
Anuario de Literatura Comparada

1616

William Shakespeare

*Miguel de Cervantes
León de la*

Edgar Allan Poe: Diálogos entre literatura y arte

Ediciones Universidad
Salamanca

1616

Anuario de Literatura Comparada

ISSN: 0210-7287 - DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202515>
Vol. 15 (2025)

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

www.eusal.es

DIRECCIÓN:

Margarita ALFARO AMIEIRO (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

SECRETARÍA:

Rosario LÓPEZ GREGORIS (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

AYUDANTE DE SECRETARÍA:

Ana Belén SOTO CANO (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Rafael ALEMANY FERRER (*Universidad de Alicante, España*)

Chloé CHAUDET (*Universidad de Clermont Auvergne*)

Francisco CHICO RICO (*Universidad de Alicante, España*)

María COLOM JIMÉNEZ (*Universidad Complutense de Madrid, España*)

Yolanda GARCÍA HERNÁNDEZ (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

Mirella MAROTTA (*Universidad Complutense de Madrid, España*)

Mónica MARTÍNEZ SARRIEGO (*Universidad Las Palmas de Gran Canaria, España*)

Begoña ORTEGA VILLARO (*Universidad de Burgos, España*)

Mònica RIUS PINIÉS (*Universidad de Barcelona, España*)

Martina TREU (*IULM de Milán*)

Alexandra SAAVEDRA GALINDO (*Universidad Nacional Autónoma de México, México*)

CONSEJO CIENTÍFICO:

Carlos ALVAR EZQUERRA (*Universidad de Alcalá, Universidad de Ginebra y Universidad de Basilea, Suiza*)

Cerstin BAUER-FUNKE (*Universidad de Münster, Alemania*)

Paloma BELLOMI (*Universidad de Siena, Italia*)

Vincenç BELTRÁN PEPIÓ (*Accademia Nazionale dei Lincei: Roma, Italia y Universidad de Barcelona*)

Jacqueline FAVRE-SERRIS (*Universidad de Lille, Francia*)

Francisco GARCÍA JURADO (*Universidad Complutense de Madrid*)

Susana GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO (*Universidad de Valladolid*)

Asunción LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE (*Universidad Complutense de Madrid*)

Albert LLORET (*University of Massachusetts Amherst, EEUU*)

Valeria DE MARCO (*Universidad de San Paolo, Brasil*)

Francisco Javier PEQUEÑO RODRÍGUEZ (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Luisa PUIG LLANO (*Universidad Nacional Autónoma de México*)

DIRECCIÓN PARA CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA:

Rosario LÓPEZ GREGORIS (*Facultad de Filosofía y Letras*)

Ciudad Universitaria de Cantoblanco

28049 Madrid

España

1616. *Anuario de Literatura Comparada* es la revista de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada.

Su periodicidad es anual y los artículos recibidos son evaluados por revisores externos a la revista mediante el sistema conocido como de doble ciego. 1616. *Anuario De Literatura Comparada* se indiza en Academic Search Premier, MLA - Modern Language Association Database y DIALNET; y es evaluada en Miar (Icds = 6,5). En cuanto al auto-archivo, figura en: Dulcinea (color Azul).

Las normas editoriales del Anuario están disponibles en <<http://www.selgyc.com/publi.htm>>

Dirección electrónica: <cesar.dominguez@usc.es>

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN:

Gráficas Lope

DISEÑO DE CUB.:

Juan R. Benito

EDITOR TÉCNICO:

M^a Isabel de Páiz

D. LEGAL:

S. 1.124-2011

ISSN:

0210-7287

Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse con fines comerciales sin permiso escrito de Ediciones Universidad de Salamanca. A tenor de lo dispuesto en la calificación Creative Commons CC BY-NC-SA, se puede compartir (copiar, distribuir) el contenido de esta revista siempre y cuando se reconozca y cite correctamente la autoría (BY), siempre con fines no comerciales (NC) y compartiendo la obra resultante bajo el mismo tipo de licencia (SA).



CC BY-NC-SA

ÍNDICE

MONOGRÁFICO

EDGAR ALLAN POE: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA Y ARTE

RIGAL ARAGÓN, Margarita y GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana. <i>Introducción al monográfico</i>	9-11
CANTALUPO, Barbara. « <i>Guiando la fantasía: el Poe de Ensor</i> ».....	13-22
OCAÑA FERNÁNDEZ, Alejandro. <i>Edgar Allan Poe y el teatro del Grand Guignol de París</i>	23-40
DOMÉNECH GARCÍA, Ana Belén. <i>La recepción traducida e ilustrada de «The Pit and the Pendulum» en España</i>	41-61
LÁZARO PALENCIA, Laura y GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana. <i>La casa de Flanagan: procesos de adaptación y apropiación de la obra de Edgar Allan Poe en La caída de la casa Usher (Netflix, 2023)</i>	63-90
CORREOSO RODENAS, José Manuel. <i>El duradero «mito» de Edgar Allan Poe en España: lo que Cuarto Milenio tiene que decir al respecto (advertencia: voyerismo foucauldiano)</i>	91-104

VARIA

BERMÚDEZ RUIZ, Hernán Darío. <i>Del realismo mágico de Gabo a la narcoliteratura. Una mirada crítica comparativa entre algunos de sus elementos literarios. El caso de Sin tetas no hay paraíso (2005) de Gustavo Bolívar, Rosario Tijeras (1999) de Jorge Franco y La cuadra (2016) de Gilmer Mesa</i>	107-128
ROBLES, Lola. <i>Inteligencia artificial y sociedad poshumana en la ciencia ficción española: una utopía ambigua</i>	129-143
RASHED, Redhwan. <i>Retorno a Haifa y el conflicto palestino-israelí: un legado de memoria y resistencia</i>	145-173
ARAYA ALARCÓN, René. <i>Archivos espectrales: escritura, ruina y legitimidad literaria en Los detectives salvajes (1998) de Roberto Bolaño y La más recóndita memoria de los hombres (2021) de Mohamed Mbougar Sarr</i>	175-194

ENTREVISTAS

LÓPEZ GREGORIS, Rosario. <i>Entrevista a Tannia R. Tamayo sobre el libro El peso del humo. Madrid: Alberto Santos, 2022</i>	197-207
MARTÍNEZ SARIEGO, Mónica María. <i>Entrevista a Jesús G. Maestro. La Literatura Comparada en la Crítica de la razón literaria. Madrid: Cátedra Hispánica de Estudios Literarios, 2025</i>	209-226

INFORMES DE LOS ÚLTIMOS SIMPOSIOS DE LA SELGyC

ANDRADE BOUÉ, Pilar. <i>Informe del XXIV Simposio de la SELGyC, celebrado del 22 al 24 de febrero de 2023 en la Universidad Complutense de Madrid</i>	229-232
MONTES NOGALES, Vicente E. <i>Informe del XXV Simposio de la SELGyC, celebrado del 15 al 17 de enero de 2025 en la Universidad de Oviedo</i>	233-235
RESEÑAS.....	237-247
PERFILES BIOGRÁFICOS DE LOS AUTORES.....	249-253

TABLE OF CONTENTS

MONOGRAPHIC

EDGAR ALLAN POE: DIALOGUES BETWEEN LITERATURE AND ART

RIGAL ARAGÓN, Margarita and GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana. <i>Introduction to Monographic</i>	9-11
CANTALUPO, Barbara. « <i>Guiding the Fancy</i> »: <i>Ensor's Poe</i>	13-22
OCAÑA FERNÁNDEZ, Alejandro. <i>Edgar Allan Poe and the Grand Guignol of Paris</i>	23-40
DOMÉNECH GARCÍA, Ana Belén. <i>Translated and Illustrated Reception of «The Pit and the Pendulum» in Spain</i>	41-61
LÁZARO PALENCIA, Laura and GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana. <i>Flanagan's House: Processes of Adaptation and Appropriation of Edgar Allan Poe's Work in The Fall of The House of Usher (Netflix, 2023)</i>	63-90
CORREOSO RODENAS, José Manuel. <i>Poe's Everlasting «Myth» in Spain: What Cuarto Milenio Has to Say (Spoiler Alert: Foucauldian Voyeurism)</i>	91-104

VARIA

BERMÚDEZ RUIZ, Hernán Darío. <i>From Gabo's Magical Realism to Narco-literature. A Comparative Critical Look between Some of its Literary Elements. The Case of Sin tetas no hay paraíso (2007) by Gustavo Bolívar, Rosario Tijeras (1999) by Jorge Franco and La cuadrada (2016) by Gilmer Mesa</i>	107-128
ROBLES, Lola. <i>Artificial Intelligence and the Posthuman Society in Spanish Science Fiction: An Ambiguous Utopia</i>	129-143
RASHED, Redhwan. <i>Return to Haifa and the Palestinian-Israeli Conflict: A Legacy of Memory and Resistance</i>	145-173
ARAYA ALARCÓN, René. <i>Spectral Archives: Writing, Ruin, and Literary Legitimacy in Roberto Bolaño's Los detectives salvajes (1998) and Mobamed Mbougar Sarr's La más recóndita memoria de los hombres (2021)</i>	175-194

INTERVIEWS

LÓPEZ GREGORIS, Rosario. <i>Interview with Tannia R. Tamayo about the Book El peso del humo. Madrid: Alberto Santos, 2022</i>	197-207
MARTÍNEZ SARIEGO, Mónica María. <i>Interview with Jesús G. Maestro. The Comparative Literature in the Crítica de la razón literaria. Madrid: Cátedra Hispánica de Estudios Literarios, 2025</i>	209-223

REPORTS FROM THE LATEST SELGyC SYMPOSIA

ANDRADE BOUÉ, Pilar. <i>Report of the 24th SELGyC Symposium, Held from February 22 to 24, 2023, at the Complutense University of Madrid</i>	229-232
MONTES NOGALES, Vicente E. <i>Report of the 25th SELGyC Symposium, Held from January 15 to 17, 2025, at the University of Oviedo</i>	233-235
REVIEWS	237-247
AUTHORS' BIOGRAPHICAL NOTES	249-253

NOTA DE LA PRESIDENTA DE LA SELGyC

El *Anuario 1616*, órgano de expresión de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, comenzó a publicarse en 1977, desde entonces hasta hoy ha traído en sus páginas, a los miembros de la Sociedad y a los lectores interesados, destacadas investigaciones y reflexiones sobre el estudio de la literatura y sobre el comparatismo. En 1977 la llamada «globalización» no era ni siquiera un rumor, pero quienes fundaron la Sociedad y el *Anuario* ya sabían que el mundo entero, en el proceso de su autoconocimiento, había estado siempre interrelacionado, y que todo él era un tejido de dependencias recíprocas que se explicaban entre sí. El futuro, como así ha sido, no podía sino estrechar aún más aquellos lazos, hacerlos más visibles y hacerlos, ciertamente, más necesarios que nunca.

Ni el estudio de la literatura ni el del comparatismo son en el tercer decenio del siglo XXI lo que eran en 1977, y el *Anuario 1616* ha acompañado las transformaciones de nuestro pensamiento y de nuestras relaciones académicas con la mayor atención y de forma continuada. Cada nuevo número del *Anuario*, que sigue haciéndose en papel, sin embargo, llega ahora, además, en el momento de su publicación a todos los rincones del mundo que tengan posibilidades de acceso digital. También la inmediatez planetaria con la que se hace presente cada número de *1616* es testimonio de una voluntad que pretende conocernos mejor.

Como no podía ser de otra forma, la dirección del *Anuario 1616*, junto con los colaboradores de cada número, seguirán dando testimonio de tradición y de renovación. La dirección desea que el *Anuario* siga siendo lo que siempre ha sido, un medio que dé testimonio de la forma en que la literatura y con ella todas las artes son reflejo del conjunto de la experiencia humana.

MONOGRÁFICO



**EDGAR ALLAN POE:
DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA Y ARTE**

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://www.doi.org/10.14201/1616202515911>

INTRODUCCIÓN A EDGAR ALLAN POE: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA Y ARTE

Introduction to Edgar Allan Poe: Dialogues between Literature and Art

Margarita RIGAL ARAGÓN
Universidad de Castilla-La Mancha
Margarita.Rigal@uclm.es

Ana GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ
Universidad Autónoma de Madrid
ana.gonzalez-rivas@uam.es

Ref. Bibl. MARGARITA RIGAL ARAGÓN y ANA GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ.
INTRODUCCIÓN A EDGAR ALLAN POE: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA Y ARTE.
1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 15 (2025), 9-11.

El presente monográfico, *Edgar Allan Poe: Diálogos entre literatura y arte*, reúne una selección de cinco ensayos que reflejan algunas de las líneas de investigación más innovadoras presentadas en el III Congreso Internacional de la EAPSA, celebrado en octubre de 2023 en la Facultad de Humanidades de Albacete y la Biblioteca de Castilla-La Mancha en Toledo. Este volumen nace con el propósito de explorar los múltiples vínculos que la obra de Edgar Allan Poe ha establecido –y continúa estableciendo– con diversas manifestaciones artísticas, desde la pintura y la ilustración hasta el teatro, la televisión y los medios digitales contemporáneos. Además, algunas de las investigaciones que aquí se presentan se nutren directamente de

herramientas como la página web Poe Online (<http://www.poeonline.es>) y otros estudios generados por el grupo LyA (Universidad de Castilla-La Mancha), que lleva ya más de diez años analizando las complejas relaciones que se establecen entre el arte y la literatura, y, muy especialmente, el caso de Edgar Allan Poe y su recepción.

La figura de Poe, ineludible en el canon de la literatura gótica, detectivesca y fantástica, ha sido objeto de un incesante diálogo interdisciplinar que trasciende los límites de lo literario. Su influencia se extiende a lo visual, lo escénico y lo audiovisual, generando un campo fértil para la investigación académica. En este contexto, el congreso fue un espacio de encuentro entre expertos consolidados, como Barbara Cantalupo –editora de *The Edgar Allan Poe Review*–, e investigadores noveles como Alejandro Ocaña Fernández, galardonado con el primer premio a jóvenes investigadores de la Edgar Allan Poe Spanish Association.

El volumen se abre con el ensayo de Barbara Cantalupo (Penn State University), titulado «“Guiding the Fancy”: Ensor’s Poe», en el que se analiza el diálogo artístico entre el pintor belga James Ensor y el escritor estadounidense. Cantalupo examina cómo Ensor reinterpreta visualmente relatos como «El corazón delator», «El gato negro» y «El diablo en el campanario» no desde una óptica meramente ilustrativa, sino como una crítica social, política y religiosa. El estudio revela cómo el arte de Ensor canaliza las preocupaciones estéticas y filosóficas de Poe, transformando sus textos en complejos comentarios visuales sobre la necedad humana, la hipocresía religiosa y la rigidez social.

A continuación, Alejandro Ocaña Fernández (Universidad de Málaga), en «Edgar Allan Poe y el teatro del Grand Guignol de París», explora la influencia de Poe en este tipo de espectáculo, célebre por su estética del horror, lo grotesco y lo truculento. Ocaña analiza cómo los relatos de Poe sirvieron de inspiración para varias piezas representadas en este emblemático teatro parisino, destacando la manera en que el terror poeniano fue adaptado a un lenguaje escénico marcado por el frenesí y la espectacularidad. Su trabajo ofrece una valiosa contribución al estudio de la recepción teatral de Poe en el contexto europeo.

El tercer trabajo, de Ana Belén Domenech (Universidad Politécnica de Cartagena), titulado «Recepción traducida e ilustrada de “El pozo y el péndulo” en España», se centra en la historia editorial y visual de uno de los relatos más emblemáticos de Poe en el ámbito hispánico. A través del análisis de traducciones tempranas –como la de Enrique Leopoldo de Verneuil en 1887– y de ediciones ilustradas, Domenech traza la evolución de la recepción de «El pozo y el péndulo» en España, subrayando el papel de traductores e

ilustradores en la construcción de la imagen de Poe, incluso en contextos de censura durante la posguerra.

En el cuarto artículo, «La casa de Flanagan: procesos de adaptación y apropiación de la obra de Edgar Allan Poe en *La caída de la Casa Usher* (Netflix, 2023)», Laura Lázaro (investigadora independiente) y Ana González-Rivas Fernández (Universidad Autónoma de Madrid) analizan la serie de Mike Flanagan como una relectura contemporánea del universo poeniano. El estudio destaca la intertextualidad de la serie y su capacidad para revitalizar el legado de Poe en la cultura popular contemporánea, insistiendo en que, lejos de limitarse a una adaptación literal del cuento homónimo, la serie entrelaza múltiples relatos de Poe para construir una narrativa original que actualiza sus temas clásicos –la muerte, la locura, el misterio– para una audiencia actual.

Cierra el volumen el ensayo de José Manuel Correoso Rodenas (Universidad Complutense de Madrid), «Poe's Everlasting «Myth» in Spain: What *Cuarto Milenio* Has to Say (Spoiler Alert: Foucauldian Voyeurism)». Correoso estudia la representación televisiva de Poe en el programa *Cuarto Milenio*, particularmente en un episodio de 2007 dedicado a los últimos días del autor. A través de una lectura foucaultiana, centrada en el voyerismo, la vigilancia y la construcción narrativa, el autor examina cómo el presentador Iker Jiménez elabora una versión «original» de la biografía de Poe, desdibujando los límites entre realidad, ficción y espectáculo mediático.

Este monográfico, por tanto, no solo da cuenta de la vigencia de Poe en el imaginario artístico contemporáneo, sino que también invita a reflexionar sobre los mecanismos de adaptación, apropiación y resignificación que su obra ha suscitado a lo largo del tiempo. En un momento en que las fronteras entre disciplinas se desdibujan, el diálogo entre literatura y arte aquí establecido se revela más necesario y estimulante que nunca.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://www.doi.org/10.14201/16162025151322>

«GUIDING THE FANCY»: ENSOR'S POE

«Guiando la fantasía»: el Poe de Ensor

Barbara CANTALUPO

Pennsylvania State University

bac7@psu.edu

Recibido: 18/02/2025; Aceptado: 05/05/2025; Publicado: 00/00/2025

Ref. Bibl. BARBARA CANTALUPO. «GUIDING THE FANCY»: ENSOR'S POE. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 15 (2025), 13-22.

ABSTRACT: This paper explores the artistic dialogue between Belgian painter James Ensor and American writer Edgar Allan Poe, focusing on how Ensor's illustrations reinterpret Poe's stories through a lens of social, political, and religious critique. Rather than emphasizing Poe's horror or detective elements, Ensor gravitates toward tales that reflect his own preoccupations: human folly, religious hypocrisy, death, and conformity. Through detailed analysis of Ensor's visual responses to «The Tell-Tale Heart», «The Black Cat», and «The Devil in the Belfry», the study reveals how Ensor's art «guides the fancy» by exposing undercurrents of martyrdom, duplicity, and public gullibility. Ensor's work does not merely illustrate Poe's texts but transforms them into complex, layered commentaries on 19th-century anxieties, aligning with Poe's own aesthetic principles of suggestiveness and complexity.

Key words: visual reinterpretation; social satire; psychological depth; narrative subversion; symbolic imagery.

RESUMEN: Este trabajo analiza el diálogo artístico entre el pintor belga James Ensor y el escritor estadounidense Edgar Allan Poe, centrándose en cómo

las ilustraciones de Ensor reinterpretan los relatos de Poe desde una perspectiva crítica social, política y religiosa. En lugar de centrarse en los elementos de horror o detectivescos, Ensor se siente atraído por los cuentos que reflejan sus propias preocupaciones: la necedad humana, la hipocresía religiosa, la muerte y la conformidad. A través de un análisis detallado de sus respuestas visuales a «El corazón delator», «El gato negro» y «El diablo en el campanario», el estudio muestra cómo el arte de Ensor «guía la fantasía» al revelar corrientes subyacentes de martirio, duplicidad y rigidez social. La obra de Ensor no se limita a ilustrar los textos de Poe, sino que los transforma en comentarios complejos y estratificados sobre las ansiedades del siglo XIX, en sintonía con los principios estéticos de Poe sobre la sugerencia y la complejidad.

Palabras clave: reinterpretación visual; sátira social; profundidad psicológica; subversión narrativa; imaginario simbólico.

1. INTRODUCTION

In a review of Oliver Goldsmith's *The Vicar of Wakefield*, Poe acknowledges that an illustration can disturb a reader's «unity of conception», yet, he continued, «its disadvantages are far more counterbalanced by the pleasure [...] of comparing our comprehension of the author's ideas with that of the artist». If the reader's imagination is weak, Poe asserts, illustrations can «guide the fancy». Belgian artist James Ensor's illustrations of Poe's works do just that.

Ensor read Poe's stories in Baudelaire's translation and wasn't drawn to the horror or detective tales but to those that reflect Ensor's divergent concerns: human foibles, Christianity, death, and natural beauty. Ensor titled six of his works directly after Poe's stories: *King Pest*, *Hop Frog's Revenge*, *The Black Cat*, *The Devil in the Belfry*, *The Tell-Tale Heart*, and *The Domain of Arnheim* and illustrated two others that allude to Poe's tales: *The Assassination* (based on «The Facts in the Case of M. Valdemar») and *Apparition: Vision Preceding Futurism* (based on «Some Words with Mummy»). Ensor's kinship with Poe was more than intellectual as reflected in a letter Ensor wrote in 1928 to his friend and art historian/critic Andre de Ridder. In the letter, Ensor revealed, «I have found myself dreaming above all before Poe». This simple statement suggests that Poe's work had a profound and long-lasting influence on Ensor's sensibility since all of Ensor's works related to Poe were done in the 1880s and 90s. As Robert L. Delevoy notes, «as early as 1880 until the opening years of the twentieth century [...] Ensor's aim [...] was never simply to illustrate Poe but to use his texts as the stimulus for a creative impulse leading to a new, profoundly disturbing pictorial object». These «disturbing» images are poignantly revealed in Ensor's responses to «The Black Cat» and «The Tell-Tale Heart».

2. ENSOR'S TELL-TALE HEART

Ensor's black chalk drawing of «The Tell-Tale Heart» reveals a disturbing as well as unexpected interpretation. In the drawing, the narrator appears as a sepulchral figure standing in the doorway holding a lantern. In doing so, Ensor transforms the narrator from a self-proclaimed nervous man to a menacing, determined figure and the old man from a sleeping victim to an awake observer of his impending fate. Like Poe's narrator, Ensor's holds a lantern, but in Ensor's interpretation, the widened ray of light lands on the man's wide-open eyes rather than on a sleeping figure. The man looks directly at the narrator with an expression that reveals smug resignation. That resignation suggests a religious interpretation of the tale that fits Ensor's obsession with images critical of Christianity.

