hitos patrimoniales que conforman una identidad que tan solo responde a las lógicas mercantiles de la industria turística. Abanderadas de la defensa del patrimonio y la cultura, las élites canarias sustraen a la población de su territorio, y pasan a ser los visitantes aquellos encargados de consumir y ocupar un paisaje moldeado para ello. Así, el antropólogo Fernando Estévez expone una de las principales contradicciones a las que se enfrentan los encargados de esta producción patrimonial. En su artículo *Guanches, magos, turistas e inmigrantes*,⁷ Estévez nos obliga a pensar la realidad dicotómica a la que, tanto estas élites insulares como los propios canarios, nos enfrentamos con una doble tarea; reproducir una identidad, asumida pero impropia, a fin de producir una experiencia que satisfaga las expectativas de un mercado del que solo formamos parte como figurantes:

La defensa de los patrimonios culturales supone sin duda una respuesta, una resistencia frente a la uniformización mundial de las pautas de consumo, de los comportamientos sociales. Pero, paradójicamente, el turismo es el principal consumidor de los lugares históricos y patrimoniales, que son creados, recreados o inventados para satisfacer sus demandas.⁸

Así, la referencialidad desde la que se generan nuestros vértices identitarios ya parte de un lugar incierto. La creación de una realidad turística al servicio del mercado genera una disociación con lo propio; la falla identitaria se presta a la orden de las demandas constitutivas de lo que en adelante será natural. De esta manera, se consigue permear a la sociedad canaria de aquello que se construye como patrimonio, y que en realidad tan solo sirve como lanzadera a los *lobbys* que buscan dar una forma local y exótica al modelo extractivista. Por eso, dice Estévez, «Creemos tener un patrimonio que mostramos al turismo pero, de hecho, es el turismo el que nos empuja a construir el patrimonio».⁹

Territorio y pueblo se convierten a la vez en objeto del relato de precarización. A las puertas de un símbolo que construir, nos encontramos ante el vaciado de lo real, vaciado de un mapa portador del discurso, y que de nuevo se orienta hacia una voluntad ajena. El canario se define nuevamente por lo único que le pertenece: su propia desposesión. De nuevo, nos encontramos ante la voluntad alienante de generar una precariedad identitaria y material. La vida misma pasa a ser objeto del otro, se atraviesa y se consume al tiempo en que el territorio se dispone para este canibalismo manifiesto. Aquí, nos encontramos ante una reterritorialización de los espacios de poder que en adelante serán los encargados de trazar el porvenir de un lugar huérfano.

En esta acción de reterritorializar el abismo ante el que se encuentra el poder insular, tan solo se establecen de manera subrepticia las condiciones que aceptarán a partes iguales —aunque de manera paradójica— locales y turistas. Estas nacen desde el fallo identitario que da lugar a las dinámicas coloniales ejercidas por el consumo, y aceptadas por las élites como parte de un relato, aparentemente, triunfalista. El producto que se fragua para la exportación a este sector, pasa a ser objeto de transmutaciones cambiantes que responden con indiferencia a los atributos que se les exigen. Y esto se consiente a fin de un rédito que también cuenta con varias caras. Por una parte, el beneficio económico, y por otra, una victoria que cree haber objetivado al fin a una población llevada a los límites de su desidentificación. Pero como ya sabemos, esto no es más que una ilusión, una representación irreal fruto de la convergencia entre los intereses económicos del modelo y una engañifa identitaria que muda sus pieles sin pudor, y que da por hecho una aceptación característica del yugo de la bondad. En esta proliferación tiene un papel crucial la falla identitaria que permite que las élites legitimen un sistema forzado.

⁷ Estévez González, Fernando «Guanches, magos, turistas e inmigrantes: canarios en la jaula identitaria», en *Atlántida. La Antropología Social en Canarias*, n.º 3, 2011, 167.

⁸ Estévez., *Guanches, magos, turistas e inmigrantes*, ed. cit., 167.

⁹ *Ibid.*, 167.

Si bien no se cree así, y como ya hemos atisbado, las élites de las islas son una herramienta usada eficazmente para permear de un modo legitimado otra forma de colonialidad.

Tal y como nos muestra esta investigación, el territorio insular sólo germina aquello amplio y desconocido, eso otro que sin conocer cómo, ocurre. Y esto es algo que claramente se deja ver en la medida en que esta construcción inconsciente de la subjetividad se sigue de otra construcción —esta vez en un sentido más literal— de nuestros entornos naturales. Sobre todo, en el delicado espacio que separa nuestra tierra del mar, y que ha sido utilizado como nuevo sello del pasaporte que distingue *lo canario*.

5. El litoral canario como lienzo en blanco: La semilla de la simulación

Llegados aquí, reafirmamos —a modo de recapitulación— lo siguiente: si hemos entendido que la identidad canaria se estructura en la falla autoenunciativa, aquel vacío que impide tanto al pueblo como a sus élites generar un relato propio, entonces podemos reconocer que el autonomismo canario no resuelve esa desidentificación. Contrariamente, la reterritorializa no tanto por una decisión consciente orientada a generar una estructura de poder autonomistas-pueblo (como ya hemos observado), sino como efecto casi maquinal de la falla identitaria, que obliga a recomponer el vacío apoyándose en cualquier punto de estabilidad disponible. De este modo, CC convierte la desidentificación en principio operativo de su acción política. Y lo hace articulando la proclamación en torno al único eje que históricamente ha funcionado como fuente de legitimidad identitaria: la enunciación por parte de un otro, en cuya mirada se busca anclaje, seguridad y reconocimiento. Así, es medular examinar ahora cómo se manifiesta esta estructura: comprender cómo este vacío no permanece en el plano abstracto o cultural, sino que se inscribe materialmente en el territorio.

El litoral de Tenerife constituirá el espacio donde esta falla identitaria se vuelve tangible. Al carecer de un sujeto capaz de enunciar su relación con la tierra, el territorio queda disponible como *lienzo*: cualquier actor externo —inversores, promotores turísticos e inmobiliarios, instituciones europeas o nacionales— pueden grabar sobre él sus propios intereses. En este proceso, el gobierno autonómico no interviene para generar un relato propio, sino que permite y organiza esta inscripción ajena, actuando como administrador del vacío que también les atraviesa. La desidentificación, lejos de resolverse, se traduce en una reconfiguración material del territorio, donde los significados y usos se producen de manera externa al sujeto canario. De este modo, la falla autoenunciativa no solo persiste, sino que se materializa: el vacío identitario encuentra su expresión concreta en la reorganización física y funcional del paisaje, legitimada por las estructuras políticas que deberían, teóricamente, representarlo. Entonces, podría parecer que el gobierno canario decide vender o disponer del territorio exclusivamente por la intención de obtener fines económicos o réditos políticos; sin embargo, esta “decisión” está profundamente mediada por la falla identitaria: la ausencia de un relato propio condiciona la acción política, de modo que la gestión del territorio se realiza sobre un vacío preexistente y no desde una posición plenamente consciente de autonomía identitaria. Es aquí donde la teoría de la simulación de Baudrillard permite iluminar un hecho fundamental: en Canarias, el territorio no sigue a la identidad; es la identidad la que sigue a un territorio ya representado, cartografiado y decidido —implícitamente— desde fuera.

En su obra *Cultura y simulacro*, el sociólogo francés Jean Baudrillard escribe: La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio [...] y el que lo engendre.¹⁰

¹⁰ Baudrillard, Jean., *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978, 5-6.

¹¹ Benavente Sovieri, María Laura. «Tenerife. Piscinas, cócteles y territorios», La Casa de la Arquitectura, 2023, <https://lacasadelarquitectura.es/recurso/tenerife-piscinas-cocteles-y-territorios/671c743e-c682-41a3-874b-88c45dc429bf>.

¹² «Playa de Cho Vito, Candelaria, Santa Cruz de Tenerife». Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico (MITECO), <https://www.miteco.gob.es/eu/costas/temas/proteccion-costa/actuaciones-proteccion-costa/santa-cruz-tenerife/380253-playa-chovito.html>.

¹³ Véase: «Cho Vito, una historia interminable», *El Día*, 21 de octubre de 2024, <https://www.eldia.es/tenerife/2024/10/21/cho-vito-historia-interminable-109925019.html>. Contiene imágenes del antes y después del poblado y testimonios de vecinos; se usa aquí como referencia contextual.

La afirmación de Baudrillard nos evoca directamente a las arquetípicas imágenes comparativas de distintos lugares de las Islas Canarias en diferentes épocas. Aquellas en las que aparece un *antes* y un *después* de los territorios separados por unas cuantas décadas de transición entre tierra virgen y cemento, entre cultivos y hoteles. En el itinerario *Tenerife. Piscinas, cócteles y territorios*, comisariado por la artista María Laura Benavente Sovieri, se documentan las transformaciones de este tipo que se dan durante el afamado *boom* turístico de los sesenta y setenta, fundamentalmente en el litoral norte de Tenerife.¹¹ Las imágenes y descripciones del artículo muestran cómo antiguos paisajes costeros —fincas, charcos naturales, rocas volcánicas— fueron reemplazados por complejos turísticos, piscinas artificiales, bares y hoteles, evidenciando un tránsito claro entre un *antes* agrícola y natural, y un *después* dominado por la lógica del ocio y el consumo. Este desplazamiento no solo altera la función del territorio, sino que lo convierte en un paisaje diseñado desde fuera, donde la experiencia turística predomina sobre la memoria local y la vida comunitaria. El artículo subraya especialmente que espacios como el Lago Martiánez en el Puerto de la Cruz o las urbanizaciones de Punta del Hidalgo y Bajamar no solo transformaron físicamente el litoral, sino que lo modelaron como escenario de representación externa: una suerte de “escenografía total” que anticipa y organiza la experiencia del visitante. Así, la identidad local no interviene; es el mapa, el proyecto foráneo, el que precede al territorio y lo genera, tal como plantea Baudrillard. Pero esta *foraneidad* queda en tela de juicio con la aparición de César Manrique en el proceso de transformación paisajística. Su participación en proyectos como el Complejo Costa Martiánez ofrece ahora una legitimidad simbólica al modelo turístico: la transformación del litoral ya no se percibe únicamente como imposición externa, sino como obra de un creador local que interpreta y “moderniza” la isla: la dirección artística de Manrique crea un paisaje donde la memoria local y la comunidad quedan subordinadas a la experiencia del visitante, mientras la autoría canaria sirve para blanquear simbólicamente la desidentificación y consolidar el turismo como nueva forma de identidad colectiva.

Ya en la vertiente opuesta de la isla de Tenerife nos encontramos, entre infinidad de otros, con un caso de mayor actualidad como es el de Cho Vito, en Candelaria: un pequeño poblado marinero habitado durante décadas por familias con arraigo histórico en la zona. Muchas de estas viviendas contaban con escrituras antiguas, pero fueron catalogadas como irregulares y demolidas entre 2008 y 2012 para dar paso a un proyecto de paseo marítimo y reordenación del litoral. Según el Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico (MITECO), el objetivo del proyecto era «recuperar el Dominio Público Marítimo-Terrestre, asegurar la continuidad de la franja litoral y garantizar el acceso público a la costa».¹² Aunque la justificación se centraba en la legalidad y el interés público, la intervención revela indudablemente una doble dinámica de colonialidad: por un lado, el Estado español impone normas y decisiones sobre el territorio canario, subordinando la memoria y el arraigo de la comunidad local a un marco legal centralizado. Por otro, el Cabildo y el gobierno local gestionan el litoral en función de intereses turísticos y urbanísticos —paseos, valorización del suelo, proyectos recreativos— desplazando efectivamente a los habitantes históricos y reorganizando el paisaje según lógicas externas.¹³ Se manifiesta así encarnizadamente cómo la identidad local queda subordinada tanto a la autoridad estatal como a los intereses de la élite local, mientras que el litoral se reescribe nuevamente como un espacio preparado para proyectos externos y experiencias de ocio.

Concluimos, entonces, afirmando lo siguiente:

1. El itinerario *Tenerife. Piscinas, cócteles y territorios* evidencia cómo la falla autoenunciativa se materializa en el paisaje: la desidentificación canaria se expresa en la reorganización física y simbólica del litoral, transformado en un hiperreal donde la experiencia turística domina sobre la memoria y la vida comunitaria. Al mismo tiempo,

la participación de César Manrique otorga legitimidad simbólica a este modelo, blanqueando la subordinación de la identidad local a intereses externos.

2. En la vertiente sur de Tenerife, el caso de Cho Vito evidencia con crudeza cómo la identidad local queda subordinada tanto a la autoridad estatal como a los intereses de la élite local: el poblado histórico fue demolido y el litoral reorganizado para proyectos turísticos y recreativos, consolidando nuevamente un paisaje hiperreal en el que la comunidad desaparece tanto física como simbólicamente.

Estos dos ejemplos permiten observar cómo la falla autoenunciativa se traduce en la materialización del territorio como espacio hiperreal: el simulacro queda instaurado sobre un territorio nacido en los planos arquitectónicos. No obstante, existen muchísimos casos similares en otras islas. Abordarlos requeriría un estudio mucho más amplio y exhaustivo, que sin duda sería de gran interés para comprender la escala y la extensión de este fenómeno. Por ello, en este trabajo se han seleccionado estos dos ejemplos significativos, que resultan especialmente pertinentes para analizar cómo el litoral canario se convierte en un hiperreal tangible y cómo esta transformación redefine la noción identitaria del nuevo canario auténtico no solo desde el símbolo, sino desde la materialidad, el territorio e incluso el cuerpo. Es decir, una transmutación enunciativa que se enmarca directamente en el plano físico.

6. Lo hiperreal en la definición del canario auténtico

Esto nos ayuda a concluir con el propósito de esta investigación. En sus multiplicidades, la identidad canaria, y aún más, lo *auténtico*, pasan por tener dimensiones de una complejidad inabarcable. Es por ello que hablar de lo canario nos lleva a la idea de una simulación que padecemos. El síntoma de la imposibilidad epistemológica nos conduce a la incomprensión de nuestra realidad, a la incapacidad de conocer aquello que nos afirma o nos niega, y que en última instancia nos empuja al simulacro. Invertebrados, queda a comprendernos desde la representación, y desechar la autenticidad del marco de posibilidades de una autoenunciación, pues llevar esta cuestión a términos de pureza resulta ridículo y contraproducente si se atiende a un presente cargado de colonialidad que atraviesa y determina, como muestra lo expuesto, nuestra propiocepción desde hace décadas.

Por ello, y recogiendo nuestra desposesión como rasgo identitario fundamental, es importante entender cómo la represión —tanto la explícita como la que llega a nuestros días— nos define en tanto que nos inmoviliza, y cómo la gestión de las élites nos niega como interlocutores de una cuestión que no solo nos atraviesa, sino que es la matriz que posibilita la vida misma del pueblo. La involución es clara, la potencialidad epistemológica con la que contaban los movimientos de mediados y finales del siglo, no acompañaba al avance económico mundial, ni a las proyecciones a las que nuestro mapa ya estaba siendo sometido. La llegada de una hiperrealidad tan solo responde a la desesperación por el reconocimiento.

La documentación del artículo permite ver que la falla autoenunciativa se materializa en el paisaje: la desidentificación no permanece en lo abstracto, sino que se expresa en la reorganización física y simbólica del litoral, convertido ahora en un hiperreal tangible. Negar la realidad material previa del lugar es un requisito indispensable para la proyección de un porvenir hiperreal. El espacio en el que se tendrá que desarrollar la identidad dada ya encuentra otra desidentificación en la medida en que su papel ficticio dice estar amparado por lo real. En la creación de un mundo *otro*, está implícito el desarraigo más absoluto con los restos, ya fósiles, de la realidad que le precede. Se consigue así la más absoluta pérdida del sentido. El rumbo no cambia, se desdibuja y con ello se pierde la posibilidad misma de una referencialidad. Los puntos cardinales, de nuevo, no nos pertenecen, y nuestras coordenadas son inciertas. La autenticidad es ficticia, el mundo al que se remiten las costumbres no existe, y el legado del mundo que realmente existió resulta imposible de contrastar con el paisaje abatido del presente.

El paraíso solo existió como proyección, como deseo de un otro. La identidad se subyuga a la conciencia de habitar un espacio simulado. Así, es necesario reconocer nuestra relación con el entorno —tanto físico (simulado) como simbólico (desposeído)— para dar pie a la reflexión acerca de la posibilidad de construir un relato propio, que lejos de ser nostalgia o distopía, nos reúna y nos vertebre entorno a una herida abierta de ilusiones, que sirva como único terreno común desde el que enunciarse. En este reconocimiento de la simulación y la desposesión radica, quizás, la primera condición para una autoenunciación veraz. Por ello, es central la asunción colectiva de esta condición liminar: somos habitantes de un territorio cuyo significado nos ha sido arrebatado y, a la vez, otorgado como ficción. El desafío, entonces, no es encontrar el paraíso, sino aprender a habitar conscientemente el eco que dejó a su paso.

Aquí pudieron estrechar la mano de lo que había sido solamente el rumor de un distante paraíso.¹⁴

¹⁴ Pedro García Cabrera, «Casa de Tacoronte» en *Poesía*, accedido el 29 de noviembre de 2025 <https://www.poesi.as/pgc704.htm>

Bibliografía

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

Benavente Sovieri, María Laura. «Tenerife. Piscinas, cócteles y territorios» , La Casa de la Arquitectura, 2023, <https://lacasadelaarquitectura.es/recurso/tenerife-piscinas-cocteles-y-territorios/671c743e-c682-41a3-874b-88c45dc429bf>.

«Cho Vito, una historia interminable». *El día*, 21 de octubre de 2024. <https://www.eldia.es/tenerife/2024/10/21/cho-vito-historia-interminable-109925019.html>.

Estévez González, Fernando. «Guanches, magos, turistas e inmigrantes: canarios en la jaula identitaria» , en Atlántida. *La Antropología Social en Canarias*, n.º 3 (2011): 145-172. <https://www.ull.es/revistas/index.php/atlantida/article/view/1107>

García Cabrera, Pedro. «Casa de Tacoronte» en *Poesía*, accedido el 29 de noviembre de 2025 <https://www.poesi.as/pgc704.htm>

Gil Hernández, Roberto. *En el nombre de Canarias*. Tenerife: Tea, Tenerife Espacio de las Artes, 2022.

Pomares Rodríguez, Francisco., «De ATI a Coalición Canaria: estrategia y oportunidad en la transformación del poder local tinerfeño desde el insularismo al nacionalismo (1982 a 1996)» Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2018, 17. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=233523>

Rodríguez Jiménez, José Luis. «El Ministerio de Asuntos Exteriores español ante la internacionalización de la “descolonización de Canarias” por el MPAIAC» Rubrica Contemporánea, vol. 12, n.º 23 (2020): 273-291, <https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.318>

«Playa de Cho Vito, Candelaria, Santa Cruz de Tenerife», Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico (MITECO) <https://www.miteco.gob.es/eu/costas/temas/proteccion-costa/actuaciones-proteccion-costa/santa-cruz-tenerife/380253-playa-chovito.html>.

De lo que le sucedió a Don Quijote con unos cabreros: perspectivas de Ramiro de Maeztu y Américo Castro

Teresa Trigueros Lozano

Universidad de Murcia (UMU)

ORCID: 0009-0009-0577-2257

Resumen: Este ensayo analiza el capítulo XI de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* desde las perspectivas de Ramiro de Maeztu y Américo Castro. Maeztu interpreta la obra como el reflejo de la decadencia española e interpretaría la denominada era dorada como el período imperial español y la expansión de la Hispanidad. Por su parte, Castro interpreta esta era como el momento de convivencia de las tres castas españolas, destacando la pluralidad cultural como la esencia de España. Ambas lecturas revelan la ambigüedad de la obra cervantina y la relevancia de la relación entre la obra y el contexto histórico de Miguel de Cervantes.

Palabras Clave: Don Quijote, Ramiro de Maeztu, Américo Castro, pensamiento español, Cervantes

Abstract: This essay examines Chapter XI of *The ingenious gentleman don Quixote of La Mancha* through the perspectives of Ramiro de Maeztu and Américo Castro. Maeztu sees the novel as a proof of Spain’s decadence and interprets the so-called golden age as the imperial spanish era and the expansion of Spanishness. Conversely, Castro understands the golden age as the moment of coexistence among the three Spanish castes, emphasizing the cultural plurality as the essence of Spain. Both perspectives disclose the novel’s ambiguity and the important connection between the novel and the Miguel de Cervantes’ historical context.

Keywords: Don Quixote, Ramiro de Maextu, Américo Castro, Spanish thought, Cervantes

Introducción

En el capítulo XI de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* se presenta un monólogo quijotesco que hace referencia a la era de oro. Esta referencia ha intrigado numerosos críticos y lectores: ¿cuál es la era dorada de la que habla y a la que pertenece don Quijote? ¿Es una idealización más del hidalgo o realmente tiene correspondencia con un periodo de la historia española?

La motivación de este ensayo surge de la persistente relevancia de la obra de Miguel de Cervantes para comprender los problemas de contemporáneos de los intelectuales que han reflexionado sobre ello. Lejos de existir una interpretación unívoca, el capítulo XI puede estudiarse desde perspectivas muy dispares, lo que muestra la riqueza de la totalidad de la obra.

Este ensayo abordará dos perspectivas: la de Ramiro de Maeztu, perteneciente a la generación del 98; y la de Américo Castro, perteneciente a la generación del 14. Con cada uno de estos pensamientos no solo se mostrará una interpretación de lo que pudo significar la era dorada, sino también demostrar cómo cada visión contiene implícita una concepción sobre la esencia de España.

1. De lo que le sucedió a don Quijote con unos cabreros

La obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* fue escrita y publicada por Miguel de Cervantes en 1605. Es reconocida como la gran obra de la literatura española, llegando a ser vista como la propia representación del pueblo español. Son muchos los teóricos que han reflexionado acerca del significado de la obra, sin embargo, no existe una opinión unánime. La obra deja abierta la posibilidad de múltiples interpretaciones, como el capítulo que va a analizarse en el presente ensayo. El capítulo XI de la primera parte de la obra alude a unas nociones históricas de las que se desconoce su correspondencia. Por lo que se han proporcionado diferentes lecturas, tratando de ubicar en la historia de España las palabras del hidalgo que describen esta época.

Tal escena de la obra ocurre en la choza de unos cabreros, quienes le sirvieron de cenar a don Quijote y Sancho, pues no tenían cobijo, ni cena. Lo destacable de este capítulo es un monólogo narrado por Quijote, en el que alude a una era dorada española, la cual considera superior a sus tiempos presentes:

Dichosa edad y siglos dichosos aquéllos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*.¹

El hidalgo ensalza esa edad de oro en términos estéticos y sociales. Admira la bella naturaleza de esa edad dorada, describiendo valles, ríos y árboles. Afirma que en aquel tiempo: «todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia». ² No existía la maldad y exalta la libertad que gozaban las mujeres más jóvenes, quienes paseaban sin miedo de ser atacadas. Además, argumenta que la justicia no era necesaria, porque no había quien debiera ser juzgado y no existía la verdad mezclada entre el engaño. Mientras que su presente se distancia de estas características y carece de esas bellezas, por lo que considera que su presente es un tiempo detestable. Por último, don Quijote expone que él pertenece a esa era.

Este monólogo ha suscitado incertidumbre a sus lectores y comentaristas, ya que no hay constancia sobre cuál es la era dorada a la que hace referencia el hidalgo, cuestionándose también, si llegó a existir en algún periodo de la historia. En este ensayo, van a ser examinadas dos posturas acerca de la era de oro: en primer lugar, las tesis castellanas de Ramiro de Maeztu; en segundo lugar, la teoría intercastiza de Américo Castro. Ambos autores proporcionaron sus propias lecturas de la obra cervantina, mediante las cuales se puede dilucidar este monólogo de don Quijote.

2. Ramiro de Maeztu: don Quijote y decadencia

El teórico vitoriano Ramiro de Maeztu y Whitney ofreció una particular lectura sobre *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Fue considerado miembro de la llamada generación del 98, lo cual resulta significativo en su obra, ya que analizó los problemas de España desde un punto de vista místico, es decir, aludiendo a su esencia, algo propio de esta generación. A partir de su lectura de la obra cervantina, se abordarán dos cuestiones: qué importancia tiene la obra cervantina dentro del pensamiento del autor y cuál podría ser el siglo dorado al que hace referencia don Quijote en el capítulo XI. Cabe tener en consideración que, a diferencia de otros intelectuales de su tiempo, Maeztu leyó esta obra desde una perspectiva decadentista, sin embargo, esto no hará que sus tesis sean peyorativas, cuestión que él mismo justificará en sus escritos. Estas tesis se desarrollan en su obra *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, publicado en 1926, aunque dos décadas antes de la publicación de esta obra, ya fueron expuestos dichos argumentos en dos artículos periodísticos: «El libro de los viejos: paradojas del doctor Whitney» y «Ante las fiestas del Quijote» en *Alma Española*.

El principal argumento de Ramiro de Maeztu afirma que la obra cervantina es un libro para los más mayores y no se ha de sugerir su lectura a los jóvenes. La describe de la siguiente forma: «Tiene usted entre manos la obra más grande, más genial, más completa que ninguna decadencia ha producido». ³ Esta afirmación lleva consigo una noción de

¹ Cervantes, Miguel., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, Capítulo XI.

² *Ibid.*, Capítulo XI.

³ Maeztu, Ramiro., «El libro de los viejos: paradojas del doctor Whitney» en *Visiones del Quijote desde la crisis española de fin de siglo*, Madrid: Visor Libros, 2005, 254.

4 Maeztu, Ramiro., *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Calpe: Colección Contemporánea, 1926, 17.

5 Maeztu, Ramiro, «El libro de los viejos: paradojas del doctor Whitney» en *Visiones del Quijote desde la crisis española de fin de siglo*, ed. cit., 255.

6 *Ibid.*, 256.

decadencia determinada, ya que el autor entiende la decadencia como el momento en el que un individuo o pueblo es consciente de que no es capaz de realizar aquellos proyectos que pretende llevar a término. No obstante, esta cuestión ha sido objetada por parte de otros intelectuales y amantes de la obra quijotesca. Por lo que, en *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, responde a tales críticas: «¿Se dieron cuenta de que la calificación de decadente no afecta en modo alguno al valor literario de una obra, ni aun a su valor moral o ético, y que sólo expresa su momento vital?».4 Es decir, que una obra sea decadente no califica su valor como tal, sino que el calificativo se aplica a aquello que ilustra. Sin embargo, la decadencia del Quijote es muy peculiar, pues quien lleva a cabo su lectura se sumerge en la melancolía y tristeza propia del hidalgo. Para Maeztu, este no puede ser el modelo ideal de nuestras vidas. Es por ello, que en «Ante las fiestas del Quijote», reivindique que el momento en el que corresponde conocer la historia de dicha novela es cuando ya se es mayor y el lector pueda empatizar con el protagonista en su fracaso al luchar por su sueño. Este no puede ser el libro vital de España, ya que nos referiríamos a nuestro país desde la amargura. Las generaciones jóvenes deben conocer una solución para esta decadencia y no aprender de las actitudes y acciones que nos llevaron a la misma. La admiración que se le tiene a don Quijote debe identificarse siempre como un modelo ideal y nunca como un modelo real. El ideal caballeresco lleva al individuo a actuar sin considerar las consecuencias y sin reconocer sus propias capacidades, lo cual resulta un gran problema para España, principalmente, para las generaciones venideras.