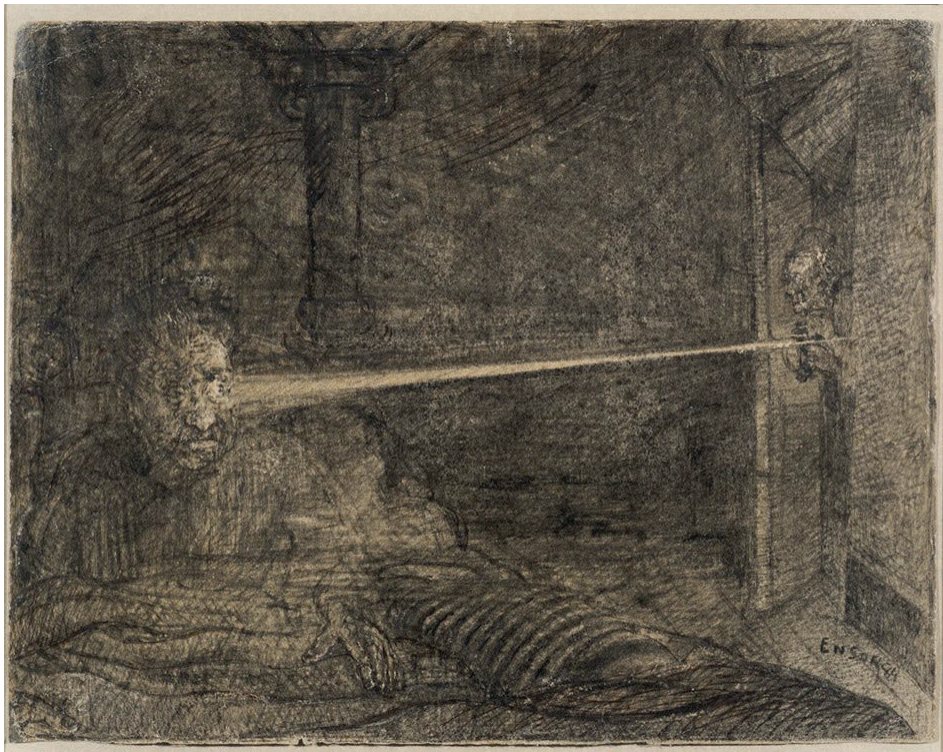


Figure 1. *The Tell-Tale Heart* (*Le coeur révélateur*), 1884-1886. Gladstone Gallery
<https://dailyartfair.com/exhibition/13570/james-ensor-gladstone-gallery>

By placing an Ionic column in the center of the background and a leering face emerging from behind the column, Ensor creates an allusion to paintings of St. Sebastian by artists such as Perugino and Mantegna. In these paintings, St. Sebastian, the martyr, is seen tied to a column, suffering from arrow wounds, and left to die. A column does not exist in Poe's story, but in Ensor's image the column «guides the fancy» by disturbing the reader's first impression of the narrator as an obsessed, nervous neurotic into the figure of death. In many ways, this depiction makes especial sense, as Edith Hoffman (1950, 27) notes, since Ensor «has been called morbid because he was constantly preoccupied with the figure of Death». With the addition of the column, Poe's narrator's confession of a violent murder by an individual becomes –in Ensor's rendering– a reference to the violence of martyrdom that Christianity valorizes in paintings and texts. By adding a column, Ensor transforms Poe's tale of a madman's obsessive desire to rid himself of what he describes as the old man's «pale blue eye» (Poe 1978, 792) into a tale that belies the glorification of Christian martyrdom. In essence, Ensor conflates the first and the last scene of Poe's story with his physical enhancements. In doing so, the narrator's last words fit an entirely different narrative than a man prompted by the imp of the perverse to confess his horrific murder and mutilation.

In the last part of the narrator's confession, the narrator recalls that the police «chatted pleasantly» (Poe 1978, 792) in the old man's empty house, having discovered nothing unusual after their search of the property. This nonchalance irritates the narrator beyond his capacity to dissimulate as evidenced by the tension Poe builds with the narrator's clipped ejaculations. He must tell the truth. He breaks into a breathless rage because, he recalls, their chatting about «familiar things» was actually «making a mockery of my horror! –this I thought, and this I think. But anything was better than this agony! Anything was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die!» (Poe 1978, 797). The narrator was compelled to tell the truth to reveal the hypocrisy and ineffectiveness of an ignorant populace –a populace that Ensor despised. In his youth, Ensor had a strong propensity to expose the religious, social and political deceptions that allow evil to triumph. In his rendition of Poe's «The Tell-Tale Heart», Ensor uses the narrator to reveal the evil that leads to the old man's sacrificial death.

As an example of this penchant, Ensor's 1889 painting of King Leopold II and his cronies explicitly displays Ensor's disgust at gullibility, especially the gullibility of those who paid homage to a cruel leader. Ensor named the painting *Doctrinal Nourishment*, and it was meant to disgust viewers into a shocked awareness of their own complicity in what was taking place in Congo

under Leopold's rule. As art historian and curator Theresa Papanikolas notes, «the defecating officials [in Ensor's painting] are recognizable emblems of the ultra-conservative and powerful right wing» of King Leopold II's regime. She goes on to suggest that «in archingly exposing autocratic rule as a foul diet obediently swallowed by the masses, *Doctrinal Nourishment* [...] laid bare the real hardships associated with King Leopold II's regime» (Papanikolas 2009, 12-13). Ensor did not mask his anger in this painting or in others of similar ilk. In another painting, *Christ in Agony* (1888), Ensor again brutally exposes the potential of human torture. As Libby Tannenbaum notes, «the figure on the cross, surrounded by horrible ape-like forms and by skeletons one of which is devouring his flesh, is unique in the history of art; not the Christ of dogma and tradition, but an excruciatingly tortured and personal vision [...]. It is important to remember that it is not with Christ as a divine being but merely as the archetype of persecuted truth» (Tannenbaum 1951, 61).



Figure 2. *Doctrinal Nourishment* in Pananikolas, Theresa. *Doctrinal Nourishment: Art and Anarchism in the Time of James Ensor*. Los Angeles County Museum of Art, 2009, p. 20.

Tannenbaum's term, «persecuted truth» is quite apt in its relation to Ensor's work and expresses much of his creative need to expose the ignorance

and lies he witnessed. Both Poe and Ensor understood and had to fight the impact of ignorance, bad taste and banality, and to do so, each created what Poe called undercurrents in their works, a quality essential to creating art. These sentences from «The Philosophy of Composition» bear repeating: «Two things are invariably required first, some amount of complexity, or more properly, adaptation; and, secondly, some amount of suggestiveness – some undercurrent, however indefinite of meaning» (Poe 1902, 207). Ensor expressed a similar belief related to visual language as acknowledged by Jeffreys, «For him, the capture of light in art allowed it to convey «passion, anxiety, struggle, pain, enthusiasm or poetry» [...]. He saw light as the opposite of line, which he described as «the enemy of genius»» (Jeffreys 2016, 5). Art historian Tom Jacobson has argued that Ensor purposefully made his work «furtive in nature: covert, hidden, a kind of self-satisfying one-upmanship on his part» (Jacobson 2014, 49). Ensor's images, according to Jacobson, are «patently complex and layered» (Jacobson 2014, 49) and this is especially true of Ensor's responses to Poe's stories.

3. ENSOR'S BLACK CAT

Ensor's reaction to «The Black Cat», for example, focuses on the narrator's duplicity in a subtle, subversive way. Ensor pictures the dead wife and screeching cat laid bare by the police, but the image also includes three other human figures whose bodies seem embedded in the cement wall on either side of the opening –one ape-like figure on the right wears a bemused smile. On the left, we see a woman with sagging skin and gnarled face uncertain in her seeming depression, and a third figure peers at the whole scene from the sideline with wide eyes contrasting with the complacent, almost overlooked smile seen under the protruding, bulbous nose. Even though Ensor draws the victim's face to invoke pity, the eye, nonetheless, is drawn to the figures in the wall. Like the leering face emerging from the column in Ensor's drawing for «The Tell-Tale Heart», this etching's additional figures play an important role in Ensor's interpretation of the story. These figures personify the narrator's varying emotions as he tells his story from a prison cell where he awaits execution. He does so despite his adamant claim that «Of my own thoughts it is folly to speak» (Poe 1978, 859).

Unlike familiar depictions of this last scene of «The Black Cat» like the one by Aubrey Beardsley, Ensor's etching reveals an undercurrent, an unreliable narrator who shows no guilt but tries to elicit pity in narrating his experience. In essence, Ensor reveals the duplicitous nature of the narrator's claim that he will not express his own thoughts in confessing his crime. As the reader

notes and Ensor depicts, the narrator does reveal his thoughts immediately after making the claim that he will not. He recalls how he swooned and staggered when the corpse was revealed and proceeds to claim that he was a victim rather than a perpetrator.

Swooning, I staggered to the opposite wall [he recalls] [...]. The corpse, already greatly decayed and clotted with gore, stood erect before the eyes of the spectators. Upon its head, with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast whose craft had seduced me into murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman. (Poe 1978, 859)

Ensor's etching reveals the contradiction between the narrator's claim and his behavior, and in doing so reveals the duplicitous nature of such criminality. Ensor's layered image speaks directly to the narrator's ability to absolve himself of guilt by blaming the cat for his murderous behavior all the while saying that it was folly to speak of his own thoughts. Ensor's image does not focus on the horror of the crime or the gratuitous need to focus on gore; instead, Ensor focuses on the narrator rather than the victim by adding the three peripheral visages to his drawing.

4. ENSOR'S DEVIL IN THE BELFRY

In a similar way, for Poe's «The Devil in the Belfry», Ensor shifts the focus from the scene most artists choose to illustrate –the devil in the belfry overcoming the belfry man– to the street scene when the devil approaches the steeple. This story, written around same time as Poe wrote «The Philosophy of Furniture», uses interior decoration to satirize American conformity and gullibility. The story takes place in the Pennsylvania Dutch town of Vondervotteimittiss where all the villagers decorate their homes in exactly the same way. The newest 'exotic' objects –especially those offered by the China trade from the port of Philadelphia– are used *not* because these decorations help achieve repose or aesthetic harmony –qualities that Poe valorizes in «The Philosophy of Furniture»– but because these objects simply mimic the decorations of the rich. The houses are exactly alike –both inside and outside– and the villagers live their lives according to a strict routine determined by time. All seems to go on favorably in the town until the devil shows up. Rather than illustrate the monotonous nature of the town's dwellings or even to mock the way the town's layout mimics a clock face, Ensor chose to illustrate the menacing moment when the devil approaches the steeple where the bell announces the time.



Figure 3. *The Devil and the Belfry*, 1886-1888. The Drawing Center.
<http://www.artnet.com/magazine/features/saltz/saltz5-30-7.asp>

When the devil takes over the belfry and makes the clock strike thirteen, the men of the town, so used to regularity and conformity, chastise their wives for not having served lunch, and this oversight throws the whole town into chaos. Poe's descriptions of the villagers in this tale, also, could easily have been pictured by Ensor in his typical exaggerated way. Quite purposefully, Ensor chose to respond to this story altogether differently and seems to reflect a certain pleasure in the devil's decision to disrupt the townspeople's rigid conformity. Ensor pictures the moment the devil –in the guise of a slim stranger– stealthily approaches the belfry while the nearby villagers stand by frozen in awe. They are struck by the stranger's bold and vigorous entry –as Poe so eloquently expresses– but no one moves. No one questions. Ensor's etching reveals not only his sympathy for the devil but an undercurrent disdain for the impact of conformity shown by the passivity of the bystanders who are awe-struck by the stranger's audacity. The villagers' rigidity leaves them unable to respond to the stranger and, thus, they become vulnerable to the devil's whims that disrupt their entire town's peacefulness and harmony.

5. CONCLUSION

In these three examples, Ensor's tangential approach to Poe's stories emerges. His focus in each of these tales reflects his overall sensibility and his distrust of social influences. Much of Ensor's work, overall, turned to social and political satire. He was an anarchist at heart and hated the politics of his time. In «Some Words with a Mummy» –a tale that Ensor admired– Poe's narrator, in a letter written just before his death, revealed that he was «heartily sick of this life and of the nineteenth century in general». Clearly, that language reverberated with Ensor's anger at the politics of his time as well as at the way his work was ignored by art galleries and art critics. With one exception –his painting named after Poe's domestic tale, «The Domain of Arnheim»– Ensor chose to respond to Poe's stories that satirize human foibles as seen in the social and political movements of Poe's time: the Temperance Movement –«King Pest» and «The Black Cat»–, mesmerism –«The Facts in the Case of M. Valdemar» and «Some Words with a Mummy»–, social conformity–«Devil in the Belfry»–, authoritarian rule–«Hop-Frog», and adoration of religious violence, «The Tell-Tale Heart». Ensor's illustrations, indeed, guide the fancy by revealing undercurrent themes in Poe's work that offer psychological and sociological interpretations of Poe's stories that can be easily overlooked if the reader focuses on the horror and depravity of what is narrated.

6. BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- DELEVOY, Robert L. *Ensor*. Amberes: Fonds Mercator, 1981.
- HOFFMAN, Edith. «James Ensor» (Obituary). *The Burlington Magazine*, 1950, 92(562), p. 27.
- JACOBSON, Thomas. *The Hidden World of James Ensor; Book of Revelations*. New York: Dubroni Press, 2014.
- JEFFREYS, Tom. «Introduction». In *Intrigue: James Ensor by Luc Tuymans* (Exhibition Catalogue). London: Royal Academy of Arts, 2016.
- PAPANIKOLAS, Theresa. *Doctrinal Nourishment: Art and Anarchism in the Time of James Ensor*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2009.
- POE, Edgar Allan. «Review of *The Vicar of Wakefield*, A Tale by Oliver Goldsmith». In HARRISON, James (ed.). *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, vol. 11: *Literary Criticism. Part IV*. New York: T. Y. Crowell & Co., 1902, pp. 8-10.
- POE, Edgar Allan. «The Philosophy of Composition». In HARRISON, James (ed.). *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, vol. 14, *Essays and Miscellanies*. New York: T. Y. Crowell & Co., 1902, pp. 193-208.

- POE, Edgar Allan. «The Tell-Tale Heart». In MABBOTT, Thomas Ollive (ed.). *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol. 3. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1978a, pp. 789-797.
- POE, Edgar Allan. «The Black Cat». In MABBOTT, Thomas Ollive (ed.). *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol. 3. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1978b, pp. 847-859.
- TANNENBAUM, Libby. *James Ensor*. New York: Museum of Modern Art, 1951.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://www.doi.org/10.14201/16162025152340>

EDGAR ALLAN POE Y EL TEATRO DEL GRAND GUIGNOL DE PARÍS*

Edgar Allan Poe and the Grand Guignol of Paris

Alejandro OCAÑA FERNÁNDEZ

Investigador independiente

a2ocana@gmail.com

Recibido: 23/02/2025; Aceptado: 23/04/2025; Publicado: 00/00/2025

Ref. Bibl. ALEJANDRO OCAÑA FERNÁNDEZ. EDGAR ALLAN POE Y EL TEATRO DEL GRAND GUIGNOL DE PARÍS. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 15 (2025), 23-40.

RESUMEN: En la dramaturgia del teatro del Grand Guignol de París, el terror era un elemento al servicio de la truculencia, el frenesí, el delirio y lo grotesco. Con sus trucajes escénicos de gran calidad y su repertorio de piezas breves tan extenso como fascinante, es recordado como un capítulo destacado en el estudio de las artes escénicas del siglo XX. Fueron muchos los dramaturgos que escribieron para la compañía y muchas fueron las fuentes de inspiración: los relatos de Edgar Allan Poe tienen un lugar destacado entre estas fuentes. En este artículo analizamos algunas de las piezas del Grand Guignol de París que se basaron en relatos de Poe.

Palabras clave: teatro; Edgar Allan Poe; terror; relato; París.

* Una versión más reducida de este texto fue presentada en el Tercer Congreso Internacional de la Asociación española para los estudios de Edgar Allan Poe, celebrado en Albacete y Toledo los días 3, 4 y 5 de octubre de 2023. La comunicación obtuvo el Premio a la mejor comunicación para investigadores noveles en el citado congreso.

ABSTRACT: In the dramaturgy of the Grand Guignol theater in Paris, terror was an element at the service of truculence, frenzy, delirium and the grotesque. With its high-quality stage tricks and its repertoire of short pieces as extensive as it is fascinating, it is remembered as an outstanding chapter in the study of the performing arts of the 20th century. Many playwrights wrote for the company, and many were the sources of inspiration: the stories of Edgar Allan Poe have a prominent place among these sources. In this article we analyze some of the pieces of the Grand Guignol theatre that were based on Poe stories.

Key words: theatre; Edgar Allan Poe; terror; story; Paris.

1. INTRODUCCIÓN. EL TEATRO DEL GRAND GUIGNOL DE PARÍS

El teatro del Grand Guignol de París constituye por derecho propio uno de los episodios más fascinantes en la historia de las artes escénicas del siglo XX. La impronta dejada por esta pequeña compañía, no solo en las artes escénicas, sino en el campo de lo audiovisual, es de tal envergadura que cuesta trabajo adivinar por qué hasta la fecha no ha sido del todo ponderada¹.

En pleno Pigalle, en París, en un pequeño callejón llamado Chaptal, casi limítrofe con el bullicioso y marginal barrio de Montmartre, en la noche del 15 de abril de 1897 comenzaba su andadura un proyecto teatral al que su fundador, un exfuncionario de la policía llamado Oscar Méténier, dio el nombre de Grand Guignol; el guñol para los adultos. No era, pese a su nombre, una compañía dedicada a las funciones de títeres: era una compañía de teatro convencional (con todas las cautelas que quepa atribuir al término *convencional*). Se ubicó en una antigua capilla desacralizada reconvertida en teatro (a la sala también se le dio el nombre de Grand Guignol) que, pese a su adaptación como sala teatral, mantuvo su decoración sacra, incluyendo perturbadoras figuras de querubines en las paredes.

El Grand Guignol se mantendría en funcionamiento hasta 1962. Desde el primer momento se especializó en teatro breve, siendo esta modalidad la que caracterizaría prácticamente todo su repertorio. Toda vez que las obras en cuestión solían durar entre 20 y 40 minutos, cada noche se representaban alrededor de tres o cinco piezas, dependiendo de la duración de las mismas. A su vez, dependiendo de la mayor o menor aceptación de dichas piezas por parte del público, los programas iban variando con el trascurso de las semanas. Se estima que, durante toda su existencia, en el Grand Guignol se representarían aproximadamente 1000 obras de teatro breve.

1. Nuestra contribución en aras de salvar esta laguna es OCAÑA FERNÁNDEZ, Alejandro. *El Teatro del Grand Guignol de París*. Madrid: Antígona, 2024.

En la mayoría de los casos eran obras exclusivamente escritas para el Grand Guignol; muy ocasionalmente se representaban obras que hubiesen sido estrenadas en otros teatros. Los autores que escribían para la compañía no lo hacían en exclusividad, si bien algunos de ellos (como André de Lorde, al que más abajo nos referiremos) estuvo tan vinculado al proyecto que casi se puede decir que era *de plantilla*.

El Grand Guignol de París compuso su repertorio teatral abarcando todo tipo de géneros: el musical, el vodevil, el drama, la sátira social, etc. Sin embargo, si hubo un género en el que destacó, un género en el que fue especialista, que lo definió y con el que aún hoy día se le identifica, ese fue sin duda el terror. Las piezas de terror del Grand Guignol son las que le han otorgado la fama de la que la compañía, aun habiendo pasado tantos años desde su cierre, sigue disfrutando. Es más, si arriba hemos adelantado que por Grand Guignol podemos entender tanto la compañía en sí misma como la sala que la albergó, podemos añadir una tercera acepción: el Grand Guignol es el modo escénico en el que el terror perturbador, delirante y grotesco toma forma. Tanto es así que el diccionario de la Academia Francesa recoge la expresión *grand-guignolesque* como «Qui est d'une horreur qui dépasse le bon sens»². Las piezas de terror que se representaban en aquel pequeño teatro de Pigalle, antigua capilla, contenían episodios de violencia y sadismo paroxístico de tono altamente elevado: no se escatimaba en representar apuñalamientos, amputaciones, quemaduras por ácido y, en general, cualquier forma de violencia explícita que quepa imaginar. La contemplación catártica del sufrimiento jugó un papel esencial en la configuración del terror «granguignolesco». Eso sí: el acto de violencia explícita era siempre diegético, es decir, estaba directamente vinculado con el desarrollo de la acción y como consecuencia de esta. Rara vez nos habríamos de encontrar con un momento perturbador, por lo sangriento, incluido en la pieza por capricho o solo con el fin de amedrantar o intimidar al público. Lo cual no quita que, dada la fama que fue adquiriendo el Grand Guignol con el paso de los años, su público demandase a toda costa emociones fuertes a cambio del precio de la entrada; demanda que, en todo caso, la compañía sabía cómo satisfacer...

Pese a todo lo dicho, dentro del género del terror, el Grand Guignol supo moverse por distintos niveles. No todas las piezas de terror incluían un momento de violencia extrema. El terror psicológico (lo que hoy día se llama de manera un tanto pedante, el *terror elevado*) también tuvo su hueco en el repertorio de la compañía. Muchísimos ejemplos cabrían ser citados. Por referirnos a una pieza de especial calidad nombraremos la obra de Maurice

2. «Que es un horror que va más allá del sentido común».

Level y Etienne Rey «Sous la lumière rouge», de 1912, cuyo momento álgido es la apertura de la tumba de la esposa del protagonista, para descubrir, por medio de la posición que adopta el cadáver, que la desgraciada había sido enterrada viva. E, igualmente, piezas que no eran de terror, como algún drama intenso, podía culminar con un lance sangriento. Una vez más, por citar solo un ejemplo, nos referiremos a la pieza de André de Lorde y Masson-Forestier «Baratarie», de 1906, donde una muchedumbre embrutecida lincha a un armador de buques sin escrúpulos.

Decíamos que numerosos dramaturgos escribieron para el Grand Guignol, combinando los distintos géneros. La mayor parte de las piezas eran argumentos originales, pero no eran escasas las adaptaciones de relatos. En este sentido, el autor más adaptado fue Guy de Maupassant, asiduo en los ambientes marginales de Montmartre. El estilo del creador del llamado *conte cruel*, con sus formas naturalistas al tiempo que cínicas y, en muy buena medida, perturbadoras, encontraría un acomodo idóneo en el repertorio de la compañía. No hablamos, en este caso, de piezas de terror, pero sí de historias cargadas de desasosiego y amargura que enriquecieron en gran medida el estilo granguignolesco.

Y es que el Grand Guignol no era en absoluto ajeno a las tendencias literarias y dramáticas del momento. Pese a su fama de ser un teatro popular, casi una barraca de feria, volcado en la venta de entradas para mantener el negocio atrayendo a un público de escasas pretensiones (y bajas pasiones) por medio de representaciones de obras de teatro escabrosas, lo cierto es que no dejó de ser un crisol de estilos y un escaparate de expresiones artísticas novedosas y atrevidas. En realidad, el gran mérito del Grand Guignol fue el haber sabido aunar lo popular y lo sofisticado, ofreciendo, por medio de piezas de envoltura vulgar, ejemplos de complejidad dramática cercanos a postulados vanguardistas. Y al hablar, precisamente, de vanguardias, lo podemos hacer de manera literal. La primera adaptación teatral que se hizo en la historia de la célebre película expresionista de 1920 *Das Cabinet des Dr. Caligari* (dirigida por Robert Wiene y escrita por Carl Mayer y Hans Janowitz) fue sobre las tablas del Grand Guignol: nos referimos a «Le cabinet du docteur Caligari», escrita por André de Lorde y Henri Bauche y puesta en escena en 1925³.