Otra gran tesis acerca de esta cuestión versa sobre el momento vital de la obra. Y es que, para Maeztu, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* no es solo el reflejo de un país en decadencia, sino que en él se ilustra el propio cansancio de Miguel de Cervantes. «El estado de Cervantes era el de toda España de su tiempo»,5 «y no queriendo confesar su cansancio, ridiculizó las aventuras que no podía ya emprender. No quiso llorar, y sonrió».6 El autor redactó su obra entre el cansancio de su propia vida y el de su propio tiempo. Por lo tanto, la novela no deja de ser un reflejo de aquello que Cervantes vivió y sobre lo que sentía. Maeztu recoge en los diferentes ensayos mencionados la biografía de Miguel de Cervantes, mostrando en los escritos la inestable y desdichada vida del novelista. Afirma que, en la obra cervantina, el autor expuso a través del protagonista todo aquello que quería decirle al mundo, pero que no pudo hacer. Es decir, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* no es una novela de mera inspiración caballeresca, sino que Cervantes trató de decir mucho más y la inspiración para crear tal clásico literario no fue más que sus propias vivencias. Afirma, además, que el propio hidalgo es el mismo Miguel de Cervantes, pero idealizado. Cervantes echó la vista atrás y creó su obra recordando sus fracasos y llevándonos al plano literario, de esta forma, pudo reírse de su propia vida. Una vida que fue decadente, ya que tuvo que reconocer que sus sueños no irían a cumplirse.

Como se puede observar, Ramiro de Maeztu no dota de gran relevancia a la obra quijotesca —al menos, desde el punto de vista de otros intelectuales contemporáneos a él—, ya que la toma desde una negativa. Como bien dice el propio intelectual, la obra no carece de valor literario, pero no se le debe dar valor vital y tampoco se debería representar a España desde la novela. No obstante, no deja de ser interesante plantearse cuestiones relativas a *Don Quijote de la Mancha* a partir del pensamiento de dicho autor.

Por otro lado, en el apartado anterior se ha expuesto que don Quijote dejó atónitos a muchos de sus lectores al hacer referencia a un siglo dorado que es superior a su tiempo presente. Estas consideraciones dan pie a la siguiente cuestión: ¿a qué época atribuiría Ramiro de Maeztu el siglo dorado que describe don Quijote? Para poder abordar tal pregunta, huelga conocer algunas de las tesis pertenecientes a la obra *Defensa de la Hispanidad*. Esta obra parte del planteamiento acerca de la esencia de España y la pérdida de la misma durante el siglo XX. Sin embargo, Maeztu no se focaliza tanto la noción de esencia de España, como en la de Hispanidad. La segunda abarca mucho más, ya que la Hispanidad

no pertenece únicamente al territorio español actual, es decir, el que se ubica en la Península Ibérica, la Hispanidad también recoge las tierras que fueron colonizadas en el siglo XV. Esta ha creado una comunidad que no va determinada por la raza o por el espacio geográfico, sino por su componente espiritual: «Hispánicos son, pues, todos los pueblos que deben la civilización o el ser a los pueblos hispanos de la península. Hispanidad es el concepto que a todos los abarca».7 La Hispanidad tiene sus raíces en dos regímenes españoles: monarquía y catolicismo. Por otro lado, lo que es España, su propia esencia, también tiene relevancia y se vincula íntimamente con estas tesis. Lo que ha distinguido siempre a España —hasta el siglo XVIII— ha sido su capacidad de mirar siempre por sí misma, es decir, no considerar otro país como modelo a seguir. Su fuerza se hallaba en su fuerza y en el ímpetu de llevar las doctrinas católicas allá donde fuere. Para Maeztu, en un futuro próximo, debería estar integrado en la sociedad un *humanismo español*: «Este humanismo es una fe profunda en la igualdad esencia de los hombres»,8 ello es lo que define a los españoles. La pérdida de la esencia de España fue el mirar a otros países e intentar ser aquello que no era realmente.

Siguiendo estas tesis, podemos afirmar indudablemente que, para Ramiro de Maeztu, el siglo dorado al que hace referencia don Quijote es al momento de la expansión territorial, cuando España asentó su propio imperio. El hidalgo hace referencia a la concordia existente entre los ciudadanos durante aquel tiempo. Esta característica es similar a un hecho que Maeztu describe en su ensayo. Al llegar a América, los españoles se sintieron con el deber de compartir la palabra de Dios con los americanos. Por lo que, enseñaban la fe cristiana y la importancia de la creencia en Dios. Las palabras de Maeztu parecen aludir a momentos de fraternidad y concordia. En el monólogo, don Quijote también alude a unos logros que se obtuvieron sin esfuerzo, al igual que la conquista territorial, que Maeztu describe con la misma exaltación, afirmando que no fueron muchos los soldados que llegaron a América, pero la fe que tenían superior a estos. La fe habría sido el factor que les hizo llegar a estas tierras. Fue una época dichosa en la que la valía española era su fuerza y la creencia católica. Tanto el personaje, como el intelectual ensalzan una época de nuestra historia, mientras toman su presente como una era corrompida por ideales morales. Maeztu analiza su presente desde una frustración: la pérdida de la esencia de España por la adopción de nociones y características de países extranjeros. Misma frustración que tiene don Quijote con su realidad, en la cual también encuentra nociones que no le parecen propias de aquella era a la que pertenece.

En definitiva, Ramiro de Maeztu proporcionó una lectura del Quijote alejada de muchos intelectuales contemporáneos a él, lo cual resulta de gran interés. El Quijote es una muestra de decadencia y se vincula íntimamente con la vida de su autor. Como se ha mostrado, sus tesis ayudan a dilucidar aquel enigma que deja abierto el hidalgo acerca de la época de oro, considerando que hace referencia a la época colonialista de España.

3. Américo Castro y las castas españolas

Al igual que Ramiro de Maeztu, Américo Castro Quesada articuló una peculiar lectura de la obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Fue uno de los grandes intelectuales de la generación del 14, la cual elaboró respuestas y alternativas a las tesis de la generación del 98. La particularidad de este autor reside en su teoría intercastiza sobre la historia de España, la cual estará presente en su perspectiva acerca de la importancia de la obra cervantina. Para poder llevar a cabo el análisis de Américo Castro, van a ser tratados dos de sus grandes ensayos: *España en su historia. Cristianos, moros y judíos* y *Cervantes y los casticismos españoles*. Mediante la primera obra, se podrán recoger las nociones principales acerca de las castas que han permanecido en el territorio español. La última lleva a cabo su punto de vista acerca de la novela quijotesca, donde vincula a Cervantes y a su novela al casticismo español. El objetivo de este apartado es considerar otra visión acerca de la importancia de la obra quijotesca y una nueva respuesta a cuál es el siglo dorado al que se alude en el capítulo onceavo de esta misma obra.

7 Maeztu, Ramiro., *Defensa de la Hispanidad*, Madrid: Rialp, 1934, 20.

8 *Ibid.*, 20.

Para Castro, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* supuso algo más que un nuevo clásico de la literatura española, la obra dio comienzo a un nuevo estilo literario:

La revolución llevada a cabo por Cervantes consistió en sacar a un tipo literario de su bruma genérica y mítica, y de encarnarlo en un ser aparentemente de carne y hueso, en una figura literaria con aspecto de persona individual, y en hacerla cabalgar por las rutas soleadas de la región manchega [...] Don Quijote lanza al viento lo absoluto de su persona sin más fundamento que el quererlo él, y saber él quien es.⁹

⁹ Castro, Américo., *Cervantes y los casticismos españoles y otras obras cervantinas*, Madrid: Trotta, 2002, 78.

Es decir, lo novedoso de esta obra es que el protagonista no está encerrado en una tipología llena de estereotipos, sino que habla de una persona real, en un momento y lugar reales. Además, en todo momento el hidalgo es consciente de quién es y guía la historia y su camino a través de este pensamiento. La ruta que se lleva a cabo en la obra se construye durante su transcurso no está predeterminada, lo que muestra la realidad de las circunstancias históricas y sociales. El hecho de que esta obra impresione al lector es porque éste se va sorprendiendo con las decisiones y posibilidades que se dan en la obra y vive, en un cierto modo, un proceso vital diferente al suyo. Además, Castro afirma que lo exterior al Quijote ya está quijetizado, porque pertenece al propio panorama del personaje. Es esta realidad la que le da sentido a la obra y la que la convierte en la pura obra de arte.

No obstante, la obra es inseparable de su autor, de la misma forma que el contexto histórico y social es inseparable de Cervantes. Para entender de mejor forma la posición de Américo Castro al respecto, es necesario tomar en consideración la distinción entre cristianos viejos y cristianos nuevos. Esta diferenciación depende de un único factor: el linaje. La ascendencia puramente cristiana de una persona determinaba un mayor estatus social. Desde la óptica de Castro, Cervantes vio frustrados sus proyectos y su reconocimiento social debido a que era un cristiano nuevo, más concretamente, parte de la ascendencia de Cervantes tenía origen hebreo. Estas cuestiones se agravan si recordamos que el momento histórico en el que se llevó a cabo la obra quijotesca fue durante la monarquía de Felipe II, quien mantuvo lazos estrechos con la Inquisición española. Tanto el contexto, como la condición de cristiano nuevo fueron condiciones necesarias para que se produjera tal obra literaria, porque Cervantes escribió desde una base humanitaria, alejada de la distinción entre linajes y, sobre todo, separándose de la obsesión cristiano-castiza propia de los cristianos viejos. Cabe introducir en este punto las tesis acerca de las castas españolas principalmente desarrollada por el autor en *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*.

Entendamos por casta un grupo humano en el que se comparten determinados rasgos en común y están determinados, principalmente, por la religión. En España han convivido a lo largo de la historia tres castas: musulmana, judía y hebrea. Las cuales han conformado la estructura del país, es decir, España tiene una estructura intercastiza. La casta mora llegó a España en el año 711 y no fue hasta 1609 cuando fue expulsada casi enteramente. La justificación de su expulsión radica en la fe cristiana y en el sentimiento castellano, los cuales estaban fortaleciéndose y radicalizándose. Sin embargo, la diferencia entre castas no suponía un desapego de los musulmanes al territorio, ya que España también era su propio territorio. Mas la experiencia de la casta judía fue menos favorecedora, ya que los judíos fueron expulsados y no quedó quienes los defendieran. Este hecho se contrasta con la casta musulmana, la cual siguió manteniendo conexión con España por los moriscos. Ambas castas se sentían igual de españoles que los cristianos. Para Américo Castro, la historia de España ha sido una contextura cristiano-islámico-judía. Por lo que no tiene lugar la escisión entre cada uno de los grupos, ya que en cada cual había un reflejo cultural de los otros dos. Lo que es España no puede entenderse sin la presencia de las tres castas.

Cervantes muestra con su obra que es hijo de su tiempo, un tiempo que sufría una crisis social nunca antes vista:

Un conflicto social de esa naturaleza era único en Europa, y la razón es que en ninguna parte habían existido, convivido, en apretado ensamble, tres castas de creyentes durante más de cinco siglos. La forma de actuar cada una de ellas sobre las otras dos creó una estructura social singularísima, aunque en ciertos momentos y niveles, armónica; en otros, rota y malajustada.¹⁰

¹⁰ *Ibid.*, 62.

La experiencia del autor en su contexto hace que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* sea una gran obra porque muestra una realidad que pocos autores se atrevieron a plasmar, desde un punto de vista irónico. Cervantes expuso el conflicto de las castas desde su propio paradigma, el del cristiano nuevo. Se muestra la unión humanitaria entre los españoles, pero éstos no son solo los cristianos, son también los moros y los judíos. Es decir, se plasma la realidad española en su completitud. Huelga añadir que estas ilustraciones llevadas a cabo no fueron inintencionadas, el autor tenía el ánimo de criticar su tiempo, por ello hizo que el Quijote se revelara contra sus propias circunstancias históricas y sociales y luchó hasta el final de sus días. La iniciativa del hidalgo no era lejana a la realidad del escritor.

Todas estas ideas son las que dan sentido a la respuesta de la siguiente pregunta: ¿cuál es la era dorada a la que alude don Quijote en el capítulo onceavo de la obra? Para Américo Castro, la era dorada sería el periodo de tiempo comprendido entre los siglos X y XV, pues, en este compendio temporal, convivieron las tres castas españolas. España se convirtió en la morada vital de estos grupos religiosos. Siguiendo la obra de *España en su historia*, con morada vital se entiende aquel espacio donde se da la posibilidad de desarrollar y expresar las diferentes formas de vida colectiva que eran propias de cada casta. Es por ello que estos siglos concuerdan con la descripción que proporciona don Quijote. Recordemos que, para el hidalgo, en este tiempo no se distinguía entre lo propio y lo ajeno —en sus propias palabras: *mío y tuyo*—, lo cual es análogo al sentimiento de pertenencia de las castas respecto al territorio español. Antes de que el cristianismo y el sentimiento castellano se considerasen esencia de lo español, las tres castas pertenecían a este país por igual. No había posibilidad de exclusión a determinados grupos de individuos porque no existía un criterio de distinción. Es decir, el hecho de que en el siglo XV se expulsaran a las castas mora y judía es porque comenzó a distinguirse entre la propiedad y la alteridad. Al considerar estas castas como una alteridad, se daba inicio a un proceso de exclusión de todo aquello que no formaba parte de lo que se consideraba propio. Por ello, los cristianos consideraron que tenían la potestad de expulsar a quienes no compartían la misma creencia religiosa. La era dorada de don Quijote también fue la era dorada de las castas musulmana y judía.

El tiempo presente de don Quijote es percibido por el mismo como detestable, puesto que carece de la belleza y de los principios que gozaba la edad dorada. El desencantamiento del protagonista con su tiempo es el mismo que padecían los moros, los judíos y los cristianos nuevos. La obra de Cervantes es una gran ilustración de su tiempo porque el autor fue realista y expresó a través de la burla todos los males que la Inquisición produjo. Desde la teoría de Américo Castro podemos entender la frustración del Quijote, la misma que la de Cervantes. El mal que existe en la edad de hierro es el mal de la absolutización de la casta cristiana pura.

En resumen, la teoría castiza de Américo Castro es otra alternativa para poder entender el monólogo de la obra cervantina. En este caso, la era dorada no es otra que la época de convivencia de las tres castas, donde todas compartían sentimiento de igualdad y de misma pertenencia al país. En *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, se ilustran las tres castas españolas desde la visión de un cristiano nuevo. Lo que coadyuva a afirmar que, para Américo Castro, la obra de Cervantes es la expresión de las formas de vida de las tres castas.

4. Convergencias y divergencias entre Maeztu y Castro

En este ensayo se han expuesto dos perspectivas diferentes acerca de la gran obra de Cervantes, las cuales presentan convergencias y divergencias entre sí. El punto de unión principal entre ambos autores es la relevancia de Cervantes dentro de su propia obra. Es necesario partir del hecho de que no todos los intelectuales de la tradición española han considerado relevante la presencia de Cervantes; es decir, han separado a la obra del artista. En estos dos casos sucede lo contrario: la obra se llevó a término en relación al contexto histórico y personal del autor. Ambos diagnósticos aluden a un resentimiento de Cervantes hacia su época. No obstante, Américo Castro justifica este sentimiento del autor aludiendo a condición de cristiano nuevo, mientras Ramiro de Maeztu señala el problema, pero no refiere a unas causas. Es decir, la vida de Cervantes y su reiterante anhelo de ser reconocido, desde la óptica de Castro, fueron frustrados por su linaje. Maeztu analiza la biografía de este autor, pero no busca una razón que justifique el porqué de sus desgracias.

Esta primera similitud muestra, además, que los dos intelectuales hicieron uso de un mismo método: análisis de factores históricos. Al revisar la biografía de Miguel de Cervantes se hace necesaria la revisión de la historia de España. El año 1492 resulta determinante para ambos, o bien por la llegada de los españoles a América, o bien por la expulsión de los moros y los judíos. La obra cervantina lleva consigo el legado del pasado y es un factor que ambos dieron cuenta. Sin embargo, nuevamente Américo Castro va más allá que Maeztu en su análisis, ya que tiene una perspectiva más amplia acerca de lo español. Esta es una de las principales divergencias entre éstos. En Maeztu, observamos una identificación de lo español con lo castellano y con el cristianismo, lo cual es incurrir en un error, si tomamos las tesis de Américo Castro. Las tesis castizas no pueden encajar dentro del pensamiento de Maeztu. Puesto que una tesis que asocia el país a una sola forma de vida —en este caso, la cristiana—, no podría aceptar la pluralidad de grupos religiosos en el mismo. El pensamiento de Maeztu, podría decirse, es más limitado en este sentido.

Acerca del contenido de la obra cervantina, las dos posiciones son muy diferentes. Mientras que Maeztu ve en esta novela el signo más claro de decadencia, Américo Castro ve la viva expresión de la convivencia entre las castas. Es por ello que para el primero, la lectura de esta obra debe realizarse cuando el individuo apenas tenga oportunidad de realizar un nuevo proyecto de vida, mientras que, para el segundo, la lectura significará un acercamiento a lo que verdaderamente es España.

Todas estas diferencias y similitudes muestran una cuestión subyacente: la pertenencia a su respectiva generación. Podemos entender que de la misma forma que la que Américo Castro respondería a las tesis de Ramiro de Maeztu, la generación del 14 contestó a la del 98. Ambos grupos de intelectuales partían de la misma preocupación, la cual señalaba que España tenía un problema de identidad y que comenzó a carecer de esencia en el momento en el que perdió las últimas colonias latinoamericanas. La generación del 98 abordó estas consideraciones desde el paradigma metafísico, alegando que la vida no es fácil de entender y que su presente estaba determinado por una carencia de ideas. La generación del 14 lleva más lejos estos puntos de vista y trata este problema desde distintas disciplinas. Esta última generación señala que los noventa-yochistas cometen el error de plasmar sus propias preocupaciones y elevarlas al ámbito nacional, limitando de esta forma su propio análisis. Consideran que los diagnósticos fundamentales son certeros, pero la justificación que llevan a cabo es insuficiente. Esta situación pone en evidencia la discordancia entre estos dos autores. Ramiro de Maeztu, perteneciendo a la generación del 98, quedó enmarcado en el concepto de Hispanidad y su ilustración de la obra cervantina podría entenderse como una plasmación personal. En cambio, Américo Castro, siendo partícipe de la generación del 14, conoce los límites de sus predecesores y analiza más a fondo la historia de España. Por lo que cada cual muestra la herencia de su presente y de su contexto filosófico.

Conclusión

Las dos lecturas acerca de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* que se han conocido, han abordado nociones y argumentos muy diversos entre sí, pero también han mostrado sus similitudes, como se ha tratado en el apartado anterior. En este ensayo, queda expuesta la gran ambigüedad de la obra de Cervantes, mostrando que, a partir de un único capítulo de la extensa obra, han podido extraerse dos interpretaciones que aludían a significados diferentes, los cuales ayudan al resto de lectores a ver la novela de forma más enriquecedora. Ramiro de Maeztu nos enseña esa melancolía que esconden las acciones del Quijote, una lectura conmovedora y desesperanzada por ambas partes. Américo Castro nos proporciona una lectura pluralista, donde el hidalgo no solo se topa con personajes cristianos. Ambos nos enseñan que esta gran obra no es fruto sino de una frustración, del cansancio de una vida llena de rechazos e injusticias. Aun así, la obra parte desde la burla y el humor, escondiendo así esa tragedia intrínseca. Sin duda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* será siempre uno de los grandes clásicos de la literatura española y a través de estos intelectuales hemos podido apreciar distintos aspectos de su riqueza y originalidad.

Bibliografía

Castro, A. *Cervantes y los casticismos españoles y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta, 2002.

Castro, A. *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Buenos Aires: Losada, 1948.

Cervantes, M. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch12z3>

García Sánchez, J. *Visiones del Quijote desde la crisis española de fin de siglo*. Madrid: Visor Libros, 2005.

Maeztu, R. *Defensa de la hispanidad*. Madrid: Rialp, 1934.

Maeztu, R. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina: Ensayos de simpatía*. Calpe: Colección Contemporánea, 1926.

Devorar la cultura: Reflexiones sobre el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade en comparación con otros manifiestos de vanguardia latinoamericana

Yaiza María Cámara Romero
Universidad Autónoma de Madrid (UAM)
ORCID: 0009-0000-2201-0697

Resumen: Este artículo analiza el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade como parte del movimiento literario de las vanguardias latinoamericanas y del modernismo brasileño. En él, se analizan los principales ejes temáticos propuestos por su autor –la identidad nacional, la dialéctica cultural entre tradición y modernidad, la propuesta del matriarcado, el rechazo al colonialismo y la relectura de la historia–, así como el tono humorístico, puesto en comparación con otros manifiestos. Se concluye que la antropofagia cultural supera su origen burgués y constituye una propuesta original de construcción de la identidad mediante la crítica al colonialismo y a la dependencia cultural, con vigencia para los debates contemporáneos sobre globalización y poscolonialismo.

Palabras clave: Manifiesto, vanguardias, modernismo brasileño, antropofagia cultural, Oswald de Andrade.

Abstract: This article examines the *Anthropophagic Manifesto* by Oswald de Andrade as part of the Latin American avant-garde literary movement and Brazilian modernism. It analyses themes proposed by the author –national identity, the cultural dialogue between tradition and modernity, the idea of matriarchy, the rejection of colonialism, and the reinterpretation of history – as well as its humorous tone, compared to other manifestos. The article concludes that cultural anthropophagy goes beyond its bourgeois origin and offers an original way of building identity through criticism of colonialism and cultural dependence, remaining relevant for current debates on globalisation and post-colonialism.

Key words: Manifesto, avant-gardes, Brazilian modernism, cultural anthropophagy, Oswald de Andrade.

Introducción

Las vanguardias latinoamericanas son un movimiento literario y artístico que emerge entre finales del siglo XIX y mediados del XX, como respuesta al canon de corrientes anteriores y crítica al sistema de arte, en un contexto de revitalización del indigenismo –que intenta regular dos mundos contradictorios, el indígena y el occidental–, el criollismo y lo popular para la búsqueda de una identidad propia.

En 1928, Tarsila do Amaral pinta *Abaporu*, cuyo título, traducido al español del tupí-guaraní quiere decir, literalmente, hombre (aba) gente (pora) comer (ú), es decir, el «hombre que come», «el hombre que come gente» o «el que come hombre». Esta obra fue regalo para su marido, el escritor Oswald de Andrade, que, como señala Viviana Gelado, es el principal representante del Modernismo brasileño.¹ El regalo inspiró al autor para el desarrollo del internacionalmente conocido Manifiesto Antropófago, publicado en la *Revista de Antropofagia*, como elemento fundacional del Movimiento Antropófago en el país.

El Manifiesto de Oswald de Andrade permitió la difusión de ideas que, metafóricamente, defendían el deseo de devorar las influencias europeas dentro de Brasil, digiriéndolas para hacerlas propias de la identidad brasileña, permitiendo la fusión entre los elementos nuevos con los tradicionales y, al mismo tiempo, rompiendo con las formas culturales coloniales.

1. Contexto histórico y literario: el Modernismo

El origen del modernismo en Brasil, que es considerado el primer movimiento propiamente latinoamericano, se remonta a la Semana de Arte Moderno de 1922, que marcó un hito en el país. Se trataba de un festival celebrado en São Paulo que reunió a dibujantes, escritores, grabadores, novelistas, poetas, músicos y que generó nuevas influencias estéticas. Dichas influencias estéticas reflejaron en las nuevas revistas surgidas en las principales ciudades de Latinoamérica, influenciadas por movimientos europeos. El modernismo, sin embargo, fue promovido principalmente por autores con un amplio bagaje cultural, autores que normalmente pertenecían a los altos estratos sociales de la sociedad, como señalan muchos autores:

Si estudiás el modernismo, ves que es un movimiento de clase que nace en la órbita de grandes propietarios del café. Formalmente, el modernismo es una transposición en el Brasil de los movimientos que surgieron en Europa después de la primera guerra: cubismo, dadaísmo, surrealismo.... Esos movimientos influyeron en los jóvenes paulistas de la gran burguesía: Oswald de Andrade, hijo de un gran hacendado, muy rico (...) El modernismo fue patrocinado por los hombres ricos de San Pablo, como Paulo Prado...²

La *Revista de Antropofagia* (1928-1929) fue fundada por Oswald de Andrade y Raúl Bopp y dirigida posteriormente por Antonio de Alcântara Machado. A diferencia de publicaciones anteriores, como *Klaxon*, la *Revista de Antropofagia* se identifica dentro del propio modernismo por el impulso de los autores en su búsqueda de una identidad nacional, así como el sesgo político e indigenista. En esta revista, la antropofagia fue el concepto central, dividiendo su publicación en dos etapas: la primera contó con diez números autónomos y la segunda con dieciséis, dentro del Diário de São Paulo.

La temática de la revista «no surge de un contacto directo con la realidad nacional».³ De hecho, son un conjunto de inspiraciones que llevaron a Oswald de Andrade a rescatar –y reinterpretar– relatos históricos como el de Hans Staden⁴ y la conquista, desde una perspectiva indígena. De Andrade también leyó manifiestos vanguardistas como el Futurista de Marinetti en 1909 y se inspiró en la revista *Cannibale* (1920) de Picabia, el poeta Cendrars y Alfred Jarry con Papá Ubú.⁵ En un viaje a París, al conocer estas obras, Oswald de Andrade experimentó una revelación sobre su propia cultura, reafirmando así la necesidad de utilizar el canibalismo como un elemento clave identitario para su proyecto.

El Manifiesto Antropófago, publicado en el primer número de la Revista, reivindicaba la figura del indígena en la historia y estética brasileña. Utilizando la antropofagia como metáfora, en la vanguardia crítica la imitación pasiva de la cultura europea y, al mismo tiempo, incita a una deglución simbólica de dichas influencias para crear algo genuinamente brasileño, en búsqueda de una identidad basada en la influencia colonial y simultáneamente originaria.⁶ En el contexto brasileño, además, la antropofagia surge como una consecuencia del proceso de modernización que estaba experimentando (y que había experimentado desde el siglo XIX) América Latina, en el sentido en que Oswald de Andrade reivindica la humanización de la técnica –renovando y resignificando su sentido–, frente a la instrumentalización técnica de Occidente.⁷ Estas características coinciden con la transculturación narrativa de Ángel Rama, que conceptualizó la importante interacción entre elementos de la América Latina originaria y la modernización europea en 1982.⁸

² Amado, Jorge., *Jorge Amado. Conversaciones con Alice Raillard*. Buenos Aires: Emecé, 1991, en Dubin, Mariano., «El indio, la antropofagia y el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade», *Espéculo*, no. 44 Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010, 10.

³ Dubin, Mariano. «El indio, la antropofagia y el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade», ed. cit., 7.

⁴ Hans Staden es la primera persona en hablar del canibalismo en el Brasil en un análisis más detallado. Staden fue cautivo por los Tupinamba y consideró el canibalismo obra de «odio y envidia» y no por una cuestión de necesaria alimentación. Staden, Hans. *Viajes y cautiverio entre los caníbales*. Buenos Aires: Nova. 1946, 226.

⁵ Dubin, Mariano. «El indio, la antropofagia y el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade», ed. cit., 7.

⁶ David, Jackson, K. «A View on Brazilian Literature: Eating the Revista de Antropofagia.» *Latin American Literary Review* 7, no. 13, 1978, 1.

⁷ Nitschack, Horst. «Antropofagia cultural y tecnología», *Universum* 31, no. 2, 2016, 157–171.

⁸ Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2008. Buenos Aires: Ediciones El Adariego. 45-46.