3. Las afirmaciones y los datos vertidos en estos párrafos siguen el trabajo de la que es la más afamada investigadora del Grand Guignol: Angés Pierron. En su libro *Le Grand Guignol: Le theatre des peurs de la Belle Epoque* recoge a modo de anexo un listado cronológico de estrenos con los nombres de las obras, los autores y, en su caso, cuál fue la fuente de inspiración (para el caso de adaptaciones) (Pierron 1995, 1403). Igualmente, y a modo en

El simbolismo literario y dramático no escapó a esta hambre de inquietudes que tenía el Grand Guignol. Puestos a hablar de un escritor lo suficientemente popular, cuyos relatos pudieran ser adaptados fácilmente al teatro breve⁴, que alimentase el caudal de inspiración de la compañía, que hubiese dedicado buena parte de su producción literaria al terror perturbador y que, por añadidura, fuese del agrado de los escritores vanguardistas europeos de finales del siglo XIX y principios del XX, no cabe más que referirnos a Edgar Allan Poe. Al escritor norteamericano le profesaron su admiración autores simbolistas como Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé. Su relato «The Fall of the House of Usher», por ejemplo, está repleto de elementos (grietas, estanques, aposentos, criptas, sonidos) que invitan al lector a la exploración y a querer identificar, a través de los mismos, un mundo que va más allá de lo que aparentan. A Poe también se le considera uno de los precursores inadvertidos del surrealismo⁵, por poner de manifiesto la necesidad del ser humano de apartarse de la opresión que ejerce la sociedad burguesa y de liberarse de los impulsos reprimidos del subconsciente.

Sea por el talento que manifestó al plasmar lo siniestro en sus relatos; porque su obra abrió las puertas a las vanguardias literarias; por la facilidad con la que sus cuentos podían ser adaptados al teatro breve, o, sencillamente, porque era un reclamo eficaz con que atraer público al pequeño teatro de Pigalle, Edgar Allan Poe y el Grand Guignol formaron una pareja tan estable como bien avenida. Analizaremos a continuación parte de esa alianza.

2. EDGAR ALLAN POE Y EL GRAND GUIGNOL

Los relatos de Poe adaptados para el Grand Guignol fueron:

- «The Tell-Tale Heart», adaptado como «Le Coeur révélateur», por Georges Maurevert y representado en 1900.
- «The system of Doctor Tarr and Professor Fether», adaptado como «Le système du Dr. Goudron et du Pr. Plume» por André de Lorde y representado en 1903.

este caso de prólogo, ilustra al lector sobre cómo era el Grand Guignol, su estilo dramático y el funcionamiento de la compañía (Pierron 1995, I).

4. Véase, al respecto, la opinión de Margarita Rigal, quien afirma que muchos de los relatos de Poe podrán llevarse con facilidad a las tablas y «permitirían una sublime interpretación» (Rigal Aragón 1988, 77).

5. Sin ir más lejos, Edgar Allan Poe es citado por André Breton tanto en el primer como en el segundo manifiesto surrealista (1924 y 1930, respectivamente) como antecedente literario del movimiento.

- «The Masque of the Red Death», adaptado como «La Mascarade interrompue» por la baronesa Hélène de Zuylen de Nyevelt y representado en 1905.
- «Berenice», adaptado como «Le Poison noir» por Jean Bernac y Albert Jean y representado en 1917.
- «The Fall of the House of Usher», adaptado como «La Chute de la maison Usher» por E.M. Laumann y representado en 1918.
- «The Murders in the Rue Morgue», adaptado como «Le crime de la rue Morgue» por André de Lorde y Eugène Morel y representado en 1936.

Cada una de estas adaptaciones sería merecedora de su oportuno análisis. No obstante, en este artículo examinaremos dos de ellas, especialmente sobresalientes: «Le système du Dr. Goudron et du Pr. Plume» y «La Mascarade interrompue».

2.1. «Le système du Dr. Goudron et du Pr. Plume»

Citar esta obra, adaptada del famoso relato «The system of Doctor Tarr and Professor Fether», supone adentrarnos en los orígenes del terror según era entendido por el Grand Guignol. En efecto, esta pieza fue lo que podríamos considerar el primer gran *superéxito* de la compañía. Se cuenta que su cartel, obra del célebre ilustrador Adrien Barrère (1877-1931), empapeló literalmente las calles de París, espantando a los parisienses (Pierron 2002, 8). No obstante, antes de seguir con el análisis de esta pieza, es necesario referirnos al momento concreto por el que pasaba el Grand Guignol.

El creador de la compañía, Oscar Méténier, había abandonado el proyecto al poco tiempo de su fundación, en 1899. Para la estudiosa Carla Arduini, Oscar Méténier abandonó el Grand Guignol por problemas de salud (Arduini 2011, 11). De igual opinión es Agnès Pierron, conocedora y gran referencia a la hora de adentrarnos en el estudio del Grand Guignol, que también se refiere a que Méténier se hallaba enfermo en el momento en que dejó el cargo (Pierron 1995, 6).

Para el momento del estreno de «Le système du Dr. Goudron et du Pr. Plume», la dirección de la compañía estaba siendo ocupada por Max Maurey (nacido Marx Rapoport, 1866-1947), que sería su propietario, director y autor habitual hasta 1914. Aunque tenía experiencia teatral, no era especialmente conocido en el mundo del espectáculo de Montmartre. Se sabe que era ingeniero de minas, pero se desconocen las circunstancias bajo las que acabó siendo director del Grand Guignol y por qué Oscar Méténier decidió venderle precisamente a él la compañía, si bien es igualmente sabido que

era dramaturgo aficionado y que, como el mismo Méténier, había estrenado alguna pieza en el Théâtre Libre de André Antoine, famoso empresario parisino del momento.

Maurey, en un principio, continuó la línea de Méténier en cuanto a la adscripción naturalista del Grand Guignol; es más, muchas de las obras escritas por el mismo Méténier se siguieron representando. Pero coincidiendo con el cambio de siglo empezó a apreciarse, en cuanto a los dramas, una deriva más acentuada hacia lo escabroso. Esta deriva ya se podía apreciar muy sutilmente en algunas de las obras de la etapa de Méténier, pero se hizo más evidente en esta de Maurey y se consolidó en momentos posteriores.

El tránsito hacia lo escabroso en la etapa de Maurey, además, fue rápido: en una obra como «Carrier, Horloger-Bijoutier» (Jean Berleux, 1901, una pieza de alto contenido dramático) el clímax lo constituía el suicidio por ahorcamiento del protagonista; perturbador, sin duda, pero absolutamente inocente en relación con lo que estaba por llegar. Así, en la obra de 1904 «La dernière torture», original de André de Lorde y Eugene Morel, conocíamos la historia de un grupo de soldados y civiles franceses que resiste en el consulado de Pekín el asedio de los chinos durante la guerra de los Boxers; uno de los soldados, al pretender huir, es capturado, se le amputan las manos y es devuelto al consulado. Un diplomático, temiendo el cruel destino que les espera a él y a los suyos, mata a su hija justo antes de que lleguen las tropas liberadoras.

En esta pieza, uno de los momentos más perturbadores era ver al desgraciado soldado con sus manos amputadas siendo devuelto al consulado; era un momento de crueldad y sadismo máximo, que sin duda acongojaba al público más sensible. Pero el episodio verdaderamente dramático era el de la muerte de la pobre niña a manos de su padre, que pretende con ese gesto privarla del sufrimiento a que va a ser sometida cuando caiga en manos de los chinos sublevados... Todo ello antes de conocerse que las tropas occidentales han roto el cerco que rodea al consulado y que se disponen a liberar a los asediados. Saber que la muerte de la niña había sido en vano desgarraba el corazón del más aguerrido de los componentes de la audiencia. Tenemos así las dos características más sobresalientes del Grand Guignol: el uso de efectos teatrales espeluznantes (en este caso, una víctima con las manos amputadas, que era mostrado sin disimulo alguno, no en vano en la compañía sabían cómo ejecutar trucajes teatrales con un gran realismo) y la desazón máxima en forma de lance patético y dramatismo devastador (un padre que presa del pánico mata a su hija): también en eso la compañía alcanzó un alto grado de maestría. De esta forma, en muchas ocasiones, el *pathos* se adueñaba del escenario (y del patio de butacas)

con palabras, gestos, sombras, gritos... y no necesariamente con sangre y miembros amputados.

Si grande fue el éxito de «La dernière torture», no lo fue menos la que nos disponemos a analizar a continuación y que es el objeto de este apartado: «Le système du Dr. Goudron et du Pr. Plume», de nuevo obra de André de Lorde. Había sido estrenada un año antes (1903) que «La dernière torture» (1904), pero es igualmente representativa de la etapa de Maurey en el Grand Guignol. André de Lorde había ofrecido esta pieza a André Antoine, que ya tenía en funcionamiento su Théâtre Antoine, pero este la rechazó por su excesiva carga de violencia y sangre. Antoine llegó a decir que De Lorde estaba enfermo y que era peligroso. En todo caso, gracias al rechazo de Antoine, la obra recaló en el Grand Guignol (Hunter 2012, 20).

El relato de Poe «The system of Doctor Tarr and Professor Fether» (publicado por primera vez en el periódico *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, en noviembre de 1845)⁶ nos situaba en un misterioso manicomio ubicado en medio de un bosque, en el sur de Francia. Un viajero curioso se interesa por los métodos que se siguen en la institución. Este viajero va acompañado por un conocido que lo presenta al director del centro y se ausenta inmediatamente, sin que volvamos a saber de él. El director de la institución, Monsieur Maillard, responde solícito a cuantas cuestiones plantea el protagonista/narrador y le describe el nuevo método de sanación, creado por él mismo. El viajero es invitado a cenar y queda asombrado por la cantidad de asistentes, por la decoración suntuosa de la estancia y por el acompañamiento musical, todo extrañamente grotesco. Al mismo tiempo, empieza a sentir una cierta preocupación provocada por el comportamiento de los presentes, que resulta cómico, pero también muy perturbador. Su desazón va en aumento cuando se produce una rebelión durante la que los «locos» se escapan de sus celdas e inician una batalla campal contra los «cuerdos». En ese proceso nuestro protagonista recibe una enorme paliza, pierde la consciencia y al despertar comprende que la sublevación de los internos es en realidad la misma en la que él se ha visto inmerso: los verdaderos rectores y guardianes del manicomio han sido encerrados y suplantados por los locos, encabezados por el más perturbado de todos: el mismísimo director Monsieur Maillard.

6. Hemos usado para la elaboración de este trabajo la siguiente edición de los cuentos de Poe: POE, Edgar Allan. *Narrativa completa*. Madrid: Cátedra, 2011, con traducción y notas de Julio Cortázar y Margarita Rigal Aragón y con estudio introductorio de Margarita Rigal. La segunda, POE, Edgar Allan. *Obras selectas*. Barcelona: Ediciones Nauta, 1970, con prólogo de Carlos Rojas e ilustraciones de Ramón Calsina, si bien en esta última no contiene el relato «The system of Doctor Tarr and Professor Fether» del que ahora nos ocupamos.

En la pieza del Grand Guignol (que se desarrolla en un solo acto y transcurre en el despacho del director del manicomio) la acción tiene lugar de la manera siguiente: dos periodistas, Henri y Jean, están interesados en conocer el funcionamiento del centro⁷. Conocen al profesor Goudron quien, al igual que en el relato original, es amable y educado con sus invitados, aunque excesivamente arrogante cuando se trata de describir las maravillas de su método de sanación. El profesor se ausenta a cada momento, interrumpiendo la charla que mantiene con sus dos invitados, para atender unos extraños gritos y lamentos que parecen provenir de otras estancias, lo que hace que Henri y Jean se extrañen. Aparecen nuevos personajes, entre ellos Monsieur Plume, a los que Goudron presenta como sus colaboradores. Tienen un aspecto extraño y un comportamiento errático, con tics, movimientos convulsos y repentinas risotadas. La acción se va tornando perturbadora en extremo y, en el momento álgido, Henri y Jean son atacados por los que, ahora lo sabemos, son unos perturbados que se han hecho con el control del manicomio. Los protagonistas logran pedir auxilio a través de los ventanales de la estancia y acuden los verdaderos guardianes del sanatorio, que reducen a los locos. Pero aún queda por resolver qué ha pasado con el auténtico director del centro, Monsieur Maillard: su cadáver aparece en un armario descuartizado.

Si nos adentramos en el análisis de la pieza teatral en relación con el relato original podemos apreciar que:

1. El director del manicomio, Maillard, en el relato de Poe, es quien cae en la locura y hace de los internos sus adláteres. En la pieza teatral, uno de los internos, el más peligroso, Goudron, mata a Maillard y usurpa su puesto. Creemos que la solución de Poe es más perturbadora, pues

7. El libreto de la obra fue publicado en la antología *Théâtre de D'Epouvante*, que recogía distintas piezas de André de Lorde escritas para el Grand Guignol. Fue publicada en París por Librairie Théâtrale, Artistique & Littéraire en 1909 y la obra se halla en las páginas 219 y siguientes. También está contenido el libreto en *Le Grand Guignol: Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, de Agnès Pierron. París: Robert Laffont/Bouquins, 1995, en las páginas 48 y siguientes. Existen dos traducciones al inglés del libreto publicadas, ambas bajo el título de «The system of doctor Goudron and profesor Plume». La primera aparece como anexo en el libro del Mel Gordon *The Grand Guignol, Theatre of fear and terror*, publicado por Nueva York: Da Capo Press, en 1997, en las páginas 118 y siguientes. La segunda también como anexo en el libro de *Chapel of gore & psychosis. The Grand Guignol theatre*, de Jack Hunter, EE. UU.: Creation Books, 2012, en las páginas 66 y siguientes. Igualmente, sabemos que la pieza fue traducida al español y representada en 1916 por la compañía de Cecilio Rodríguez de la Vega, Gran Compañía del Teatro Trágico, en teatro Calderón de Valladolid, bajo el título *El sistema del doctor Gonobón*. Que sepamos, aquella traducción al español no sobrevivió hasta nuestros días.

hace que cuestionemos a la mismísima autoridad, pero no es menos cierto que el descubrimiento del cadáver de Maillard al final de la obra de teatro es sobrecogedor y muy efectivo (y, por encima de todo, muy granguíñolesco: en el libreto se describe el momento así: «Le cadavre du directeur, cadavre horrible, mutilé, déchiqueté, la face toute tailladée de coups de rasoir»⁸).

2. Se desdobra el personaje del viajero. Los dos periodistas (Henri y Jean) intercambian sus pareceres sobre lo que está sucediendo a su alrededor. Gracias a este recurso tan simple como efectivo, el espectador puede entender las suspicacias que se van generando en el ánimo de los protagonistas; el hecho de intercambiar sus opiniones al respecto nos sirve para conocer cuál es la causa de su recelo y, de paso, describir lo que va sucediendo. Caso de que se hubiese mantenido un solo protagonista, salvo que él mismo expresase sus pensamientos continuamente en voz alta o fuese excesivamente gesticulante, el espectador no sería partícipe de su creciente inquietud. Igualmente, el que uno sea más desconfiado que otro, enriquece los diálogos y da un gran juego dramático: si los dos fueran recelosos desde un primer momento, hubiesen huido de aquel lugar y no habría historia que contar. La actitud más crédula de Henri, que resta importancia continuamente a la preocupación de Jean, impacienta al espectador, alineado con el miedo creciente de este último. Es, en definitiva, una solución teatral efectiva y coherente.
3. Quizás lo más importante sea el cambio de tono. El relato tenía un marcado carácter cómico-grotesco, derivado del comportamiento de los locos. En la pieza teatral, no se llega a desechar el aspecto grotesco, pero desaparece el factor cómico para mostrar la actitud de los dementes como perturbador e imprevisible. Las risas de los dementes son escalofriantes y avecinan el drama que está por producirse. El Grand Guignol, ya por aquellos entonces, se había ganado la fama de su ser el teatro de lo horripilante y debía hacer mérito de ello; no podía dejarse pasar la oportunidad de usar un relato de Poe sin sobrecargar la faceta tenebrosa y estremecedora del mismo y reafirmar así su fama de ser el teatro del terror.

8. «El cadáver del director, un cadáver horrible, mutilado, despedazado, con el rostro cortado a navajazos».

Por otra parte, en cuanto a la importancia de esta pieza en el repertorio del Grand Guignol (y, en general, en toda su trayectoria) cabe señalar lo siguiente:

1. Inauguró una de las principales líneas temáticas en el repertorio de la compañía: la delgada línea que separa la locura de la cordura. El manicomio como entorno recurrente llegó a ser casi una marca de la casa. El loco, por su parte, también se convertiría en un personaje prototípico, incluso en las comedias⁹.
2. Consagra, aunque ya era usada con anterioridad, la más eficaz e intimidante fórmula de finalización de las obras, consistente en cerrar el arco narrativo con una revelación cargada de perturbadora violencia. En el caso que nos ocupa de *Le système du Dr. Goudron et Pr. Plume*, el descubrimiento del cadáver mutilado del auténtico director del manicomio.
3. Da pie a que el éxito del Grand Guignol comience a traspasar fronteras hacia otras formas de expresión: «*Le système du Dr. Goudron et Pr. Plume*» fue llevada dos veces al cine¹⁰.

9. No cabe desdeñar el hecho de que la locura y los locos fueron unos recursos muy utilizados también en las comedias del Grand Guignol, en las que generalmente el protagonista perturbado resuelve el conflicto para bien. Su candidez, la forma elemental en que ve las cosas y su falta de prejuicios se sobrepone a las arbitrariedades, convencionalismos y rigores de la cordura. Destaquemos la pieza de Henri Duvernois *Le Chevalier Canepin* (1926), en la que un tiránico marido atosiga a su sumisa esposa en la terraza de un hotel. Interviene un aguerrido sujeto (el caballero Canepin del título) que echa al marido y atiende con dulzura a la dama. Pero el benefactor no es más que un loco escapado de un manicomio cercano, que pronto es detenido y devuelto a su reclusión. El marido vuelve y se disculpa ante su esposa. Ella echa de menos a aquel loco que la ayudó y se muestra firme con su esposo, pero vuelve con él al advertir un cambio de actitud a mejor. La locura del protagonista es la que ha facilitado que el amor conyugal se restablezca. En otras comedias del Grand Guignol encontramos que el loco simplemente sirve de excusa para presentar situaciones delirantes. De nuevo recurrimos a Henri Duvernois, en cuya obra *La Dame de bronze et le monsieur cristal* (1921) un marido, harto de su esposa, finge estar loco para que lo encierren en un sanatorio y así poder huir de ella. El fingimiento de la locura no sirve para resolver el conflicto conyugal, más bien lo empeora, pues la enamorada esposa finge igualmente estar loca para vivir junto a su marido en el sanatorio... En *Maman* (Claude Orval, 1943), el protagonista ha heredado una gran fortuna de su padre loco. Duda en si es correcto aceptar el legado. Su madre, para convencerlo de que debe aceptar la herencia, le cuenta que en realidad es el hijo de un amante que tuvo tiempo atrás. El peligro (incluso la inmoralidad) que acarrea la locura se resuelve en esta obra ridiculizando al loco.

10. Fueron, en efecto, dos las adaptaciones cinematográficas con igual título que la pieza teatral. La primera es de 1909 y se ha perdido; solo sabemos que el director fue Robert Saidreau. La segunda es de 1912 y fue dirigida por Maurice Tourneur (hermano del también director Jacques Tourneur, que acabaría triunfando en Hollywood). Esta segunda película

4. Y, quizás lo más importante, inaugura la fructífera y exitosa colaboración del Grand Guignol con el que sería su dramaturgo de cabecera: André de Lorde, al que nos hemos referido en varias ocasiones a lo largo de estas páginas.

Antes de terminar con el análisis de «Le système du Dr. Goudron et Pr. Plume», unas notas sobre su puesta en escena. No se conserva ningún testimonio gráfico de la misma, de modo que tan solo podemos recurrir a las indicaciones contenidas en el libreto, que nos describe únicamente la estancia en la que se desarrolla la pieza: un despacho, su mobiliario, las puertas que sirven de acceso y un ventanal/balcón al fondo. Sabiendo que en aquella época el Grand Guignol usaba unos telones pintados de fondo que podríamos describir como polivalentes (cambiando el mobiliario y algún elemento auxiliar esos telones podían servir para recrear el salón de una casa, un despacho, un restaurante, etc.) no creemos que la puesta en escena de esta obra fuese especialmente llamativa, tanto más cuando en el libreto no se hacen indicaciones específicas sobre otros elementos. El uso de recursos escénicos tales como la iluminación, neblinas artificiales, decorados sofisticados, etc., sería muy habitual del Grand Guignol como apoyo a la acción, pero ya en épocas posteriores, a partir de los años 20.

2.2. «La Mascarade interrompue»

Pongamos ahora nuestra atención en «The Masque of the Red Death». El relato fue publicado también por la *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* en mayo de 1842. La adaptación teatral para el Grand Guignol, estrenada en junio de 1905, corrió a cargo de baronesa Hélène de Zuylen de Nyevelt (1863-1947), de quien tendremos ocasión de ocuparnos más abajo. Para empezar, recordemos el argumento del relato original.

Poe nos cuenta cómo una devastadora enfermedad, la Muerte Roja, asola la comarca: el mal se propaga con inusitada rapidez y provoca, también de manera casi instantánea en quien es contagiado, una agónica

tiene el atractivo de haber sido hecha en íntima colaboración con el mismo Grand Guignol, hasta el punto de que el actor protagonista de la obra teatral, Henri Gouget (el profesor Goudron), repitió papel en el film. Gouget era por aquellos años la gran estrella del Grand Guignol y era lógico que su nombre en el reparto del film se usase como reclamo publicitario. La película en Gran Bretaña fue titulada *The Lunatics*. Finalmente, la pieza teatral dio pie también a una película paródica llamada *Le système du docteur Bitume*, de 1914, dirigida por Jean Durand. Nos hemos referido a películas adaptadas de la obra del Grand Guignol; las películas adaptadas directamente del cuento de Poe son muchas más.

muerte. El príncipe Próspero vive ajeno al infortunio que asola a sus vecinos en su suntuosa vivienda (una abadía que es igualmente fortaleza), junto con sus cortesanos. El palacio de Próspero tiene amplias y lujosas estancias, todas decoradas con grandes vidrieras, que dan a cada habitación un colorido propio. En la sala principal, hay un lujoso reloj. El protagonista organiza una fiesta de disfraces con sus más íntimos amigos (más bien lacayos) para la que establece unos rígidos protocolos en cuanto a la temática de los trajes. Lo cierto es que Próspero es una persona egoísta y vive rodeado de aduladores que no dudan en seguir cada uno de sus caprichosos dictados. Todo ello, ignorando el dolor de los habitantes de la comarca que mueren sin que se aprecie el más mínimo atisbo de piedad ni en el príncipe ni en los suyos. La fiesta de disfraces, pues, no es más que una frívola e insensible demostración de vanidad. Aparece un personaje enmascarado que nadie conoce y cuya indumentaria no responde a las instrucciones de Próspero: parece venir disfrazado de la Muerte Roja. Próspero entra en cólera por lo que considera un atrevimiento y una broma de mal gusto y ordena que le quiten la máscara al intruso, pero este es una presencia que amedraña a todos; descubre entonces que es la mismísima Muerte Roja, que ha acudido a palacio para acabar con ese pequeño reducto de supervivientes. El reloj de la sala principal se detiene en el mismo momento en que todos caen supurando sangre por los poros, simbolizando así el fin de los tiempos.