¹ Gelado, Viviana, *Poéticas de la transgresión: Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

2. Análisis del Manifiesto Antropófago

La definición de la antropofagia cultural resulta necesaria para explicar el Manifiesto Antropófago en la medida en que el manifiesto recoge el fin último de dicha posición:

Antropofagia no sería solamente la práctica cultural con la cual el sub-alterno mantiene su identidad frente a las culturas hegemónicas, antropofagia sería también el procedimiento de la renovación cultural con validez para toda la humanidad. Es decir, la "antropofagia" opera como una metáfora mediante la cual se piensa la constelación entre cultura –política y religión frente a los desafíos históricos de la colonialidad y las potencialidades actuales que ofrece el uso de las técnicas más avanzadas. De esta manera la "antropofagia" se convierte en una estrategia cultural (identidad y autonomía), política (decolonización) y religiosa (lo ritual, lo mítico, lo mesiánico) para sociedades que están en camino de superar la colonialidad y buscan apoderarse de medios técnicos avanzados para realizar su proyecto–.⁹

⁹ *Ibid.*

El manifiesto se presenta, por tanto, como una crítica profunda al colonialismo y las relaciones de dependencia: utilizando el canibalismo, los colonizados pueden reconfigurar la inferioridad a la que fueron sometidos para preservar la superioridad cultural revirtiendo la situación de poder. Resulta preciso diferenciar los temas que se trabajan en el manifiesto para proceder a su análisis:

- La identidad nacional: el indígena
- Una dialéctica cultural naturaleza-civilización tecnificada
- Propuesta de una nueva organización social: el matriarcado
- El rechazo al colonialismo y las relaciones de poder
- Una propuesta para la nueva historia brasileña

Con respecto del primer eje temático, Oswald de Andrade presenta el arquetipo perfecto que construiría una base sólida al inicio del manifiesto con estas palabras: «Tupi, or not tupi, that is the question». Desde el inicio del escrito, de Andrade explora la figura del “indio antropófago”, la tribu canibal Tupí, como arquetipo de la nación brasileña. No se trata de un ser geográfico ni una imitación de modelos europeos, sino la esencia de un Brasil auténtico: enfrentándose a todas las catequesis y a los modelos más europeos, los romanos (la política de Los Gracos), Oswald de Andrade manifiesta la necesidad de una «ley del hombre» y «ley del antropófago». Así, la apropiación crítica de lo extranjero es el mecanismo por el cual la identidad brasileña se construye, sin negar la influencia externa, pero transformándola en algo propio.

En segundo lugar, de Andrade plantea una dialéctica cultural que enfrenta la tradición y pasado indígena con la modernidad tecnológica: se produce una evolución desde el hombre natural brasileño, el Tupí; que pasa al hombre civilizado de la Colonia y propio de la modernidad fruto de las revoluciones europeas, hasta, finalmente, llegar al «bárbaro tecnizado»:

El contacto con el Brasil Caraíba. Oû Villegaignon print terre. Montaigne. El hombre natural. Rousseau. De la Revolución Francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la revolución Surrealista y al bárbaro tecnificado de Keyserling. Caminamos.¹⁰

A la tesis del indígena Tupí le sucede la antítesis del hombre moderno, apareciendo como síntesis dicho bárbaro tecnizado, como señala Dubin.¹¹

El Manifiesto, dentro de sus ejes temáticos, recoge asimismo algunas reivindicaciones y propuestas políticas: atendiendo a una tesis estructuralista, y aunque perceptible en muchas partes del manifiesto, Oswald de Andrade exige un parricidio que convierta la sociedad en el «Matriarcado de Pindorama», es decir, una sociedad precolonial, de carácter comunal, eliminando el eurocentrismo y sus valores patriarcales asociados. Pindorama, en este contexto, se refiere al nombre que tiene

¹⁰ de Andrade, Oswald. «Manifiesto antropófago», en *Revista de Antropofagia*. 1928. Traducción consultada en https://buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf

¹¹ Dubin, Mariano. «El indio, la antropofagia y el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade». ed. cit., 8.

Brasil en la lengua *ñe'engatú*, *nheengatú* o tupí moderno. Esta revolución cultural acabaría con presupuestos opresores y modernos, reclamando el sentido cultural más indigenista (y rompiendo con las concepciones de que lo indígena es necesariamente patriarcal).

Para este nuevo matriarcado, se plantea una reapropiación simbólica de lo occidental para la creación de una nueva identidad brasileña, y para esto plantea el pasado histórico del país recuperando elementos modernistas: «Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista», es decir, las comunidades indígenas ya conocen el comunismo y el surrealismo –la lengua indígena, no conocida, fuera de las lenguas ordinarias que son las occidentales importadas– en un sentido primitivo. El Brasil precolonial se adelantó a los alardes de conocimiento de la Europa decimonónica y del siglo XX.

El aspecto más relevante dentro del Manifiesto de Oswald de Andrade que, al mismo tiempo, reúne todos los ejes temáticos previamente comentados, es el rechazo a la cultura occidental, inherentemente colonial: el manifiesto es por tanto un rechazo absoluto al colonialismo. En una alusión de lo que ahora podemos también considerar las teorías económicas de la dependencia¹², Oswald de Andrade denuncia que la situación de dependencia económica de Brasil se traduce asimismo en una dependencia cultural y que existe un primer y destacado responsable de esta situación: el Padre Vieira.

Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer préstamo, para ganar comisión (...) Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo la labia.¹³

Como el principal de los «importadores de conciencia enlatada», Antonio Vieira colaboró en misiones de catequización y evangelización de los indígenas americanos, promoviendo el uso de aldeas misionales en la selva amazónica. También Oswald de Andrade menciona otras figuras de este proyecto cultural europeo, como Goethe o la Corte del rey portugués Juan VI. Frente al colonialismo, además, destaca una cuestión cultural fundamental: el Carnaval, que es símbolo del sincretismo cultural fruto de la llegada de los europeos y la población afrobrasileña; no hay catequismo, sino carnaval, en un sentido irónico y humorístico (como el que mantiene su autor a lo largo del texto).

Con este rechazo al colonialismo y el planteamiento de una nueva revolución cultural contra las estructuras que los oprimen, Oswald de Andrade concluye su Manifiesto con una posición profundamente crítica del tiempo histórico: el autor vanguardista resignifica la historia de Brasil, atendiendo a que son los hechos revolucionarios los que marcan un cambio en las etapas históricas y la calendarización del tiempo. Para ello, propone una nueva fecha: si el Manifiesto es publicado en 1928 según el calendario ordinario, el calendario gregoriano, Oswald de Andrade concluye su publicación con una nueva fecha: «Año 374 de la deglución del Obispo Sardinha».¹⁴ Esta reivindicación del tiempo es una apropiación crítica del legado colonial, utilizando el recurso del canibalismo como nueva proposición cronológica y, por tanto, como base para entender el tiempo y la cultura brasileña.

¹² La teoría de la dependencia, en economía, es una corriente de pensamiento que surgió en América Latina en la década de 1960, que sostiene que la penetración del capitalismo en los países en vías de desarrollo ha sido la barrera a su desarrollo (pudiendo extrapolarlo a su crecimiento económico). Fue principalmente desarrollada tras la creación de la CEPAL y su modelo centro-periferia y consolidada por autores como Cardoso y Faletto., Morales, Juan Jesús., «De los Aspectos Sociales del Desarrollo Económico a la Teoría de la Dependencia: Sobre la gestación de un pensamiento social propio en Latinoamérica», *Cinta de Moebio* 45, 2012, 235–252.

¹³ de Andrade, Oswald. «Manifiesto antropófago». ed. cit.

¹⁴ El obispo Pedro Fernandes Sardinha fue el primer obispo de Brasil. Cuando el barco en el que viajaba naufragó en 1556, las Crónicas señalan cómo los Caetés (que forman parte de los Tupís) lo mataron y se lo comieron a él y a otros noventa tripulantes. Oswald de Andrade lo interpreta como una marca para la existencia antropófaga brasileña, utilizando el caso más emblemático. Esto también implicará la justificación de la colonización de los caníbales, en el sentido narrativo de las Crónicas, donde se les condena con intención de sometimiento a la esclavitud. Gama Longobardi, Luciana., *O susto do Bispo Sardinha: algumas possibilidades antropofágicas*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

3. Estética de la transgresión y el humor

En este análisis resulta preciso analizar un aspecto fundamental que explica el sentido de la vanguardia brasileña. Aunque no se caracteriza por ser un eje temático como tal, ya que no es un tema que el autor trate explícitamente, uno de los aspectos más característicos del Manifiesto Antropófago –y que lo distingue de otros manifiestos modernistas más solemnes– es el tono irreverente y paródico que se puede encontrar dentro del texto, como ya se pudo indicar previamente. De Andrade no solo está formulando una propuesta cultural profunda, sino que lo hace mediante una estética de la transgresión, lo que quiere decir que rompe con las asunciones literarias del lenguaje culto, los cánones académicos y los discursos de autoridad europeos que, además, se reprodujeron localmente. Para esta ruptura discursiva, el autor utiliza como armas simbólicas el humor y la parodia, algo que se puede apreciar en muchas de las oraciones del Manifiesto:

15 de Andrade., «Manifiesto antropófago». ed. cit.

Tupi, or not Tupi, that is the question.¹⁵

Utilizando la famosa estructura shakesperiana como canon europeo, Oswald de Andrade acoge la cultura Tupi como canon brasileño y lo convierte en un juego de palabras y, al mismo tiempo, de la crítica de la exportación cultural europea que ya se mencionó con anterioridad en los ejes temáticos. Asimismo, se utilizan otros recursos que sean símbolo de sincretismo cultural como el carnaval, o dialécticas varias entre lo europeo y lo brasileño en tono satírico. Otro ejemplo sería el siguiente «La edad de oro anunciada por América. La edad de oro. Y todas las girls».¹⁶

El autor contrapone la edad de oro, como elemento mítico y punto de inflexión en la historia, a una expresión banal como «las girls», rompiendo con los discursos solemnes sobre ciertos acontecimientos históricos. Este tono humorístico es posible gracias a varias características que, además, se verán en otros manifiestos: la prosa fragmentada, asociaciones libres, contradicciones, e incluso la capacidad de crear imágenes en el lector; casi en un tono surrealista en el sentido artístico. Este discurso identifica la alteridad y identificación de la cultura propia en el lenguaje, como señala Tennina.¹⁷ Así, el texto aparece en sí mismo como una reivindicación cultural al canon importado de las vanguardias europeas.

Comparación con otros manifiestos

Como ya se comentó previamente, el manifiesto brasileño se diferencia radicalmente de otros manifiestos por su tono lúdico, aunque existen algunos manifiestos vanguardistas que también utilizan retóricas humorísticas en un sentido crítico. Los primeros manifiestos del futurismo, el realismo e incluso el ultraísmo tienen un tono solemne y, en ocasiones, autoritario. El Manifiesto Futurista (1909) de Marinetti ostenta un tono enérgico, incluso violento y agresivo: la poesía aparece como una herramienta de lucha contra las fuerzas que han de inclinarse al hombre, es decir, el arte debe ser instrumento del hombre (y, cabe mencionar, de la masculinidad):

Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo....¹⁸

Los manifiestos de Bretón (realismo) y Borges (ultraísmo) mantienen un tono literario, pero no juegan de la misma forma con los recursos literarios, aunque aluden a ciertos aspectos de su entorno como hace Oswald de Andrade. Sin embargo, no existe una crítica profunda al sistema colonial desde el humor satírico.

En su contraparte, encontramos ejemplos que se asemejan en forma al Manifiesto Antropófago como parte de los manifiestos vanguardistas: estos son el manifiesto dadaísta y, sobre todo, el manifiesto estridentista mexicano. El primero de los manifiestos dadaístas, publicado en 1918, destaca por su rechazo a la lógica, al arte burgués y, en general, la racionalidad. El uso de la cita «Dada no significa nada» en medio del texto rompe con las estructuras lingüísticas asumidas y el canon literario, jugando con el sinsentido, es decir, se entronca en la estética de la

transgresión antropófaga.¹⁹ Como señala Benedito Nunes, los modernistas brasileños incorporaron a sus propuestas elementos del dadaísmo y la agresividad que lo caracteriza.²⁰

En último lugar, la referencia al *Manifiesto estridentista* (1923) es fundamental: el texto está cargado de provocaciones, es directo y se refiere a la realidad política del momento: el texto celebra a modernidad urbana fruto de la Revolución Mexicana, rechazando el pasado y el futurismo europeo, como hace de Andrade, en el sentido en que buscan una identidad propia. En este sentido, ambos textos también tienen una fuerte carga política. Sin embargo, el aspecto más llamativo es el tono agresivo, directo y provocador de ambos discursos: si Oswald de Andrade utiliza referencias shakesperianas, figuras cristianas e intelectuales europeos; Manuel Maples Arce expone una crítica demoledora a figuras de política extranjera e imperialista, héroes históricos mexicanos en decadencia y figuras conservadoras o literarias tradicionales:

CAGUÉMONOS: Primero. - Es las estatuas del Gral. Zaragoza, bravucón insolente de zarzuela, [...] Segundo. - En don Felipe Neri del Castillo, [...] En don José Miguel Sarmiento [...] y en algunos estanquilleros literarios, como don Delfino C. Moreno y don Enrique Gómez Haro. Tercero. - En nuestro compatriota Alfonso XIII, el Gaona de los tenderos usurarios, Tío Sam de los intelectuales de alpargata, salud de los enfermos, consuelo de los afligidos, rosa mística, vaso espiritual de elección, agente viajero de una camotería de Santa Clara: ¡la gran cháchara!²¹

Críticas e impacto de la vanguardia brasileña

La influencia e impacto del Manifiesto Antropófago fue fundamental para la producción cultural y literaria posterior. En *Macunaíma*, Mário de Andrade retrató al héroe indígena como símbolo de la mezcla cultural brasileña; así como las obras de Haroldo de Campos y Hélio Oiticica en la poesía. El caso de la vanguardia brasileña se erige como un caso paradigmático del uso de la figura del indígena como elemento literario e identitario, que también se verá en la década de finales de los treinta y los cuarenta en el movimiento indigenista latinoamericano, semejante a la propuesta de Vasconcelos en *La raza cósmica*.²² Asimismo, algunos elementos en la búsqueda de una identidad propia quedaron reflejado en movimientos musicales como el tropicalismo.

Aunque el manifiesto demuestra una aproximación a la modernidad desde la periferia –y, por tanto, invierte esa lógica de dependencia cultural–, tiene un carácter paradójico: el cosmopolitismo del texto implica la proyección de características europeas sobre los indígenas, es decir, ignora las lógicas de poder nacionales que sitúan a las comunidades indígenas en una situación de desigualdad social, que no fueron verdaderamente integradas en el discurso nacionalista, sino que era un gesto simbólico de los estratos sociales privilegiados. Esta crítica es, además, compartida en otros movimientos vanguardistas de la región. Otra crítica destacada es el discurso aburguesado y elitista. Nitschack señala cómo la antropofagia cultural propuesta por Oswald de Andrade ha sido discutida y estudiada en profundidad por los Estudios Culturales: algunos estudiosos han considerado el texto como uno con cierta ambigüedad política, lo que limitó su alcance práctico.²³

Sin embargo, el texto no se estanca: en el siglo XXI, la antropofagia cultural sirve (y es aplicable) para entender procesos como la globalización, la aculturación desde una perspectiva crítica e, incluso, las teorías que pueden desmontar los mecanismos simbólicos del neocolonialismo.

19 Tzara, Tristan. «Primer manifiesto Dadá», *DADA*, no. 3, 1918.

20 Nunes, Benedito. Oswald Canibal. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, 24 en Adler Pereira, Victor Hugo. «La antropofagia como actitud: En las vanguardias, en el tropicalismo y en la literatura periférica» *Cuadernos de Literatura* 18, no. 35, 2014, 132–149.

21 Maples Arce, Manuel. «Manifiesto estridentista» *Actual*, no. 1, 1923.

22 Nitschack, Horst. «Antropofagia cultural y tecnología», ed. cit., 161.

23 *Ibid.*

Conclusiones

El legado del *Manifiesto Antropófago*, pese a entroncarse en un contexto burgués, contribuye al rechazo de identidades puras y reclama el mestizaje, la contradicción y la heterogeneidad cultural. Por tanto, se enfrenta a posiciones homogeneizadoras fruto de las dinámicas del poder del imperialismo: la antropofagia se convierte en un fenómeno a defender y proteger como elemento característico de una identidad en formación de Brasil, que responde al proyecto de construcción de la nación del siglo XIX.

Oswald de Andrade unifica en su texto ciertas demandas sociales que inclusive se constituyen como una corriente de pensamiento –basada en las cosmovisiones indígenas– de una forma provocativa y original, característica en las vanguardias latinoamericanas, y que trasciende el tiempo e incluso el contexto. Esta nueva filosofía estética encaja con la intención de que devorar lo ajeno implica rechazar la copia, fomentar la originalidad y lo llamativo; en definitiva, transforma el rechazo de lo ajeno en algo sobre lo que reivindicar una identidad propia. Se produce, por tanto, una transculturación narrativa. Dicha transculturación narrativa conceptualizada por Ángel Rama no es única en el movimiento antropófago, el tono humorístico que subvierte los discursos coloniales en tono humorístico sí es incomparable a los manifiestos vanguardistas europeos –que no experimentan la situación de «colonialidad» en la modernidad latinoamericana–.

Finalmente, la vigencia de la antropofagia y el *Manifiesto Antropófago* en su conjunto se manifiesta hoy en su aplicabilidad a fenómenos como la globalización y los procesos de homogeneización cultural. La metáfora de la deglución, lejos de haber perdido fuerza, permite comprender cómo las sociedades periféricas pueden apropiarse de elementos hegemónicos para resignificarlos y construir una identidad que se asemeje al prototipo de indígena antropófago contemporáneo.

Bibliografía

- Adler Pereira, Víctor Hugo. «La antropofagia como actitud: En las vanguardias, en el tropicalismo y en la literatura periférica.» *Cuadernos de Literatura* 18, no. 35 (2014): 132–149.
- Amado, Jorge. *Jorge Amado. Conversaciones con Alice Raillard*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- de Andrade, Oswald. «Manifiesto antropófago» *Revista de Antropofagia*, 1928. Traducción consultada en https://buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/mani-fiesto_antropofago.pdf a 21 de mayo de 2026.
- Cardoso y Faletto., Morales, Juan Jesús., «De los Aspectos Sociales del Desarrollo Económico a la Teoría de la Dependencia: Sobre la gestación de un pensamiento social propio en Latinoamérica», *Cinta de Moebio* 45, 2012, 235–252.
- Dubin, Mariano. «El indio, la antropofagia y el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade», *Espéculo*, no. 44. Universidad Complutense de Madrid., 2010.
- Gama Longobardi, Luciana. *O susto do Bispo Sardinha: algumas possibilidades antropofágicas*. Dissertação, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2010.
- Gelado, Viviana. *Poéticas de la transgresión: Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- Jackson, K. David. «A View on Brazilian Literature: Eating the Revista de Antropofagia» *Latin American Literary Review* 7, no. 13 (1978): 1–9.
- Maples Arce, Manuel. «Manifiesto estridentista» *Actual*, no. 1, 1923.
- Marinetti, Filippo Tommaso. «Manifiesto del futurismo» *Le Figaro*, 1909.
- Morales, Juan Jesús. «De los Aspectos Sociales del Desarrollo Económico a la Teoría de la Dependencia: Sobre la gestación de un pensamiento social propio en Latinoamérica», *Cinta de Moebio* 45 (2012): 235–252.
- Nitschack, Horst. «Antropofagia cultural y tecnología» *Universum* 31, no. 2 (2016): 157–171. Universidad de Talca.
- Nunes, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Adariego. 2008.
- Staden, Hans. *Viajes y cautiverio entre los caníbales*. Buenos Aires, Nova. 1946, 226.
- Tennina, Lucía. «Oswald de Andrade en los suburbios. Una lectura de la Antropofagia Periférica». *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata, 2010.
- Tzara, Tristan. «Primer manifiesto Dadá», *DADA*, no. 3, 1918.

¿Dónde está el enemigo? Colonialismo y tecnología

Itziar Pazos Rodríguez

Universidad de La Laguna (ULL)

ORCID: 0009-0001-1434-9209

Resumen: En el presente artículo realizaremos un acercamiento hacia las estrategias de dominación de las potencias coloniales hacia las naciones colonizadas de la mano de autores decoloniales como Aníbal Quijano y Walter Mignolo. Esto nos permitirá establecer una base para comprender las estrategias actuales de dominación por parte del sistema capitalista. Posteriormente, a través de las investigaciones de Adorno durante su exilio en Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX, nos acercaremos a nuestra época para comprender cómo la industria cultural ha ido construyendo las bases de un imperio sobre el que se asientan las plataformas de *streaming* y las redes sociales. Finalmente, estudiaremos los mecanismos del *scrolling*, la cronología de las tecnologías de la comunicación y cómo los intereses para los que servían han cambiado, pasando de ser un medio de acercamiento entre las personas a significar todo lo contrario, donde el *marketing*, los *likes*, las visualizaciones y los seguidores dominan las reglas de juego y donde los usuarios se esfuerzan por encajar, poniendo en riesgo su subjetividad.

Palabras clave: colonialismo, colonialidad, estudios decoloniales, redes sociales, dominio.

Abstract: In the present article, we will conduct an approach near the domination strategies followed by the colonial powers against the colonized nations alongside decolonial authors such as Anibal Quijano and Walter Mignolo. This will allow us to establish a basis to fully comprehend the current domination strategies by the capitalist system. Afterwards, through Adorno's investigations during his exile in the United States in the first half of the twentieth century, we will be able to understand how the cultural industry started building the basis of an empire where streaming platforms and social media live. Finally, we will study the mechanisms on scrolling, communication technologies' chronology and how the interests they served have changed, from being a way for people to shorten distances to become the opposite, a place where marketing, likes, views and followers rule the game and where members fight to fit in, risking their subjectivity.

Key words: colonialism, coloniality, decoloniality studies, social media, domination.

Introducción

El ser humano es un ser voraz. ¿Lo ha sido siempre?, nos preguntamos. ¿O lo achacamos a la expansión capitalista que acompañó y fue consecuencia de las revoluciones industriales? Conocida es la cita de Hobbes, «El hombre es un lobo para el hombre»¹, pero, ¿hasta qué punto es verdad? Un ejemplo de ello es el periodo colonial del siglo XIX y principios del XX, donde las potencias europeas ocuparon territorios en África y Asia, que se sumaron a los territorios de América, aunque estos últimos ya comenzaban sus procesos de independencia. El problema colonial tiene multitud de perspectivas, pues la dominación de unas naciones a otras conlleva un entramado político, económico y social.

La perspectiva epistemológica es, en ocasiones, la gran olvidada, aunque muchos autores y autoras, como Miranda Fricker o Walter Mignolo, han dedicado parte de su bibliografía a ella. El colonialismo va más allá de una expansión territorial. De hecho, la exitosa expansión se debió a un entramado de estrategias de dominación que se dieron al mismo tiempo y que sirvieron para subyugar a pueblos y culturas enteras. Desde la llegada de los navíos españoles a las costas de América, hasta las primeras colonias del siglo XIX, el monstruo europeo, bajo la licencia que le concedió la Ilustración, ha actuado como el salvador de culturas que no entendía y experiencias que no entraban dentro de su normatividad. El colonialismo significó no sólo el enriquecimiento económico de las potencias, sino la violencia hacia territorios, culturas y cuerpos, negando la multiplicidad de formas de vivir y ver el mundo.

El legado colonial ha llegado hasta nuestros días, pero no debemos pensar que es un elemento que vive en el pasado. Ha dejado ya de ser una cuestión subyugada a lo territorial para ser una entidad prácticamente independiente que, aliada con el gigante capitalista, amenaza con hacer de los colonizadores, colonizados. El ser humano, a pesar de jactarse de su superioridad frente a otras especies, no deja de caer en la misma necesidad carnívora con la que cuentan los depredadores. En esta búsqueda por poseer, ha acabado siendo poseído por su propio hambre. De tal forma, y sobre todo debido al importante papel que juegan las nuevas tecnologías, la vida ha pasado a ser colonizada.

1. Modernidad/ colonialidad como proyecto temporal

Las estrategias de colonización no dependían solamente de la violencia física y psicológica hacia los sujetos colonizados, había otras estrategias, todo un entramado colonizador dispuesto a acabar con las culturas y las formas de vida existentes en esos territorios para imponer la visión occidental. La visión superior que Occidente tenía de sí misma venía justificada por el Renacimiento y la Ilustración, además de la Iglesia, institución con gran peso en las primeras etapas colonizadoras del siglo XVI.

Obviously, Western Christian Europeans had the right to build their own image of the world, like anybody else who had done so before them. But it was an aberration to pretend and act accordingly as if their specific image of the world and their own sense of totality was the same for any— and everybody else on the planet.²

² Mignolo, Walter. *On Decoloniality*. Duke University Press, 2018, 195.

Por tanto, lo que empezó como una tarea evangelizadora se convirtió en la misión donde Occidente se convertía en el salvador de aquellos pueblos que no habían alcanzado un grado de desarrollo equiparable. Las ansias de expansión y riqueza fueron justificadas de esta forma, y también la violencia ejercida. Para demostrar esta tesis, observamos algunas de las estrategias que encumbraron a Occidente como el paradigma por excelencia.

Colonialidad del ser, del saber, del poder, del tiempo o del género son algunos de los términos y dimensiones que exploran autores decoloniales como Walter Mignolo, Anibal Quijano o María Lugones. Sin embargo, en esta ocasión nos interesan en especial dos: la colonialidad del poder de Anibal Quijano y la colonialidad del saber de Walter Mignolo. La modernidad occidental basó su estrategia de dominio en la opresión de los sujetos, la deshumanización de sus cuerpos y el desligamiento de los individuos a su cultura, lengua y formas de vida, es decir, la pérdida de su subjetividad y un lienzo en blanco para Occidente. Esta expropiación de la subjetividad de los pueblos colonizados lleva al colonizado a desear conseguir lo único que le da poder, ser blanco. Frantz Fanon dice lo siguiente:

Porque el negro no tiende ya a ser negro, sino a ser frente al blanco. (...) El negro no tiene resistencia ontológica frente a los ojos del blanco. Los *negros*, de un día para otro, han tenido dos sistemas de referencia en relación a los cuáles han debido situarse. Su metafísica o, por decirlo de manera menos pretenciosa, sus costumbres y las instancias a las que éstas remitían, fueron abolidas porque se contradecían con una civilización que ellos ignoraban y que se les imponía³.

³ Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Editorial Akal, 2009. 112.

¹ Hobbes, Thomas., *De Cive*, Alianza Editorial, 2000, 33-34

Directamente relacionado con la colonialidad del poder —o, incluso, podríamos decir que forma parte de la colonialidad del poder— está la colonialidad del saber. Su objetivo seguía siendo el de desligar al habitante nativo de aquello que conformaba su subjetividad, sustituyéndolo por los cánones occidentales que habían sido impuestos como la norma o lo normativo. Por tanto, el colonizado se ve despojado de aquello que había sido su realidad hasta el momento y se ve inmerso en una nueva realidad que traía consigo nuevos lenguajes, formas de vida, ropajes, costumbres y experiencias. Todo ello impuesto a la fuerza y a partir de la desvalorización y humillación debido a sus diferencias físicas con el colonizador blanco. Según Fanon, este proceso de alienación se daría en cuatro dimensiones:⁴ alienación económica; es decir, el sujeto colonizado se ve despojado de sus bienes y pertenencias; alienación psicológica, el proceso de despersonalización del que hablábamos; la alienación política, donde las cuestiones de gobierno son administradas por el colonizador; y, finalmente, la alienación ética, donde el colonizado debe afrontar y asumir las normas morales y sus derivados de Occidente.

Por tanto, esta suerte de guerra de guerrillas llevó a la imposibilidad de los colonizados de seguir produciendo y reproduciendo su propia cultura. El conocimiento occidental comenzó a presentarse ante el nativo como una puerta de entrada hacia el mundo occidental, hacia una posición de poder. Sin embargo, igual que Edipo y la Esfinge, conseguir traspasar la puerta requería de un proceso selectivo tanto de las personas que podían cruzarla como de los conocimientos y áreas a los que se les permitía acceder. Así, la episteme europea comenzó a presentarse como un ideal casi inalcanzable de conocimiento y poder. Este fue uno de los elementos que contribuyó gravemente en el abandono y pérdida de culturas en muchos pueblos originarios de América Latina o en África.

Boaventura de Sousa Santos, otro de los autores que forman parte del pensamiento decolonial, articuló las «Cinco lógicas de producción de no existencia»,⁵ que nos aportan una perspectiva interesante y relevante para el propósito de este artículo. Todas ellas refieren a cómo la cultura occidental, denominada monocultura mental por Santos, no permite el desarrollo cultural y la existencia de las culturas de los pueblos dominados a través de una suerte de estrategias. En primer lugar, tenemos la monocultura del saber y el rigor del saber; es decir, aquello que no forma parte del *logos* occidental no es cultura, de hecho, según Mignolo,⁶ todo aquello que era concebido como conocimiento pertenecía al ámbito europeo, mientras que el término cultura se asociaba a las sociedades nativas, de la mano del término brujería.