En la pieza teatral del Grand Guignol, «La Mascarade interrompue», la acción se desarrolla en un acto dividido en diez escenas, en uno de los salones del palacio de Próspero. Cuando sube el telón, la fiesta de disfraces ya ha comenzado. Los distintos cortesanos hablan entre ellos: se maravillan por la fastuosidad del evento, ignorando el mal que acecha más allá de los muros de palacio. Solo un personaje, la marquesa Violante, parece mostrar algo de piedad hacia los desgraciados que mueren por doquier en la comarca. Es la que se encarga de describir a los demás los estragos que causa el mal. Cierta sensación de fatalidad se va adueñando de los presentes, si bien se consuelan comentando las drásticas medidas de aislamiento y control que Próspero ha establecido para que los habitantes de palacio estén a salvo. El príncipe, por cierto, no aparece hasta la escena séptima, y cuando lo hace no hace sino mostrarse arrogante y seguro de sí mismo: ningún invitado a la fiesta corre peligro alguno. Unos bufones advierten a Próspero de que un asistente a la fiesta es un desconocido enmascarado y se ignora cómo

ha podido entrar. En la escena décima y última Próspero se enfrenta al enmascarado, colérico y desafiante. La pieza termina así¹¹:

PRÍNCIPE PRÓSPERO.- *¡Cobardes! ¡Cobardes! (Al extraño.) Dinos tu nombre, para que sepamos a quién debemos colgar mañana, de las almenas de la abadía.*

El desconocido da un paso en silencio. Se detiene bajo la sombra del reloj de ébano. El príncipe Próspero se arroja sobre él, loco de ira y de miedo, con la daga en alto.

PRÍNCIPE PRÓSPERO.- *¡Quitadle la máscara! ¡Déjanos ver tu cara!*

El desconocido, con un movimiento rígido, se quita la máscara. El rostro pálido está moteado de grandes manchas de sangre. La nariz está carcomida por una gran mancha roja. La daga se escapa de las manos del príncipe Próspero, quien cae inconsciente boca abajo.

LA MARQUESA VIOLANTE. - *¡La Muerte Roja está entre nosotros!*

Un reflejo escarlata prende fuego a los rostros de los cortesanos, quienes a su vez caen en contorsiones de agonía.

TELÓN

Las diferencias entre el relato y la pieza teatral derivan esencialmente de la necesidad de explicar al público, a través de los diálogos y actitudes de los personajes, lo que en el relato es sencillamente narración. Así, mientras en el relato no se personifican individualmente más personajes que Próspero y *la Presencia* (la Muerte Roja), en la pieza teatral tenemos varios personajes diferenciados (que además ocupan más de la mitad de la pieza) cuyos diálogos van describiendo la situación y dando respuesta a las preguntas que se va haciendo el público. Una vez más, un recurso teatral tan simple como efectivo. Llamativa es la presencia de dos bufones, que son los que advierten del peligro, como también lo es el personaje de la marquesa Violante, cuyas suspicacias enriquecen la tensión dramática de la pieza.

En principio, dando por buena y efectiva la adaptación del relato al lenguaje teatral, poco más tendríamos que comentar al respecto. No obstante, hay un aspecto sobre el que hay necesariamente que detenerse para apreciar la enorme (e inadvertida) importancia de esta pieza no solo en la historia del Grand Guignol, sino en la historia del teatro y, casi nos atreveríamos a

11. Hemos hecho nuestra propia traducción. El libreto fue publicado poco después del estreno de la obra en el número 7, agosto de 1905, de la revista *Je sais tout*. El libreto también se incluye en *Le Grand Guignol: Le theatre des peurs de la Belle Epoque*, de Agnès Pierron, ya citada, en las páginas 152 y siguientes.

decir, en la forma en la que el arte sirve de escaparate a las aspiraciones y frustraciones humanas. Nos referimos a su autoría.

El relato fue adaptado para el Grand Guignol por la baronesa Hélène de Zuylen de Nyevelt (1863-1947). Fue «La Mascarade interrompue» la única pieza que la baronesa creó para el Grand Guignol, aunque escribió otras muchas, así como novelas y libros de poesía. Hélène de Zuylen de Nyevelt era una persona emprendedora y muy atrevida. Perteneciente a una familia de gran fortuna, era aficionada, además de a la literatura, a los deportes e incluso a las carreras automovilísticas. En modo alguno le importaban las habladurías y comentarios impertinentes que sobre ella se hacían en los ambientes de la alta sociedad, teniendo en cuenta, además, que era bisexual y que no le faltaron amantes de uno y otro sexo. Una de sus relaciones más estables la tuvo con la poetisa Renée Vivien (1877-1909). Las dos amantes escribieron muchas obras literarias conjuntamente, de modo que se duda, a la hora de atribuir la autoría de las mismas, entre una y otra (Pierron 1995, 130). Al parecer, el peso creativo cayó más sobre los hombros de Vivien; incluso se ha llegado a atribuir a ella «La Mascarade interrompue». Esta hipótesis cobra fuerza desde el momento en que, a partir de la muerte de Renée, la producción literaria de Zuylen de Nyevelt prácticamente cesó.

Las amantes tuvieron que vivir su romance en la clandestinidad, si bien Zuylen de Nyevelt, por su carácter atrevido y su falta de tapujos, llevó la situación con mayor entereza que Vivien, que era una persona muy temerosa y, además, propensa a sufrir depresiones y crisis nerviosas. En efecto, esta última padeció de tal manera el tener que ocultar sus tendencias sexuales que acabó muy afectada psicológicamente y, aunque encontró en su compañera un gran apoyo emocional, acabó muriendo por su negativa a ingerir alimentos durante uno de sus episodios depresivos.

«La Mascarade interrompue» fue escrita mientras se desarrollaba la relación entre ambas. Sabiendo esto, la pieza debe ser vista como una historia arrebatadora y como el relato de una insurrección. El príncipe Próspero pretende vivir aislado y evitar así la enfermedad que asola el mundo; es pues una alegoría de los prejuicios burgueses y de la propensión a estigmatizar a los que no se adscriben a las fórmulas morales y racionales convencionales. Además, este impone, literalmente, la celebración de una fiesta de disfraces: el colmo del simulacro y del fingimiento. La *Presencia* (en el relato de Poe) o la *Máscara* (tal y como es referida en la pieza teatral), por su parte, es un personaje que genera rechazo por un asunto tan banal como es el de no ir disfrazado a la fiesta según los mandatos de Próspero, es decir, por no someterse al juego de las apariencias y disimulos que impone la sociedad. Este personaje es otro estigmatizado y la venganza que ha de perpetrar por el desprecio que sufre será cruel y frenética. Debemos pensar, pues, en

cómo acometieron Zuylen de Nyevelt y Vivien, siendo pareja clandestina, la adaptación del cuento de Poe para el Grand Guignol. Sin duda fue un ejercicio de desahogo, rebeldía y de la expresión del resentimiento oculto que albergaban contra la vulgar moralina de la sociedad en la que les tocó vivir.

Igualmente, la pieza fue concebida como una excusa para mostrar un estado de arrebatamiento. En el relato de Poe, la revelación del personaje de la Peste Roja provoca no solo la muerte de todos los presentes, sino el mismísimo fin del mundo, simbolizado en un reloj que se detiene en ese justo momento. En la pieza teatral, a todos los personajes se les torna la cara roja y se contorsionan de dolor mientras cae el telón. El frenesí y el éxtasis del sufrimiento culminaba el arco narrativo. Renée Vivien, por cierto, estuvo adscrita en su producción poética al simbolismo, la misma tendencia literaria que tanta admiración profesaba a Poe. La conjunción, la armonía, el alineamiento literario y existencial entre la obra de Poe y la arrebatadora visión que de su relato tuvieron las amantes es de tal calibre, que no cabe ser ignorado entre aquellos que estudien y analicen tanto la una como la otra. Mucho se ha hablado y escrito sobre los símbolos y los significados ocultos que contiene «The Masque of the Red Death». Nos permitimos, en estas líneas, incluir uno más: el de la Muerte Roja como un justiciero que castiga a aquellos que han desatendido despreciativamente el sufrimiento de sus semejantes haciéndoles pasar por el mismo tormento que negligentemente han ignorado; su intervención hace que se iguale a los privilegiados que viven en palacio con los desgraciados que sufren y mueren más allá de sus muros. Y es eso muy probablemente en lo que pensaban Zuylen de Nyevelt y Vivien: la *Máscara* es un agente de la llamada justicia poética: el simulacro, la apariencia y, en última instancia, la hipocresía que impone Próspero/la sociedad han de ser erradicados (o deberían serlo) de la manera más arrebatadora posible... aunque ello solo fuera posible en la forma de una pieza teatral.

Para terminar con el análisis de «La Mascarade interrompue», al igual que hicimos con «Le système du Dr. Goudron et Pr. Plume», daremos unas notas sobre su puesta en escena. La publicación en la revista *Je sais tout* del libreto iba acompañada de una ilustración, pero la misma era una ilustración genérica, propia de las revistas ilustradas de la época. El libreto sí incluía una descripción de la estancia donde se desarrolla la acción, pero, tal y como hemos referido en el apartado anterior, muy probablemente, a la hora de llevar a cabo la puesta en escena no se contó más que con un telón de fondo y algunos elementos añadidos.

No obstante, cabe hacer alguna apreciación sobre el efecto sanguinolento del final. La indicación contenida en el libreto («Un reflejo escarlata prende fuego a los rostros de los cortesanos, quienes a su vez caen en contorsiones de agonía») debió ser dificultosa de llevar a la práctica. A falta de información

al respecto, nos atrevemos a especular sobre cómo se pudo hacer este truco escénico. En el relato, Poe nos cuenta que las distintas estancias del palacio se coloreaban por la luz que atravesaba las vidrieras de las ventanas. Quizá esto sirvió de inspiración a los tramoyistas del Grand Guignol y el momento final, el lance patético culminante, se ejecutó inundando de luz roja el escenario. La expresividad de los actores haría el resto.

3. CONCLUSION

El Grand Guignol se mantuvo activo hasta 1962. Cerró debido a los muchos problemas financieros que arrastró en sus últimos años de actividad, a su vez provocados por la paulatina ausencia de público. El cada vez más reducido atractivo de sus obras (en clara desventaja con respecto a lo que ofrecía el cine y la televisión); la vejez de su público tradicional, y la consideración de sus obras como ejemplo de teatro decadente, obsoleto y decrepito precipitaron la desaparición de la compañía.

El Grand Guignol es recordado en buena medida bajo el estigma de ser el teatro del terror, sin más miramientos al respecto que el que han tenido los estudiosos que lo han examinado, y que han apreciado la complejidad de su repertorio y la inmensa riqueza de matices de sus obras, fruto de la creatividad de los dramaturgos que participaron en la creación de las piezas, de los distintos avatares históricos por los que pasó la compañía (el cambio de siglo, la llegada del cine, la irrupción de las vanguardias, dos guerras mundiales...) y de la dedicación de sus trabajadores y gerentes, empeñados en hacer de la pequeña sala de la calle Chaptal un reducto para el teatro popular que habría de funcionar bajo los postulados de la creación, el entretenimiento y la osadía.

Es necesario reconocer, por tanto, el valor del Grand Guignol. Como agente del arte dramático (un tanto excéntrico, ciertamente), y asumiendo la responsabilidad que tal actividad conlleva, la compañía era bien conocedora de la carga que supone el subir al escenario un libreto; de poner en escena lo que solo es un texto escrito. Y esta carga la desempeñó con solvencia y con un acierto que no admite reserva alguna. En el Grand Guignol los recursos del lenguaje teatral eran manejados de manera más que sobresaliente, y prueba de ello son los dos ejemplos que hemos analizado.

La esencia de Poe fue traspasada de las páginas del relato a las tablas sin pérdida de identidad. Pueden ser objeto de reproche las libertades que los autores se tomaron a la hora de acometer ciertas adaptaciones, pero ese es el riesgo que esta actividad conlleva: el cambio de lenguaje (en este caso, del literario al teatral) implica necesariamente inventiva y, en ocasiones,

atrevimiento. La obra original debe poder respirar y acomodarse a su nuevo entorno sin ataduras derivadas de prejuicios o apriorismos. Este acomodo es lo que hace que la fuente conserve el respeto que le es debido y que la nueva obra resultante sea coherente y digna. Creemos que los dos ejemplos que han sido examinados en estas páginas ilustran perfectamente cómo se puede respetar lo ajeno respetando igualmente lo propio. Sin dejar de ser el Grand Guignol, la compañía supo también ser un honroso portador del espíritu de Edgar Allan Poe.

4. BIBLIOGRAFÍA

- ANTONA-TRAVERSI, Camillo. *L'Histoire du Grand Guignol. Théâtre de L'Epouvante et du rire*. París: Librairie Théâtrale, 1930.
- ARDUINI, Carla. *Teatro sinistro. Storia del Grand Guignol in Italia*. Roma: Bulzoni, 2011.
- BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- GORDON, Mel. *The Grand Guignol, Theatre of fear and terror*. Nueva York: Da Capo Press, 1997.
- HAND, Richard J. y Michael WILSON. *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror*. Exeter: University of Exeter Press, 2002.
- HAND, Richard J. y Michael WILSON. *Performing Grand-Guignol. Playing the Theatre of Horror*. Exeter: University of Exeter Press, 2016.
- HUNTER, Jack. *Chapel of gore & psychosis. The Grand Guignol theatre*. EE.UU.: Creation Books, 2012.
- KERSTEN, Karin y Caroline NEUBAUER. *Grand Guignol, Das Vergnügen, tausend tode zu sterben*. Berlín: Verlag Klauss Wagenbach, 1979.
- OCAÑA FERNÁNDEZ, Alejandro. *El Teatro del Grand Guignol de París*. Madrid: Antígona, 2024.
- O'LEARY, Sean J. *The relationship between le theater du Grand Guignol and the cinema 1897-1962*. Nueva Jersey: Rowan University, 2005.
- PIERRON, Agnès. *Le Grand Guignol: Le theatre des peurs de la Belle Epoque*. París: Robert Laffont/Bouquins, 1995.
- PIERRON, Agnès. *Les nuits blanches du Grand-Guignol*. Seuil, 2002.
- POE, Edgar Allan. «La máscara de la muerte roja». En *Narrativa completa*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Cátedra, 2011a, pp. 430-434.
- POE, Edgar Allan. «El sistema del doctor Tarr y del profesor Fether». En *Narrativa completa*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Cátedra, 2011b, pp. 696-710.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita. *Aspectos estructurales y temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar Allan Poe*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- RIVIÈRE, François y Gabrielle WITTKOP. *Grand Guignol*. París: Henry Veyrier, 1979.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://www.doi.org/10.14201/16162025154161>

LA RECEPCIÓN TRADUCIDA E ILUSTRADA DE «THE PIT AND THE PENDULUM» EN ESPAÑA

Translated and Illustrated Reception of «The Pit and the Pendulum» in Spain

Ana Belén DOMÉNECH GARCÍA

Profesora Ayudante Doctora

Centro Universitario de la Defensa de la Academia General del Aire y del Espacio

anabelen.domenech@ cud.upct.es

Recibido: 18/02/2025; Aceptado: 11/04W/2025; Publicado: 00/00/2025

Ref. Bibl. ANA BELÉN DOMÉNECH GARCÍA. LA RECEPCIÓN TRADUCIDA E ILUSTRADA DE «THE PIT AND THE PENDULUM» EN ESPAÑA. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 15 (2025), 41-61.

RESUMEN: Este artículo examina la recepción de «The Pit and the Pendulum» de Edgar Allan Poe en España a través de sus primeras traducciones y su influencia en la literatura española del siglo XX. A partir de una traducción publicada en 1887 por Enrique Leopoldo de Verneuil, con ilustraciones de Fernando Xumetra, se analiza el impacto de esta obra dentro de las colecciones literarias. A lo largo del siglo XX, diversas ediciones de «El pozo y el péndulo», algunas ilustradas y muchas sin atribución de autoría, contribuyeron a su popularización en España, incluso en contextos de censura y control editorial durante la posguerra. El estudio subraya la importancia de los traductores y de los ilustradores en la construcción de la imagen de Poe en el ámbito hispánico, destacando figuras como Verneuil, Farrán y Mayoral, y Cortázar, cuya influencia perdura en la tradición española.

Palabras clave: Edgar Allan Poe; «El pozo y el péndulo»; traducción compilada; traducción directa; recepción ilustrada.

ABSTRACT: This paper examines the reception of Edgar Allan Poe's «The Pit and the Pendulum» in Spain through its early translations and its influence on 20th-century Spanish literature. Based on a translation published in 1887 by Enrique Leopoldo de Verneuil with Fernando Xumetra's illustrations, the study analyzes the impact of this work within literary collections. Throughout the 20th century, various editions of «The Pit and the Pendulum» –some illustrated, many of them unattributed– contributed to its popularization in Spain, even within contexts of censorship and editorial control during the postwar period. The study emphasizes the importance of translators and illustrators in shaping Poe's image in the Spanish-speaking world, highlighting figures such as Verneuil, Farrán y Mayoral, and Cortázar, whose influence continues in the Spanish tradition.

Key words: Edgar Allan Poe; «The Pit and the Pendulum»; compiled translation; direct translation; illustrated reception.

En las primeras décadas del siglo XX, el panorama editorial español experimentó una apertura significativa hacia las literaturas extranjeras, impulsada por el interés creciente de un público lector cada vez más amplio y exigente. Las editoriales comenzaron a responder a esta demanda mediante proyectos de traducción que buscaban no solo entretener, sino también formar y actualizar culturalmente al lector en lengua castellana. La traducción se consolidó así como un instrumento de mediación clave entre contextos culturales diversos, permitiendo el acceso a obras hasta entonces poco difundidas en el ámbito hispánico. A partir del siglo XX, la demanda de traducciones de escritores coetáneos fue lo que animó a la mayor parte de editoriales españolas a iniciar un trabajo de divulgación en castellano de las obras más significativas de la literatura y el pensamiento decimonónico europeo y norteamericano. Estas colecciones no se limitaban generalmente solo al ámbito de la ficción, sino que cubrían también el del ensayo, los tratados científicos y las misceláneas, aunque sin duda fueron las traducciones de cuentos y novelas las que predominaron, y no por casualidad, sino porque así lo reclamaba el siglo y la clase dominante, la burguesía, que prefería la novela y el cuento frente a otros géneros. De hecho, parece que una versión en español de «The Pit and the Pendulum»¹ de Edgar Allan Poe

1. «The Pit and the Pendulum», traducido al español como «El pozo y el péndulo» en la versión de Julio Cortázar (Cátedra, 2011), se publicó por primera vez en 1842 en el anuario *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1843*. Véase a este respecto la obra editada por Thomas Ollive Mabbot 2000, 689.

ya se había publicado antes de 1903, año en el que el escritor y traductor Manuel Ciges Aparicio se refirió a este asunto con estas palabras:

Aquellas páginas lúgubres y fúnebres donde nos cuenta el relato, fantástico ó [sic] verdadero, de los calabozos tapiados, donde yacen hombres macilentos condenados á [sic] que se les estrangule en el silencio de la alta noche, arrojando al mar –al espléndido mar azul rielado por la luna– sus cervices ensangrentadas, me ha dejado en el ánimo una impresión tan aterradora, tan horrorosa como la que sentí leyendo esa lúgubre narración de Edgar Allan Poe, «El Pozo y el Péndulo». (Ciges Aparicio 1903, 140)

La traducción en cuestión data de 1887 y es la primera edición ilustrada en España de los cuentos de Poe, a cargo del traductor Enrique Leopoldo de Verneuil (1804-1846). Esta versión ilustrada por Ferrán Xumetra Ragull (1865-1920)², de la prestigiosa colección Biblioteca de Arte y Letras, incluía una selección de once relatos del hispanizado «Edgardo Poe», entre ellos «The Pit and the Pendulum». La edición, publicada con gran lujo por Daniel Cortezo, llevaba por título *Historias extraordinarias* [sic] y contaba además con un prólogo de Charles Baudelaire. La traducción de Verneuil se ha convertido en una de las más difundidas en todo el mundo, especialmente en Argentina, donde Emecé Editores la publicó con correcciones editoriales a pie de página, en particular en la biografía que Charles Baudelaire escribió sobre Poe, bajo el título *Historias Extraordinarias, Cuentos*.

La traducción de Verneuil ofrece dos posibles vías de análisis: la primera, su consideración de trabajo de compilación; es decir, que el proceso de traducción se llevase a cabo con el apoyo de una traducción intermedia, la realizada por Charles Pierre Baudelaire en 1856. La otra, y más plausible, es que Enrique Leopoldo de Verneuil no tuviera acceso directo al texto original del americano y que su traducción fuera elaborada únicamente a partir de la traducción francesa. Esta hipótesis se refuerza por las similitudes estilísticas y algunas particularidades léxicas que remiten a la versión de Baudelaire que no solo reflejan la influencia de Poe, sino también la interpretación que el francés hizo del autor estadounidense, añadiendo un filtro adicional a la obra. La traducción de Verneuil proporciona una capa cultural interesante, en la que se entrelazan las sensibilidades literarias del Romanticismo francés y la recepción hispánica de la época. Este tipo de traducción indirecta era común en una época en la que el acceso a los textos originales no siempre estaba garantizado, y revela tanto las limitaciones de los traductores como sus estrategias creativas para acercar la obra al público español. La primera

2. Sobre la excelsa labor de Xumetra como primer ilustrador español de relatos de Poe véase Rigal Aragón y González Moreno 2018, 7-27.

traducción de «The Pit and the Pendulum» en ser presentada como una obra de elaboración directa, es decir, traducida directamente del inglés, fue publicada en 1884 en el volumen *Novelas y cuentos* (París: Garnier Hermanos) por Carlos de Oliveras. Esta obra fue reeditada en 1908 y nuevamente en 1913, y como introducción contenía, una vez más, el prólogo de Charles Baudelaire incluido en sus *Histoires extraordinaires*.