En segundo lugar, uno de los elementos de la teoría de Santos que nos interesa de cara a los siguientes epígrafes es el de monocultura del tiempo lineal, donde los únicos modos de concebir la realidad —y, por tanto, la experiencia—, son los marcados por Occidente. De tal forma, las ideas de historia y progreso son impuestas y se usan como herramientas de dominio de la narrativa. En tercer lugar, la monocultura de la naturalización de las diferencias según la lógica de clasificación social produce que determina al individuo inferior. Como su nombre indica, esta dimensión pertenece al ámbito de lo racial y lo sexual, destacando las diferencias biológicas.⁷ La cuarta lógica de Santos es la lógica de la escala dominante, es decir, lo universal que produce la ausencia de lo local.⁸ Y, finalmente, otro de los elementos de este punto que será relevante más adelante: la monocultura de los criterios de productividad capitalista, donde el sujeto improductivo no existe, sólo aquel que perpetúa la estructura de productividad capitalista.

A pesar de la aparente pertenencia al pasado de estos mecanismos, como veremos en el siguiente epígrafe, al analizar la actualidad, observamos que siguen operantes. La ocupación de territorios para responder a una política expansionista ha sido sustituida por la voracidad del capitalismo, y las nuevas tecnologías sirven de instrumento para crear otra dimensión dentro del mecanismo colonial, que, a pesar de su rostro actualizado, sigue abogando por las tradicionales técnicas de desposesión e imposición de aquellos elementos que le resultan de utilidad a largo plazo.

4 Borsani, María Eugenia, *Rutas decoloniales*. Ediciones del Signo, 2021.

5 Borsani, *Rutas decoloniales*, ed. cit.

6 Mignolo, *On decoloniality*, ed. cit.

7 En cuanto a este punto, mencionar a Albert Memmi, pensador franco-tunecino cuyas ideas sobre el colonizado y el colonizador en su obra *Retrato del colonizado y el colonizador* (1957) aportan una perspectiva dual entre ser el colonizador (un judío en Túnez) y el colonizado (inferior en cuanto al europeo). Para Memmi, los biológico era una excusa para la heterofobia racial: «Es decir, la instauración de la idea de raza lo es en virtud de la operatividad que la misma tiene en aras del mantenimiento de determinadas estructuras de poder, o dicho en clave de Quijano, del patrón de poder mundial capitalista» Borsani, María Eugenia., *Rutas decoloniales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2021, 116.. Las diferencias biológicas existen, el problema, según Memmi, es cuando se usan para poner en cuestión la humanidad de los individuos. 8 Recuerda a la tesis VII de Walter Benjamin en su obra *Tesis sobre el concepto de historia*, cuando utiliza la expresión «pasarle a la historia el cepillo a contrapelo», es decir, atender a lo local, a lo que no pertenece a la narrativa épica de nuestra historia y acercarnos a aquellos relatos que fueron aplastados por el peso del progreso occidental.

2. Adorno y la industria cultural como antecedente

Desde su exilio en Estados Unidos, Adorno realiza una serie de investigaciones sociológicas financiadas por instituciones como la Fundación Rockefeller. Estas investigaciones tenían como objetivo estudiar los medios de comunicación y la industria del entretenimiento que comenzaba a darse con fuerza en la sociedad estadounidense de la Segunda Guerra Mundial y posterior. Estos proyectos y los agentes que los financiaban tenían como objetivo cuantificar los resultados y estudiar la mejor forma de potenciarlos; sin embargo, para Adorno, el objetivo era diferente: beneficiarse del acceso a materiales de primera mano y adoptar una postura crítica y objetiva que le permitiera ver la realidad más allá de las cifras y los beneficios.⁹ Entre estos proyectos se encuentran la música en la radio o las investigaciones sobre la televisión.

Ya en *Dialéctica de la Ilustración* Horkheimer y Adorno determinaron que el término *cultura de masas* no corresponde con la realidad, ya que este podría llevar a pensar que se refiere a una cultura que tiene su origen en las masas, cuando una mejor acepción para el fenómeno que observan es la de *industria cultural*. El uso del término industria es esencial, porque le aporta un matiz específico de producción mecanizada y estandarizada donde la fuerza de trabajo la representan las masas, que consumen aquello que la industria les presenta cuando vuelven al hogar para descansar y, al mismo tiempo, entrenan al propio sistema que les controla. Al contrario que la publicidad, que tiene un público concreto dependiendo de la edad, la clase social o el género, el público del cine o la televisión se extiende a toda la población.

Adorno utilizará los escritos de Freud para estudiar los resultados que consigue más a fondo. El capitalismo continúa con el dominio a través de la manipulación¹⁰ que se ejerce una vez el sistema comprende cómo funciona el mecanismo de gratificación en las masas. Al igual que un producto tiene éxito por el número de ventas, la recaudación en taquilla es el indicador de qué medios audiovisuales y qué historias funcionan. Sin embargo, una vez que los televisores, en la década de los 1950, comienzan a ser una parte esencial de los hogares estadounidenses, no hace falta que la población se desplace al cine, sino que las pantallas residen en sus hogares. Aquellos que financiaban las investigaciones de Adorno, buscaban: «(...) determinar el efecto potencial de la TV, su influencia en diversas capas de la personalidad del espectador».¹¹ De tal forma que entre la radio, la televisión y el cine se crea un conglomerado al servicio de la industria cultural que reside en un único sistema y que participa en la vida privada de las masas. Leo Löwenthal denominará a esto un «psicoanálisis al revés»; esto es, se produce una exaltación de aquello que el psicoanálisis quiere eliminar, dejando al individuo psíquicamente debilitado. Al permitir al sistema acceder a la interioridad de los sujetos, los deseos del consumidor quedan a merced del sistema productivo, que es capaz de moldearlos a su gusto.

Por otra parte, y en relación a la media que consumimos en las pantallas, los límites comienzan a volverse difusos, y nuestra capacidad de diferenciar la realidad de la ficción empieza a fallar. La televisión se presenta como un medio a través del cual se puede acceder al mundo sin necesidad de salir del hogar, sin embargo, esta realidad que se intenta vender no corresponde con la verdadera. Para conseguir engañar al espectador, la industria se basta de una serie de mecanismos que fomentan la adicción, lo placentero tanto emocional como intelectualmente y la promesa de un placer futuro. Para ello, se vale de una serie de géneros cinematográficos que siguen una serie de reglas que se repiten una y otra vez bajo diferentes tramas y que, en última instancia, siempre aportarán gratificación, de forma que el espectador la espera inconscientemente. Es más, la televisión elimina el libre juego de la imaginación y razón, que ya defendía Kant en la *Crítica del juicio*.¹² Al mismo tiempo, y esto tendrá relevancia en el siguiente epígrafe, se consigue desarrollar una frialdad en el espectador hacia el horror y la injusticia a través de eximir al espectador de toda responsabilidad en cuanto a lo que pasa dentro de la pantalla.

9 Cabot, Mateu, «Media’s Half-Formative Nature. Theodor W. Adorno’s Empirical Research On TV», *Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica* (2017), 72 (274): 1157-74.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Kant, Immanuel., *Crítica del juicio*. Madrid: Austral, 2017. 143-146

13 Cabot, Mateu, «Media’s Half-Formative Nature. Theodor W. Adorno’s Empirical Research On TV», ed. cit., 1162.

14 Cabe mencionar que muchos jóvenes se están sumando a una nueva temática: la de tratar de reducir su tiempo de pantalla a través de la creación de proyectos artísticos, del deporte o de pasar tiempo con amigos o seres queridos. Una suerte de lucha contra las pantallas que nos consumen a nosotros y a nuestro tiempo.

Así pues, Adorno concluye que la televisión es un mecanismo de desinformación y colonizador de la vida. Los individuos dejan atrás su personalidad en pos de encajar en los grupos que se forman dentro del mercado, y su identidad es perdida si su intento de adaptación resulta fallido. De esta forma, los entornos clásicos de socialización comienzan a quedar atrás, como la hegemonía de la escuela, espacio que Adorno sigue reclamando ser principal en la educación de los más jóvenes. Se realiza también un apunte, y es que, en la medida de lo posible, se realicen investigaciones desde la visión psicoanalítica que permitan estudiar la estructura y descubrir aquellos puntos donde la acción sea necesaria.¹³

3. La colonización contemporánea

La sociedad contemporánea está en constante movimiento. Desde mitad de la década de 2010, con la llegada de las aplicaciones de mensajería móvil y aplicaciones como Instagram o Facebook, el panorama social ha cambiado mucho más de lo que Adorno imaginó cuando redactó sus conclusiones sobre la base de las investigaciones sobre los medios de masas. Sin embargo, a partir del 2020, con la aparición de Tik Tok y su auge durante la pandemia, el antiguo uso de las redes sociales ha empezado a caer en el olvido. Una de las mayores revoluciones tecnológicas fue la posibilidad de conectar y hablar con aquellas personas que se encontraban a kilómetros de distancia en cuestión de minutos o segundos. Un número de teléfono de nueve dígitos permite conectar a dos personas. Ese era el principal y único uso de los teléfonos móviles, y luego lo sería de las aplicaciones de mensajería móvil o de las redes sociales. Sin embargo, ¿qué pasa cuando esos mismos mecanismos de mejora de la vida y las relaciones comienzan a servir a un sistema complejo y voraz como es el capitalista? No hace falta que usemos mucha de nuestra imaginación, pues es nuestra realidad la que nos da la respuesta.

Las redes sociales se convierten en un escaparate de la vida de las personas. Hay múltiples dimensiones en este problema: la adicción (la dosis de dopamina), la frialdad (la asiduidad con la que videos sobre los conflictos sociales y armados acaban en nuestra página de recomendaciones y los descartamos con un ligero pero contundente movimiento de nuestro dedo), el desligamiento (este último tiene dos dimensiones), y la necesidad de consumir aquello que los demás hacen, ven, adquieren. Y, por supuesto, el tiempo que dedicamos a estas aplicaciones.

La adicción que produce la segregación de dopamina en el cerebro después de cada *scroll* es una primera fase del desfase tecnológico. Una acción sencilla pero que puede comprometer horas de nuestro tiempo que podríamos estar dedicando a empresas más enriquecedoras, como un proyecto artístico personal.¹⁴ Esa adicción es fruto de una gratificación instantánea que afecta a la actividad general. No es el objetivo de este artículo el traer cuestiones médicas, y no parece ser necesario, pues son muchas las personas conscientes de los riesgos del *infinite scroll*, pero conviene recordar que la reducción de capacidad de atención es uno de los factores que más se notan hoy en día. Adorno no iba desencaminado cuando temía por la pérdida de hegemonía de las escuelas, pues el método de muchos jóvenes padres para ofrecer entretenimiento a sus hijos en cualquier lugar es el uso del teléfono móvil. Además, el consumo de videos de corta duración comienza a ser un problema en las aulas.

Relacionado con la adicción, está el problema de la frialdad. De nuevo volvemos a referirnos a la investigación de Adorno sobre la televisión. La frialdad que él observaba frente a la injusticia en las pantallas de los televisores, se multiplica ahora por miles en pequeños dispositivos portátiles. Una de las diferencias más escalofrantes de los conflictos armados anteriores al siglo XX y las dos guerras mundiales era que, anteriormente, la guerra era percibida como algo terrible pero distante, donde su cruda realidad se reflejaba en las crisis económicas o en las pérdidas demográficas. Sin embargo, con la invención de la cámara fotográfica y la inclusión de la población civil en las guerras, la percepción de las mismas dejaba de parecer algo distante para establecerse como una realidad estremecedoramente posible y real. Cualquiera podría pensar que, si esas imágenes estuvieran en movimiento y lograsen capturar imáge-

nes en directo de hambrunas, muertes y destrucción, habría una oleada masiva de protestas, apoyo y rechazo. Ahora bien, no se pretende que a través de estas palabras se interprete que la raza humana se ha convertido en una argamasa de insensibilidad, pero sorprende lo rápido que la mente y el corazón humano puede acostumbrarse a ver el sufrimiento de otros. Cabría decir que es en estos casos donde Adorno erró al decir que la televisión no era una ventana al mundo. Las imágenes que vemos todos los días en el telediario y en redes son, de hecho, una mirada hacia el mundo, pero el sistema de *scrolling* ya está preparado para ofrecernos algo diferente y más placentero con un solo movimiento del pulgar.

En cuanto al desligamiento, traemos a colación el *colonialismo clásico* del que hablábamos en la primera sección del artículo. En un mundo donde las apariencias transmiten un ochenta por ciento de tu personalidad, la acción de “encajar” en un grupo o círculo social ha comenzado a ser clave para que una persona pueda establecer conexiones con otros individuos. Esta primera dimensión del problema nos lleva a la segunda: ¿Qué partes de nuestra personalidad, de nuestra subjetividad, son reales, y cuáles son producto de la adaptación? Hay un esfuerzo monumental por vivir de forma similar a aquellos que son públicamente aceptados como normales que lo que nos hace nosotros acaba perdiéndose en el medio. Esa incertidumbre sobre quiénes somos sólo encuentra paz cuando acudimos a la misma fuente de nuestra desgracia, aquella que nos vende una versión de nosotros a la que debemos aspirar, una versión que está en constante cambio, en constante mejora, y que podrá tener éxito siempre que pueda llevar al éxito al sistema que la rodea.

Además, la globalización ha producido una homogeneización en diferentes niveles que merece la pena mencionar. Por una parte, la proliferación de franquicias que desplazan a los negocios locales. Por otra, la homogeneización en Internet, donde, a pesar de la existencia de diferentes estilos, todos entran en unos cánones preestablecidos que deben seguirse, una media acorde con cada uno que debe consumirse y un comportamiento específico, lo que nos hace plantearnos, ¿cuánta elección tenemos?

Todos estos problemas, aunque en un principio pueden parecer aislados, forman parte de un entramado sólido que se retroalimenta. Primero genera la adicción, a través de ella hacia la frialdad, para luego hacernos perder nuestra peculiaridad, y, finalmente, llevarnos a emprender la búsqueda de aquello que nos hará convertirnos en lo que se nos ha hecho creer que deseamos. Las redes sociales, como decíamos anteriormente, son un escaparate. Lejos han quedado los ingeniosos anuncios de finales del siglo XX y principios del XXI. No, ahora los y las *influencers* realizan un trabajo mucho más metódico y servicial. Personas que se aseguren de que sus videos, sus fotografías, su cara se vea perfecta. Un sueño americano llevado al plano mundial. Personas que, a través de una pantalla, promocionan los productos que las marcas les envían como una suerte de elixir de la felicidad por fascículos, productos que prometen que te convertirás en una versión parecida de esas personas, pero nunca igual, porque lo que fallan en decir en sus discursos es que no es real. Pero, a pesar de saber todo lo anterior, la adicción sigue instándolos a volver, a seguir intentándolo; y el sistema nos promete que podremos conseguirlo, tarde o temprano.

Si volviéramos al breve repaso que hacíamos al principio sobre las estrategias coloniales de poder y dominio, veríamos ciertas similitudes entre ambos periodos, como el desligamiento, o el ansia por alcanzar el poder que nos domina. Es importante entender que los avances tecnológicos de los que hablamos no fueron creados para las funciones a las que responden ahora, sino para responder a las necesidades de la población. Es el mal uso de las redes sociales por parte de la industria cultural y el sistema económico capitalista el que ha conseguido que se vuelvan en nuestra contra y el que ha conseguido que, de manera voluntaria, publiquemos nuestra vida privada.¹⁵ La falta de legislación tanto por parte de los gobiernos nacionales como de las instituciones internacionales en asuntos tan urgentes como el uso de la IA nos hacen ver que, en esta carrera, es la ciudadanía quien tiene la mano perdedora.

15 Yatim Harkous, Wissam, Bernad i García, Joan Carles, & Medina-Vicent, Maria., «Zoopolítica: las redes sociales como zoológicos humanos. Capitalismo y colonialismo en las nuevas formas de subjetivación» *Athenea Digital. Revista De Pensamiento E Investigación Social*, 2025, 25(2), e3744. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.3744>, 5-7.

El colonialismo parece una época muy lejana a la nuestra, y, sin embargo, sus métodos de dominio sólo han necesitado moldearse ligeramente para seguir cumpliendo con los objetivos de las naciones a las que sirven. Las redes sociales, las *cookies* o el algoritmo son los nuevos mecanismos de los que se vale el sistema. El consumo de media que nos interesa una y otra vez, prescindiendo del pensamiento crítico que fomenta el diálogo con otras visiones y realidades, genera la atrofia del mismo, obstaculizando la correcta formación de ciudadanos y facilitando la proliferación y aceptación de discursos populistas y de ultraderecha y la libre circulación de bulos, lo que lleva a una pérdida de confianza de las instituciones. Por tanto, el colonialismo de hoy en día, cuyas colonias ya no son territorios ricos en materias primas y mano de obra indígena, sino territorios ricos en consumidores, no solo amenaza a aquellos a quienes domina, sus culturas, sus cuerpos, sus lenguas o su subjetividad, sino que amenaza las bases mismas de los gobiernos democráticos para beneficiar a aquellos que sólo buscan el beneficio de sus cuentas bancarias y de posiciones de poder.

La pérdida de fe en las redes sociales significa la pérdida de fe en lo que la ciudadanía ha significado desde las revoluciones liberales cuya chispa se prendió en la Revolución francesa y la Revolución americana. Si consideramos que las redes sociales responden al sistema opresor y no que son utilizadas por él, entonces debemos entender que el problema no son ellas, si no nuestra apatía. Se ha demostrado en multitud de ocasiones como las plataformas son un instrumento de visibilización de injusticias, un portal eficaz a través del cuál los movimientos por los derechos de minorías sociales, políticos y económicos llegan a millones de personas y generan presión en los gobiernos.¹⁶ Nuestra implicación para con las redes sociales y la tecnología debe ser activa. Es nuestro papel de consumidores pasivos el que nos lleva, en última instancia, hacia nuestro propio fracaso.

16 Yatim, et. al., «Zoopolítica: las redes sociales como zoológicos humanos. Capitalismo y colonialismo en las nuevas formas de subjetivación», ed. cit., 13-16.

Conclusión

Como hemos visto, los mecanismos de dominación colonial clásico se reproducen en la actualidad adaptándose a las estructuras tecnológicas de nuestra sociedad. Autores como Mignolo y Quijano identificaron los mecanismos coloniales utilizados por las potencias europeas en los siglos XIX y XX, y, a través de sus escritos, somos capaces de establecer conexiones entre dos momentos históricos aparentemente muy diferentes. También, en pos de acortar la distancia histórica, hemos observado el problema desde las lentes de Adorno, que ya en la primera mitad del siglo XX comenzaba a ver ciertos patrones en la industria cultural donde las masas eran objeto de estudio y beneficio y, donde una mejor comprensión del público significaba un mayor beneficio para aquellas personas moviendo los hilos.

Si trasladamos estas ideas a nuestros días, son en este caso las redes sociales quienes actúan como mecanismos de marketing y desacoplamiento de nosotros mismos. Si el cine y la televisión ya eran ambiciosos con el público al que se dirigían, los teléfonos móviles se aseguran de que cada individuo lleve consigo ya no una ventana hacia el mundo (que también), sino una ventana hacia su mundo, una ventana que permite al sistema observar, estudiar y dominar. Sin embargo, es importante recordar nuestra posición como ciudadanos y nuestra condición de mayoría, pues, si por nuestra parte luchamos en contra de un uso inadecuado de la tecnología y la reclamamos como nuestra, como instrumento al servicio de la humanidad, de las causas sociales y de la justicia, tal vez logremos volver al punto de partida, donde la tecnología buscaba mejorar la vida de las personas y adaptarse a sus necesidades, y no al revés.

Bibliografía

Borsani, María Eugenia., *Rutas decoloniales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2021.
Cabot, Mateu, «Media’s Half-Formative Nature. Theodor W. Adorno’s Empirical Research On TV», *Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica* (2017), 72 (274): 1157-74.
Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid: Editorial Akal, 2009. 112.
Hobbes, Thomas., *De Cive*. Madrid: Alianza, 2000.
Kant, Immanuel., *Crítica del Juicio*. Madrid: Austral, 2017.
Mignolo, Walter. *On Decoloniality*. Duke University Press, 2018, 195.
Yatim Harkous, Wissam, Bernad i García, Joan Carles, & Medina-Vicent, María., «Zoopolítica: las redes sociales como zoológicos humanos. Capitalismo y colonialismo en las nuevas formas de subjetivación» *Athenea Digital. Revista De Pensamiento E Investigación Social*, 2025, 25(2), e3744. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.3744>

doi.org/10.56029/NX2288

Sobre el concepto de mimesis en *Dialéctica de la Ilustración*: El paso de la animalidad a la barbarie

Silvia Valido Martín
ORCID: 0009-0008-8122-0027

Resumen: En *Dialéctica de la Ilustración* el concepto de mimesis aparece en numerosos procesos que se señalan a lo largo del tratado. En el periodo mágico es el primer modo de superar el miedo y desatar la necesidad de dominio del sujeto. Durante la Ilustración se va a promover una represión del impulso para favorecer el uso de la razón de forma libre. El presente escrito pretende localizar qué papel tiene la mimesis dentro de la Ilustración, cómo se da el impulso mimético y qué ocurre cuando no se permite su despliegue. En especial, trataremos de representar las consecuencias de la represión del impulso mimético en el antisemitismo y cómo ha afectado a las sociedades e historia reciente. Así, descubriremos una de las razones por las que el movimiento que pretendía abandonar la animalidad preilustrada deviene igualmente en barbarie.

Palabras clave: teoría crítica; mimesis; antisemitismo; libertad; ilustración.

Abstract: The concept of mimesis in *Dialectic of Enlightenment* appears in numerous processes throughout the work. It is the first method to overcome fear and unleash the necessity of power over nature in the magic period. During the Enlightenment the mimetic impulse is going to be repressed to allow the free use of reason. This article intends to represent the role of mimesis in the Enlightenment, how the mimetic impulse is performed and the consequences of its repression. In particular, we intend to portray the drawbacks of inhibiting mimesis in antisemitism and how it has affected recent history. All in all, we will disclose one of the reasons why the movement intended to abandon animality progresses into barbarity.

Keywords: critical theory; mimesis; antisemitism; freedom; enlightenment.

1 de Goya, Francisco. *El sueño de la razón produce monstruos*. 1797-1799. Aguafuerte y aguatinta. Colección del Museo del Prado, Madrid.

«El sueño de la razón produce monstruos»
Francisco de Goya¹

Introducción

El legado de la Ilustración ha tenido un papel fundamental en la conformación de las sociedades actuales. El belicoso siglo XX yace bajo el yugo de la dialéctica de la subjetividad moderna; podríamos localizar en la lógica de su configuración la génesis de las problemáticas que atravesaron las guerras mundiales. Por ello, el revisar las confluencias de este momento histórico con la lógica ilustrada nos permite establecer un retrato fidedigno de los entramados subyacentes en el sujeto moderno. Con una voluntad parecida, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno estructuraron su obra conjunta *Dialéctica de la Ilustración* cuya intención es entender cómo convergen y conversan mito e Ilustración. A través de esta prerrogativa establecerán las líneas de vinculación de ambas y las consecuencias de establecer como pilar de la sociedad burguesa los valores ilustrados. Este es el marco en el que nos vamos a mover para analizar el papel del concepto de mimesis en la perversión de la modernidad: el antisemitismo.

La mimesis tiene una amplísima historia terminológica que comienza en los autores clásicos. Es principalmente un concepto aplicado al ámbito de la estética que habla sobre la imitación de la naturaleza. Dentro de la obra de Theodor W. Adorno, específicamente en su tratado

dedicado a la estética, se discute ampliamente. Sin embargo, dentro de *Dialéctica de la Ilustración* no nos remite a la estética sino a un rasgo antropológico intrínseco al ser humano. Además, los autores apuntan que, de la evolución, de su posibilidad de expresión, se progresa del mito a la Ilustración. Así, en el periodo moderno hay una represión del impulso mimético que deriva en un florecimiento de la ciencia, pero también en un endurecimiento del sujeto. En esta revisión trataremos de tomar la represión del impulso mimético como un eje de ese enfriamiento que tendrá como cúspide el auge del antisemitismo.

Este artículo pretende ser, pues, una representación de lo que conlleva la represión del impulso mimético en el mundo administrado y su tratamiento principal en la obra de estos autores de la Teoría Crítica. Para tal cometido vamos a establecer una revisión, en primera instancia, de lo que implica el momento mimético en general y, específicamente, en la etapa mágica. Para ello nos valdremos de su descripción en el capítulo «Definición de Ilustración» en *Dialéctica de la Ilustración*. En segundo lugar, investigaremos la posibilidad de encontrar algún resquicio de mimesis en el concepto ilustrado de la libertad. Por último, estudiaremos la represión del impulso mimético, ampliamente necesaria para comprender la creación del sujeto emancipado, como lugar principal en el que se produce la génesis del antisemitismo. Para comprender esto, nos acercaremos a la tesis V del capítulo «Elementos del Antisemitismo» de la misma obra.

1. La mimesis en el capítulo «Definición de Ilustración»

En el primer capítulo de *Dialéctica de la Ilustración* los autores exponen cómo el impulso de dominio del ser humano es la génesis de ambos, mito e ilustración. Se pone de manifiesto cómo la experiencia mítica evidencia una búsqueda de comprensión y ordenación de los elementos naturales. El impulso de autoconservación del sujeto se encontraba en continuo conflicto contra las fuerzas incontrolables e impredecibles de la naturaleza, de aquí que existiera una voluntad continua de organizar los sucesos y crear causalidades. Para el sujeto el conocer que la llegada de la primavera se diera por la inclinación del eje de rotación del planeta o porque Deméter se reuniera con Perséfone no suponía una gran variación para comprender la existencia de un cambio estacional. El relato mítico mitiga de igual modo la necesidad de encontrar un porqué en lo previamente incomprensible. De esta manera, la percepción de la realidad como un continuo presente, que no puede ser asimilado por el sujeto, lo pone siempre en situación de desventaja. La fuerza natural se enseñoorea sobre él, muestra su majestuosidad y fastuosidad. Así, «el despertar del sujeto se paga con el reconocimiento del poder como principio de todas las relaciones».² Ante esto solo le queda empequeñecerse y mostrar su sometimiento, entregarse completamente al horror y la inmovilidad que le produce lo no comprensible. Ahora bien, este decaimiento entra en conflicto con su lucha por preservar la vida.

Si tal parálisis se diera ante la persecución de un depredador, el destino final de dicha interacción sería la muerte. Por ello, el sujeto debió aprender a mitigar tal sentimiento, o al menos a postergarlo.³ Aunque en un primer momento el saber mítico puede no parecer un gran aliado a la razón y la dominación de la naturaleza, saber reorganizar este pánico para hacerlo comprensible supondría el primer paso para dejar atrás su papel como presa. El sujeto, al dejar atrás el horror aletargante, se presenta a la contienda con menor desventaja. Para ello se sirve de la mimesis, comprendida en este caso como la equiparación a lo otro, «la tendencia a perderse en el ambiente»,⁴ acto que nos recuerda al mimetismo de Caillois⁵ o al impulso de muerte de Freud.⁶ Este sería el primer momento de la mimesis, podríamos referirnos a este como un estado primigenio o indómito. Sin embargo, esta mimesis primitiva no es de gran ayuda frente al dominio de la naturaleza ya que solo nos postra ante ella. En este caso, el ser humano sigue al servicio de lo externo. Posteriormente, se pasará al periodo mágico en el cual se desarrollarán una serie de rituales en los cuales se valdrán de la mimesis para deshacerse de la condición de inferioridad que estigmatiza a la especie

2 Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal OC, 2007, 25.