Con respecto a las ilustraciones de Xumetra para «The Pit and the Pendulum», este capturó dos momentos distintos de la narración –además de hacer referencia al pasaje de la liberación final con un pequeño colofón de cadenas rotas–. En primer lugar, Xumetra representó el tribunal de la Inquisición, cuya crueldad enfatiza al colocar en primer plano a una mujer atada y desmayada (Figura 1); por otra parte, representa el pasaje en el que el prisionero, tras despertar en la celda y en completa oscuridad, palpa los muros para entender el espacio en el que se encuentra (Figura 2). Como se aprecia, ambas ilustraciones aportan un toque romántico a la vez que costumbrista, muy del gusto en la época y también muy apropiado para un texto literario cuya acción transcurría en la España inquisitorial.



Figura 1: Fernando Xumetra Ragull, *El tribunal de la Inquisición*, 1887.

Fuente: <http://www.poeonline.es/>



Figura 2: Fernando Xumetra Ragull, *Palpando la celda a oscuras*, 1887.
Fuente: <http://www.poeonline.es/>

En el siglo XX fueron muchas las revistas que reprodujeron historias de misterio y terror como «The Pit and the Pendulum», aunque raramente se repetían en distintas casas editoriales. Por ejemplo, en 1930, la revista *Popular* publicó en su colección Prensa Moderna la edición *pulp* titulada *El escarabajo de oro y El pozo y el péndulo*. La portada, ilustrada por Orbegozo, no mencionaba al traductor, algo habitual en estas publicaciones económicas.

La economía del diseño –con líneas simples y colores planos– responde a las limitaciones tecnológicas y presupuestarias de las publicaciones *pulp*, pero también se alinea con el movimiento modernista en el diseño gráfico, que privilegiaba la claridad visual y la funcionalidad sobre la ornamentación. Como sabemos, en la mayoría de las revistas y semanarios de esta época era muy común que la autoría del traductor permaneciera en la sombra y no es tan sencillo encontrarse con ediciones en las que esta figura sí estuviera acreditada. Por lo tanto, se constata un vacío en la atribución de la autoría de la traducción de este cuento durante las primeras tres décadas del siglo XX, periodo en el que la versión de Enrique Leopoldo de Verneuil parece haber sido la más ampliamente utilizada. Sin embargo, tras la guerra civil española, y a pesar de la censura, es sorprendente la gran cantidad

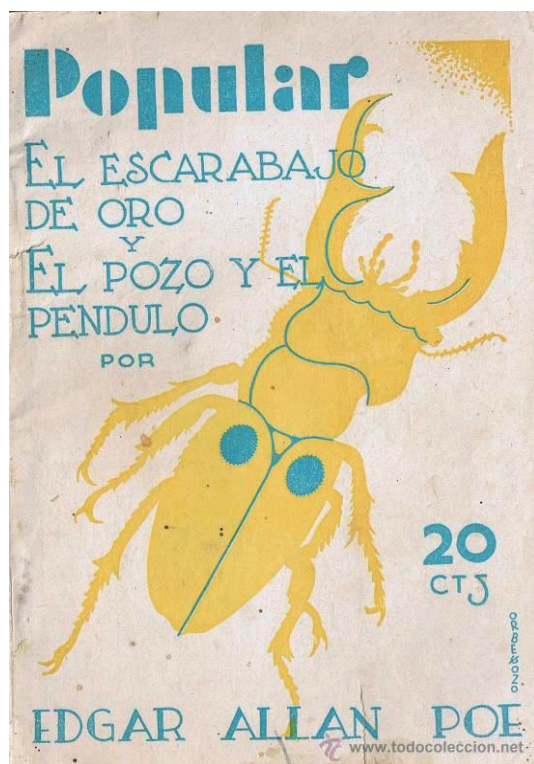


Figura 3: Orbegozo, *El escarabajo de oro*, 1930.
Fuente: Colección propia.

de traducciones dedicadas al género del misterio que llegaron a nuestras librerías y bibliotecas, en ocasiones firmadas y otras no.

Ya en los primeros años de la década de los cuarenta, se importaron desde Argentina varios volúmenes de la colección *Narraciones terroríficas* publicados por la Editorial Molino. *Narraciones terroríficas* era una revista bimensual que inició su andadura en 1939 de la mano de Pablo Molino, un editor español emigrado a Buenos Aires cuando estalló la guerra en España. *Narraciones terroríficas* supuso una de las primeras publicaciones en español del género *pulp fiction*. De hecho, se convirtió en la versión hispana de la conocida revista *Weird Tales*, que había empezado a publicarse en Chicago en 1923. A pesar de que la mayoría de los relatos de *Narraciones terroríficas* tuvieron el beneplácito de los censores españoles, uno de los principales casos de prohibición (de hecho, el segundo en su historia) tuvo lugar con la solicitud de importación de 1.000 ejemplares del volumen 13, que incluía

«El pozo y el péndulo» («The Pit and the Pendulum»)³. Los motivos que se alegaron fueron que la historia estaba «dedicada a los martirios de la Inquisición», lo cual parecía alentar una de las leyendas negras sobre España y, por lo tanto, una imagen negativa del país. Además, el feliz desenlace de la historia lo proporcionaba el rescate del ejército invasor francés, lo que tampoco se vio con buenos ojos. Junto a «El pozo y el péndulo», otro cuento censurado fue «Guillermo Wilson» («William Wilson»), ya que el relato era «incapaz de por sí de hacer mella en la mente de una persona formada, pero que pueden [*sic*] ser perjudiciales para las inteligencias infantiles tan aficionados [*sic*] a estas lecturas, por su constante alusión a crímenes, torturas, apariciones quiméricas [...]»⁴. La confirmación de estos temores aparecía en el expediente correspondiente al volumen 24 de esta revista *pulp*, en el que el censor impidió su importación con un informe rotundo: «Varias de las narraciones de este volumen están impregnadas de espiritismo y terrofismo [*sic*] por que [*sic*] creo improcedente su divulgación»⁵. Las traducciones no iban firmadas, pero por sus rasgos formales, estilísticos y las herramientas de traducción utilizadas queda claro que, tanto para el caso de «Guillermo Wilson» como para «El pozo y el péndulo», las traducciones de Enrique Leopoldo de Verneuil seguían siendo las utilizadas para la mayor parte de publicaciones. Su traducción se mantuvo vigente como la más empleada hasta bien entrada la década de 1930, siendo adoptada en diversas antologías y colecciones, especialmente por editoriales como Saturnino Calleja y Espasa-Calpe. La utilización repetida de estas traducciones por parte de diferentes editoriales refleja no solo su calidad, sino también la falta de una competencia significativa en ese campo en el momento, lo que consolidó a Verneuil como el traductor más influyente para las obras de Poe en español hasta la fecha.

En 1942, sin embargo, la Editorial Iberia lanzó *Narraciones extraordinarias* con diecinueve obras traducidas por José Farrán y Mayoral (1883-1955) y un prólogo escrito por él mismo. Dieciséis años más tarde, en la colección Obras Maestras, la editorial amplió la obra completa de Poe sumando a las traducciones de José Farrán y Mayoral las de B. del Castillo y José Núñez de Prado. En esta ampliación de dos tomos (sin ilustrar) la editorial respetó el prólogo y las versiones del primero ya incluidas en su edición de 1942 e incluyó «The Pit and the Pendulum», entre otras obras vertidas al castellano, sin indicar su autoría.

3. Véase el expediente EXT-963-4 de Lázaro Lafuente.

4. Véanse los expedientes 1044-41 y 1045-41 de Lázaro Lafuente.

5. Véase el expediente 1089-41 de Lázaro Lafuente.

En 1968, la Editorial Iberia relanzó la famosa antología *Narraciones extraordinarias* de Edgar Allan Poe. Un año después, en 1969, Alianza Editorial publicó nuevamente esta obra dentro de su colección Biblioteca Básica Salvat, en una edición que incluía una traducción completa a cargo de Farrán y Mayoral, junto a un prólogo de Narciso Ibáñez Serrador. Esta nueva edición reunía doce relatos, entre ellos «The Pit and the Pendulum», y aclaraba que la traducción había sido cedida por la Editorial Iberia, confirmando que la autoría de la versión correspondía a Farrán y Mayoral. El estilo refleja la influencia de una traducción intermedia: la realizada por Charles Baudelaire. La huella del francés, bien sea como traductor o como fuente auxiliar, permanece patente durante todo el siglo XX, lo que evidencia su constante ascendente en la recepción de la obra de Poe en nuestro país. Este fenómeno subraya la perdurabilidad de las traducciones intermedias y la centralidad de ciertos traductores, como Baudelaire, entre otros, cuya labor seguía siendo un punto de referencia clave en el estudio de Poe en España.

De hecho, en 1962, aunque la antología *Narraciones completas* (colección El Lince Astuto, de Ediciones Aguilar) estaba traducida por Julio Gómez de la Serna, su prólogo, continuaba siendo el que Charles Baudelaire escribiera muchos años antes. A esto, le seguía un pórtico con el poema «El cuervo» («The Raven») y un colofón explicativo realizado por Julio Gómez de la Serna. En una nota preliminar, el traductor explicaba que él mismo se había encargado de la composición del volumen, así como de la elección de las obras que lo componían. Además, explicaba que de las cincuenta traducciones que esta edición incluía, quince de ellas (las últimas narraciones) habían sido realizadas por los traductores Fernando Gutiérrez y Diego Navarro (1914-1956), estando «El pozo y el péndulo» («The Pit and the Pendulum») dentro de este grupo.

En 1956, al otro lado del Atlántico, Julio Cortázar alcanzó uno de los hitos más significativos de su carrera como traductor al abordar la narrativa y ensayística de Edgar Allan Poe. Sin embargo, la labor realizada por Cortázar no se extendió en España hasta 1970, cuando Alianza Editorial la publicó en dos volúmenes encuadernados en cartón⁶. La edición incluía un prólogo sobre la vida de Poe, la traducción de treinta y tres cuentos distribuidos en ambos volúmenes y notas, todo ello realizado por el escritor argentino. La labor de Cortázar destaca por su meticulosa fidelidad estilística y su capacidad de adaptar de manera armoniosa el texto, preservando tanto la atmósfera enigmática como el misterio característico de la obra original. En

6. El argentino Rodolfo Jorge Walsh también daba traducción a «The Pit and the Pendulum» en 1956, pero su texto meta se reservó y no vería la luz hasta la llegada del segundo volumen de *Antología del cuento extraño* (2), en 1976, gracias a la casa Hachette.

1971, apenas un año después, Ediciones Nauta presentó una nueva edición de las *Obras Selectas* de Poe, traducida por María Cristina Reiss Raimundo. Este doble volumen, que incluía un prólogo de Carlos Rojas y cuarenta cuentos de Poe, incorporaba, posiblemente, por primera vez en España *El diario de Julius Rodman*⁷. Según Margarita Rigal Aragón y Fernando González Moreno (2020, 307), la aparición de los volúmenes de Nauta constituyó un esfuerzo editorial por superar a Alianza mediante una edición de mayor calidad⁸. Esta edición contaba con el atractivo, muy pocas veces valorado por la crítica, de ochenta y seis dibujos en blanco y negro (dos por texto) de la mano del artista barcelonés Ramon Calsina Baró (1901-1992). Por suerte, muy recientemente, el grupo de investigación al que pertenezco, «Estudios interdisciplinarios de Literatura y Arte (LyA)», de la Universidad de Castilla-La Mancha, se ha preocupado por la reivindicación de la labor de Calsina como ilustrador de relatos, poemas y hasta estudios ensayísticos de Poe⁹. Las dos ilustraciones de Calsina para «The Pit and the Pendulum» indican al lector cuáles son, al entender del artista, los momentos álgidos de la narración: el inicio (Figura 4) y el fin (Figura 5). Esto estaría en consonancia con la consabida unidad de efecto defendida por Poe en sus estudios críticos: para que un relato lograra conducir al lector hacia el clímax, este debía estar concebido de manera que el principio y el fin formasen un efecto único. Como se observa en las figuras, Calsina supo entender la esencia de «The Pit and the Pendulum» y ayudar al lector a captar lo que de satírico y cómico había en este texto siempre interpretado como de tono grave y serio¹⁰.

En 1970 se publicaba también *Narraciones. Ensayos. Poemas* de la editorial EDAF, traducida por Ricardo Summers, Aníbal Froufe y Francisco Álvarez, y con dieciséis ilustraciones de José Picó Mitjans (1902-1996). Una de estas ilustraciones refleja, de manera recreada, el momento en el que el péndulo está a punto de caer sobre el languideciente y descorazonado reo. Se enfatizan aquí también la presencia de las ratas y la del pozo (Figura 6). Aunque la imagen no es literal al texto, pues el reo está recostado sobre una de las paredes de la celda, en vez de tumbado y atado sobre el potro, sí muestra con intensidad la agonía y el sufrimiento del protagonista. El uso

7. Para un estudio profundo sobre esta traducción de Reiss Raimundo, véase el capítulo 7 de la tesis doctoral inédita de Doménech García, 2024.

8. Véase la obra de Rigal Aragón y González Moreno en Pennsylvania State University, 2012, 307.

9. Véase, a este respecto, la obra de González Moreno, Rigal Aragón y Jaquero Esparcia en Octaedro, 2023.

10. Véase, a este respecto, el capítulo de Rigal Aragón sobre las fuentes literarias e históricas de «El pozo y el péndulo», 2024, 49-64.

del color, además, añade valor a esta edición desde el punto de vista de las ilustraciones.



Figura 4: Ramon Calsina Baró, *Los inquisidores*, 1971.
Fuente: <http://www.poeonline.es/>



Figura 5: Ramon Calsina Baró, *La liberación*, 1971.
Fuente: <http://www.poeonline.es/>



Figura 6: José Picó Mitjans, *El narrador descubre el péndulo*, 1970.

Fuente: <http://www.poeonline.es/>

Estas mismas traducciones se utilizaron en 1976 para componer *Edgar Allan Poe. Obras inmortales*, cuya última reedición hasta el momento fue impresa en 2005 con la ilustración de la cubierta de Ricardo Sánchez. Esta traducción de «The Pit and the Pendulum» se utilizó en *Cuentos de horror*, con introducción de Mauro Armiño y cubierta ilustrada por Gerardo Domínguez. La traducción realizada por el trinomio formado por Froufe, Álvarez y Summers se repetiría, una vez más, en *Narraciones extraordinarias*, de la editorial EDAF (2009), una edición ampliada de la del 2005, sin ilustrar.

En 1983, la traductora estadounidense Doris Rolfe (1940-2023) realizó la traducción de *El gato negro*, una antología de doce cuentos publicada en la colección Tus Libros. Intriga, de Ediciones Generales Anaya, que incluía el relato «El pozo y el péndulo». Esta edición contiene una introducción y apéndice de Juan y Constantino Bértolo Cadenas y una guía de ilustraciones de Carmen Bernárdez. Es una obra, tal y como se aprecia por el apéndice y por la guía de Bernárdez, con fines didácticos. Muy de agradecer es la inclusión de esta guía de ilustraciones. El libro cuenta con veintiséis

ilustraciones en blanco y negro de Harry Clarke (1889-1931) y Arthur Rackham (1867-1939), además de algunas viñetas ornamentales, y un retrato de Poe grabado por Justo Barboza Colantonio. Los ilustradores logran plasmar los elementos clave de los relatos de misterio de Poe: el terror, la agonía y la sorpresa ante lo inesperado; en resumen, las fuerzas de lo desconocido y extraordinario, aunque podrían parecer meramente decorativas debido a la abundancia de líneas y detalles ornamentales, se aprecian con claridad, sorprendiendo la gran expresividad de las figuras: personajes atrapados en el terror más desesperado. Esto es sobre todo cierto con respecto a la ilustración de Clarke seleccionada en esta edición para acompañar «The Pit and the Pendulum», que representa una de las escenas más tensas y aterradoras del relato, capturada en la mirada del protagonista, instantes antes de que la guadaña le quite la vida y justo en el momento en que las ratas lo liberan de sus ataduras. Con respecto al reo, destaca su disposición oblicua, lo que transmite la inquietante sensación de estar a punto de caer en un vacío amenazante. La idea del «horror vacui» se manifiesta en el negro intenso de uno de los dos planos en los que la ilustración se divide por la diagonal que describe la posición del protagonista, una oscuridad acentuada por el contraste con el plano superior, ligeramente menos oscuro y adornado con líneas curvas y vigorosas.



Figura 7: Harry Clarke, *Pululaban sobre mí en cantidades cada vez más grandes*, 1923 (1919). Fuente: <http://www.poeonline.es/>

En la misma línea que la obra anterior, han sido muchas las ediciones y traducciones de relatos de Poe en formatos dirigidos a un público juvenil¹¹. Un ejemplo destacado es *El gato negro y otros cuentos de horror* (1996), traducido por Manuel Broncano Rodríguez y Julio-César Santoyo Mediavilla para la editorial Vicens Vives. Esta antología, que incluye ocho cuentos de Poe, se presentó como parte de la colección Aula de Literatura. En esta edición, Manuel Broncano se encargó de la introducción, las notas y las propuestas de trabajo, mientras que la traducción de la narración fue compartida entre él y Santoyo¹². En esta ocasión la editorial acertó mucho más (según mi opinión) con la elección del ilustrador. Jesús Gaban Bravo (1957-), un artista consolidado y con experiencia en ilustración infantil y juvenil, asumió el reto de representar escenas macabras y aterradoras en los ocho relatos incluidos en esta edición. Para suavizar el impacto del terror, utilizó el color. En «The Pit and the Pendulum», logra este efecto con escenas escalofrantes, como las ratas que roen las cuerdas del protagonista mientras la guadaña se acerca, y con tonos oscuros que recrean la mazmorra y el pozo. Las ilustraciones también incluyen la condena y la salvación del personaje, ofreciendo una visión completa del relato y subrayando la orientación educativa de la edición, visible en la introducción y los anexos. Véase la impresionante recreación realizada en la ilustración que cierra el relato (Figura 8), en la que el reo se abraza a sí mismo en posición fetal mientras se refugia en el borde del pozo, preparándose para el momento final.

Mauro Armiño (1944-) ha sido otro de los grandes traductores de «The Pit and the Pendulum» en España. En 1995, *El pozo y el péndulo y otras historias espeluznantes* se publicó en la editorial Valdemar, selección Gótica, junto con otros 23 relatos que había traducido entre 1974 y 1981. En 2008, esta misma editorial publicó la edición española de *Illustrated Tales of Mystery and Imagination* (Berlín: Die Gestalten Verlag GmbH & Co KG, 2006), que tituló *El gato negro y otros cuentos ilustrados de misterio e imaginación*. Este nuevo volumen incluía tres poemas y diez narraciones, entre ellas, el cuento que nos ocupa, acompañado de doce impactantes ilustraciones del brasileño Samuel Casal (1974-)¹³. De entre las doce, se incluye aquí la que muestra una secuencia que ya hubiese sido mostrada por Xumetra en el

11. Véase, en relación con este tema, el capítulo de Marín Ruiz en *Legados visuales de Poe*, 2024, 121-134.

12. Esta edición de Vicens Vives, de 1996, complementaba una publicación anterior de la editorial, también pensada para un público juvenil, fechada en 1988, que solo contenía «El escarabajo de oro» y «Los crímenes de la rue Morgue», con ilustraciones de Rackham (siguiendo la estela de Anaya).

13. Véase el estudio que, a este respecto, proporciona González Moreno en *Octaedro*, 2024, 80.



Figura 8: Jesús Gaban Bravo, *Tortura final*, 2016.

Fuente: <http://www.poeonline.es/>

siglo XIX: la del protagonista tanteando la celda (Figura 9), que ahora se torna en un ser desgarbado, perdiendo todo el aire romántico que Xumetra le había conferido.

Gabriela Bustelo (1962-) realizó una traducción del cuento en 2004 para Espasa-Calpe en *Cuentos* (colección Línea de Sombra). Esta edición, no ilustrada, también incluye una nota de la traductora y reúne doce relatos en los que la muerte, como tema recurrente, se manifiesta de diversas formas: natural, accidental y premeditada. Bustelo, conocida por su enfoque minucioso y fiel, intenta que la esencia del estilo de Poe se mantenga intacta en el contexto hispanohablante. Ese mismo año, la editorial Galaxia-Gutenberg/Círculo de Lectores volvió a dar a la estampa la traducción de los cuentos de Cortázar con el prólogo también de este. Lo original y extraordinario de esta edición de lujo se lo aportaban las 237 ilustraciones a color (capitulares, ilustraciones a página completa, viñetas y colofones) de Joan-Pere Viladecans (1948-). Tal y como explicábamos en *100 bitos ilustrados de Poe*, «todas las ilustraciones responden a una gama cromática predefinida y simbólica: los cuentos del volumen I (lo arabesco, lo grotesco-macabro, lo sobrenatural, raciocinio) se representan mediante negro, rojo, ocre y anaranjados; los del volumen II (humor, parodia, lo grotesco-cómico) en azul, verde, negro y blanco» (González Moreno *et al.*, 2020, 167).



Figura 9: Samuel Casal, *Mis manos extendidas encontraron por fin un obstáculo sólido*, 2008. Fuente: <http://www.poeonline.es/>

En 2005, el traductor argentino Elvio E. Gandolfo (1947-) llevó a cabo una nueva versión de *Edgar Allan Poe. El gato negro y otros relatos*, publicada por Brosquil Edicions y Libros del Zorro Rojo (Valencia/Barcelona-Madrid), reimpresa en 2007. Esta antología reunía tres relatos emblemáticos de Poe: «El gato negro» («The Black Cat»), «El enterramiento prematuro» («The Premature Burial») y «El pozo y el péndulo» («The Pit and the Pendulum»), acompañados de diez impresionantes ilustraciones del artista argentino Luis Scafati (1947-) para este último relato. Tal y como indica González Moreno, «en el caso de Scafati, habitualmente interesado por lo más oscuro de la naturaleza humana, por su dualidad y por cómo el hombre es en muchas ocasiones cárcel de sí mismo, vemos cómo estos elementos, presentes en la narración, son potenciados» (2024, 80). Incluyo aquí, a modo de ejemplo, la ilustración que se correspondería con la misma secuencia ya analizada en Xumetra y en Casal, de modo que el lector pueda apreciar las diferencias entre los estilos. Scafati, a mi entender, muestra mejor el paroxismo de horror del reo, al insertar su cabeza en un cubo, que lo aprisiona y lo encierra en su propia mente.



Figura 10: Luis Scafati, *Aquel olor sofocante invadía más y más la celda*, 2007.