3 Nos encontramos con que este retraso del sentimiento se equivale al aplazamiento de la satisfacción que nos lleva a la revpresión en el psicoanálisis. «Bajo el influjo del instinto de conservación del yo queda sustituido el principio del placer por el principio de la realidad, que, sin abandonar el propósito de una final consecución del placer, exige y logra el aplazamiento de la satisfacción y el renunciamiento a algunas de las posibilidades de alcanzarla, y nos fuerza a aceptar pacientemente el displacer durante el largo rodeo necesario para llegar al placer.» Freud, Sigmund., *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Atalaya, 1993275. Sin embargo, aunque esta represión nos es valiosa en el momento que estamos retratando, es importante tener en cuenta que «La pulsión reprimida no cesa nunca de aspirar a su total satisfacción» *Ibid.*, 310.

4 *Ibid.*, 245

5 «Todas estas expresiones revelan un mismo proceso: la despersonalización por asimilación al espacio, esto es, lo que el mimetismo realiza morfológicamente en ciertas especies animales [...] La asimilación al espacio va acompañada obligatoriamente de una disminución del sentimiento de la personalidad y la vida». Caillois, Roger., *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1939, 139-140.
6 «Si como experiencia, sin excepción alguna, tenemos que aceptar que todo lo viviente muere por fundamentos internos, volviendo a lo anorgánico, podremos decir: la meta de toda vida es la muerte. [...] Pero la misteriosa e inexplicable tendencia del organismo a afirmarse en contra del mundo entero desaparece, y solo queda el hecho de que el organismo no quiere morir sino a su manera. [...] De este modo surge la paradoja de que el organismo viviente se rebela enérgicamente contra actuaciones (peligros) que podían ayudarle a alcanzar por un corto camino (por corto circuito, pudiéramos decir) su fin vital: pero esta conducta es lo que caracteriza precisamente a las tendencias puramente pulsionales, diferenciándolas de las tendencias inteligentes.» Freud, Sigmund., *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. ed. cit., 306-307

humana. Para enfrentarse a la naturaleza como un igual, el sujeto debe equipararse a ella, pero no vale cualquier impulso equiparado, sino a uno organizado específicamente. Solo a través del ejercicio de esta mimesis podrá conseguir reprimir ese sobrecogimiento ante lo indómito y hacerlo, de cierta manera, dominable.

Para una práctica óptima del ejercicio mimético se debe entender lo otro como elemento singularizado, es decir, como idéntico consigo mismo, aquello ante lo que uno se equipara en el momento ritual. Tras la Ilustración lo natural deja de ser idéntico consigo mismo para ser idéntico con el signo al que se refiere, con su concepto. De este modo, tiene lugar una pérdida cualitativa que implica una ganancia en conocimiento. Por ello, «el hombre de ciencia conoce las cosas en la medida en las que puede hacerlas. De este modo, el “en sí” se convierte en “para él”».7 Esto no ocurre de la misma manera en la etapa mágica, en la cual había una especificidad supina en el rito dependiendo de a qué cosa se intentaba equiparar. Así, el chamán debía usar distintas danzas o máscaras para los distintos tipos de espíritus a los que se quería enfrentar. «Aunque su oficio es la repetición, aún no se ha proclamado [...] la viva imagen del poder invisible».8 Todavía en los rituales chamánicos existía un respeto por la plurivocidad de la naturaleza. Aun así, en el momento mágico del ritual tiene lugar la capitulación del sobrecogimiento causado por lo natural; este se da tras el momento mimético, en la igualación al sustrato del terror. La compresión, el conocimiento de la cosa temida, sea obtenido de la manera que sea, actúa como bálsamo calmante ante el estremecimiento que causa lo desconocido. Dicha equiparación hace conmensurable lo inconmensurable y empequeñece lo gigantesco. Con la mimesis se controla y se reprime el miedo. La continuada práctica del ejercicio mimético es la antesala del olvido del miedo. De esta manera, «No repito porque reprimo. Reprimo porque repito, olvido porque repito».9

En cierto modo, esta mimesis que se daba en el rito chamánico estaba organizada de cierto modo. No era ya aquel impulso mimético desenfrenado, ocurría con alguna normatividad. De suerte, el ritual mágico estaba controlado, tenía sus reglas y su orden. El imperio de la mimesis en el ser humano se depuso de manera paulatina y aquí nos encontramos con los primeros indicios de la racionalización ilustrada. Esa voluntad de usar lo que se da de manera instintiva con una funcionalidad determinada dejaba ya entrever antaño un poco de esa astucia característica de Odiseo. Aun así, en la magia aún existía cierto respeto por la cosa y su mostrarse, contrario a lo que ocurrirá en la Ilustración. La equiparación que ocurría no denotaba necesariamente solo una situación de poder del ser humano sobre la naturaleza, sino que a la misma vez había un reconocimiento de su *en sí*. Posteriormente, la acción racional impulsó el uso de la ciencia como modo de dominio de la naturaleza. Para que esto ocurriera debía haber una imposición del lenguaje científico y del conocimiento humano sobre el mostrarse de la cosa. De este modo, tras el abandono de la mimesis, pudo al fin el ser humano dejar atrás su humillación ante la naturaleza para enseñorearse sobre ella y negarle su ser. Al contrario que en el momento mimético, en la etapa de la Ilustración lo otro no se enfrenta al sujeto igualado a su sí mismo, a su *en sí*, sino igualado a su concepto. Esta es la victoria de la ciencia y la razón de su dominio sobre lo otro. De este modo, la Ilustración tuvo que deshacerse de la mimesis como forma de dominio sobre la naturaleza por una forma más productiva, no obstante, las consecuencias de esto, como veremos, pervirtieron el espíritu de la Ilustración.

Como hemos visto hasta el momento, el capítulo «Definición de Ilustración» demuestra que en el mito ya había un momento de Ilustración y esto se retrata gracias al impulso de dominio que caracteriza a ambas etapas. Cada una despliega su dominio de forma distinta, la etapa mítica a través de la mimesis y la ilustrada, con la ciencia. La primera permite el mostrarse de lo otro, lo reconoce como idéntico a su *en sí*, sin embargo, la segunda inhibe esta equiparación para equipararlo solo con su concepto. Así, en la ciencia nos enfrentamos a lo otro no de forma específica, sino que cada cosa es un ejemplar de la totalidad conceptual. Por ello, no se identifica a la alteridad como

7 Horkheimer y Adorno., *Dialéctica de la Ilustración*. ed. cit., 25.

8 *Ibid.*, 25

9 Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2002, 45.

subjetividad y hay una completa cosificación de lo otro. Se establece, pues, la aséptica relación sujeto-objeto que es la situación perfecta para el enseñoreo del sujeto sobre la cosa. Por esta razón, la ciencia es el modo óptimo para el dominio de la naturaleza; no obstante, esta no podría ser sin que la mimesis se diera en el periodo mítico. El impulso mimético tiene un gran tinte racional ya que es el primer momento en el que se abandona la situación pasiva, *conditio sine qua non* para el posterior desarrollo de la Ilustración.

2. Conciliación de la mimesis con el concepto de libertad

Antes de adentrarnos en la función mimética dentro del antisemitismo como una posible pervisión de la Ilustración, vamos a estudiar el momento dialéctico que existe entre la mimesis y la libertad. Como estandarte principal de la Revolución Francesa, el lema «Libertad, igualdad y fraternidad» representa fielmente los valores principales de la sociedad burguesa ilustrada. El peso de la consumación de la libertad siempre decayó en el deshacerse de los tutores, en alcanzar la mayoría de edad y vivir siguiendo los preceptos del *Sapere Aude*.10 De hecho, desde la filosofía spinozista11 la libertad se identifica con actuar acorde con la razón. En la Ilustración la comprensión de la libertad se acercó más plenamente a la concepción kantiana12 de una *ratio* que la detenta. Este esquema es al que vamos a referirnos cuando exploremos este término. No obstante, no es cuestión de este artículo estudiar las posibilidades de una libertad o de cómo sería su aplicación, sino que solo nos acercaremos a esta con respecto de la cuestión mimética.

Así, que la Ilustración haya sentado sus bases sobre este concepto no es algo arbitrario. Si la libertad se corresponde con el acto racionalizado, el ejercicio de la libertad es el ejercicio de la razón; de cualquier otra forma estaría supeditado a lo externo al sujeto y nunca a su actuación emancipada. De este modo, el ejercicio mimético, al ser una equiparación a algo externo, al ser una adaptación a lo ajeno, queda retratado como un acto no racional y, por lo tanto, no libre. En la mimesis parecería que no hay momento emancipatorio ni algún tipo de autodeterminación del yo. Por el contrario, ya en el apartado anterior vimos la génesis de la mimesis en el sujeto y cómo esta servía para hacer comprensible lo paralizante. Esta herramienta nos serviría para deshacernos del primer momento de la sumisión a la naturaleza. El equipararse, como primera instancia del acto dominante, tal y como ya hemos estudiado, es más que pertinente. En la mimesis nos deshacemos parcialmente del estremecimiento que nos produce la grandiosidad de la naturaleza. Es aquí donde podemos encontrar un momento de conciliación entre la mimesis y la libertad.13 La primera le otorga a la segunda su posibilidad de existir al establecer un punto de desarrollo de la racionalización y capitulación del miedo. De suerte que, «el terror existe porque todavía no hay libertad».14 Por todo esto, la mimesis es una de las condiciones de posibilidad de la libertad.

Aun así, no podríamos categorizar el momento mimético positivamente como un impulsor de la libertad, de hecho, tras este planteamiento se encuentra una posible disolución de alguna teoría de la libertad. Esto es, la razón de ser de lo libre se estructura a través del acto racional; este no podría darse en ningún mundo no civilizado. Tras el contrato social hay una deposición del libre albedrío en favor de una supuesta libertad, en favor de la pérdida del *bellum omnium contra omnes*. Sin embargo, esta acción racional libre necesita del momento mimético, necesita de la asimilación de lo externo, de la organización social; necesita de un escenario que posibilite su existencia. El marco de la Ilustración es el artificio que permite la consumación de un acto de apariencia incondicionado pero que necesita de esa circunstancia para darse. Para que se diera tal libertad se requiere un contexto que asume la supeditación a lo externo y eso supondría condicionar lo que se presupone incondicionado. De este modo, el sujeto no puede darse a sí mismo una acción libre incondicionada tal y como está entendida en la Ilustración. La existencia de un momento mimético anterior en lo libre15 hace que se necesite de la asimilación de lo externo para emprender la acción racio-

10 Kant, Immanuel. «¿Qué es la ilustración?», en *Filosofía de la Historia*, 17-22. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015

11 Spinoza establecía que solo se podía dar la libertad entendiendo las causas de un suceso y la conexión necesaria entre causa y efecto. «El que trabaja en gobernar sus afecciones y sus apetitos solo por amor de la Libertad, se esfuerza cuanto puede en conocer las virtudes y sus causas y en proporcionarse la plenitud de satisfacción que nace de su conocimiento verdadero, pero de ningún modo en considerar los vicios de lso hombres, rebajar la humana naturaleza y satisfacerse con una falsa apariencia de libertad. El que observase diligentemente esta regla y se ejercitare en seguirla, podrá ciertamente [...] dirigir sus acciones conforme al mandato de la Razón» Spinoza, Baruch.. *Ética demostrada según el orden geométrico*. España: SARPE, 1984, 274

12 Nos referimos en este caso no a la *libertad trascendental* que se discute en la Tercera antinomia de la *Crítica de la razón pura*, sino más bien al sentido de libertad práctico. La entendemos, por lo tanto, como «una facultad capaz de iniciar por sí misma una serie de cosas o estados sucesivos» Kant, Immanuel., *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus, 2016, 409; A448/B476.

13 Tal y como establece Theodor W. Adorno en una de sus lecciones sobre la libertad: «Siempre que aparecen realmente impulsos de libertad, con modos de comportamiento espontáneos, no conducidos por razones, se requiera un momento arcaico, un momento mucho más antiguo que, de momento. Podría denominar impulso y que seguramente, tiene muchísimo que ver con la esencia mimética. Pues el comportamiento mimético no es un comportamiento que se orienta causalmente de acuerdo con momentos objetivos y reconocidos como objetivos, sino una adaptación no arbitraria a alguna cosa extramental que, sin embargo, precisamente a través de esa no arbitrariedad que posee necesariamente un momento de irracionalidad que que, precisamente, le arrebat a la libertad a la teoría de la libertad y [...] que pertenece a la definición de la libertad» Adorno, Theodor W., *Sobre la Teoría de la Historia y de la Libertad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2019, 303

14 Adorno, Theodor W., *Dialéctica Negativa: La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005, 204.

15 O, en realidad, de cualquier situación previa que condicione la existencia del acto libre.

16 Adorno, Theodor W., *Sobre la Teoría de la Historia y de la Libertad*. ed. cit., 303.

17 Horkheimer y Adorno., *Dialéctica de la Ilustración*. ed. cit., 40.

18 Adorno, Theodor W., *Minima Moralia: Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal, 2004, 64

19 Horkheimer y Adorno., *Dialéctica de la Ilustración*. ed. cit., 196.

20 *Ibid.*, 196.

21 *Ibid.*, 196.

22 *Ibid.*, 28.

nal y, por tanto, la libertad deviene en voluntad. «Solo con el despliegue de la conciencia se torna realmente posible algo así como la libertad, al mismo tiempo a través del despliegue de la conciencia, la propia libertad es obligada a retroceder cada vez más hacia ese momento arcaico-mimético que es esencial a ella».¹⁶ De este modo, la existencia de la libertad queda expuesta a la del impulso mimético, y la posibilidad de ejercerla se debe, no ya al desarrollo de una razón pura, sino a un previo encuentro con la alteridad.

3. El papel de la mimesis en el antisemitismo

El sujeto de la Ilustración, tal y como estudiamos *supra*, debe ejercer un dominio sobre lo natural, eso sí, para que esto tenga lugar también debe reprimir la naturaleza en sí mismo. Al igual que no se permite el mostrarse del objeto, el ser humano debe quedar reducido a la lógica del lenguaje y no ser nada más que lo que lo nombra. Ante esto lo indeterminado, el impulso mimético, queda deslegitimado. El pensamiento se supedita a lo conocido y se elimina cualquier posibilidad de algo distinto, ni siquiera en lo más absolutamente privado, el pensamiento:

El pensamiento se reifica en un proceso automático, espontáneo, compitiendo con la máquina que él mismo produce para que finalmente lo pueda sustituir. La Ilustración ha apartado la exigencia clásica de pensar el pensamiento [...] porque esta exigencia distrae del imperativo de regir la praxis. [...] A pesar de la autolimitación axiomática, este proceso se instaura como necesario y objetivo: transforma el pensamiento en cosa, en instrumento, como el mismo lo denomina. Pero con esta mimesis en la que el pensamiento se acomoda mundo, lo fáctico se ha convertido de tal modo en lo único.¹⁷

En el mundo capitalista e ilustrado los impulsos miméticos son reprimidos en favor del trabajo asalariado. El desarrollo de una conciencia individual emancipada se ha pervertido hasta el punto de generar sujetos completamente mutilados que solo sirven para enriquecer el proceso de producción. Las relaciones de dominación se gestan en el control de la mimesis para favorecer el supuesto acto libre y la acción racional. Así, el impulso mimético arcaico queda conscientemente reprimido en todos sus actos. El estremecimiento previo al acto mimético era el recuerdo de los resquicios de naturaleza en su ser, resquicios los cuales debían ser desechados imperiosamente. El epítome del sujeto ilustrado no debe mostrar ningún rasgo de vitalidad en sí mismo. Por esto, el tiburón de los negocios debe negarse cualquier rescoldo de humanidad a sí mismo, cualquier ápice de mimetismo. Su *ratio* lo caracteriza con una inconfundible frialdad. «Los individuos parece como si llevarsen impreso en su piel un troquel regularmente inspeccionado, como si se diera en ellos un mimetismo con lo inorgánico».¹⁸

En el primer apartado explorábamos cómo se perdía la plurivocidad de la cosa para pasar a «la reunión de lo diverso bajo lo idéntico».¹⁹ Al aplicar esta misma lógica al sujeto, queda encerrado en su deber ser y su ser se convierte en una lacra a esconder. Este deber ser moderno equipara al ser humano con la máquina: lo cosifica y lo endurece. Se remplaza la agresión de la naturaleza, descifrada a través de la ciencia, por la agresión de la sociedad, que enaltece el trabajo asalariado como fin último del ser humano. «La fórmula matemática es, como lo era el rito mágico, una regresión conscientemente manipulada: es la forma más sublimada del mimetismo».²⁰ Y en el reino de la cuantificación, el ser humano queda mermado al cálculo de probabilidades, «las manifestaciones humanas se vuelven controlables y forzadas. De la adaptación a la naturaleza solo queda el endurecimiento frente a ella.»²¹ Su vitalidad queda arruinada por el mimetismo, pero esta vez será un mimetismo con la máquina, un mimetismo con lo muerto. En la búsqueda de pureza se desechó la humanidad; ya no hay nada nuevo bajo el sol.²²

Sin embargo, el renunciar a la principal fuente de educación del sujeto tiene consecuencias. Darse instintivamente al acto mimético es la forma que tiene el ser humano por defecto de enfrentarse al miedo y de comprender lo otro. Así, solamente sería posible una renuncia total a la mimesis con una erradicación de las situaciones que lo causan. Por

el contrario, el contexto que se plantea en las sociedades burguesas es extremadamente hostil, carne de cultivo para el retorno de la animalidad reprimida. No obstante, este retorno acontecerá de una forma predeciblemente amorfa, debido al estigma que esta produce en cualquier sujeto moderno. La regresión de una mimesis deforme concluye en una equiparación del sujeto a las fuerzas dominadoras que originan aquella represión. Por esto, el sujeto que se conforma en los parámetros ilustrados no se alivia de su calvario en la lucha contra lo que lo domina, sino que arremete contra lo que se niega a someterse.²³ Así, nace el odio a lo otro, el anhelo de lo que se carece visto en lo ajeno genera una sensación irrefrenable de destrucción.

Las masas dominadas se identifican solícitas con las fuerzas represivas. Y, en efecto, únicamente al servicio de tales fuerzas pueden ceder a los impulsos miméticos, a su necesidad de expresión. Su reacción frente a la presión es la imitación: un indomable deseo de perseguir.²⁴

En la Tesis V del capítulo «Los elementos del antisemitismo» en *Dialéctica de la Ilustración*, Horkheimer y Adorno nos relatan cómo esta represión mimética resulta en la repulsa contra el judío. El impulso mimético, al no llevarse a cabo, se convierte en una de las raíces del antisemitismo. El desarrollo de este se debe al encuentro con la diferencia que representa todo lo que le ha sido arrebatado al sujeto en el camino de convertirlo en el perfecto ilustrado, es su precio a pagar por la modernidad. «Lo que repugna como extraño es solo demasiado familiar».²⁵ El antisemitismo sería el odio a uno mismo reflejado en el otro. De este modo, ese impulso de exterminio en las sociedades fascistas vendría de la propia repugna de esa cara arrebatada del sujeto. No es extraño que los actos que tuvieron lugar en Auschwitz fueran clasificados como inhumanos, cualquier ápice de humanidad en el sujeto lo aleja de su cometido como ilustrado. Lo que prima en las sociedades capitalistas es la completa negación de naturaleza en el individuo. Esta caricatura de ser humano espiritualmente mutilado es el que sostiene el látigo y apremia el bramido de dolor que retrata la mutilación física del judío. El antisemita, el que odia al otro, solo quiere que todos sufran como él lo hace. Expía su propia impureza, revelada solo de forma privada, castigando al que es públicamente impuro.

De este modo, el antisemitismo no sería una perversión o un malogro de la sociedad burguesa, todo lo contrario. La propia constitución de las subjetividades y el esquema social que impera en el capitalismo tiene como consecuencia necesaria el antisemitismo. El odio a los judíos no resulta de una enajenación del fascismo, sino que proviene precisamente del centro de su configuración. En la ausencia de guerra de todos contra todos, donde se proclama la igualdad, el que representa la inferioridad se coloca una diana en la espalda. Se debe respetar el canon de lo igual, bien igualándonos con las fuerzas represivas, bien eliminando lo subalterno. Con este panorama, el que está en lo más alto de la cadena alimenticia teme más que ninguno ser relegado de su posición, la cual debe reafirmar continuamente. Por ello, «reproducen en sí la insaciabilidad del poder al que temen. [...] La mera existencia del otro es el escándalo».²⁶ No se puede permitir la disidencia porque la modernidad es el imperio de lo igual, por lo que se debe temer a lo distinto; ahora bien, irónicamente el temor es el sustrato principal de toda mimesis. Así, el sistema busca extinguir cualquier forma disidente instando a los que lo conforman al linchamiento de los que viven al margen. «El instinto destructor del fascismo no es más que el despliegue de esa incapacidad para la diferencia».²⁷

Además, la existencia de una represión y no una eliminación del impulso mimético conlleva que este puede volver a brotar a la superficie en cualquier momento. Incluso el sistema tiene preparadas ciertas áreas donde llevarlo a cabo está permitido, precisamente en el momento del odio al otro. «Uno puede entregarse al impulso prohibido solo si no hay duda alguna de que lo hace para destruirlo».²⁸ En este ámbito el uso de la mimesis está más que permitido; no obstante, este momento miméti-

23 El sujeto ilustrado identifica lo subalterno con la naturaleza, por el constante dominio que se ejerce sobre ellos: «En las mujeres, como en los judíos, se percibe que no han dominado desde hace miles de años. Viven, aunque podrían ser quitados de en medio, y su angustia y debilidad, su mayor afinidad con la naturaleza por la incesante presión a que son sometidos, es su elemento vital. [...] Lo que está abajo atrae hacia sí la agresión» *Ibid.*, 124.

24 Horkheimer, Max., *Crítica de la Razón Instrumental*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1973, 107.

25 Horkheimer y Adorno., *Dialéctica de la Ilustración*. ed. cit., 196.

26 *Ibid.*, 198.

27 Zamora, Jose A., y Maiso, Jordi. «Teoría Crítica del antisemitismo». *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, n. 4, 2012, 147.

28 Horkheimer y Adorno., *Dialéctica de la Ilustración*. ed. cit., 199.

29 *Ibid.*, 199.

30 Horkheimer, Max., *Crítica de la Razón Instrumental*. ed. cit., 107.

co debe ser llevado a cabo a través de la burla y la sátira. Cuando algo se convierte en burla se lo deslegitima de cualquier seriedad, de cualquier visionado de ello como honrado. «Cuanto más tremendas son las acusaciones y las amenazas, cuanto mayor es la ira, tanto más obligada es la burla. Furia, burla e imitación envenenada son en realidad lo mismo».²⁹ Este acto de burla se puede encontrar fácilmente en los mítines fascistas antisemitas, hecho que ya relataron los autores. El momento álgido de estos era la imitación de los rasgos caricaturizados de los judíos.

El punto culminante de tal mitin se alcanzaba en el instante en que el orador representaba a un judío. Imitaba a aquellos cuya destrucción anhelaba. Tales representaciones provocaban una hilaridad tumultuosa, puesto que un impulso natural prohibido podría descargarse ahí sin miedo de ser amonestado.³⁰

Con todo esto, nos queda claro que la represión del impulso mimético nos lleva a sociedades donde impera la igualdad. Sin embargo, en la Ilustración la realización de esta igualdad no pasa por la protección de la diferencia sino por su eliminación. Esta equiparación de la multiplicidad bajo conceptos como nación, estado o raza aria diluyen la individualidad hasta tal punto que su acción no es más que colectividad. Ese nosotros, disfrazado de yo, conspira contra el enemigo electo: el judío. Con la burla de los elementos estereotípicos del pueblo judío se pasa del terror a la risa y la mimesis vuelve a surtir su efecto. Al igual que en la época mágica, lo inconmensurable se reduce hasta tal punto de hacerlo manejable y, por tanto, dominable. El impulso mimético, pues, tiene un gran papel en el florecimiento del antisemitismo, tanto en lo que genera el reprimirlo, como en su amorfa regresión.

Localizar la importancia de la mimesis y cuál es su papel en los procesos de la Ilustración nos da un punto de vista privilegiado para entender la lógica de las sociedades capitalistas. Esta revisión nos hace comprensible la deshumanización en la que degenera un mundo racionalizado, un mundo vaciado. La represión del impulso mimético y, a su vez, de la animalidad natural en el ser humano corrompe su existencia hasta degradarlo a una nueva animalidad. La única diferencia entre la primigenia y la actual sería la predictibilidad y, por tanto, susceptibilidad de manipulación de la segunda. Los sujetos ilustrados enajenados de su individualidad se condenan a idolatrar un ideal de yo, el cual contiene en sí mismo la sublimación del impulso mimético. Visto de esta manera el antisemitismo solo sería una eventualidad del desarrollo apodíctico de la dialéctica de la Ilustración.

Bibliografía

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia: Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal, 2004.
Adorno, Theodor W., *Dialéctica Negativa: La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005.
Adorno, Theodor W., *Sobre la Teoría de la Historia y de la Libertad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2019.
Caillois, Roger., *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1939.
Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2002.
Freud, Sigmund., *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Atalaya, 1993.
Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007.
Horkheimer, Max., *Crítica de la Razón Instrumental*. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1973.
Kant, Immanuel. «¿Qué es la ilustración?» En *Filosofía de la Historia*, 17-22. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
Kant, Immanuel., *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus, 2016.
Spinoza, Baruch., *Ética demostrada según el orden geométrico*. España: SARPE, 1984.
Zamora, Jose A., y Maiso, Jordi. «Teoría Crítica del antisemitismo». *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, n. 4, 2012, 133-177.

doi.org/10.56029/NX2296

«Comunidad ética» y «fin comunitario» en la ética de Kant. Un tácito proyecto ético y político.

Lucian Florin Atanasof
Universidad de La Laguna (ULL)
ORCID: 0009-0008-1757-8489

Resumen: Usualmente, la ética kantiana se ha presentado como una teoría que versa, exclusivamente, sobre la libertad y el individuo. Las críticas que se le han hecho se han centrado en la construcción de un individuo abstracto y aislado, por un lado, y de una teoría moral que evita las referencias a la historia, la sociedad o la comunidad, por el otro. El resultado sería, por tanto, una ética rigorista y férrea de arduo cumplimiento para un individuo que no es tan libre como se pretende. En este escrito pretendemos exponer algunas ideas que ponen en duda esta concepción de la ética kantiana. Tratamos de reivindicar la visión realista sobre el sujeto que Kant elabora, así como un tácito proyecto ético y político que desarrolla más allá de la *Crítica de la razón práctica*, aunque parece encontrar su base incluso en la primera *Crítica*. Dos de los textos esenciales para este planteamiento serán *Idea para una historia universal en clave cosmopolita* y *La Religión en los límites de la mera Razón*. Este último será clave en la propuesta de las nociones de «comunidad ética» —o «sociedad civil ética»— y «fin comunitario» frente al concepto de «sociedad civil de derecho».

Palabras clave: Ética, religión, Kant, comunidad ética, fin comunitario, filosofía de la historia

Abstract: Usually, Kantian ethics has been presented as a theory concerned exclusively with freedom and the individual. The criticisms it has received focus, on the one hand, on its construction of an abstract and isolated individual and, on the other, on a moral theory that avoids references to history, society, or community. The result would therefore be a rigid and demanding ethics, difficult to fulfill for an individual who is not as free as the theory assumes. In this paper, we aim to present ideas that cast doubt on this conception of Kantian ethics. We seek to recover the realistic view of the subject that Kant develops, as well as a tacit ethical and political project that takes shape beyond the *Critique of Practical Reason* and whose foundations can even be found in the first *Critique*. Two essential texts for this perspective are *Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Purpose* and *Religion within the Boundaries of Mere Reason*. The latter will be key for proposing the notions of «ethical community» —or «ethico-civil society»— and «common end» as opposed to the concept of «juridico-civil society».

Key words: Ethics, religion, Kant, ethical community, common end, philosophy of history

1. La finitud del individuo y el sumo bien

La filosofía práctica que elabora Kant asegura, desde su inicio, que no se enfoca en la voluntad o naturaleza humanas, sino en «la voluntad de cualquier ente racional».¹ Esto implica que la ley moral comprende tanto a todos los entes racionales «finitos» como «al ser infinito en cuanto inteligencia suprema»² —incluso a aquellos entes racionales que, aunque desconocemos,³ pueden poblar otros planetas del espacio—. En todo caso, nuestro anhelo de felicidad o «principio de amor propio» se revela como condición inherente y universal de nuestra finitud.⁴ Es lo

que causa que la ley moral sea un deber o una obligación, porque si bien poseemos una «voluntad pura», no es la «voluntad *santa*» de Dios.⁵ Es posible acoger máximas que se opongan a la ley moral y que aboguen por saciar nuestro deseo de felicidad. Máximas que, aunque no tengan por qué resultar en acciones malvadas, si pueden hacer impuras las buenas acciones. Es factible que quienes actúan bien lo hagan por obtener fama y reconocimiento y no por el cumplimiento de la ley moral. Por ello, Kant no define la «virtud» como el cumplimiento permanente del deber en su máxima pureza, sino como una progresión continua *ad infinitum* hacia la santidad.⁶ Más adelante, en conexión con esta idea de la virtud, expondremos qué significa que la ética kantiana sea «rigorista».

Con todo, el filósofo asegura que la ética no queda completa de esta manera. Pese a que la virtud y el cumplimiento del deber son el «bien supremo», el ser humano, en tanto ente racional finito, sigue necesitando ser feliz. Es esencial la consumación del «sumo bien», de un reparto equitativo de felicidad en base a la moralidad —el cumplimiento del deber—. ⁷ Incluso en el «Canon de la razón pura» de la primera *Crítica* nos advierte que «el sistema de la moralidad va indisolublemente ligado al de la felicidad».⁸ Como nosotros no podemos promover plenamente este sumo bien, se postula la existencia de Dios y la inmortalidad del alma como garantes de la felicidad que nos corresponde y de nuestra virtud como esfuerzo hacia el infinito, respectivamente. Son postulados por una necesidad moral y subjetiva⁹ que, sin embargo, tienen «una realidad y unas atribuciones objetivas»¹⁰ en el campo de la razón práctica. No obstante, Kant recalca que, aunque no podamos lograr *perfectamente* el sumo bien en el mundo, es nuestro deber promocionarlo en el mundo.¹¹

2. La sociedad civil de derecho

Ante esta exposición que hace Kant en su segunda *Crítica*, podemos aseverar que esta primera concepción del individuo es realista, sobre todo de acuerdo a su concepto de virtud. Pese a ello, la necesidad de promover el sumo bien «en el mundo» no llega a ser matizada y se mantiene como una noción abstracta. Antes de poder señalar este desarrollo en *La Religión dentro de los límites de la mera razón*, conviene comenzar, en este punto, con el opúsculo *Idea para una historia universal en clave cosmopolita*.

Este escrito comienza exponiendo que somos seres con unas disposiciones que deben desarrollarse para el uso de nuestra razón.¹² Una razón con la cual la Naturaleza ha querido que nosotros obtengamos, por cuenta propia, toda nuestra felicidad, autoestima y perfección.¹³ Es ella la que parece que no quiere que simplemente aspiremos a la felicidad, sino que nos da la libertad con el propósito de que nos hagamos dignos de la vida y todo bienestar. Lo único que ha introducido en nosotros para el desarrollo de las disposiciones es el antagonismo, la *insociable sociabilidad*, la tendencia a socializar y, simultáneamente, a aislarnos, a ser egoístas y ambiciosos. No tiene otra finalidad que hacernos activos y contrarrestar nuestra «propensión a la pereza».¹⁴

Sin embargo, el objeto central de este texto no es el individuo, del que hasta ahora hemos hablado, sino la especie humana. El propósito radica en que la especie, y no solo el individuo, desarrolle estas disposiciones ya mencionadas pero que, sobre todo, trate de solucionar el más profundo y largo problema que tiene la especie humana: «la instauración de una sociedad civil que administre universalmente el derecho».¹⁵ Esta sociedad sería perfectamente justa en tanto que posibilitaría la mayor libertad posible en coexistencia con la libertad de los demás. Si la cultura y la civilización siguen su progreso como un proceso de ilustración, si los Estados, asimismo, siguen esta ilustración, abandonarán la guerra como resolución de conflicto y se alcanzará «un *Estado cosmopolita* universal».¹⁶ Esta mención al Estado cosmopolita resalta significativamente el tácito proyecto ético y político que tratamos de exponer en este escrito. Si bien el escrito que trata la política como tema central es *La paz perpetua* en el año 1795, ya encontramos antecedentes en *Ideas*, que fue escrito once años antes en 1784. En *La paz perpetua* encontraremos la matización y pro-

⁵ *Ibid.*, A57

⁶ Cf. *ibid.*, A58 y A231

⁷ Cf. *ibid.*, A199.

⁸ Kant, Immanuel., *Crítica de la razón pura*. Barcelona: Gredos, 2017, 589, A809/B837. En lo sucesivo, *KrV*, A809/B837. En *KpV*, A166 se dirá que «la razón práctica no pretende que se deba *renunciar* a las demandas de felicidad, sino sólo que no se les preste *atención* al tratarse del deber».

⁹ Cf. *KpV*, A226

¹⁰ *Ibid.*, A6

¹¹ Cf. *ibid.*, A219 y A263

¹² Cf. Kant, Immanuel., «Idea para una historia universal en clave cosmopolita», en Immanuel Kant, *Crítica del Juicio ¿Qué es la Ilustración? El conflicto de las facultades*. Navarra: Gredos, 2023, 331, Ak. VIII, 18. Desde este momento, *Idee*, Ak. VIII 18

¹³ Cf. *ibid.*, Ak. VIII, 19-20

¹⁴ *Ibid.*, Ak. VIII, 21

¹⁵ *Ibid.*, Ak. VIII, 22

¹⁶ *Ibid.*, Ak. VIII, 28

¹ Kant, Immanuel., *Fundamentación para una metafísica de las costumbres. Crítica de la razón práctica*. Barcelona: Gredos, 2023, 101, A35. A partir de ahora, trataremos de citar las obras de Kant con las iniciales respectivas y la paginación de la primera edición. Si no disponemos de esta paginación, seguiremos la de la Academia y, si esta también faltara, usaremos la de la edición que manejamos. Como ejemplo, *KpV*, A273

² *Ibid.*, A57

³ Cf. Kant, Immanuel., *Antropología: en sentido pragmático*. Madrid: Alianza, 2015, 315 ss.: «Si el concepto del género supremo fuese el de ser racional terrestre, no podríamos señalar un carácter suyo, porque no tenemos conocimiento de seres racionales *no-terrestres*». De ahora en adelante, *ApH*, 315.

⁴ Cf. *KpV*, A40 y A45

¹⁷ Kant, Immanuel. *La paz perpetua*. Madrid: Tecnos, 2018, 26, Ak. VIII, 354. En adelante, *ZeF*, Ak. VIII, 354

¹⁸ Cf. Truyol y Serra, Antonio, «Presentación» en *ibid.*, XV

¹⁹ *ZeF*, Ak. VIII, 357

²⁰ *TP*, Ak. VIII, 310

²¹ *Ibid.*, Ak. VIII, 311

²² Idee, Ak. VIII, 28

²³ *Ibid.*, Ak. VIII, 26

fundización acerca del mencionado Estado y la fundamentación de la «*confederación de Estados*»,¹⁷ ya que parece que un Estado mundial y cosmopolita es una idea regulativa.¹⁸ A pesar de la aprobación teórica de este Estado, es rechazada su realización en la práctica, así que la confederación es un «*sucedáneo negativo* de la idea positiva de *Estado mundial*». ¹⁹ Por último, con la finalidad de seguir insistiendo en este proyecto, encontramos estas mismas ideas anticipadas en *Idea* y expuestas en *Teoría y práctica*, texto de 1793. En conexión con unas reflexiones sobre filosofía de la historia y el contrato originario, asegura que, de igual modo que se hizo el mencionado contrato para forjar un Estado que nos haga salir de la guerra perpetua del estado de naturaleza, también la guerra entre estos —similar al mencionado estado de naturaleza— llevará, necesariamente, al ingreso en una «constitución *cosmopolita*». ²⁰ Y si esto no es posible, al menos se instituirá «una situación jurídica de *federación* con arreglo a un *derecho internacional* comunitariamente pactado». ²¹

Con todo, solo nos hemos asegurado de establecer una comunidad jurídica que se asegure de la legalidad de las acciones, de que haya justicia en la expresión de la libertad de cada individuo. Esta propia comunidad es el espacio en el que se desplegarán «alguna vez todas las disposiciones originarias de la especie humana». ²² Dicho de otra manera:

Gracias al arte y la ciencia somos extraordinariamente *cultos*. Estamos *civilizados* hasta la exageración en lo que atañe a todo tipo de cortesía social y a los buenos modales. Pero para considerarnos *moralizados* queda todavía mucho. ²³

Esta frase final, junto al despliegue de las disposiciones originarias, nos hace preguntarnos ¿cuál es, entonces, el objetivo final de la humanidad? Ciertamente los postulados de la razón práctica garantizan el sumo bien ¿pero qué debe hacer cada individuo para lograr una comunidad o sociedad moralizada? Kant ha expuesto, por una parte, cómo opera la voluntad pura en nosotros y la capacidad del individuo actuar de acuerdo a la ley moral. Por otra parte, ha versado sobre la constitución histórica de la sociedad como sociedad civil. Ahora, empero, se nos propone el reto de conjugar individuo y comunidad y, en conclusión, ética, política e historia. En *La Religión*, Kant ahondará en la dimensión más histórica del individuo —para con su maldad radical— y su proyecto como especie hacia una comunidad ética.

3. De la «dialéctica natural» a la maldad radical

Tanto en la *Fundamentación para una metafísica de las costumbres* como en la segunda *Crítica*, el filósofo prusiano revela algunos rasgos de nuestra finitud humana. Nuestro anhelo de felicidad —o principio de amor a sí mismo— puede hacernos desobedecer o no cumplir puramente la ley moral, mas no se da una definición plena de qué es la maldad y cómo opera en relación con la moralidad. En la *Fundamentación* se menciona que tenemos una «*dialéctica natural*, esto es, una tendencia a sutilizar contra esas severas leyes del deber y a poner en duda su validez, o cuando menos su pureza y rigor». ²⁴ En la segunda *Crítica*, en cambio, se menciona la necesidad de prestar atención al deber y tratar de dejar la felicidad al margen, aunque sin renunciar a ella.

La lúcida definición de qué significa la maldad la hallamos en *La Religión*. La maldad o bondad de un individuo no reside en qué máximas acoge en su interior. En primer lugar, porque nunca podremos sondar las máximas que tiene cada individuo dentro de sí; es un enigma para nosotros. ²⁵ En segundo lugar, porque siempre tendremos máximas propias de nuestro deseo de felicidad, que es inherente a nuestra condición finita. Por tanto, siempre dispondremos, por un lado, de la máxima de la ley moral que la razón nos exige con su «voz celestial», ²⁶ y por el otro, las máximas de nuestro impulso finito a la felicidad. Así que el juicio sobre la maldad o bondad debe versar «en la *subordinación* [...]: *de cuál de los dos motivos hace el hombre la condición del otro*». ²⁷ Es imperativo saber si se han subordinado las máximas de la felicidad a la del deber, o viceversa. Debido a esto, se define la ética de Kant como «rigorista» porque no admite la indiferencia moral. El rigorismo no implica tanto la dificultad de llevar el bien a cabo —recordemos que lo esencial es la virtud, la aspiración y la «intención» a la santidad²⁸— como la negación de la indiferencia moral, ya que siempre se tiene una intención para con la ley moral. ²⁹ Así, queda expuesto que la bondad o maldad opera según una subordinación, una idea que no había sido expuesta antes de *La Religión*.

En relación con esa dialéctica natural, Kant plantea que el ser humano tiene una disposición original al bien, pero también una propensión al mal. Las disposiciones al bien son las que permiten la autoconservación, la vida en sociedad y el respeto a la ley moral como una máxima que podemos acoger en nuestro interior. Son disposiciones buenas porque no entran en conflicto con la ley moral y porque promueven el seguimiento de la ley moral gracias a ese respeto. Son disposiciones originales en tanto «pertenecen a la posibilidad de la naturaleza humana». ³⁰ Sin embargo, también poseemos propensiones al mal. Las denomina propensiones porque, si bien pueden ser innatas como una disposición, también pueden ser adquiridas por causa de nuestras acciones. Estas son la *fragilidad*, cuando tenemos la intención de cumplir la ley moral pero no podemos llevarlo a cabo; la *impureza*, que consiste en el cumplimiento de una acción buena pero sin tener a la ley moral como único motivo impulsor; y la *malignidad*, que consistiría en la subordinación de la ley moral a las máximas de la felicidad.

Así, el filósofo prusiano declara que las dos primeras propensiones no son intencionales, ³¹ pero que la malignidad siempre tiene su causa en la libertad humana, en la subordinación de las máximas. Aquél que es maligno se autoengaña, vive con la conciencia tranquila porque, en realidad, cree ser bueno, ya que si subordinó la ley moral a la felicidad —o si toma conciencia de ello— fue por ser la excepción a la regla. Sin pretensión de profundizar en ello, la maldad es radical posee una raíz en el ser humano debido a que hubo un primer individuo que cometió un acto de malignidad. ³² Como la libertad reside en el nóumeno y este carece de limitación temporal, la propensión se ha mantenido como la «mancha pútrida de nuestra especie». ³³

²⁴ Kant., *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, ed. cit., 23, A23. De ahora en adelante, GMS, A23.

²⁵ Cf. *GMS*, A26-28

²⁶ *KpV*, A62

²⁷ Kant, Immanuel., *La Religión en los límites de la mera Razón*. Madrid: Alianza Editorial, 2024, 70. En lo sucesivo, *RGV*, 70.

²⁸ Cf. *KpV*, A37: «Los imperativos [...] determinan únicamente a la voluntad al margen de que pueda o no alcanzar resultado alguno» y *RGV*, 93: «...cada uno ha de hacer tanto como esté en sus fuerzas para hacerse un hombre mejor»

²⁹ Cf. *RGV*, 52

³⁰ *Ibid.*, 58

³¹ *Ibid.*, 72

³² Cf. *ibid.*, 78 ss.

³³ *Ibid.*, 73

³⁴ *Ibid.*, 86

³⁵ Cf. «En torno al tópico: “eso vale para la teoría pero no sirve de nada en la práctica”» en Kant., *Fundamentación para una metafísica de las costumbres. Crítica de la razón práctica*, ed. cit., 285, Ak. VIII 301: «...porque tal modo de proceder [...] [la rebelión] torna insegura toda constitución jurídica e introduce un estado de absoluta ausencia de ley [...] en el que todo derecho cesa, cuando menos, de surtir efectos». De ahora en adelante, *TP*, Ak. VIII, 301. También en *El conflicto de las facultades* encontramos la apuesta por la evolución antes que por la revolución con la finalidad de evitar la discordia y la violencia, cf. Kant., *El conflicto de las facultades*, ed. cit., Ak. VII, 93. A partir de ahora, *SF*, Ak. VII, 93.

³⁶ *RGV*, 58

³⁷ *Ibid.*, 57

³⁸ *Ibid.*, 57

³⁹ *Ibid.*, 57

⁴⁰ *Ibid.*, 57

⁴¹ *Ibid.*, 147

⁴² *Ibid.*, 148

⁴³ *Ibid.*, 149

⁴⁴ *KpV*, A233

⁴⁵ *RGV*, 199

⁴⁶ *Idee*, Ak. VIII, 21

⁴⁷ *Ibid.*, Ak. VIII, 20

⁴⁸ Cf. *RGV*, 159

4. La «revolución» de la intención y la comunidad ética

De este modo, la ética comienza con una «*revolución*» de la intención y «un cambio del corazón»³⁴ que sea capaz de enterrar la maldad en nosotros e introducirnos en el camino de la virtud, en el progreso infinito hacia el bien. Aun cuando en otros textos Kant tema por la consumación de una revolución política o externa³⁵—ya que puede dar lugar a una sangrienta y cruda guerra civil—, es significativo que el camino a la comunidad ética necesita, en oposición, de una revolución interna.

Así confluyen las distintas argumentaciones que hemos expuesto a lo largo del presente escrito. Como hemos visto en *Idea*, la sociedad civil es relevante para que pueda darse el desarrollo de las mencionadas disposiciones originarias. En *La Religión* se exponen, entre estas disposiciones originarias al bien que hemos mencionado, elementos más naturales o comunes como son la autoconservación o la vida en común, entre individuos considerados como iguales. Pero la disposición para la personalidad, aquella que «tiene como raíz la Razón por sí misma práctica, esto es: la Razón incondicionalmente legisladora»,³⁶ es la que nos permite ser susceptibles de albergar el respeto por la ley moral, de subordinar nuestras máximas de felicidad a la ley moral. Empero, no es algo innato o inmediato, «es algo que no puede ser sino adquirido».³⁷ La disposición permite esa posibilidad, pero debe desarrollarse y adquirirse. Aquí es donde se desvela la importancia de la cultura y la sociedad en la agencia del sujeto. El individuo kantiano, para llegar a ser libre, necesita crecer y ser educado:

La disciplina convierte la animalidad en humanidad. Un animal lo es ya todo por su instinto; una razón extraña le ha provisto de todo. Pero el hombre necesita una razón propia; no tiene ningún instinto, y ha de construirse él mismo el plan de su conducta. Pero como no está en disposición de hacérselo inmediatamente, sino que viene inculto al mundo, se lo tienen que construir los demás. [...] El género humano debe sacar poco a poco de sí mismo, por su propio esfuerzo, todas las disposiciones naturales de la humanidad. Una generación educa a la otra.³⁸

La constitución de una comunidad jurídica es el preludio a la posibilidad de desarrollar y usar la razón, porque el «estado de naturaleza jurídico es un estado de guerra de todos contra todos».³⁹ Es un estado en el que no hay ley y del que debemos salir para entrar en un «estado civil político».⁴⁰ en el que se dan leyes coactivas con la finalidad de «*restringir la libertad de cada uno a las condiciones bajo las cuales puede coexistir con la libertad de todo otro según una ley general*». Sin embargo, también existe una comunidad ética donde hay leyes de virtud, leyes que no son coactivas. En ambas comunidades o estados (civil o jurídica y ética) cada individuo se da la ley a uno mismo, pero la salida del estado de naturaleza jurídico no conlleva la salida del estado de naturaleza ético, se sigue permaneciendo en dicho estado hasta que cada individuo decida salir de él. La necesidad de esta nueva comunidad es la condición para una posible constitución perfecta, puesto que el legislador no puede generar moralidad a partir de una ley coactiva. De hecho, sería un déspota y causaría un efecto contrario al deseado.

La comunidad ética, frente a la jurídica, engloba a toda la humanidad e incluso a todos los posibles seres racionales en un «todo ético absoluto».⁴¹ Las leyes de esta comunidad son leyes de virtud que mandan a actuar en «orden a un todo»,⁴² con vistas a un «fin comunitario, a saber: a la promoción del bien supremo como bien comunitario».⁴³ Este proyecto que manda a actuar con vistas a un todo es, efectivamente, una idea de difícil realización, aunque sirve de guía a nuestras acciones. En este punto, el texto de *La Religión* conecta directamente con una idea que se menciona brevemente hacia el final de la *Crítica de la razón práctica*: «...a través del concepto de sumo bien como objeto y fin final de la razón pura práctica, la ley moral conduce hacia la *religión*».⁴⁴ La necesidad moral de postular a Dios puede llevar aquí a un enfoque equivoco de la religión. Que Dios sea necesario moralmente no conlleva una especie de intervencionismo divino, sino, por un lado, una garantía de que el sumo bien al que se aspira por medio de la comunidad ética podrá realizarse. Por otro lado, la religión implica la consideración de todos los deberes de la ley moral como mandamientos divinos.

El filósofo prusiano trata, en todo momento, de colocar al individuo en el centro de toda ética para evitar, sobre todo, la *fe pasiva*.⁴⁵ Las reflexiones morales y religiosas de Kant pueden llevar, desde una lectura superficial, a la pasividad. Si Dios existe, podemos agasajarlo con oraciones y esperar a que sea indulgente con nuestros pecados. Toda moral, teoría política y filosofía de la historia que encontramos en Kant trata, en realidad, de refutar esta máxima y oda a la pasividad. Es por ello que llega a considerar la pereza⁴⁶ y la mencionada fe pasiva como propensiones del ser humano que hay que evitar para asegurar nuestro desarrollo y progreso. Frente a esto, Dios nos da tanto humildad en consideración con nuestra finitud como esperanza de que ningún esfuerzo será en balde, todo cultivo de la ley moral para ser un mejor individuo y dar lugar a una humanidad unida dará sus frutos, aun cuando nosotros no lo lleguemos a ver.⁴⁷ Volviendo a la religión, la moral nos lleva a ella porque Dios es un ente racional igual que nosotros. Sin duda, la diferencia entre nuestra condición efímera y su eterna infinitud es abisal, pero ambos compartimos la misma razón. Por ello, Dios no puede exigirnos algo irracional o inmoral, sino el cumplimiento de la ley moral. No hay más forma de honrar a Dios y serle agradable que por medio de la moralidad. Todo sacrificio u oración con fines de indulgencia quedan como supersticiones.⁴⁸

⁴¹ *Ibid.*, 147

⁴² *Ibid.*, 148

⁴³ *Ibid.*, 149

⁴⁴ *KpV*, A233

⁴⁵ *RGV*, 199

⁴⁶ *Idee*, Ak. VIII, 21

⁴⁷ *Ibid.*, Ak. VIII, 20

⁴⁸ Cf. *RGV*, 159

Conclusión

De esta manera, creemos haber expuesto la presencia de un tácito proyecto ético, político, histórico y religioso en los escritos de Kant. Nuestro objetivo ha sido tratar de mostrar el «hilo conductor»⁴⁹ que parece haber en varios de sus escritos y que conduce, constantemente, a un Estado cosmopolita en el que gobierne no solo la legalidad, sino también la moralidad. La filosofía de la historia de Kant ha insistido en que estamos en un constante progreso a lo mejor que, a pesar de sus retrocesos, se traduce como un progreso de la «*legalidad* en las acciones conformes al deber»⁵⁰ aunque no en la moralidad de las mismas. Sería interesante pensar este progreso legal kantiano en los términos de Walter Benjamin del autómatas que gana todas las partidas de ajedrez⁵¹ o de la «locomotora de la historia». ⁵² La historia, la Providencia, la Naturaleza o incluso Dios —términos tan similares que parecen sinónimos de una misma idea— parece garantizarnos la legalidad, el fin mismo de la cultura como preparación para el desarrollo de nuestras disposiciones apunta a esto. No obstante, la consideración del ser humano como fin final de la Creación no implica legalidad, sino moralidad.

La *a priori* arriesgada comparación entre Benjamin y Kant cobra sentido en referencia a dos reflexiones de Kant. La primera está en la relación entre la razón y el entendimiento en la *Crítica de la razón pura*. A pesar de que el entendimiento se revela como la facultad rectora y primordial para el conocimiento, para encontrar la legalidad de la naturaleza, llega a poseer unas «inquietantes pretensiones».⁵³ Su increíble capacidad para «establecer las condiciones de la posibilidad de todas las cosas que él puede conocer»⁵⁴ le lleva a asumir, crédulamente, que también puede conocer la posibilidad de las cosas en sí. Aunque la razón, en su uso teórico, no genere ningún conocimiento con sus ideas, estas tienen un «destacado uso regulador, indispensablemente necesario».⁵⁵ Tiene que orientar al entendimiento con la finalidad de ordenar y sistematizar el conocimiento humano. La tarea de la metafísica como especulación teórica es «humillante para la razón humana»,⁵⁶ mas tiene «el callado mérito de evitar errores».⁵⁷ Dichos errores no son meramente teóricos, sino que son capaces de alejar a la comunidad científica, asombrada ingenuamente con el poder del entendimiento, «del fin principal, de la felicidad universal».⁵⁸

En segundo lugar, Kant siempre asume que el camino de todas sus reflexiones será complejo, difícil y, hasta cierto punto, casi imposible. Es posible verlo en el realismo que permea todos sus escritos de filosofía de la historia y su concepción de la naturaleza humana, ambas rayanas en el pesimismo. Se observa en la maldad radical;⁵⁹ en las propensiones al mal, a la fe pasiva y a la pereza; la virtud como aspiración *ad infinitum* hacia el bien y, por consiguiente, la imposibilidad de ser perfectos; nuestro anhelo de felicidad; la idea de que estamos constituidos, en su mayoría, de «representaciones *oscuras*» —una noción precursora del inconsciente de Freud—, de las cuales somos con frecuencia su «juguete»⁶⁰ y «que no quieren desaparecer aunque el *entendimiento* las ilumine»;⁶¹ la consideración de que si bien a veces no somos malvados en nuestra soledad, existen comunidades de personas que se corrompen mutuamente con sus vicios, pervierten las disposiciones morales y se hacen malos de forma recíproca;⁶² o la concepción del ser humano como un ser enraizado en la vanidad, incapaz de reconocer el bien de su prójimo, al punto de que lo único que «aniquila mi vanidad»⁶³ es el respeto a ley moral, la cual «humilla inevitablemente a cualquier ser humano».⁶⁴ El respeto, sentimiento moral causado por la razón, es la que hace que nuestro espíritu se incline ante alguien que cumple la ley moral, pues no podemos ignorar su mérito. Tal es la fuerza de este sentimiento y su poca relación con el placer que «uno sólo cede ante él de mala gana en relación con un ser humano».⁶⁵

De esta manera, la filosofía kantiana parece humilde en sus bases, aunque esperanzadora. A pesar de todo este realismo, la premisa de su pensamiento parece residir en la esperanza de poder responder a las tres preguntas, de saber qué se puede conocer, qué se debe hacer, y qué se puede esperar o, en última instancia, de saber qué es el ser humano.

Nunca aboga por un mero escepticismo o derrotismo. Antes bien, nunca abandona la esperanza en la autonomía y la libertad del ser humano, en su capacidad de lograr una moralidad individual y total que comprenda no solo a la humanidad, sino también a todos los entes racionales. Bien podríamos añadir o matizar esta última sentencia de Kant y ampliar el círculo a toda la Creación, a todos los seres que esta comprende.

Para terminar, creemos conveniente señalar que este proyecto ético y político alcanza su auge en las nociones de *comunidad ética* y *fin comunitario*, pero parece tener su raíz, o al menos su germen, en obras anteriores. En la primera *Crítica* encontramos el concepto de «mundo moral», nombre que da a aquel mundo «que sea conforme a todas las leyes éticas (como *puede* serlo gracias a la libertad de los seres racionales y como *debe* serlo en virtud de las leyes necesarias de la *moralidad*)»,⁶⁶ que conforma «una completa unidad sistemática».⁶⁷ También en la *Fundamentación* tenemos el conocido «reino de los fines», aquella «conjunción sistemática de distintos seres racionales gracias a leyes comunes».⁶⁸ En ambos casos, encontramos pruebas de ese hilo conductor que mencionamos, de un proyecto y político implícito que parece encontrar su raigambre incluso en la primera *Crítica*, que trata sobre la razón teórica y el conocimiento.

66 *KrV*, A808/B836

⁶⁷ *Ibid.*, A808/B836

68 *GMS, A74*

49 Una palabra que Kant usa constantemente en la «Crítica del Juicio teleológico», cf. Kant., *Crítica del Juicio*, ed. cit., 211, Ak. V, 379. Desde este momento, *KU*, Ak. V, 379.