Fuente: <http://www.poeonline.es/>

Con motivo del bicentenario del nacimiento de Edgar Allan Poe (2009), Anaya lanzó una nueva edición titulada *Cuentos de Poe*. Esta antología incluía los doce relatos traducidos por Doris Rolfe en 1983, a la que se añadió un breve prólogo de Luis Alberto de Cuenca, reconocido poeta y ensayista español. El volumen destacó por su cuidada presentación, con una cubierta ilustrada por Francisco Javier Serrano Pérez (1946-) y treinta y seis ilustraciones a todo color realizadas por los artistas Raul Allen, Pere Ginard, Max Hierro, Beatriz Martín Vidal, Javier Olivares y Gabriel Pacheco. Esta edición consolidó la relevancia de la traducción de Rolfe dentro del panorama hispanohablante, al tiempo que reafirmó la vigencia de los relatos de Poe en el imaginario literario contemporáneo. En lo que se refiere a «The Pit and the Pendulum», este fue ilustrado de manera muy original por Pacheco (1973-), el cual realiza tres aportaciones para este cuento: la primera, a modo de frontispicio, muestra la figura del Padre Tiempo representado como la espeluznante Muerte (mitad ángel, mitad demonio), doblada sobre sí misma y portando una inmensa guadaña (Figura 11); la segunda recrea esa misma imagen, ahora muy erguida y esbelta, una Muerte majestuosa y sangrienta que nos prepara para la siguiente (Figura 12); en la última, la figura de la Muerte es ya innecesaria, pues se describe lo que sería la muerte misma: una escena en la que las guadañas se multiplican y una de ellas, con un leve roce, va a extinguir la vida del protagonista (Figura 13).



Figura 11: Gabriel Pacheco, *Padre Tiempo*, 2009.
Fuente: <http://www.poeonline.es/>



Figuras 12 y 13: Gabriel Pacheco, *Padre Tiempo/La tortura del péndulo*, 2009.
Fuente: <http://www.poeonline.es/>

En 2017, «The Pit and the Pendulum» fue reeditado por la Editorial Reino de Cordelia en el volumen *Diez cuentos de terror*, traducido por la coruñesa Susana Carral Martínez. En este caso, la edición incluye diez relatos de Poe, junto con un ensayo de Luis Alberto de Cuenca titulado «Poe» y las ilustraciones de María Espejo (1981-), quien proporcionó cincuenta y siete dibujos en blanco y negro y a color. Para «The Pit and the Pendulum», María Espejo hizo cinco ilustraciones; reproduzco aquí la que muestra al tribunal de la inquisición, para que el lector pueda compararla con otras de ilustradores anteriores que muestran la misma escena (Figura 14). Esta edición sigue la tradición de presentaciones cuidadas que destacan tanto el contenido como el formato visual.

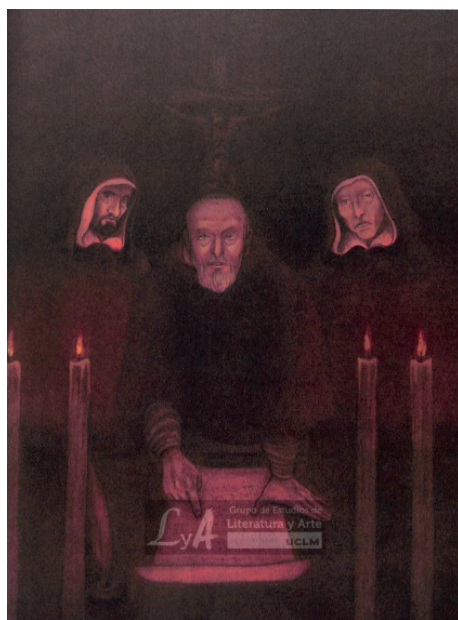


Figura 14: María Espejo, *El tribunal de la Inquisición*, 2017.

Fuente: <http://www.poeonline.es/>

Poe, Edición anotada de la editorial Akal (2022) supera cualquier ejemplificación de la nueva forma de plantear la traducción y la ilustración de nuestro tiempo. Se trata de una selección de relatos con ilustraciones de Arthur Rackham, Harry Clarke, Aubrey Beardsley, Brian Shaw y Paul Gauguin; así como fotografías a color y notas en profundidad para dilucidar las fuentes de Poe, palabras inciertas y pasajes y alusiones literarias, biográficas e históricas. La traducción, a cargo de Lucía Márquez de la Plata, está acompañada

por un abundante uso de notas al margen, tan numerosas que a veces parecen rivalizar en extensión con el propio texto traducido. Estas notas no solo aclaran términos y referencias culturales, sino que también subrayan su compromiso con una traducción transparente y didáctica, destinada a lectores que buscan una comprensión más inmediata y menos exigente de los textos clásicos o modernistas, y que, sin embargo, están interesados en pequeñas píldoras de contenido transversal que, en el caso de «El pozo y el péndulo», se ejemplifican con caricaturas políticas, una postal de la película dirigida por Alice Guy-Blanché en 1913 o un cartel de la película de 1961 de Roger Corman, junto con las ilustraciones de Clarke, Rackham y Shaw.

Esta evolución en el estilo de traducción y la ilustración, desde la erudición arcaizante hasta la accesibilidad contemporánea, demuestra cuáles son las necesidades de un lector cambiante. Así, tanto la traducción como la ilustración se convierten en un arte dinámico y vivo, capaz de adaptarse y evolucionar con el tiempo, mientras siguen siendo una puerta abierta hacia el pasado literario y cultural.

CONCLUSIÓN

Las diversas traducciones e ilustraciones de «The Pit and the Pendulum» reflejan un interés continuo y multifacético por la obra de Edgar Allan Poe, abordada desde perspectivas que van desde adaptaciones orientadas al público juvenil hasta ediciones de lujo enriquecidas con elaboradas ilustraciones. Este abanico de enfoques pone de manifiesto la capacidad de los textos de Poe para adaptarse a diferentes contextos y audiencias, asegurando su relevancia perdurable en el canon de la literatura universal. Desde su introducción en España, «The Pit and the Pendulum» ha sido objeto de traducción por parte de destacados traductores españoles, algunos de ellos anónimos, quienes han contribuido a preservar y recontextualizar esta narrativa en el imaginario cultural. Lo mismo ha sucedido con la nómina de ilustradores que se han acercado al texto. La elección de la ciudad de Toledo como escenario, tal como Poe la imaginaba en 1842, resulta un fascinante anacronismo: a pesar de que la ciudad había perdido su esplendor imperial del siglo XVI, seguía encarnando para Poe un símbolo atemporal de la España inquisitorial. Sin haber pisado nunca suelo ibérico, el autor logró plasmar con notable perspicacia los terrores más auténticos asociados a la Inquisición española, consolidando su habilidad para trascender las barreras culturales y geográficas.

Desde el siglo XIX hasta la actualidad, «The Pit and the Pendulum» ha continuado resonando en nuestras pesadillas más vívidas, evocando de

manera recurrente la angustia y el terror más puro asociados al antiguo colegio de San Eugenio y San Ildefonso, hoy convertido en la Delegación de Hacienda, última sede de la Santa Inquisición en Toledo. Este escenario, impregnado de un simbolismo histórico y cultural, refuerza la conexión entre la obra de Edgar Allan Poe y el imaginario colectivo relacionado con los horrores inquisitoriales. Con el paso del tiempo, la afirmación de su compatriota, el poeta beat Allen Ginsberg, cobra mayor fuerza: «Todo nos acaba llevando a Poe». Estas palabras encapsulan la omnipresencia del autor en nuestra cultura, cuya obra sigue siendo un referente ineludible tanto para el análisis traductológico como para la representación del miedo en su forma más universal.

BIBLIOGRAFÍA

- CIGES APARICIO, Manuel. «Del cautiverio». *Nuestro Tiempo*, diciembre 1903, 36, pp. 48-62.
- DOMÉNECH GARCÍA, Ana Belén. *Misterios traducidos: Una epistemología de la práctica traductora de tres cuentos de raciocinio de Edgar Allan Poe*. Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2024. Repositorio Institucional de la UCLM. <https://ruidera.uclm.es/items/0c30003f-c644-49fa-b385-572e71a81b6a>
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando. *Cien hitos ilustrados de la obra de Edgar Allan Poe*. Albacete: Editorial Cuarto Centenario, 2020.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando. «Horribles imágenes que la fantasía había sido capaz de imaginar». En GONZÁLEZ MORENO, Fernando, Alejandro JAQUERO ESPARCIA y Margarita RIGAL ARAGÓN (eds.). *Toledo, El pozo y el péndulo. La fantasía española de Edgar Allan Poe*. Barcelona: Octaedro, 2024, pp. 65-81.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando, Margarita RIGAL ARAGÓN y Alejandro JAQUERO ESPARCIA. *La mirada irónica de Ramon Calsina Baró: Sus ilustraciones para Cervantes y Poe*. Bern: Peter Lang, 2023.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando, Margarita RIGAL ARAGÓN y Alejandro JAQUERO ESPARCIA (eds.). *Toledo, El pozo y el péndulo. La fantasía española de Edgar Allan Poe*. Barcelona: Octaedro, 2024.
- LÁZARO LAFUENTE, Alberto. «La recepción de la narrativa inglesa de terror en la España de Franco: Antologías y colecciones». En *Periphery and Centre IV*. La Coruña: AFI, Universidad de La Coruña, 2009a, pp. 223-232. Expediente EXT-963-4.
- LÁZARO LAFUENTE, Alberto. «La recepción de la narrativa inglesa de terror en la España de Franco: Antologías y colecciones». En *Periphery and Centre IV*, La Coruña: AFI, Universidad de La Coruña, 2009b, pp. 223-232. Expedientes 1044-41 y 1045-41.
- LÁZARO LAFUENTE, Alberto. «La recepción de la narrativa inglesa de terror en la España de Franco: Antologías y colecciones». En *Periphery and Centre IV*. La Coruña: AFI, Universidad de La Coruña, 2009c, pp. 223-232. Expediente 1089-41.

- MARÍN RUIZ, Ricardo. «Ediciones ilustradas de «The Pit and the Pendulum» en la literatura infantil y juvenil española en el cambio de siglo». En RIGAL ARAGÓN, Margarita y Fernando GONZÁLEZ MORENO (eds.). *Legados visuales de Poe*. Madrid: Síntesis, 2024, pp. 121-134.
- MARTÍNEZ ARIZA, José Manuel. *Un sueño dentro de otro: La poesía «en arabesco» de Edgar Allan Poe*. Valencia: Universidad de Valencia, 2015.
- POE, Edgar Allan. *Historias extraordinarias*. Traducción de E. L. De Verneuil. Prólogo de Charles Baudelaire. Ilustraciones de F. Xumetra. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía., 1887.
- POE, Edgar Allan. «The Pit and the Pendulum». En MABBOTT, Thomas Ollive (ed.). *The Collected Works of Edgar Allan Poe. Tales and Sketches*, vol. 2. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2000, pp. 689-705.
- POE, Edgar Allan. «El pozo y el péndulo». En *Narrativa completa*. Traducción de Julio Cortázar. Madrid: Cátedra, 2011, pp. 474-486.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita. *Aspectos estructurales y temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar A. Poe*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita. *Los legados de Poe*. Madrid: Síntesis, 2011.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita. «El pozo y el péndulo»: Fuentes históricas y literarias». En GONZÁLEZ MORENO, Fernando, Alejandro JAQUERO ESPARCIA y Margarita RIGAL ARAGÓN (eds.). *Toledo, El pozo y el péndulo. La fantasía española de Edgar Allan Poe*. Barcelona: Octaedro, 2024, pp. 49-64.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita, y Beatriz GONZÁLEZ MORENO (eds.). *Edgar Allan Poe: Doscientos años después*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita y Fernando GONZÁLEZ MORENO. «Under the Spanish Eye». En ESPLIN, Emron y Margarida VALE DE GATO (eds.). *Anthologizing Poe: Editions, Translations, and (Trans)National Canons*. Lehigh Valley: Pennsylvania State University, 2020, pp. 293-323.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita y Fernando GONZÁLEZ MORENO. «Poe and the Art of Painting: Tales to Be Seen—the First Spanish Illustrated Edition». *The Edgar Allan Poe Review*, Spring 2018, 19(1), pp. 7-27.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://www.doi.org/10.14201/16162025156390>

LA CASA DE FLANAGAN: PROCESOS DE ADAPTACIÓN Y APROPIACIÓN DE LA OBRA DE EDGAR ALLAN POE EN *LA CAÍDA DE LA CASA USHER* (NETFLIX, 2023)

Flanagan's House: Processes of Adaptation and Appropriation of Edgar Allan Poe's Work in The Fall of The House of Usher (Netflix, 2023)

Laura LÁZARO PALENCIA

Investigadora independiente

lauralazaropalencia@gmail.com

Ana GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ

Universidad Autónoma de Madrid

ana.gonzalez-rivas@uam.es

Recibido: 18/02/2025; Aceptado: 10/03/2025; Publicado: 00/00/2025

Ref. Bibl. LAURA LÁZARO PALENCIA y ANA GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ. LA CASA DE FLANAGAN: PROCESOS DE ADAPTACIÓN Y APROPIACIÓN DE LA OBRA DE EDGAR ALLAN POE EN *LA CAÍDA DE LA CASA USHER* (NETFLIX, 2023). 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 15 (2025), 63-90.

RESUMEN: *La caída de la casa Usher* (2023) es una miniserie de terror gótico creada por el director y productor Mike Flanagan que narra los sucesos acontecidos a los Usher, una familia de millonarios cuyos miembros empiezan a sucumbir, uno a uno y en extrañas circunstancias, a la muerte. La serie, que toma el relato homónimo «La caída de la casa Usher» (1839) de Edgar Allan Poe como punto de partida, está basada en la vida y obra del autor norteamericano, fusionando una infinidad de relatos y poemas para crear una nueva historia que pone de

manifiesto la riqueza del mundo de Poe. Dentro de este complejo entramado intertextual, el presente capítulo se centrará en analizar la presencia del relato «La caída de la casa Usher» en la serie (a nivel narrativo, de los personajes, los temas que comparten, la estética, y el uso de la cita literaria), así como el proceso de actualización que tiene lugar al trasladar el cuento a nuestros días.

Palabras clave: Edgar Allan Poe; adaptación cinematográfica; apropiación literaria; intertextualidad.

ABSTRACT: *The Fall of the House of Usher* (2023) is a gothic horror miniseries created by director and producer Mike Flanagan. It recounts the story of the Ushers, a family of millionaires whose members begin to die one by one under mysterious circumstances. The series takes as its foundation Edgar Allan Poe's homonymous tale «The Fall of the House of Usher» (1839), but it also draws on a wide range of the author's life and literary works to weave a new narrative that highlights the richness of Poe's universe. Within this complex intertextual framework, the present chapter will focus on analyzing the presence of the tale «The Fall of the House of Usher» in the series, considering narrative structure, character development, shared themes, aesthetic choices, and the use of the literary quotations. It will also explore how the tale is updated and adapted to resonate with contemporary audiences.

Key words: Edgar Allan Poe; film adaptation; literary appropriation; intertextuality.

1. MIKE FLANAGAN Y EDGAR ALLAN POE: ENCUENTRO EN NETFLIX

En octubre del año 2021, el director y productor de cine estadounidense Mike Flanagan sorprendió a sus más acérrimos seguidores con la noticia de que ya estaba en marcha su nueva serie para el servicio de *streaming* Netflix. Dicha serie, que aterrizaría en la plataforma dos años más tarde, el 12 de octubre de 2023, recibiría el título de *La caída de la casa Usher* y estaría basada en la obra literaria del maestro del gótico Edgar Allan Poe. Aquella no era la primera vez que Flanagan se valía de obras literarias para crear sus propias narrativas, pues ya lo había hecho con anterioridad en producciones como *La Maldición de Hill House* (2018), basada en la novela homónima de Shirley Jackson, o *La Maldición de Bly Manor* (2020), en la que rindió homenaje al aclamado Henry James. No obstante, la mención de Edgar Allan Poe como punto de partida para esta nueva entrega fue suficiente para causar furor tanto entre los seguidores del productor (aficionados, por supuesto, al género gótico y del terror) como entre los entusiastas del autor norteamericano.

Edgar Allan Poe está considerado uno de los grandes autores de la literatura gótica, junto a Bram Stoker, Mary Shelley o H. P. Lovecraft. Muchas

de sus obras, como «El gato negro» (1843), «El corazón delator» (1843) o su afamado poema «El cuervo» (1845) se han convertido en auténticos clásicos del género literario. Entre las razones que explican que la popularidad de Poe haya llegado con tanta fuerza a nuestros días se encuentran los temas que trata en su obra, como la muerte, el asesinato o la locura, cuestiones atemporales que todavía atraen y fascinan a la sociedad del siglo XXI. Igualmente atractiva resulta la leyenda negra que rodea al autor, cuya turbulenta vida y enigmática muerte lo han convertido en una misteriosa figura que sigue captando la atención de nuevos lectores. Teniendo esto en cuenta, la iniciativa de adaptar la obra literaria de Poe suponía una vía segura para garantizar el éxito de la serie y, tal y como se podía predecir, *La caída de la casa Usher* se ha convertido en una de las producciones más aclamadas de Flanagan.

A pesar de lo que parece sugerir el título, *La caída de la casa Usher* no se limita a una adaptación directa del relato homónimo de Poe, sino que constituye un complejo proceso de reelaboración literaria de todo el universo del autor, en el que convergen muchas de sus obras para construir una nueva historia. Si bien resultaría interesante analizar cada uno de los nexos que unen la serie con los distintos textos de Poe, lo cierto es que esta tarea sería muy extensa para esta ocasión, de modo que este artículo se centra únicamente en examinar la presencia de «La caída de la casa Usher» dentro de esta producción de Flanagan. Como veremos, este relato es medular en toda la serie, además de ser una de las narraciones de Poe que más influencia ha tenido en todo el gótico americano, tal y como se ha demostrado, por ejemplo, en *Poe, the House of Usher, and the American Gothic* (2009), de Dennys R. Perry y Carl H. Sederlhom, quienes definen este cuento como «the turning point in Gothic literature in which Poe includes most of the basic rules of the game of horror writing» (Perry y Sederlhom 2009, 5).

El principal objetivo de este artículo es demostrar la profundidad y la riqueza intertextual presente en *La caída de la casa Usher* de Flanagan, un ejemplo relevante de la transcendencia que ha tenido el legado de Poe en la cultura popular contemporánea. En primer lugar, ofreceremos una introducción a la serie, en la que se aborda de manera resumida la trama, así como las diferentes referencias a la vida y obra de Poe presentes en ella. Se puede observar aquí cómo «La caída de la casa Usher» se establece como el arco narrativo que da forma a esta nueva historia. En el siguiente apartado se estudian los diferentes elementos narrativos en los que tiene lugar la intertextualidad entre el cuento y la serie: los personajes, los temas comunes, la estética y el uso de la cita literaria. A continuación, se analizan la actualización del relato y su adaptación al público contemporáneo, así como las motivaciones que hay detrás de todo este proceso.

2. *LA CAÍDA DE LA CASA USHER* DE MIKE FLANAGAN: INTERTEXTUALIDAD CON LA VIDA Y OBRA DE EDGAR ALLAN POE

La caída de la casa Usher de Flanagan narra la historia del director ejecutivo de la corrupta empresa farmacéutica Fortunato, Roderick Usher, quien acaba de perder a sus seis hijos en circunstancias tan extrañas como espeluznantes. Tras el funeral conjunto de Victorine, Tamerlane y Frederick, sus últimos tres hijos, Roderick invita a su casa de la infancia a su némesis, el fiscal Auguste Dupin, para ofrecerle un valioso relato: la verdadera historia detrás de la abrupta muerte de su descendencia. La serie, pues, se desarrolla a través de una narrativa no lineal a caballo entre el pasado lejano (los años de juventud de Roderick y su hermana Madeline, cuyas acciones tienen repercusiones en la actualidad), el pasado cercano (el esclarecimiento de cada uno de los decesos) y el presente (la conversación entre Roderick y Dupin). Se desentraña así cómo décadas atrás la ambición de poder de los mellizos los lleva a firmar un pacto con Verna, una misteriosa mujer que les promete no solo éxito en todos sus proyectos, sino también inmunidad legal para el resto de sus días; eso sí, a cambio de acortar la vida de sus descendientes. Es decir, que una vez que la existencia de Roderick y Madeline llegue a su fin, también lo hará la del resto de la familia. Los hermanos aceptan esta condición y, amparados por este pacto, los Usher logran enriquecerse patentando de manera engañosa y agresiva su medicamento, la ligodona, que se cobraría en los siguientes años la vida de miles de personas sin ningún tipo de repercusión legal para los mellizos. Sin embargo, llegado el momento, Verna se cobra su parte del trato.

A través del personaje de Roderick, protagonista y principal narrador de la historia, así como de su casa familiar –que constituye el escenario marco donde tiene lugar la confesión–, el relato de Poe «La caída de la casa Usher» se convierte en el arco narrativo que da unidad a toda la historia, justificando con ello el título de la serie. Sin embargo, como ya se ha señalado, Flanagan no se limita a adaptar cinematográficamente un único texto de Poe, sino que combina una infinidad de relatos y poemas. De hecho, escoge los títulos de otros relatos para dar nombre a los episodios de la serie: en particular, «La máscara de la muerte roja» (1842. Episodio 2 en la serie), «Los crímenes de la calle Morgue» (1841. Episodio 3), «El gato negro» (1843. Episodio 4), «El corazón delator» (1843. Episodio 5), «William Wilson» (1839. Episodio 6) y «El pozo y el péndulo» (1842. Episodio 7)¹. Estos relatos son igualmente clave para dar forma a las historias de cada uno de los hijos de Roderick, que van constituyendo el núcleo narrativo de cada episodio. A estos relatos

1. Frente a estos episodios, el primero y el último están vinculados con el poema «El cuervo» (1845): «Una lúgubre medianoche» (Episodio 1) y «El cuervo» (Episodio 8).

se incorporan también, de manera más o menos explícita, obras como «El entierro prematuro» (1844), «El barril de amontillado» (1846) y la que es considerada por muchos su *magnum opus*: el poema «El cuervo» (1845). Se genera así una compleja red de textos que Dupont (2024, 6) define como un proceso de «adaptación cruzada» [*cross-adaptation*], y, más concretamente, una «imitación neoclásica fragmentaria» [*fragmentary neo-classical imitation*], de acuerdo con la clasificación de Thomas Leitch. Banerjee (2022, 58), por su parte, lo describe como una «mezcla» [*mashup*] de diferentes textos que comparten lo que Julie Grossman (2015) definió como «elastextidad» [*elastextity*] –esto es, la cualidad de las obras de trascender sus propios límites y fusionarse con otras, tanto anteriores como posteriores–.