⁵⁰ Cf. *SF*, Ak. VII, 91

51 Cf. Mat., Reyes., *Medianoche en la historia: Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid: Trotta, 2006, 49

⁵² Cf. *ibid.*, pp. 307-308

53 *KU*, Ak. V, 167

⁵⁴ *Ibid.*, Ak. V, 167-168

55 *KrV*, A644/B672

⁵⁶ *Ibid.*, A795/B823

⁵⁷ *Ibid.*, A795/B823

⁵⁸ *Ibid.*, A851/B879

59 La noción de maldad aparece en *RGV* (1793), pero también en *ZeF* (1795), el texto eminentemente político de Kant. Cf. *ZeF*, Ak. VIII, 355: «Teniendo en cuenta la maldad de la naturaleza humana, que podemos contemplar en toda su desnudez en las relaciones libres entre los Estados [...], hay que sorprenderse de que la palabra *derecho* no haya podido ser expulsada todavía de la política militar, como algo exagerado, y que ningún Estado se haya atrevido todavía a manifestarse públicamente a favor de esta opinión, pues todavía se cita fielmente a Hugo Grocio, a Pufendorf, a Vattel y otros como *justificación* de un ataque bélico (¡dichoso consuelo!)».

60 *ApH*, 47 $61\text{ }ApH, 48$

⁶² Cf. *RGV*, 143

63 *KpV*, A136

⁶⁴ *Ibid.*, A132

65 *Ibid.*, A137

Bibliografía

Mate, Reyes., *Medianoche en la historia: Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid: Trotta, 2006, 49

Kant, Immanuel. *Pedagogía*. Madrid: Akal, 2003.

Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio ¿Qué es la Ilustración? El conflicto de las facultades*. Navarra: Gredos, 2023

Kant, Immanuel., *Antropología: en sentido pragmático*. Madrid: Alianza, 2015

Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*. Barcelona: Gredos, 2017.

Kant, Immanuel. *La paz perpetua*. Madrid: Tecnos, 2018.

Kant, Immanuel. *Fundamentación para una metafísica de las costumbres. Crítica de la razón práctica*. Barcelona: Gredos, 2023.

Kant, Immanuel. *La Religión en los límites de la mera Razón*. Madrid: Alianza Editorial, 2024.

RESEÑAS

Ayur, Iruene., *Hoy huele a vainilla en la bañera.* Tenerife: LeCanarien, 2025, 49 págs.

María Gómez García
Universidad de La Laguna (ULL)
@margomezgar - ORCID: 0009-0004-0507-978X

Desde que soy chiquita, vivo en el mismo pueblo pequeño de Tenerife, conozco los mismos rincones, a las mismas personas, la misma nostalgia. Cuando saco a pasear a mi perra, Wendy, me atacan la intermitencia, el desespero, el agobio por bajar la calle en vez de subirla. Algunos días, cuando estoy más relajada, le digo «bueno, Wendita, hoy decides tú a dónde vamos, que el paseo no es mío». Ella mueve el rabo y siempre sube la calle. Pasamos por todos los rincones que tan bien conozco: el parque húmedo en el que me tapaba el cuello porque mi madre me decía podría enfermarme, el instituto en el que temblaba cuando los alumnos mayores fumaban porros en la salida, el puente, que ahora está hundido, por el que subía con mis amigos y amigas cuando nos fugábamos de clase para ir al bar de la esquina a desayunar churros. Todo sabe a intermitencia, un mundo que conozco como la palma de mi mano, pero del que huyo porque me recuerda al estancamiento. Empiezo la reseña con esta anécdota autoficcional porque *Hoy huele a vainilla en la bañera* transmite todas esas sensaciones sobre el lugar que nos ha visto crecer.

Iruene Ayur crece, como bien expone su poemario, en las huertas de Tenerife. Se dedica a la escritura y al arte, y publica algunos poemas en revistas como *Aguaviva*. En 2024, se presenta al *Meeting Literario* que organizan la Escuela Literaria y el Cabildo de Tenerife, un proyecto que busca publicar la primera obra de algunos autores canaries. Tras el proceso de selección, la editorial LeCanarien decide editar su poemario, *Hoy huele a vainilla en la bañera*, que aborda la pérdida de los lugares, la soledad y la pertenencia a la tierra. Cito textualmente la contraportada: «Un día te despiertas y en la huerta de enfrente ya no se plantan papas; los mirlos se han ido, las flores no crecen, y de los árboles frutales ya solo cuelgan hojas secas. No queda sino la tierra».

La obra está formada por veintiséis poemas que se dividen en tres partes. La primera, «El brote», es una narración descarnada del dolor, de la no-pertenencia al lugar que se habita y de la pérdida del paisaje; la segunda parte se titula «El germen» y describe a un *yo* poético que siente ansias por desprenderse de todo aquello que lo conforma. Por último, se abre «La semilla», conclusión del poemario, que, con una visión más esperanzadora, describe los elementos que producen ternura, lo que nace del brote a pesar de los gérmenes, lo que pervive, aunque sin dejar atrás los rasgos que detesta de sí mismo.

Iruene comienza la obra con una cita de Lana Corujo, autora de *Han cantado bingo* (2025) y *Ropa vieja* (2021), que cita «Esta isla me muerde de una forma diferente», de acuerdo con el espíritu del poemario. Tras esta reflexión sobre lo insular y la relación con el cuerpo, comienza la lectura de «El brote», que transita sentimientos tan profundos como el odio y el estatismo. Se refleja en los poemas cómo los elementos de la vida cotidiana vienen y se van:

Hay.
Hay una calle.
Una calle y una casa.
Una casa a medias y medio árbol (p. 13).

En esta primera parte se representa la vida como dolor. El odio, la pérdida y la soledad son las emociones que se guardan de las vivencias del día a día. Como cita el título de uno de los poemas, «Despertar es morir de nuevo», el *yo* poético se acomoda en lo onírico, en el sueño, en vivir dormido. Incluso el paisaje, con el que se identifica, se desfigura:

Últimamente miro nostálgica por la ventana
intentando encontrar un paisaje
que me traiga de vuelta a la cordura, y no lo veo (p. 16).

Esta parte finaliza con «La caída», como reza el título de otro de los poemas, que describe el derrumbamiento del *yo* poético, la pérdida de sí misma y, a su vez, del territorio que lo acompaña: «todo lo que queda en esta isla no es sino polvo».

La segunda parte expone el proceso de recuperación y las ansias por el cambio; sin embargo, todo lo que queda está enfermo y mustio. El *yo* poético quiere arrancarlo, romperse las uñas y escarbar en el daño. Iruene muestra estas ansias por alzarse y destruir lo que ha muerto en poemas como «Primigenio» o «La tierra», con versos tan potentes como:

Quiero que se desmorone la casa,
que solo queden los cimientos,
y que después descanse la tierra que los sostenía (p. 23).

Aun así, se muestra como un proceso que el *yo* poético debe llevar a cabo en soledad, ante la presencia del vacío. Pese a las ansias por el cambio, aún vive y, por tanto, aún sufre. Debe enfrentarse a ese sentimiento para que la tierra pueda parir su semilla. Debe convivir con la culpa y con la soledad para crecer:

Siempre soy culpable
tanto
que me he quedado sola en esta cárcel (p. 27).

Esta parte se enlaza con el rechazo al territorio, al que también desea dejar atrás, como si no le permitiera evolucionar, como si le machacara las alas y necesitara irse para sobrevivir. Aun así, se expresa el terror por el descubrimiento de nuevos lugares, por dejar atrás lo conocido y rutinario, como si la pervivencia de lo que conoce dependiera de su presencia:

Si me marchó y no vuelvo,
si me pierdo en el camino y lo olvido,
si me caigo y no sé levantarme,
si me condenan o me condeno,
si ya no me quedan motivos para regresar a casa
¿qué ojos lucharán el suelo que me dio vida? (p. 29).

El vacío, la pérdida del *yo* poético, la soledad que la atraviesa y las ansias por evolucionar se representan a través del cuerpo, de las sensaciones físicas que generan dolor, como se expone en el poema «¿Dónde está mi cuerpo?». Esto nos dejan con una incógnita: ¿conseguirá el *yo* poético alzarse?

Iruene da la respuesta en la tercera y última parte, que, desde el título, «La semilla», denota esperanza y confrontación con el dolor. Los poemas que finalizan

Hoy huele a vainilla en la bañera se relacionan con lo diminuto, con las pequeñas cosas que conforman al *yo* poético y le permiten acercarse a la felicidad: La Laguna, la gata, los libros, la abuela. Son los elementos que la conforman, que la ayudan a dejar de sentir soledad. Aunque se muestra dolida con algunos cambios y aún rechaza cuestiones de sí misma y del entorno, la cotidianidad la mantiene y la abraza: termina por aceptar la pérdida. No es necesario tenerlo todo, simplemente disfrutar de los detalles que la hacen feliz:

A mi alma gemela.
A mi hermana mayor.
A todas las madres de amigas
que alguna vez me hicieron sentir cuidada.
A los transeúntes que fueron amables
cuando me vieron llorar en la vía pública.
Y a La Laguna,
por ser la casa en la que me refugio
y el trocito de tierra al que llamo hogar (p. 45).

El poemario termina con una mezcla agri dulce de sentimientos. El *yo* poético, tras el cambio, ha conseguido convertirse en semilla. Sin embargo, guarda en la conciencia los elementos y personas que no la sueltan, se reconcilia con el territorio que la vio crecer y vuelve a todo lo que lo esperaba mientras transitaba el duelo.

A veces tengo miedo
de que la suciedad que contengo
no quepa en este mundo (p. 49).

De esta manera finaliza *Hoy huele a vainilla en la bañera*, el primer poemario de Iruene Ayur, que logra transportarnos a su universo personal y nos permite conocer a un *yo* poético que transita por diferentes estados de ánimo, una cuestión puramente humana, que logra a través de las sensaciones corporales, del dolor y de la pérdida. Es una lectura breve, pero que cambia algo dentro de los lectores. Sin duda, esperamos con ansias las próximas publicaciones de la autora, que volverá a enredarnos en una espiral de sensaciones agradables, desagradables, y, sobre todo, que nos agiten algo en el pecho.

Bibliografía

Ayur, Iruene., *Hoy huele a vainilla en la bañera*. Tenerife: LeCanarien, 2025.

Christina Engelmann, Lena Reichardt, Bea S. Ricke, Sarah Speck y Stephan Voswinkel (comps.). *En las sombras de la tradición. Una historia de la Escuela de Frankfurt en perspectiva feminista.*

Buenos Aires: 2025, 320 págs.

Rebeca Reyes Caraballo
Universidad de La Laguna (ULL)

ORCID: 0009-0009-3018-2320

Fundado en Frankfurt, en 1923, el Instituto de Investigación Social (IfS) se constituyó en una coyuntura atravesada por la posguerra, la inestabilidad política de la República de Weimar y un horizonte en el que la investigación social debía aspirar a comprender, y no solo a describir, las transformaciones del capitalismo europeo de entreguerras, en transición desde el modelo liberal-competitivo hacia formas de concentración y centralización del capital, y una imbricación creciente entre economía y Estado, con las reconfiguraciones correlativas de la modernidad capitalista-industrial que ese proceso produjo. Siguiendo este diagnóstico, el orden social pasó a concebirse como una forma históricamente producida y reproducida. De ahí que la crítica a la sociedad existente haya alcanzado también a la memoria y a los presupuestos heredados de la propia tradición. En este marco, la escena inaugural que recupera Judy Slivi –la fotografía del primer seminario teórico del IfS durante la Semana de Trabajo Marxista de 1923 en Geraberg– adquiere el valor de un umbral de lectura. En ella, «hay muchas mujeres a la vista» (p. 47), un hecho que hace estallar la presunción historiográfica de su ausencia y obliga a cuestionar el modo en el que una tradición puede empezar siendo plural y terminar narrándose como si hubiera sido, desde el comienzo, una historia solo de hombres. La tradición, entonces, se ha concebido como meramente masculina por una educación de la mirada que condujo a relegar esas presencias a los márgenes.

En las sombras de la tradición. Una historia de la Escuela de Frankfurt en perspectiva feminista, editado por Christina Engelmann, Lena Reichardt, Bea S. Ricke, Sarah Speck y Stephan Voswinkel, parte de la constatación de que la historia canónica de la Teoría Crítica –asociada a Horkheimer, Adorno, Marcuse o Benjamin– ha tendido a transmitirse como una genealogía masculina, restringida a un determinado número de autores y textos, y presentada, a menudo, como la única lectura posible. Frente a esa transmisión hegemónica, el libro pone en cuestión los silencios del relato dominante ante ciertas trayectorias, ante ciertos trabajos tratados como secundarios o auxiliares y ante una concepción de crítica frente a formas de trabajo empírico que no se corresponden con la llamada “gran teoría”.

Dicha operación encuentra su reflejo en la lectura de la cita que presento, a continuación, de Elisabeth Lenk –mediadora entre la Teoría Crítica alemana y las vanguardias francesas–, recuperada por Bruna Della Torre. En una carta enviada desde Samoreau en julio de 1968, Lenk escribe a Adorno: «“En mayo era bajo los adoquines, la playa, y hoy, bajo el asfalto, los adoquines”» (p. 175). La frase, formulada a partir del célebre lema del Mayo del 68, no se erige como un comentario melancólico tras la victoria electoral del gaullismo, y desalojo de universidades y fábricas.¹ Al invertir la consigna, aquello que había irrumpido críticamente como apertura histórica vuelve a quedar cubierto por nuevas

¹ Elisabeth Lenk, ed., *The Challenge of Surrealism: The Correspondence of Theodor W. Adorno and Elisabeth Lenk*, editado y traducido por Susan H. Gillespie, introducción de Rainer Bischof (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015), 172–73.

capas de estabilización institucional. Así, la promesa de emancipación se enfía, se integra en estructuras existentes y pierde su potencial conflictivo. La imagen de la playa convertida en adoquín bajo el asfalto recoge en ella lo que este libro intenta hacer con la tradición frankfurtiana: retirar capas para levantar el asfalto, para devolverle su carácter histórico y contingente a la superficie endurecida del canon, que adquiere su apariencia de naturaleza a costa de aplanar, de volver periférico lo que lo incomoda.

Desde los años setenta se han sucedido investigaciones parciales sobre mujeres vinculadas al Instituto, debates feministas desarrollados en su entorno y grupos de trabajo recientes sobre género, parentesco y sexualidad. Ya en el prólogo, se esclarece que el propósito no es simplemente sumar nombres. Verónica Gago lo formula mediante una serie de preguntas transversales que disparan al corazón de la historiografía:

¿cómo se relevan aportes teóricos que no siempre aparecen firmados, que toman como forma la correspondencia personal, que transitan por colaboraciones internacionales no del todo institucionalizadas?, ¿cómo se valorizan tareas que son fundamentales en la producción de conocimiento y que, sin embargo, quedan en la etiqueta de asistencia a la investigación, trabajo bibliográfico y trabajo de campo?, ¿cuál es el lugar de la agitación política de ideas de muchas de estas investigadoras y su traducción y puesta en valor en un área de estudios? (p. 12).

Tras estas cuestiones, se vuelve difícil volver a la comodidad del relato canónico sin sentir que algo esencial ha quedado fuera. El volumen asume, así, una triple tarea: iluminar trayectorias que las narrativas habituales no nombran, someter a crítica las condiciones que hicieron visible al genio y opacas a las redes, y rescatar cuerpos de conocimiento no canónicos. En esa exigencia resuena la fórmula benjaminiana de *cepillar la historia a contrapelo* para arrojar luz sobre redes de colaboración menos visibles (p. 14). En una reconstrucción transnacional, figuras como Angela Davis adquieren especial relevancia en la expansión feminista y antirracista de la Teoría Crítica, al mismo tiempo que cuestionan la centralidad alemana del canon. Y, sobre todo, se dismantela un imaginario que ha conferido al IfS un «aire casi místico» al presentarse el surgimiento de la Teoría Crítica como la obra de un pequeño grupo de genios (p. 20). Frente a esta idea, se propone una relectura feminista que sustituya la apariencia de autores soberanos por la atención a un ecosistema de trabajo que la recepción historiográfica ha tendido a dejar al fondo del desván. Ante este ejercicio, no es casual la mención que incluye Speck en la introducción sobre la pregunta que lanza Stuart Jeffries en *Gran Hotel Abismo*: «“¿dónde están las mujeres?”» (p. 21). Si bien parece combatir el problema del reconocimiento, lo congela en forma de ausencia. Aquí emerge como un hilo casi subterráneo una política del nombre, pues no solo basta con la presencia de mujeres; importa qué tipo de reconocimiento se les permitió. Los borrados rara vez son absolutos; pero la inclusión es insuficiente, pues una referencia pue-

de aparecer citada pero no erigirse con verdadera autoría. Speck pone en práctica lo que predica con especial cuidado al nombrar explícitamente trabajos de revisión, corrección y pesquisa, y al renunciar a la exhaustividad desde la honestidad intelectual. En general, se puede afirmar que el volumen desarrolla esta crítica mediante una estructura coral, en la que se recorren distintos momentos históricos del IfS, haciendo visible el modo en el que operan los mecanismos de exclusión y cómo, doblemente, estos se encarnan en trayectorias atravesadas por la precariedad y el exilio. Una de sus apuestas más fecundas es sostener el vínculo entre crítica social y praxis, dado que muchas de las mujeres recuperadas aparecen implicadas en movimientos obreros, organizaciones feministas o en proyectos educativos.

La aportación de Slivi resulta enriquecedora, en particular, en su tratamiento de Margarete Lisauer. Con su reconstrucción se vislumbra la manera en la que queda agazapada bajo una sedimentación de jerarquías que permite que ciertos datos básicos queden sumergidos en lagunas de imprecisión. La filósofa quedó biográficamente fragmentada, confundida con su homónima y mal fechada, mostrando que cuando una figura ha sido empujada a la periferia, la historia se permite ser vaga. Por ello es que un detalle como lo es la traducción de su tesis –*El concepto de paz eterna en el sistema de Kant*– adquiere relieve (p. 54). Si bien *paz perpetua* es una traducción ampliamente sostenida en castellano, el uso del término *paz eterna* rescata la ambigüedad de *ewig* y, con ella, la ironía que evoca Kant desde el comienzo de su obra al vincular la paz con el cementerio, con la paz de los muertos.² Slivi reconstruye, asimismo, escenas en las que la desigualdad aparece como un destino natural, desde la renuncia de Rose Wittfogel a su proyecto intelectual por acompañar a su marido en la realización del suyo, hasta las dificultades sistemáticas de publicación de muchas investigadoras, relegadas a reseñas. La autoridad intelectual no depende únicamente de publicar, sino también de todo un entramado de expectativas de género, como ilustra el caso de Hilde Weiss, una mujer que las desafió al sostener una firme defensa de su trabajo cuando era utilizado sin reconocimiento. El juicio que recibió se ha cristalizado en el comentario de Adorno, quien llegó a afirmar: «“habría que esconderla”» (p. 64), lo cual conduce a atender a su ruptura con el guion de docilidad esperado. Slivi acertadamente señala cómo la invisibilización se vuelve circular cuando la historiografía reproduce una distribución previa del prestigio y la tradición se legitima por reiteración.

En el capítulo de Christina Engelmann, la constatación que enlaza al IfS con «el movimiento obrero y el feminista proletario» (p. 74) se articula a través de la figura de Clara Zetkin, poniendo de manifiesto que sin la participación efectiva de las mujeres, la democracia obrera se vacía por dentro. Una crítica social pierde densidad cuando trata la reproducción, esto es, el sostenimiento material de la vida, como

² Immanuel Kant, *Zum ewigen Frieden: Ein philosophischer Entwurf*, editado por Franz Kobler (Leipzig: Insel-Verlag, 1917), 15.

un afuera apolítico. Así, Engelmann plantea la crucial relación entre el principio capitalista del valor, que devalúa el trabajo reproductivo y lo ensombrece; y la exclusión política de quienes lo realizan como por asignación natural. Por ello es que la referencia a Aleksandra M. Kollontai y la vigencia de Zetkin aparecen como una reserva de alternativas a desplegar que interpelan las relaciones de género en torno al trabajo doméstico, así como las de producción y de propiedad en los debates actuales.

Veronika Duma, por su parte, aborda la obra y vida de Käthe Leichter, marcada por el exilio, la persecución y la interrupción violenta de su vida, determinando la (im)posibilidad misma de su continuidad intelectual en una conexión entre Viena y Frankfurt. El modo de investigar de Leichter, quien incluyó a las trabajadoras en el proceso de escritura, destaca la puesta en práctica de una concepción del conocimiento que se resiste a hablar por ellas desde una altura jerarquizada. Aunque el término *feminismo-materialista* no estuviese disponible en la época, su obra arroja luz sobre un enfoque integral de producción y reproducción, de economía y Estado (p. 113). Y, sin embargo, que Wiggershaus sea la excepción que la menciona como parte del entorno del IfS, refuerza el diagnóstico de un problema –no precisamente por falta presencia– que ha determinado la recepción real de sus trabajos.

En el mismo telón de fondo se puede situar la lectura que Barbara Umrath dedica a los *Estudios sobre autoridad y familia* (1936) desde la óptica de género, como una pregunta ya insinuada desde los años 30, que correspondía a «personas que llevaban a cabo actividades en los márgenes del Instituto» (p. 133), mostrando cómo lo que parecía auxiliar terminó iluminando puntos ciegos para pensar la imbricación entre la vida económica de la sociedad, la autoridad, el género y la familia. Umrath también pone de relieve un límite androcéntrico de los estudios sobre el carácter autoritario en Horkheimer y Fromm, pues toman como modelo de “ser humano” las experiencias del varón. A lo que pueden añadirse nuevas posibilidades de reflexión sobre los modelos de familia, más allá de las formas heteronormativas en los que se basan estos estudios. Las investigaciones más sensibles a estas cuestiones fueron desarrolladas, en suma, desde una doble marginalidad, esto es, por un lado, desde posiciones periféricas dentro del IfS; y, por otro, desde el lugar secundario atribuido a los trabajos empíricos.

Entre esas figuras periféricas encontramos a Else Frenkel-Brunswik, recuperada por Karin Stögner, quien sitúa en el centro su teorema de la ambigüedad e interpreta el antisemitismo como un rechazo de lo no unívoco, aquello que el pensamiento autoritario no tolera. Especialmente incisiva resulta su lectura de las relaciones de género en *La personalidad autoritaria* (1950) como relaciones que sostienen el pensamiento identitario y su lógica binaria. Con todo, puede echarse en falta que la mención a la cuestión de la homosexualidad atravesase el análisis con mayor continuidad, pues solo hacia el cierre se explicita la constelación antisemitismo-antifeminismo-homofobia que el propio capítulo reconoce (p. 170). Por ello, resulta sugerente la

fecundidad latente de estos planteamientos para lecturas *queer* contemporáneas, pues permiten pensar que las economías afectivas del autoritarismo se articulan contra aquello que desestabiliza la gramática cisheteronormativa de la identidad.

Retomando la figura explicitada al comienzo de la reseña, el capítulo de Bruna Della Torre dedicado a Elisabeth Lenk la presenta no solo como una alumna de Adorno; también como una ensayista con recorrido propio. Su formación sociológica temprana, con *Rasgos neorrománticos en la obra de George Simmel* (1961), plasma una atención sostenida a la cultura moderna y a sus formas de sensibilidad, que posteriormente se desplazó a un interés por el surrealismo, culminando en su tesis *El Narciso saltante. El materialismo estético de André Breton* (1971). Della Torre lee su correspondencia con Adorno como un testimonio de interlocución real más allá de la mera proximidad. Sin embargo, la escena editorial de *Teoría estética* (1970), en cuya edición final participó Rolf Tiedemann mientras Lenk quedó fuera, implora ser leída como una operación más de canonización que cimenta quién puede aparecer como responsable legítimo de la obra tras el fallecimiento de Adorno. Precisamente por su competencia en el terreno estético, el capítulo sugiere la idea de que Lenk podría haber sido coeditora con un pleno peso intelectual.

Más adelante, como una marea baja que desnuda lo que normalmente queda cubierto, Bea S. Ricke acompaña al lector en una reconstrucción de los estudios empíricos sobre el trabajo femenino en el IfS en los años setenta y ochenta, atendiendo, mediante entrevistas, a la vida cotidiana de las trabajadoras, considerado un terreno de investigación en el que «la actividad laboral se ponía en relación con el trabajo doméstico». El fin perseguido era corregir los sesgos de la sociología del trabajo de la época, centrada en el trabajo asalariado masculino, y mostrar «la dependencia estructural entre su posición en la producción y su posición en la reproducción en el ámbito familiar» (pp. 205-206).

En las siguientes páginas, Reichardt desarrolla el núcleo argumental de Kontos y Walser sobre el trabajo doméstico como problema teórico y político, irreducible tanto a una elección privada como a una prolongación del empleo asalariado. El análisis atiende a sus ambivalencias estructurales y muestra la manera en la que estas tensiones conducen a revisar la consigna del salario para el trabajo doméstico cuando se formula de manera demasiado abstracta, sin atender a las condiciones sociales y jurídicas que lo sostienen. En esta línea, experiencias como el Welfare Mothers Movement visibilizan que la reproducción también es crucial en el terreno de las políticas públicas y formas institucionales de dependencia. El cierre del capítulo trata este enfoque como una continuidad problemática que aún sigue vigente, hasta el punto de que «hoy puede observarse una revitalización de esta tradición» (p. 239).

En cuanto a las contribuciones posteriores de Voswinkel y Ricke, la mirada se dirige hacia una crítica de las condiciones cooperativas y, a su vez, jerarquizadas, de producción del pensamiento crítico. Destaca, en este sentido, la insistencia en que la in-

vestigación feminista en el IfS «se nutría de discusiones colectivas» basadas en el mutuo reconocimiento (p. 238). En este sentido, Ricke ubica en el centro de la reflexión las tareas relacionales, afectivas y organizativas de mediación que sostienen materialmente y silenciosamente la teoría. Persigue demostrar esta lógica de invisibilización a través de la anécdota de la secretaria que taquigrafía mientras Adorno supuestamente recomienda a Horkheimer su visita a una prostituta, lo cual puede leerse como un indicio de la naturalización de determinadas jerarquías de género, aunque conviene no sobredeterminar ni presentar como completamente indiscutibles esas palabras de Adorno acerca de Monette en su correspondencia (p. 270). Sorprende que Gretel Adorno en *Dialéctica de la Ilustración* (1944) haya sido presentada como una «ayuda en el más bello de los sentidos» (p. 273), formulación que, mediante una retórica elogiosa, resalta un eco de belleza y cuidado tradicionalmente feminizado y, por tanto, como lo-otro y lo accesorio. Ahora bien, esta cuestión exige igualmente cautela, pues si bien no se ha de equiparar su caso al de otras mujeres cuyo trabajo teórico resulta más documentable, tampoco parece del todo adecuado reducir su papel a una irrelevancia absoluta, pues su interlocución en ese espacio de elaboración intelectual invitan al menos a pensar una forma de influencia que no siempre queda registrada en los términos convencionales de la autoría.

El capítulo final, dedicado al Círculo de trabajo *Gender, Kinship, Sexuality*, concluye la obra a través de una práctica de argumentación encadenada en un diálogo a varias voces en el que unas van refiriéndose a otras; voces en las que la Teoría Crítica se deja interpelar por el género, el parentesco y la sexualidad entendidos como ámbitos en los que se cruzan la violencia y la racionalidad económica, pero también las realidades de vida heterogéneas en su cotidianidad. Resulta de especial interés la manera en la que la discusión sobre *race* introduce una cierta cautela conceptual y el modo en el que el concepto de la familia se problematiza desde sus ambivalencias. Por eso, más que ofrecer un cierre, el libro invita a seguir leyendo la historia de la Teoría Crítica atendiendo a lo que la sostiene y a lo que ha quedado cubierto con el tiempo, capa tras capa, por superficies endurecidas. En este punto, queda entonces la tarea de volver a levantar ese asfalto y palpar el relieve de los adoquines, por cuyas grietas se filtra una historia de mediaciones, trabajos y autorías ignoradas que aguarda ser escuchada.