Por otra parte, Flanagan recoge una amplia gama de nombres pertenecientes al mundo literario de Poe para designar a sus propios personajes, como pueden ser los mellizos Madeline y Roderick Usher, los hijos de este (Prospero, Camille L'Espanaye, Napoleon, Victorine Lafourcade, Tamerlane y Frederick) y otras figuras, como Morella (la mujer de Frederick), Lenore (la hija de Frederick y Morella), Annabel Lee (la exmujer de Roderick), Auguste Dupin (el fiscal) y Arthur Pym (el abogado de la farmacéutica Fortunato)². Encontramos también nombres de personajes reales, obtenidos de la propia biografía del autor: Eliza (la madre de Poe) es la madre de los mellizos; Longfellow (poeta rival del bostoniano) es el padre de estos y antiguo director ejecutivo de Fortunato; y este último es sucedido en su cargo en la empresa por Rufus Griswold, otro rival de Poe en vida que se convierte a su vez en antagonista de Roderick en la serie. Finalmente, Flanagan refuerza esta intensa intertextualidad entre la obra y la vida del autor a través de un recurso narrativo muy utilizado por el propio Poe: la cita literaria. Como veremos a lo largo de los siguientes apartados, se concluye así un complejo proceso de asimilación e interpretación de la obra de Poe que va mucho más allá de una adaptación fidedigna del original.

2. «Prospero» pertenece al protagonista del relato «La máscara de la muerte roja» (1842); «Camille L'Espanaye» se corresponde con una de las víctimas (Madame L'Espanaye) en «Los crímenes de la calle Morgue» (1841); «Napoleon» emerge de «Los anteojos» (1844), un relato humorístico cuyo protagonista recibe el nombre del sonado emperador francés; «Victorine Lafourcade» se toma prestado de «El entierro prematuro» (1844), siendo este el apelativo de una mujer que, según se cuenta, fue inhumada en vida; «Tamerlane» es el título de uno de los primeros poemas de Poe, publicado en 1927; «Frederick» es el nombre del protagonista del relato «Metzengerstein» (1832); «Morella» toma el nombre del relato homónimo publicado en 1835, cuyo título alude a la mujer del narrador; «Lenore» proviene del aclamado poema «El cuervo» (1845); «Annabel Lee» pertenece al poema homónimo publicado en 1849; «Auguste Dupin» es el nombre del protagonista de una famosa trilogía de relatos detectivescos; y, finalmente, «Arthur Pym» pertenece al protagonista de la única novela escrita por el autor: *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* (1838).

3. «LA CAÍDA DE LA CASA USHER» DE POE EN LA SERIE DE FLANAGAN

Como ya se ha señalado, el relato de «La caída de la casa Usher» de Poe es el punto de partida y el hilo conductor que da sentido a la historia de Flanagan. Al igual que en el relato, en la serie el narrador acude a la morada de los Usher tras recibir una invitación por parte de Roderick, aunque los motivos por los cuales esto sucede son radicalmente distintos a los que planteaba Poe: mientras que en el relato el narrador visita la casa de los Usher para acompañar a su amigo de la infancia en un momento difícil de salud, en la serie de Flanagan lo hace para obtener una confesión de su enemigo vital. Una vez dentro de aquella lóbrega vivienda, Dupin se percata de que Roderick muestra comportamientos extraños, pues parece sufrir alucinaciones y delirios que interrumpen su narración. Al mismo tiempo, se oyen una serie de ruidos procedentes del sótano, que Roderick atribuye a Madeline, quien supuestamente se encuentra allí trabajando. Mientras tanto, Roderick relata cómo sucedieron las muertes de todos y cada uno de sus hijos, como consecuencia de un pacto que él y su hermana hicieron en su juventud con Verna. Finalmente, y al igual que ocurre en el relato de Poe, Madeline, que en realidad había sido enterrada en vida por su hermano mellizo, resurge de la tumba para asesinarlo. La hermana, vestida con ropas blancas ensangrentadas y aparentemente enloquecida, se abalanza sobre Roderick con un grito lamentoso y aterrador, y el decrepito edificio comienza a derrumbarse. Ante este hecho, Dupin huye despavorido al exterior, donde presencia finalmente la literal y metafórica caída de la casa Usher.

Los parecidos argumentales entre el relato de Poe y la serie de Flanagan son obvios, pero la intertextualidad que se establece entre estas dos obras actúa también en un nivel más profundo y está presente en elementos narrativos como los personajes, los temas, la estética y el uso de la cita literaria. En este proceso de asimilación, además, será igualmente relevante la actualización literaria que tiene lugar, un aspecto clave para entender el atractivo que mantiene Poe para el público contemporáneo. Vemos a continuación todos estos elementos.

3.1. *Personajes*

En el presente apartado, nos centramos en los tres personajes del relato que se trasladan del cuento a la serie: Roderick Usher, Madeline Usher y el narrador, quien en la producción de Flanagan recibe el nombre de August Dupin. Dichos personajes desempeñan un papel fundamental para la construcción de la trama, pues sus acciones proporcionan la historia de fondo que explica los acontecimientos del presente.

3.1.1. Roderick y Madeline Usher

Para analizar los personajes de Roderick y Madeline Usher en la serie de Flanagan se hace necesario profundizar un poco más en su historia personal y las circunstancias que los llevan al juicio contra ellos con el que se inicia toda la historia. Siendo unos adolescentes, Roderick y Madeline son abandonados a su suerte tras la muerte de su madre Eliza, la única figura de apoyo de la que disponían, ya que su padre, William Longfellow, los había repudiado desde su nacimiento. Antes de ser asesinado por Eliza³, Longfellow había sido el CEO de Fortunato, de modo que los mellizos, considerándose herederos del patrimonio de su padre, comienzan a trazar un plan para hacerse con la empresa. Dicho plan pasa por deshacerse de Rufus Griswold, quien tras la muerte de Longfellow había asumido el puesto de director ejecutivo de la farmacéutica. Tras asesinar a Griswold y emparedarlo en el sótano del nuevo edificio de Fortunato, los hermanos firman con Verna el trato que, como ya se ha dicho, les garantiza inmunidad legal con respecto al reciente asesinato y cualquier otro crimen.

Con respecto al relato, la serie presenta una transformación significativa en la naturaleza moral de Roderick y Madeleine, que son retratados ahora como individuos profundamente corruptos y despiadados. Esta transformación corresponde a lo que Genette denomina «transvaloración»⁴ (1989, 422), y constituye una de las modificaciones más relevantes ejercidas sobre el texto fuente en la serie de Flanagan. Pero, más allá de esta diferencia, son muchos los parecidos que constituyen el común denominador entre el Roderick de Poe y el de Flanagan. Y uno de ellos es la enfermedad que afecta a la familia. En el relato del bostoniano, Roderick se describe al lector como un hombre errático que sufre de alguna extraña afección⁵. En la serie, este trastorno psíquico se hace explícito cuando Roderick revela

3. La escena del asesinato de Longfellow recuerda también a «La caída de la casa Usher»: tras ser enterrada por Roderick y Madeline, quienes la creían fallecida tras una larga enfermedad, Eliza resurge de su tumba completamente enloquecida y se dirige a la mansión de Longfellow, donde se abalanza sobre el empresario y termina con su vida justo antes de sucumbir también ella a la muerte.

4. Genette (1989, 422) define la transvaloración como «toda operación de orden axiológico que afecte al valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones: sea, en general, la serie de acciones, de actitudes y de sentimientos que caracteriza a un “personaje”».

5. «The MS. gave evidence of nervous agitation. The writer spoke of acute bodily illness –of a mental disorder which oppressed him» [«La escritura denotaba agitación nerviosa. El autor hablaba de una enfermedad física aguda, de un desorden mental que le oprimía» (Poe 2011, 297)].

que sufre una enfermedad terminal llamada CADASIL, un «deterioro cognitivo vascular hereditario»⁶ (Episodio 2, 21:24) que afecta al razonamiento y la percepción, y causa alucinaciones, las cuales, en su caso, se traducen en aterradoras visiones de sus hijos difuntos. Se trata, además, del mismo trastorno que acabó con la vida de su madre décadas atrás. De manera paralela, también en el relato de Poe se alude al componente hereditario de la enfermedad de Roderick, definida como «a constitutional and a family evil»⁷ (Poe 1978, 402).

Madeline, por el contrario, no se asemeja en nada a aquella mujer enferma y misteriosa del relato de Poe. De hecho, se trata de una persona vital y completamente sana, tanto física como mentalmente (si obviamos los evidentes signos de una probable psicopatía), y, a diferencia de lo que ocurre en el texto –en el cual su presencia está limitada a unas pocas apariciones–, en la producción de Flanagan este personaje es una de las figuras que más aparecen en pantalla. Además, se le dota de una personalidad que no posee en el cuento y de una obsesión (su fascinación por el Antiguo Egipto y la inmortalidad)⁸ que la pone en relación con otras obras de Poe. No obstante, donde sí se establece un vínculo claro entre la Madeline del cuento y la de la serie es en su siniestro destino y el modo en que se desarrolla: ambas son enterradas vivas, pero lograrán escapar para vengarse de su hermano.

3.1.2. Auguste Dupin

Auguste Dupin es el narrador marco de la serie de Flanagan y, simultáneamente, el narratario de Roderick, que nos da a conocer las historias detrás de la muerte de sus hijos. En la producción de Flanagan, por otra parte, la relación entre Dupin y Roderick dista mucho de la amistad que los une en el relato: si bien Roderick y Dupin habían sido aliados en una causa común en contra de las prácticas corruptas de Fortunato, esta cordialidad se rompe cuando el primero decide traicionar al fiscal para poder escalar de posición en la empresa. La enemistad entre ambos continúa creciendo

6. Se empleará siempre la traducción al español proporcionada por la propia serie de Netflix.

7. «Un mal constitucional y familiar» (Poe 2011, 300). Para los textos en inglés de Poe se emplea la edición de Mabbott (1978) y la traducción de Cortázar en la edición de Cátedra (2011).

8. El Antiguo Egipto está presente en la literatura de Poe en obras como «Conversación con una momia» (1845) o «El escarabajo de oro» (1843). Por otra parte, el deseo de vencer a la muerte es uno de los principales temas de «La máscara de la muerte roja» (1842).

cuando, estando ya Roderick al mando de Fortunato, Dupin se ve envuelto en un nuevo caso en contra de la farmacéutica, esta vez en relación con los desastrosos efectos de la ligodona. Por este motivo el fiscal acepta la invitación de su rival, pues en la confesión de Roderick puede encontrar la evidencia que necesita para poder ganar el caso y acabar definitivamente con la empresa.

Como podemos observar, en la serie tiene lugar una transformación profunda de la figura del narrador (que ahora tiene un nombre propio y una historia personal), así como de su relación con el protagonista (con quien el vínculo es mucho más tenso y conflictivo). Adviértase, por otra parte, que, a través del personaje de Dupin, se introduce en la serie una nueva conexión literaria, esta vez con la trilogía de relatos detectivescos o de «raciocinio» de Edgar Allan Poe⁹. La referencia es oportuna, y viene justificada, en primer lugar, por los parecidos entre las profesiones de los personajes: tanto el detective como el fiscal se guían por métodos deductivos muy similares en sus investigaciones y, de hecho, su función en sus respectivas tramas es la de encontrar una explicación a lo inexplicable¹⁰. Además, al igual que su predecesor, también el Dupin de la serie demuestra una gran agudeza intelectual, y en una sola visita a la casa de Roderick y Annabel Lee es capaz de averiguar que la familia está atravesando momentos difíciles, prestando atención a pequeños detalles de la estancia. En definitiva, los cambios operados en la figura del narrador resultan esenciales para dar sentido a la historia de Flanagan, a la vez que enriquece ingenioso el proceso de intertextualidad que tiene lugar en la serie.

3.2. *Temas y motivos*

Flanagan incorpora en su historia varios de los temas y motivos que caracterizan la obra de Poe. En esta sección analizaremos aquellos que se extraen directamente de «La caída de la casa Usher», tales como la locura, la dualidad, la identificación entre la casa y la mente, la confesión del crimen perfecto y el consumo de drogas.

9. «Los asesinatos de la calle Morgue» (1841), «El misterio de Marie Rôget» (1842) y «La carta robada» (1844).

10. De hecho, son frecuentes las series, películas o novelas en las que son los abogados, fiscales o jueces los que deben actuar como «detectives» para desentrañar el caso que les ocupa. Valga como ejemplo la saga literaria de *Perry Mason* (1933-1973), escrita por Erle Stanley Gardner y más tarde adaptada a la famosa serie estadounidense del mismo nombre.

3.2.1. La locura

La locura, uno de los temas más recurrentes y fascinantes en la literatura de Poe, está presente en innumerables obras del autor norteamericano¹¹ y, como era de esperar, también se manifiesta en numerosos personajes dentro de la producción de Flanagan.

La locura resulta clave para interpretar el personaje de Roderick, afligido por aquella demencia vascular que le provoca aterradoras alucinaciones¹². Al igual que el narrador anónimo del relato de Poe, el Dupin de Flanagan es testigo de la conducta extraña de su interlocutor, el cual, en ocasiones, interrumpe su monólogo para mirar aterrado algo invisible para el fiscal, algo que le hace temblar, titubear e incluso gritar. Como consecuencia de este comportamiento, Dupin se siente invadido por la inquietante sensación de que en la sala hay alguna presencia de la que él no tiene constancia, de manera muy similar a como le ocurría al narrador de Poe:

And now, some days of bitter grief having elapsed, an observable change came over the features of the mental disorder of my friend [...]. He roamed from chamber to chamber with hurried, unequal, and objectless step [...] and a tremulous quaver, as if of extreme terror, habitually characterized his utterance [...]. I beheld him gazing upon vacancy for long hours, in an attitude of the profoundest attention, as if listening to some imaginary sound. It was no wonder that his condition terrified – that it infected me. I felt creeping upon me, by slow yet certain degrees, the wild influences of his own fantastic yet impressive superstitions¹³. (Poe 1978, 410-411)

Como se ha observado más arriba, también Madeleine da señales de estar mentalmente perturbada, y en un momento de la serie ella misma hace referencia a la locura citando el relato de Poe «Eleonora» (1842): «Los

11. El tema de la locura en la obra de Edgar Allan Poe ha sido objeto de análisis en numerosos artículos (Kyriakou, 2022; Rickman y Kim, 1989; Rohr, 2014). En lo que respecta concretamente a «La caída de la casa Usher», valgan como ejemplo trabajos como los de Gruesser (2004) o Engel (1985).

12. De hecho, Roderick hace referencia a la locura en diferentes momentos: «La vida es una locura. Es un disparate» (Episodio 6, 15:10-15-15), le dice a su nieta Lenore.

13. «Y entonces, transcurridos algunos días de amarga pena, sobrevino un cambio visible en las características del desorden mental de mi amigo [...]. Erraba de aposento en aposento con paso presuroso, desigual, sin rumbo [...] una vacilación trémula, como en el colmo del terror, caracterizaba ahora su pronunciación [...] lo veía contemplar el vacío horas enteras, en actitud de profundísima atención, como si escuchara algún sonido imaginario. No es de extrañarse que su estado me aterrara, que me inficionara. Sentía que a mi alrededor, a pasos lentos pero seguros, se deslizaban las extrañas influencias de sus supersticiones fantásticas y contagiosas» (Poe 2011, 305-306).

hombres me han llamado loco; pero lo que todavía no se ha aclarado del todo es si la locura es o no la inteligencia más noble» (Episodio 6, 33:28-33:35; Poe 2011, 416).

La locura afecta igualmente a la madre de los mellizos, que atraviesa un proceso de enajenación mental en los días previos a su muerte. Finalmente, los hijos de Roderick también parecen haber heredado la demencia de su familia paterna: la mente de Perry es cuando menos peculiar –el mismo Roderick confiesa a Dupin que su hijo estaba «como mínimo, loco» (Episodio 2, 5:04-5:09)–; Camille tiene una obsesión insana con arruinar la reputación de su hermana Victorine; Victorine enloquece tras acabar con la vida de su pareja, perseguida por el sonido del latido del corazón artificial que ha colocado en el cadáver de la misma; Leo es llevado al límite por el sustituto perverso del gato de su novio, al cual termina dando caza tirando abajo las paredes de su apartamento a golpe de martillo; Tamerlane comienza a experimentar alucinaciones como resultado de la falta de sueño, y estas son acentuadas por la presencia de Verna, derivando en un comportamiento errático y un eventual «brote psicótico» que acaba con su vida; y, por último, la personalidad obsesiva de Frederick acaba por corromper su mente, llevándolo a cometer actos inauditos contra su mujer por celos.

Estrechamente relacionado con el motivo de la locura está, por tanto, el tema de la herencia genética. En el relato de Poe, se habla de «un mal constitucional y familiar» que parece haberse transmitido de generación en generación, a lo largo de las décadas e incluso de los siglos. También se deja entrever que este mal está directamente relacionado con la existencia de relaciones incestuosas dentro de la familia, lo que en última instancia es la causa de la condición física enfermiza de los Usher¹⁴. Este motivo, sin embargo, se ha visto transformado en su adaptación al cine: es paradigmático el ejemplo de Roger Corman y su película *La caída de la casa Usher* (1960), donde, en lugar del incesto, se alude directamente a una locura de carácter malévolo que afecta a la familia y que explica la negativa de Roderick a dejar que su hermana se case y continúe un linaje maldito. En este sentido, Flanagan parece hacer un guiño a Corman al presentar también este «mal» heredado como una forma de locura –lo que, además, invita a pensar en la

14. «I had learned, too, the very remarkable fact, that the stem of the Usher race, all time-honored as it was, had put forth, at no period, any enduring branch; in other words, that the entire family lay in the direct line of descent, and had always, with very trifling and very temporary variation, so lain» (Poe 1978, 399). [«Conocía también el hecho notabilísimo de que la estirpe de los Usher, siempre venerable, no había producido, en ningún periodo, una rama duradera; en otras palabras, que toda la familia se limitaba a la línea de descendencia directa y siempre, con insignificantes y transitorias variaciones, había sido así» (Poe 2011, 298)].

posibilidad de que la obra de Corman funcione como una fuente intermedia para su serie–.

Obsérvese, finalmente, que, tanto en la serie de Flanagan como en el relato de Poe, la locura adquiere una dimensión moral. Por una parte, puede interpretarse que, en el texto original, el incesto fue motivado principalmente por la avaricia de los Usher, quienes deseaban conservar sus propiedades dentro de la familia a toda costa. Por otra parte, los Usher de Flanagan también manifiestan codicia y un afán desmedido de poder y riqueza, lo que lleva a los mellizos a sellar el siniestro pacto con Verna. En ambos casos, como vemos, se nos plantea la misma disyuntiva sobre qué surge en primer lugar, la corrupción moral o la locura –una incógnita que queda a la interpretación del lector o el espectador–.

3.2.2. La dualidad

La dualidad es otro de los temas centrales en la obra de Edgar Allan Poe, y uno de los motivos que aporta más profundidad psicológica a sus relatos y a sus personajes¹⁵. El cuento más representativo a este respecto es «William Wilson», donde el narrador protagonista se enfrenta a su doble o *doppelgänger*, un compañero de curso con el que guarda un extraordinario parecido y que aparece siempre que está a punto de realizar una acción reprochable¹⁶. Pero la idea del doble también está presente en relatos como «El gato negro», «El barril de amontillado», «Ligeia», la trilogía de Auguste Dupin¹⁷ y, por supuesto, «La caída de la casa Usher».

Mucho se ha escrito acerca de la dualidad existente en el término «Casa Usher» [«House of Usher»], que, como señala el narrador, se emplea para aludir tanto a la mansión como a la familia que la habita desde antaño¹⁸.

15. Sobre la dualidad en la obra de Edgar Allan Poe, véase el estudio de Fernández-Santiago (2013).

16. Sobre «William Wilson», véanse, por ejemplo, los estudios de Moores (2006), Hoffmeister (1974), Jung (2001) o Carlson (1976), entre otros.

17. Sobre el tema de la dualidad en los relatos de detectives de Poe y su influencia posterior, véase la tesis doctoral de Craighill (2011).

18. «It was this deficiency, perhaps, of collateral issue, and the consequent undeviating transmission, from sire to son, of the patrimony with the name, which had, at length, so identified the two as to merge the original title of the estate in the quaint and equivocal appellation of the «House of Usher» – an appellation which seemed to include, in the minds of the peasantry who used it, both the family and the family mansion» (Poe 1978, 399). [«Esta ausencia, quizá, de ramas colaterales, y la consiguiente transmisión constante de padre a hijo, del patrimonio junto con el nombre, era la que, al fin, identificaba tanto a los dos, hasta el punto de fundir el título originario del dominio en el extraño y equívoco nombre

Esta ambivalencia del término «casa» se encuentra presente también en la apropiación de Flanagan, donde se hace referencia a esta identificación entre la vivienda y el linaje en diversas ocasiones. Por ejemplo, en uno de los juicios contra Fortunato, Dupin afirma que «La casa Usher ha capeado las tormentas, la nieve, el granizo, y es más prepotente, más dura, y más oscura hoy que nunca» (Episodio 1, 25:25-25:35). Verna también hace una contribución a esta idea al sellar el pacto con los mellizos con el brindis «Por la casa Usher. Le ha llegado el momento» (Episodio 8, 33:38-33:53), presagiando así tanto la desintegración de la familia como el colapso del inmueble en el sentido más literal. Incluso Roderick hace alusión a esta idea al final de la serie, cuando, en aquella última conversación con Madeline, le dice «Esta casa... Este cadáver de casa será nuestra tumba» (Episodio 8, 59:52-1:00:00), remarcando así la indisoluble unión entre ellos y su hogar.

También encontramos un vínculo estrecho entre la apariencia de la casa y la naturaleza de los miembros de la familia Usher. En el relato, se describe la mansión de los Usher como una construcción que de alguna manera consigue mantenerse en pie, a pesar del estado de deterioro ostensible que presenta su fachada: «There appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones» (Poe 1978, 400)¹⁹. Esta idea se puede trasladar tanto a los Usher de Poe como a los de Flanagan –una familia completamente desintegrada, compuesta por individuos inmorales y corrompidos por el dinero, y que, sin embargo, logra mantenerse unida contra todo pronóstico ante cualquier ataque o demanda impuesta contra ellos–.

Por último, al igual que en el texto fuente, la misma presencia de los hermanos mellizos ya supone una manifestación del *doppelgänger*. Como argumenta Benjamin Fisher (2010, 20), Roderick y Madeline representan fuerzas opuestas y al mismo tiempo complementarias; es por esto que el uno no puede existir sin el otro, y, por tanto, deben abandonar el mundo al mismo tiempo. Esto mismo sucede en la historia de Flanagan, donde el vínculo inseparable entre los hermanos se evidencia en la advertencia de Verna: «Moriréis juntos. Llegasteis al mundo juntos y os iréis juntos, o no hay trato. Me encanta la simetría» (Episodio 8, 30:43-30:52).

de Casa Usher, nombre que parecía incluir, entre los campesinos que lo usaban, la familia y la mansión familiar] (Poe 2011, 297).

19. «Parecía haber una extraña incongruencia entre la perfecta adaptación de las partes y la disgregación de cada piedra» (Poe 2011, 298).