Bibliografía

- Engelmann, Christina, Lena Reichardt, Bea S. Ricke, Sarah Speck y Stephan Voswinkel, comps. *En las sombras de la tradición. Una historia de la Escuela de Frankfurt en perspectiva feminista*. Prólogo de Verónica Gago. Traducción de Marina Fernández Polcuch. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2025.
- Kant, Immanuel. *Zum ewigen Frieden: Ein philosophischer Entwurf*. Editado por Franz Kobler. Leipzig: Insel-Verlag, 1917.
- Lenk, Elisabeth, ed. *The Challenge of Surrealism: The Correspondence of Theodor W. Adorno and Elisabeth Lenk*. Editado y traducido por Susan H. Gillespie. Introducción de Rainer Bischof. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

CREACIONES LITERARIAS

MOCASÍN DEL 45

Iruene Ayur
@irueene.ayur_

Carles caminaba encorvado sobre sí mismo, como un chupachups de Coca-Cola sin envoltorio. Iba de marrón, el pelo marrón, la piel marrón, los ojos marrón. Lo único que destacaba de aquella vista era el brillo en el blanco que circuncidaba a su iris, como el reflejo de la luz sobre la cubierta azucarada del chupete. Tenía las manos metidas en los bolsillos de la chaqueta de tal forma que la imagen continuaba intacta hasta llegar al bajo del pantalón y descubrir que le quedaba tres centímetros por encima del pliegue de la articulación del tobillo. Aparecían entonces dos pares de calcetines, puestos uno encima del otro, en tono blanco desgastado, que se escabullían de la sujeción del zapato, y que resaltaban por su larga exposición al mundo. Lo que pasó después sucedió todo muy rápido, así que haré mi mejor esfuerzo para contarlo tal y como pasó sin dejarme ningún detalle.

Carles pisó en el escalón del bar La Gaviota y le bailó el pie, pero fue más como una exoneración de responsabilidades del tejido muscular, luego su callo de escritor conoció de la forma menos elegante posible la aleación de bronce y níquel del lado derecho de la entrada, y como si estuviese sentado en el cine Víctor viendo una comedia de Rowan Atkinson, lo vi desentenderse de los límites físicos de su cuerpo para encarnar una versión del más allá que pudiese salvarle de una futura prótesis de cadera.

El zapato salió volando a través de la plaza como intentando dibujar con su trayectoria un arco de iglesia que le permitiese rezar por aterrizar con la seguridad de un arbotante contiguo. Debe ser que el zapato era mucho más devoto que Carles, porque cayó justamente en la bandeja del camarero del bar de enfrente que volvía de servirles el café a unas señoras y que, una vez recuperado del susto, intentó devolver el zapato a su dueño. No hubo manera. Un muro de gaviotas picoteaba la escena y el camarero, que me enteré más tarde de que se llamaba Toni, era incapaz de serpentear el tumulto de vecinos que comían del accidente entre bocanadas de *estáustedbien*, *quenadielolevante*, y *ayudaquealguienllameaunaambulancia*. Se resignó a dejarlo en una silla de estas que escarchan la mirada si hace sol, por fortuna este día era nublado, de una de las mesas vacías más cercanas, y volvió a su trabajo agarrando la bandeja como si fuese el escudo que le quitó sin saber a Carles. Esa mañana Toni no atendió más la terraza.

El zapato quedó ahí abandonado porque a los técnicos de emergencias sanitarias no les extrañó llevar a un hombre descalzo; si se dieron cuenta, que nunca pude comprobarlo, claramente no escaló en la lista de preocupaciones. Así que el zapato permaneció igual de marrón, igual de cerrado, hasta que doña Luisa apareció con la criatura de su hijo amarrado por los dedos. No venía al bar, tenía esperándole en la ventita de al lado unas truchas de batata que había encargado traer desde La Laguna hoy mismo, recién hechas, *muyfrescasmuyfrescas*; y ya que estaba compraba pan y un fisco de chorizo perro para el niño, y preguntaba por Josefa, la madre de Sonia, que si le gustaba la residencia y que cómo iba del catarro, y que si le pone también unos plátanos y 250, no, mejor 300 gramos del queso ese que tiene ahí que se ve bueno. Y Sonia acataba mientras notaba un par de ojos inspeccionarla desde abajo

y escuchaba un *graciasminiñacuántotedebo*. Doña Luisa no se percató, una vez vueltos a la calle, de que su nieto había localizado con ansias el zapato abandonado, y que, al encontrarse con Pili, la encargada de las actividades en el centro cultural, le estaba dando la oportunidad perfecta para hacerse con él.

Se escabulló del agarre en segundos, no fue difícil porque el peso de las bolsas hacía apetecible y liberador poder desprenderse de una mano inquieta, pero no salió directo, esperó, dio pasos cortos, precisos, apenas sonoros. Parecía una misión *top secret*, una inmersión en territorio enemigo, una operación quirúrgica de alto riesgo. Así se fue acercando, como una serpiente mimetizada en la arena, hasta que llegó a la silla plateada y consiguió meter su mano en la cueva marrón. Ya no quedaban testigos del infortunio, así que cuando levantó la cabeza y no escuchó a nadie decirle nada, el infante lo tomó como una señal salida de un *walkie-talkie* que le daba paso para retirarse del campo rival y volver a la base, eso sí, guardando el tesoro tras su espalda.

El zapato fue colocado tras las macetas de Doña Luisa con una vista directa hacia la ventana de la cocina, no vaya a ser que se fuera a escapar, y tuvo que esperar a que los chicharros fuesen fritos, las papas guisadas, el mojo servido, y luego de comidos, los platos fregados y el mantel de plástico con motivos frutales pasado por un trapo húmedo, para que al crío le diesen permiso de salir a jugar y se lo llevase a la playa de abajo.

En la toalla el zapato hacía de peso para que el viento no la moviese, en la arena de pala y cubo, y de rastrillo también, aunque no fuese especialmente útil; además tuvo la oportunidad de probar el agua del atlántico, y cuando la novedad perdió su efecto, quedó relegado al soporte de la construcción contemporánea que estaba amasando el niño. No me extrañó que cuando Doña Luisa llamó a su nieto a merendar, este saliera corriendo pillando la toalla por la esquina, y dejando atrás el zapato que ya no tenía más que ofrecer.

Al anochecer subió la marea. El zapato fue arrastrado por la costa removiendo el suelo marino e incapaz de salir del ciclo de lavado interminable. No se volvió a saber nada más hasta meses después en una recogida voluntaria de basura en una playa más al norte. Se le encontró atascado entre unas piedras, relleno de restos volcánicos pulverizados que brillaban con cada exposición tras la retirada de la ola. De primeras parecía que el zapato no había sufrido más que la desgracia de haber sido obligado a ser un nómada acuático, pero cuando Gara, la hija de Manolo, que se había ido a la universidad a estudiar Bellas Artes, lo levantó para meterlo en la bolsa junto a colillas, botellas y toallitas, se dio cuenta de que el zapato, una vez similar a una vaca Canaria, tenía ahora más pinta de Fleckvieh.

Cuando Pili anunció que el centro cultural acogería la instalación de arte de Gara, *Bañados por mar*, no dudé en aparecerme por allí. Al entrar había un gran mural del Teide visto desde Teno, estaba hecho a partir de tapas, pajitas, y cachos de sillas de plástico. También había tuneras, tajinastes hechos con trozos de redes de pesca, una recreación de las piscinas de bajamar vistas desde arriba usando el interior de las latas para generar reflejos, y al fondo derecho, un diorama del paisaje de la vega lagunera. No me di cuenta al principio porque desde que lo había visto por última vez, había pasado unos tres meses, de hecho, no fue hasta que escuché entrar unos pasos peleando con unas muletas, que identifiqué a esa cabra de Las Mercedes como lo que era, el zapato de Carles.

MITAD AL MIRAR

Andrea Moreno
@higapica

*Siempre con la montaña detrás, que quizá es donde se tiene la verdad.
Cuando ya no queda apenas, queda lo que queda.
Alivio de saber que queda algo, que no se lo llevaron todo, que aún podemos agarrarnos.
No te quites todas las ropas, que me gusta destaparte, hazme el favor.
Déjame ver quizá dónde está la verdad.*

Estaba en la azotea, y como siempre, vi la montaña. Es un buen punto de referencia cuando amenaza la pérdida.

A mi espalda, se repetía paralelamente la forma de tierra. El cristal de la ventana la reflejaba. Como calco de tatuaje, la invertía.

Ahí estaba de nuevo, una lente, yo en la ventana y la Montaña.

Papá sacó hace años una foto con los mismos elementos, lo que no sé si la hace igual. Al parecer, el click 48 de mi pequeña cámara digital Hello Kitty. Desde la mesa de la cocina, le miraba de reojo. En mi dorso, la luz que se filtra por la ventana.

Esa misma luz le llegaba a la Montaña, que no aparece en la foto, pero está.

¿Está?

Suponer que está es sembrar la posibilidad de que la foto no es lo que *enmarca*, sino *lo que*. La foto también era de la Montaña, porque estaba en la realidad de la cámara. De hecho, la montaña estaba mucho antes que la cámara.

La miro ahora a través de la ventana, como también podía hacer en esa foto. De espaldas a la montaña, el duplicado en el cristal ahora me permitía. La ventana cambiaba su función. Ahora no estaba interrumpiendo, sino permitiendo el paso.

Pienso en si habrán más fotos. ¿En alguna miraré directamente la Montaña?

Quizá es mejor mirar a través. Implica una relación, una transmutación. Conlleva un movimiento. Girar.

Si la montaña fuera agua, me embulliría en ella. Y aun siendo tierra, lo intentaría también.

La imagen siempre erra al mirarla, porque el simple hecho de retratarla implica alejarme un poco más de ella. Por eso me embulliría. Muchos años después, la foto era la misma. Quizá la única que había variado era yo. Ahora sólo estaba la mitad de mí. Faltaba la otra mitad, como de la Montaña.

FILTRACIÓN

José Luis Saorín Ferrer
@joseluissorin

El cuerpo sabe mejor que la mente
cómo lidiar con el veneno.
Los riñones no preguntan,
no guardan para mañana
lo que hoy debe irse:
procesan, separan, expulsan.

Nosotros, en cambio, retenemos.
Cerramos los puños sobre la herida
como si apretar fuera curar,
como si la sangre sucia pudiera guardarse
en algún compartimento hermético
donde no manche nada más.

Hay que abrir las compuertas.
Dejar que el dolor atraviese
—no rodee, no esquive—
atraviese
como el agua turbia por la membrana,
como el aire contaminado por los pulmones
que lo filtran aunque ardan.

Dejarlo pasar, hacer diálisis,
solo eso.

Duele, sí. Duele más
que esconderlo en el sótano oscuro
del pecho.

Pero no hay cuerpo
que aguante sus humedades.

No hay armisticio con el veneno.
Solo esa rendición extraña
de abrir las manos,
de permitir el tránsito,
de ser, por un tiempo,
solamente un canal.

Después,
solo después de que lo último pase,
el agua vuelve lenta, casi clara.

El cuerpo sabe lo que es curarse;
dejarlo marcharse
gota a gota,
respiración a respiración,
hasta que un día
te despiertas más ligero
sin saber exactamente cuándo
dejó de doler.

EL ASESINATO

Héctor González Pérez
@hectoramorseco

El día que Juan me rompió el corazón, no había brisa en el aire que augurara semejante final. Juan Cristóbal del Valle, él sería quien matara a mi corazón con la más solemne indiferencia. No es que él no pensara en mí, no es que Juan no me guardara en su más sincera estima, pero le era de tan ínfima importancia mi bienestar, que no supo actuar con la sangre fría que requería dicho asesinato.

Salió a la calle con andar de soldado, el andar que solo podría tener aquel que se dirige a romper un corazón (o a cometer un asesinato), pie tras otro, el sol bañando la calma de su rostro con descaro. Parecía no tener prisa, ajeno al dolor que causaba en mí la pesada espera. Yo estaba quieto, con la respiración agitada, aguardando el golpe que pondría final a toda nuestra historia.

Pero el golpe no llegó, fue su ausencia la que hizo de todo añicos. Tuve yo mismo que coger mi corazón y arrancarlo de sus sucias manos. Él seguía como en trance, mirándome entre el amor y la indiferencia, demasiado lejos del cariño, pero aún más lejos del odio. Se quedó con las manos vacías, como si no supiera si soltar o recuperar el corazón de mis cansadas manos. Pero, de nuevo, no hizo nada. Ojalá me hubiera odiado, ojalá hubiera apretado tanto mi cuerpo que la sangre reventara mis venas. Ojalá hubiera tenido Juan la compasión de matarme rápido, de poner final al castigo que fue su cariño. Pero no lo hizo, lo hice yo, están mis cansadas manos por testigo.

HOY, 00:13

Daniela Hernández León
@enfermadesentimiento

Hoy la tarde ha estado tan quieta que parecía que al aire le daba miedo moverse (camino despacio para no molestarle).

Me detengo antes de salir de mi cuarto y siento un frío tímido que me pellizca el lunar del cachete derecho (quizás el aire no tiene miedo a moverse sino a hacerlo solo).

Pongo música mientras pienso en qué voy a cenar y esa canción que siempre me ha parecido boba, esa que habla de cosas banales, sin sentido ni importancia, de pronto me organiza el pecho: como si la torpeza esta vez no se riera de mí, como si la memoria fuera una sombra a la que puedo volver sin vergüenza.

«Watch out, the world’s behind you
There’s always someone around you who will call
It’s nothing at all»

Y entonces pienso que tal vez lo terrible no es tan terrible, que a lo mejor ese borde que se sentía tan filoso en la madrugada era apenas la falta de una manta. Que el invierno no es siempre sentencia sino a veces —si me permito mirar con menos nervios una risa que se acerca lo suficiente a una caricia cuidada.

Hoy no tengo un verso honorable para cerrar, solo esta frase demasiado larga que se me fue —como siempre— de las manos. Hoy el dolor se parece más a un reflejo en un plato que no lavé ayer que a una tragedia irreversible.

Y aunque no sé cuánto durará esta calma, me quedaré un rato aquí, con la canción sonando: y moveré el recuerdo 8 cm a la izquierda de mis manos. Suficiente para que exista. Suficiente para que no me arrastre.

ARTE

“DONT ADVANCE NIGHT OF PYONGYANG”

Obra inspirada en la vida nocturna en Pyongyang, el título hace honor a la famosa canción norcoreana del mismo nombre. Con los años esta idea se ha ido fortaleciendo en Corea del Norte, la gente suele salir muy tarde de sus turnos laborales así que y especialmente en Pyongyang, existe un extraño ambiente de jolgorio y vida nocturna.

Aunque la ilustración se centra en la estética que mantenían a finales de los ochenta antes de la caída de la Unión Soviética, periodo en el que Corea del Norte quiso a modo de rivalismo con el sur, de exponer una exuberante imagen de neones, luces pompones, magnolias, alcohol tabaco y la idea de que la noche en Pyongyang no acaba.

“REINCARNATION”

Ilustración basada en la idea transhumanista del nuevo hombre soviético de manera punk tomando elementos del diseño característico de los pósters soviéticos. Una serie de científicos intentan descubrir la nueva forma evolutiva humana, el resultado final resulta ser una estereotipada chica anime.

**“DONT ADVANCE NIGHT OF PYONGYANG”****“REINCARNATION”**

Mak

@makthemak

María Martínez Sánchez, Clara de Landecheo Tallo y Elena Durán Calvo

Colectivo Comando Chafán
@marmanezz @delandecho @elenadurancalvo



“Las Tres Majas”

Andrea Allgayer

@allgayer - ORCID: 0009-0001-8435-1419

nexo

Arte

SHAPE OF HEART SHAPE OF HUMAN

Quizás tenga poco tiempo, por lo muy poco que desprecio el daño que me hace el amor
porque no me da miedo algo tan grande que lo único que pueda perturbar su felicidad
entera
sean el lenguaje y el terror:
lo que está muerto no suena así, o como un repentino ronroneo bajo un cielo claro y azul.
Te quiero hacer el amor bajo el sol
con forma de corazón
entre sus dedos; no puedes nombrar con velocidad si no lo haces con los dedos, y eso es
terror
y un muerto vivo es terror, porque es un exceso de repetición
de las formas incorrectas que se graban en la mente con dulzura hasta que se hincha y
apesta.
Todo bajo el sol.

Al ser un gato con las patas muertas...

Solo lo fantástico puede interrumpir nuestra felicidad entera;
en este momento, huir con nuestra familia del pueblo en un coche sin cinturón y
gritar con las manos en la cara
antes de que me vuelva loca de pensar
que nunca creí no estar viviendo un sueño.

Un verano súper cruel trae un invierno desproporcionado
una primavera en la que te podría mirar mucho
en la que me alejo del límite
y soy una basta
y te digo:
y te miro;
e igual esto no se me dá muy bien
pero quiero estar siempre contigo
y observar tu hueso especial que respira
y yo respirar con él,
pues yo siempre señalo ahí con mi dedo y corres a palpar las sombras,
pues yo siempre señalo ahí con mi dedo
y corro a interesarme por ello.

Es un hueso que respira y quizás tenga poco tiempo
por lo muy poco que desprecio lo que me produce el amor.

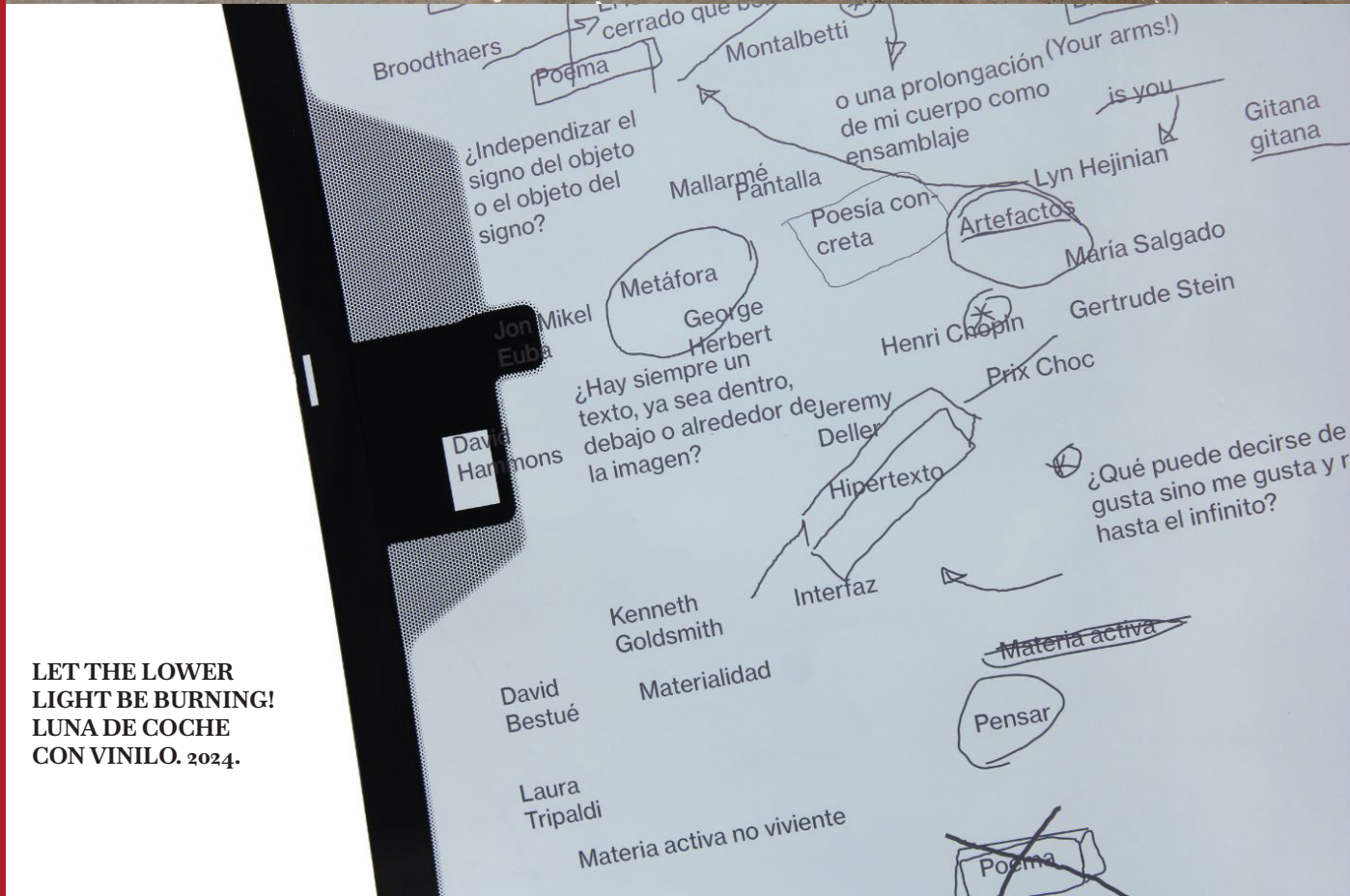


DEDOS QUE
PALPAN SOMBRA





LET THE LOWER
LIGHT BE BURNING!
LUNA DE COCHE
CON VINILO. 2024.



COMO ES LA MÚSICA.
Camisa con estampación MDF. 2024.

Breakbeat, o la música en general, como metodología poética o poesía desde un marco metodológico.

Entiendo el lenguaje como un espacio coreográfico con demasiados huecos, creo que esta frase resume tanto que ya no tendría que decir nada más; esto es establecer compases entre la escritura, la lectura y el habla, (a veces pienso en los que hay entre la poesía y la música), como cuáles son los límites para que una cosa no sea la otra.

Recitar como anclaje,
todo lo que lo que es para que otras cosas no sean
o cómo hay textos que intentan hacer que me mueva; y no estoy hablando de la prosa poética de Juan Ramón Jiménez o de James Joyce (pero un poco sí de Clarice Lispector)

Hablo de una teoría que lo intenta.

No sé si es exactamente algo como una metodología, pero es como una decepción constante que busca el baile que tiene todo el sentido del mundo poder crearlo con texto académico;
sonidos e imágenes que no se entienden separadas pero juntas son un contexto;
estoy ahora mismo buscando en letras de Molly Nilsson para poder seguir explicando esto que pienso y son las 21h30,
porque tiene una canción que se llama Gun control
del álbum 20 20 20 20 que estoy escuchando ahora mismo y que dice tú eres la razón por la que me pongo el cinturón,
y ahí hay un tan claro cambio de trayectoria. Estoy poniendo en práctica algo que probablemente en este momento it no funcione.

Esto es ciencia ficción.

Ella tiene otra canción que se llama 1995
que dice Windows 95
*guardo todas las cosas que dejaste atrás
supongo que ahora son mías
esto solo es una metáfora de lo que siento;*
y yo pienso: ¿Cómo tiene la caradura de decir eso?

Parece que la teoría quiere llegar al interior del cuerpo para rodear lo que el lenguaje no alcanza en concretar.

Y lo que desconocemos. Esto me mueve y esto me acaba
(me golpea y me abraza) como pesos sobre otros.

Molly Nilsson escribe en términos líricos cosas que luego ajusta a un ritmo y canta.

Yo ahora estoy escribiendo esto mientras la escucho a ella
y no es que piense con la música pero pienso con la poesía que hay en ella,
porque en estos casos quiero perder el control
y colarlas enteras.



GIVE ME A JUNGLE BEAT AND ADMIT DEFEAT.
Zapatos, talla 42, 2024



ME ESTOY IMAGINANDO
TU CORAZÓN.
Mechero y recortes de papel. 2024.



PÁJAROS QUE VUELAN EN V.
Alfombra y pintura acrílica. 2024





FUTURE SOUND.
Chaqueta de cuero y
tapas de lata. 2024.

nexo

Otras veces hago esto:

MIRA, LUNA

¿Cómo esto de nacer, morir o enamorarme puede pasarme a mí?

¡¡Me está pasando a mí!!

y tengo un nombre por el que me llamas

y me hace sentir que yo existo.

Me noto el cuerpo cada vez

y me quiero caer

y verme como tú me ves dentro de ti

¿con qué me comparan?

¿con qué me van a relacionar

cuando el tiempo no pueda prolongarme?

Estoy llegando

es lineal

mutable

e infinito

pero sólo si está escrito.

Si yo fuera perro

tú serías canino,

si yo fuera carretera

tú serías

Hay palabras que son para que otras puedan ser

como recelar/aguardar/temer

estoy llegando

es lineal

mutable

y finito

Dura

lo que tardas en decir

1 2 3 segundos!

y

cada vez que me llamas, es mi nombre

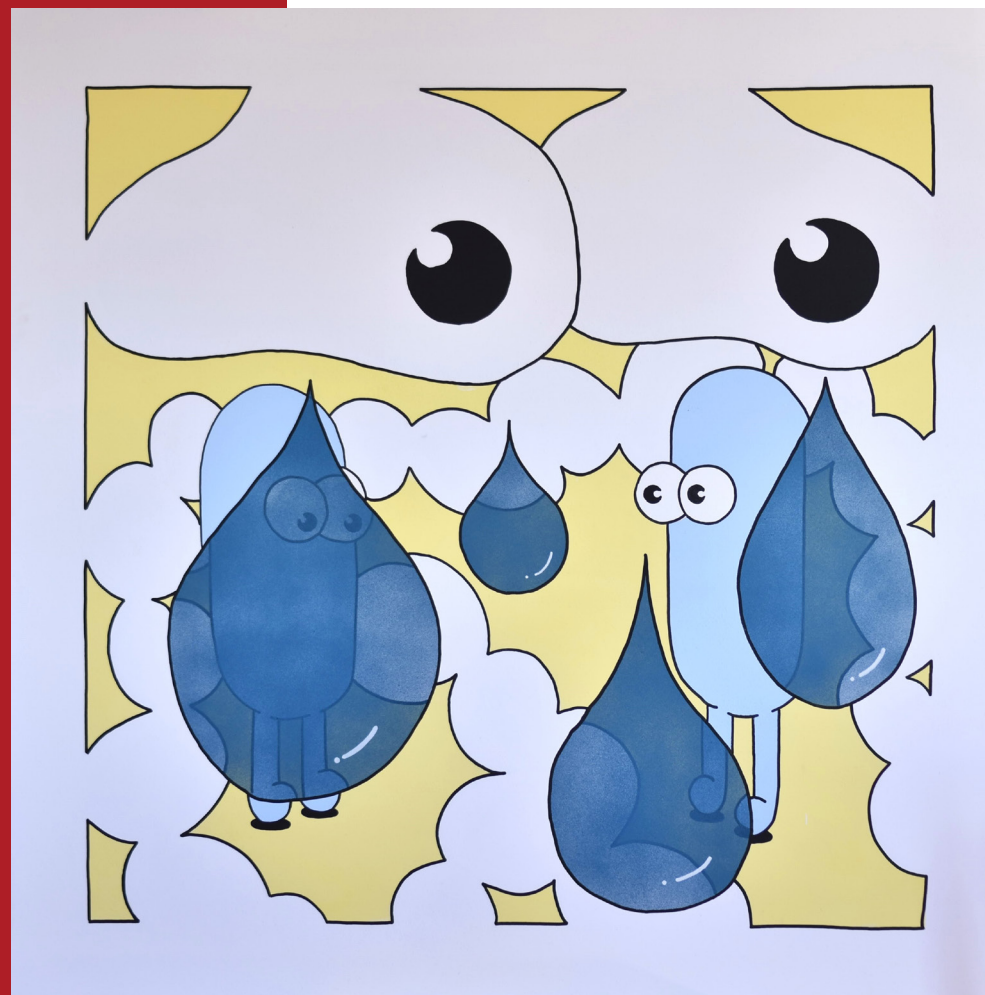
junto a algo distinto.



Las dos piezas presentadas sobre madera MDF de gran formato, pertenecientes a una colección realizada a lo largo de 2024, comparten una misma intención: hablar del paso del tiempo, de la nostalgia y de esa necesidad de volver a pensar las cosas desde lo que recordamos e imaginamos. En ellas la figura se convierte en una presencia atrapada entre el pasado y el porvenir.

Danimó

@danimó.danimó.danimó



RECUERDO CUANDO



MUERTE A UN HOMBRE MUERTO

Sometimesimnot

@sometimesimnot