3.2.3. La identificación entre casa y mente

La identificación entre la casa y la mente se puede entender como una manifestación más de la dualidad que acabamos de explorar; sin embargo, en este caso la conexión entre las dos ideas se vuelve más compleja y simbólica. En su artículo «The House of Poe» (1967), Wilbur defiende que en la obra de Poe la casa se convierte en una representación metafórica de la mente. Como señala Wilbur (1967, 103), los escenarios en los que se desarrollan las historias de Poe constituyen siempre representaciones de estados mentales. En el relato, esta idea se ve reforzada por la sutil pero visible personificación de la mansión de los Usher, con sus «vacant eye-like windows»²⁰ (Poe 1978, 397), así como por el poema recitado por Roderick, «The Haunted Palace»²¹ (Poe 1978, 406-408), donde se describe un palacio como alegoría del deterioro de una mente afectada por la locura.

Flanagan, por su parte, se encarga de incorporar esta metáfora en su obra al establecer una conexión entre la corrupción de la mente de los mellizos y el aspecto desmantelado de su hogar de la infancia. Asimismo, el abandono ostensible del inmueble se puede entender como un reflejo del olvido de sus orígenes humildes y sus convicciones morales. Una vez que estos quedan desatendidos, la mente se pervierte, se torna desagradable e inhóspita, sin posibilidad de reparación, así como ocurre con su casa. Esta degradación del estado mental y moral no solo afecta a los mellizos, sino que acaba contagiando a los hijos de Roderick, corrompidos por el dinero y las propias ambiciones de su padre. Esto se lo reprocha su difunta exmujer, Annabel Lee, en una emotiva escena cuando se presenta ante él (a modo de espíritu, o tal vez como representación de la consciencia de Roderick) en el funeral de los hijos de ambos: «Los mataste de hambre. Cada vez quedaba menos de ellos hasta que un día estaban vacíos, estaban huecos» (Episodio 8, 9:44-9:53).

En lo que respecta a la construcción del escenario y su conexión con la mente, encontramos también un aspecto que es muy habitual en los relatos de Poe: la verticalidad del espacio. En el mundo literario de Poe, la verticalidad hace referencia a la interpretación metafórica de los espacios subterráneos como representaciones del subconsciente²². En el espacio de

20. «Ventanas como ojos vacíos» (Poe 2011, 296).

21. «El palacio encantado». Este poema se publicó por primera vez en la revista *American Museum* en 1839, y fue finalmente incorporado al relato como una canción escrita por Roderick.

22. Los relatos «El gato negro» (1843), «El barril de amontillado» (1846) y, por supuesto, «La caída de la casa Usher» (1839) constituyen ejemplos perfectos de la representación vertical del espacio como metáfora de los procesos psicológicos de los protagonistas. En

la casa, el subconsciente se encuentra representado por las plantas inferiores. De hecho, en el relato de Poe, Madeline es enterrada en una cripta bajo la mansión en un intento fútil de Roderick de reprimir algo que lo atormenta (tal vez el temor de estar condenados a perpetuar la tradición de incesto existente en la familia). En la serie de Flanagan, Roderick entierra a Madeline de manera similar en el sótano de la casa, para asegurarse de que la deuda que ambos habían contraído con Verna quede saldada ese mismo día, acabando así con su tormento. Los mellizos también emparedan a Griswold en el sótano de las nuevas oficinas de Fortunato, trasunto de la cripta de la familia de Montresor en «El barril de amontillado». El descenso que se lleva a cabo para cometer los crímenes, tanto en los relatos de Poe como en la serie de Flanagan, representa esa caída fatal e irreversible en la locura que afecta a los protagonistas y que, como proceso mental, tanto interesaba al bostoniano.

Wilbur (1967, 109) señala también que en el relato de Poe el estado decadente tanto de la casa como de la condición mental de Roderick pueden ser interpretados como una alegoría de lo que se conoce como el estado hipnagógico, definido como aquel momento transitorio entre la vigilia y el sueño. En este sentido, la apariencia ruinoso de la casa podría entenderse como una representación visual y figurativa de la desintegración de la consciencia al sumergirse la mente en el mundo onírico, de modo que el colapso de la casa simboliza el momento en que la persona cae dormida (Wilbur 1967, 109). A través de la exploración de este mundo onírico, Poe desafía la percepción de la realidad, invitando al lector a cuestionarse la veracidad de los hechos y sumiendo a los personajes en un estado de incertidumbre sobre su propia existencia. De hecho, el Roderick de Flanagan confiesa a Dupin que durante un tiempo llegó a pensar que aquel encuentro con Verna había sido tan solo un sueño extraño. Por otro lado, las alucinaciones que oprimen a Roderick podrían entenderse también como representaciones de la mente en un estado de ensoñación, sobre todo si tenemos en cuenta las palabras que dedica el propio personaje a su nieta Lenore, citando el poema «Un sueño en un sueño» (1849) y el relato «Eleonora» (1842), mientras contempla la imagen de sus hijos fallecidos de pie delante de él:

todos los casos podemos observar cómo el protagonista «desciende» a un espacio subterráneo para cometer sus crímenes: la bodega, las catacumbas familiares o la cripta de la mansión Usher, respectivamente. Este sentido de verticalidad está también presente en el motivo del torbellino o vórtice [*whirlpool*], que igualmente implica un movimiento de descenso –y así se observa en relatos como «Manuscrito encontrado en una botella» (1833) o «Un descenso al Maelström» (1841)–. El vórtice es otra de las metáforas recurrentes en los relatos de Poe, como observó también Wilbur, para quien este motivo representa «the loss of consciousness and the descent of the mind into sleep» (Wilbur 1967, 100).

Todo lo que vemos, o parecemos, es solo un sueño dentro de un sueño... Por ejemplo, ¿también los ves? Ensoñaciones. Ya no duermo por la noche, pero es una ventaja. Los que sueñan de día son conscientes de cosas que se les escapan a los que sueñan de noche. (Episodio 6, 15:45-16:24)

3.2.4. La confesión del crimen perfecto

La búsqueda del crimen perfecto es otro de los temas presentes en la literatura de Edgar Allan Poe, y así se puede apreciar en diversos relatos del autor, como «El corazón delator» (1843), «El demonio de la perversidad» (1845), y «El barril de amontillado» (1846). En los tres textos, sin embargo, los narradores acaban confesando, de una u otra manera, su autoría de los hechos: el primero, afectado de una locura obsesiva, se delata ante los investigadores; el segundo se entrega a la policía, instigado por el demonio de la perversidad; el tercero, y el único que parece haberse salido con la suya, confiesa el crimen a los lectores, tal vez llevado por un afán narcisista y una necesidad de reconocimiento. En todos estos casos, por tanto, tenemos un narratorio, esto es, una persona a la que se dirige la confesión, y que en los tres relatos se fusiona con el lector. También hay una confesión en «La caída de la casa Usher»: en este relato, Roderick entierra a Madeline, presuntamente, para poner fin a la «maldición» que había acompañado a la familia durante décadas. Sin embargo, viéndose acorralado por la inminente presencia de su hermana, acaba confesando el crimen al narrador del relato: «I dared not –I *dared* not speak! *We have put her living in the tomb!*»²³ (Poe 1978, 416).

Este patrón de búsqueda del crimen perfecto y su posterior confesión está presente en la apropiación de Flanagan, y constituye un elemento fundamental en el desarrollo de la trama. Como ya se ha dicho, Roderick y Madeline encuentran la forma de deshacerse de Griswold emparedándolo en el sótano de las oficinas de Fortunato. Para crear una coartada y asegurarse de que no se les pueda vincular con el homicidio, los mellizos se hacen ver en distintos lugares durante esa noche. Es así como conocen a Verna, quien les ofrece inmunidad legal ante sus crímenes. Al igual que los protagonistas de los relatos de Poe, durante mucho tiempo los Usher se benefician consciente o inconscientemente de este siniestro acuerdo, como pone en evidencia Dupin en uno de los juicios contra Fortunato: «No ha habido ni una sola consecuencia para Roderick Usher, Madeline Usher o cualquiera de la familia» (Episodio 1, 25:15-25:21), dice el fiscal. No obstante, también en la serie de Flanagan se pone en evidencia que no existe el crimen perfecto.

23. «¡No me atrevía... no me *atrevía* a hablar! ¡*La encerramos viva en la tumba!*» (Poe 2011, 309).

De hecho, tras haber pagado por aquellos crímenes ante los que se sentía completamente protegido, Roderick acaba admitiendo a Dupin que «Nadie se sale nunca con la suya» (Episodio 1, 6:09-6:12), iniciando lo que él mismo denomina su «confesión» (Episodio 1, 6:51) y convirtiendo a Dupin en narrador. En el último capítulo de la serie, durante una visita a la tumba de su enemigo en el cementerio, Dupin deja sobre la lápida la grabadora en la que recogió toda la confesión. Ya no la necesita, pues los motivos por los cuales hizo lo que hizo le son indiferentes: «No queremos tu confesión, ni tu lógica, ni tu explicación» (Episodio 8, 1:10:18-1:10:25).

Finalmente, resulta interesante considerar hasta qué punto esta confesión está motivada por el sentimiento de culpa de Roderick. La culpa es un elemento recurrente en los relatos de Poe: el ejemplo más paradigmático es «El corazón delator»²⁴, aunque también aparece en «El gato negro» o «William Wilson», entre otros. En «La caída de la casa Usher», el creciente nerviosismo de Roderick sugiere igualmente una culpabilidad latente por el acto cometido, una idea que Flanagan recupera en su serie. Aunque aquí Roderick se nos presenta como un hombre implacable y desalmado, en varias ocasiones se revela el tumulto interno de su conciencia. De hecho, cada una de las alucinaciones que sufre podría interpretarse como una manifestación de la culpa por la muerte de cada uno de sus hijos. No obstante, no queda claro si el protagonista de la serie confiesa movido por un remordimiento sincero o simplemente porque ya no tiene nada que perder.

3.2.5. El consumo de drogas

Al principio de «La caída de la casa Usher» de Poe, el narrador describe la mansión de su viejo amigo como una construcción totalmente desoladora, que le infunde una aplastante sensación de tristeza, «an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium –the bitter lapse into every-day life– the hideous dropping off of the veil»²⁵ (Poe 1978, 397). Esta alusión al opio ha constituido un punto de análisis especialmente relevante en la obra, pues levanta sospechas sobre el estado de conciencia del narrador. El opio, por otra parte, es una sustancia que también está presente en otros relatos de Poe con efectos similares: «Ligeia» (1838) o «El retrato oval» (1842) son ejemplos muy significativos.

24. Vid. Larik *et al.* (2025); Shirley C. (2024).

25. «Una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio, la amarga caída en la existencia cotidiana, el horrible descorrerse del velo» (Poe 2011, 296).

En el relato de Flanagan, la presencia y relevancia del opio se hace más ostensible, pues queda directamente representada por medio de la ligodona²⁶, el medicamento patentado por Fortunato a la entrada de Roderick a la empresa. En *La caída de la casa Usher*, la ligodona contribuye en gran medida a la construcción de la trama, pues es esta droga la que otorga a los Usher su imperio de riqueza; pero también es importante el efecto de otras sustancias estupefacientes, como la cocaína, en los propios hijos de Roderick. Las drogas y los estupefacientes, por tanto, siguen teniendo un papel muy significativo en la interpretación de toda la trama, creando confusión y locura en los personajes y en parte también invitando al espectador a cuestionarse la realidad de algunos hechos.

3.3. *Ambiente y estética*

En «The Philosophy of Composition» (1846), Edgar Allan Poe escoge su afamado poema «El cuervo» como ejemplo para desgranar el metódico proceso adoptado para la creación de sus obras. Dicho proceso está determinado por lo que Poe denomina «la unidad de efecto»: en primer lugar, el autor debe decidir cuál es el efecto que desea provocar con su relato. Una vez escogido dicho efecto, debe procurar que todos los demás elementos narrativos contribuyan a crearlo. En literatura, esto implica hacer un uso específico del estilo, el tono, y de las diferentes imágenes y metáforas empleadas. En sus obras, Poe establece siempre un claro paralelismo entre el ambiente en el que se mueven los personajes y el estado mental o los conflictos internos de los mismos, lo cual explica la atmósfera pesada, oscura e inquietante que caracteriza su literatura.

De acuerdo con Linda Hutcheon (2006, 10), uno de los puntos clave para el éxito de una adaptación literaria está en capturar la esencia que distingue a la obra y trasladarla a la producción cinematográfica. En *La caída de la casa Usher*, este efecto del que hablaba Poe se traduce desde el medio literario al cinematográfico mediante el uso de los recursos visuales y auditivos. De esta manera, Flanagan introduce la ambientación y la estética presentes en el relato homónimo por medio de la luz, o más bien de la ausencia de esta, al estar gobernada la serie por una semioscuridad casi permanente que acompaña la mayoría de sus escenarios. Por otra parte, la imagen que se ofrece de la decadente y destartada casa de la infancia de Madeline y

26. Algunos espectadores han relacionado el nombre de la ligodona con el relato «Ligeia» (1838), como se puede observar en varios foros y sitios web como Tudum, un sitio oficial asociado a Netflix (*vid.* Lee 2025).

Roderick es uno de los ejemplos más ilustrativos, pues si bien hay ciertas modificaciones con respecto a la descripción de la mansión de los Usher en el relato, se replica a la perfección la sensación transmitida al espectador al contemplarla. Esto se consigue por medio no solo de los detalles que la conforman, sino también por la atmósfera sombría y angustiante que la rodea, tanto en su exterior como en el interior.

En su parte externa, la fachada de la casa se compone de oscuros ladrillos en diversos estados de decoloración a causa del paso del tiempo; las ventanas han sido tapiadas con tablones de madera negruzca; los árboles grisáceos que cercan la casa han perdido todas sus hojas, y las malas hierbas a los pies de la construcción campan a sus anchas sin que nadie las pade. Si la yuxtaposición de estos elementos pone de manifiesto el evidente abandono de la casa, su interior se muestra si cabe más decrepito, dando la impresión de que el inmueble podría derrumbarse en cualquier momento. Además, la estancia se encuentra en un estado de permanente penumbra, al estar tapadas las ventanas por madera en el exterior y por trapos en su cara interior, tan solo iluminada tenuemente con la luz cálida del fuego crepitando en la chimenea. En particular, Wilbur enfatiza el hecho de que en el relato las esquinas de la habitación de Roderick Usher se encuentran ocultas para el narrador, perdidas en las sombras (1967, 112), algo que también sucede en la serie, donde las esquinas parecen estar ocultas tras muebles y otros objetos. Como refleja Wilbur en su análisis, los entornos y las estancias descritos en las obras de Poe son siempre simbólicos, representando el mundo interno de los personajes que los habitan. También Burwick señala que Poe establece en sus obras «un espacio descriptivo que es indistintamente físico y mental» (1998, 425). En este sentido, en la serie de Flanagan la casa de Roderick y Madeline se encuentra en un estado de deterioro extremo porque ellos mismos se han corrompido de manera irremediable, y la oscuridad impera en las distintas estancias de los Usher, que actúan como reflejo de su alma y su mente.

Como apunte final, es importante mencionar que las historias más conocidas de Poe, y especialmente aquellas de ambientación gótica, transcurren en espacios cerrados, y este es también el caso de «La caída de la casa Usher» y de la apropiación de Flanagan. En la serie, la mayor parte de la acción se desarrolla en el interior de distintos edificios: la casa de la infancia de Roderick y Madeline, la mansión de Roderick, las casas o apartamentos de cada uno de los hijos, el laboratorio de Victorine, etc. Así como en los relatos de Poe, en raras ocasiones vemos a los personajes en el exterior; cuando esto sucede, la atmósfera se muestra opresiva, con cielos negruzcos o nublados y furiosas tormentas, como aquella que recibe a Dupin en su entrada a la destartalada morada de los Usher. En este sentido, la ambientación y los

escenarios en los que transcurre la historia contribuyen a aumentar la sensación de angustia y claustrofobia no solo de los personajes, sino también del lector o espectador, estrategia con la que, como vemos, Flanagan está siendo fiel al estilo de Edgar Allan Poe.

3.4. *La cita literaria*

La cita literaria es posiblemente la expresión más directa y literal de la intertextualidad que se establece entre la obra de Poe y la serie de Flanagan. El propio Poe era un entusiasta de este recurso narrativo, del que se servía a menudo al introducir citas en otros idiomas a modo de preámbulo para sus escritos. Como indica González-Rivas (2024, 458), el uso de este recurso suele servir para anticipar o dar pistas sobre los hechos acontecidos en el relato, las cuales solo pueden ser percibidas por aquellos que dominen la lengua en la que están escritas, convirtiéndose así en una suerte de «acertijo» que dota de cierta exclusividad al texto. El relato de Poe que nos concierne es ejemplo de ello, ya que «La caída de la casa Usher» comienza con la siguiente cita en francés:

Son coeur est un luth suspendu;
Sitôt qu'on le touche, il résonne.
*De Béranger*²⁷.

Al igual que Poe, Flanagan también hace un uso extensivo de la cita literaria. En primer lugar, el discurso del sacerdote con el que se introduce la serie (Episodio 1, 0:00:30-0:01:50) es una combinación de citas literarias de las obras del autor, concretamente «Para Annie» (1849) («¡Gracias a Dios! La crisis / el peligro ha pasado / Y la persistente enfermedad / por fin se ha acabado / La fiebre llamada vida / se ha conquistado». Corresponde a los versos 1-6), «Los espíritus de los muertos» (1827) («Quédate en silencio en esa soledad / que no es abandono / Porque los espíritus de los muertos / que vivieron antes de ti / por fin te acompañarán en la muerte». Corresponde a los versos 5-10), «El entierro prematuro» (1844) («Los límites que dividen la vida y la muerte son, como mínimo, sombríos y vagos. ¿Quién puede afirmar

27. «Su corazón es como un laúd suspendido; apenas lo tocan, resuena». La traducción es nuestra –en el relato de Poe solo aparece el texto original en francés–. A propósito de esta cita, Mabbott (1978, 417) apunta que probablemente fuera adaptada por Poe del poema «Le Refus» (1839), en el que el letrista Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) rechazaba la pensión que le había sido ofrecida por el general Galignani como agradecimiento por sus servicios en la Revolución de 1830.

dónde termina una y empieza la otra?») y «El demonio de la perversidad» (1845) («Estamos al borde de un precipicio. Miramos al abismo, no somos nosotros mismos. Nuestro primer impulso es encogernos ante el peligro. Inexplicablemente nos quedamos»). Estos fragmentos, recitados durante el funeral de los hijos de Roderick, sirven para adelantar cuestiones especialmente relevantes en la historia que introducen. Por un lado, el extracto de «Para Annie» parece hacer alusión a la caída de la casa Usher en sí misma —es decir, al fin del linaje—; el de «Los espíritus de los muertos» hace referencia a aquellas alucinaciones que perseguirán a Roderick hasta el momento de su muerte; «El entierro prematuro» sirve para anticipar el destino tanto de Eliza como de Madeline, y, por último, «El demonio de la perversidad» parece aludir al trato sellado entre los mellizos y Verna.

Asimismo, en los diferentes capítulos de la serie encontramos citas de diversas obras, como «Annabel Lee» (1849), que se convierte en un poema escrito por Roderick a su esposa; «El cuervo» (1845), que refleja el tormento de Roderick al encontrar el cuerpo sin vida de Lenore, o «La ciudad en el mar» (1845), que hace alusión al imperio de riqueza y destrucción construido por los Usher. Además, entre las obras citadas a lo largo de la producción de Flanagan se encuentra, como no podía ser de otra manera, «La caída de la casa Usher». Un extracto de este texto se introduce en el último episodio de la serie, cuando, al igual que sucede en el relato, el narrador escapa de la casa de los Usher y contempla estupefacto su derrumbe.

Hubo un largo grito tumultuoso como... como la voz de mil aguas, y el profundo y frío lago que tenía a mis pies se cerró, hosco y silencioso sobre los restos de la casa Usher. (Episodio 8, 1:08:03-1:08:19)

En la serie, por tanto, la cita literaria se introduce con el doble objetivo de rendir homenaje al autor y dar forma a la trama, anticipando eventos en la historia y explicándolos de manera más profunda. De esta manera, se otorga una mayor riqueza intertextual y narrativa para el que conoce la obra de Poe, dotando a la serie de una exclusividad parecida a aquella que encontramos en los textos de Poe.

4. ACTUALIZACIÓN DEL RELATO DE POE: TRANSDIEGETIZACIÓN Y TRANSMOTIVACIÓN

No podemos concluir un análisis sobre la presencia de «La caída de la casa Usher» en la serie de Flanagan sin mencionar el proceso de actualización del relato que tiene lugar en ella. En términos de Genette, en *La caída de la casa Usher* se pone en marcha un mecanismo de «transdiegetización» (1989, 378), definido como una actualización temporal del texto, que en este caso

se traslada del siglo XIX al XXI. De la mano de esta transdiegetización tiene lugar también un proceso de «transculturación» (Hutcheon 2006, 146), que se relaciona con un cambio cultural con respecto a la recepción de la obra. En otras palabras, la adaptación se amolda a un nuevo público. Al transportar su relato a nuestro presente, Flanagan introduce innovaciones y elementos propios del mundo actual, como pueden ser internet, los móviles, avances y artefactos médicos, e incluso la inteligencia artificial, así como la mención de personalidades como las Kardashians, Billie Eilish o Donald Trump.

Especialmente interesante es la actualización ideológica y política que trae consigo este proceso de transdiegetización, y que se pone de manifiesto, por ejemplo, en la diversidad identitaria de los personajes en la serie de Flanagan. La historia visibiliza diferentes orientaciones sexuales: Leo, Victorine y Dupin son abiertamente homosexuales; Camille es bisexual; y otros personajes, como Roderick o Frederick, son claramente heterosexuales. Encontramos también ejemplos relevantes de diversidad racial: Victorine, Leonor y Dupin son de origen afroamericano; Leo es interpretado por un actor de ascendencia india; Julius, el novio de Leo, es de origen asiático; y el personaje de Prospero está interpretado por un actor nepalí. En la serie de Flanagan, esta diversidad se presenta de manera igualitaria y como parte integral del mundo en el que se desarrolla la historia, lo cual difiere significativamente de la realidad que Poe solía representar en sus relatos. Esto no significa que en la obra de Poe no se trasluzcan cuestiones raciales o de género: son varios los estudios que analizan sus textos desde estas perspectivas, poniendo de manifiesto cómo algunos relatos se hacen eco de los prejuicios del autor y de su época²⁸. No obstante, estas referencias aparecen siempre de una manera mucho más velada que en la serie, que se dirige a un público contemporáneo con sensibilidades distintas a las del siglo XIX.

Finalmente, el director aprovecha este salto temporal para otorgar un nuevo sentido a la historia en un proceso conocido como «transmotivación» (Genette 1989, 409), esto es, un cambio en la motivación o propósito del autor en la creación de la obra. Como ya sabemos, desde su origen, la literatura gótica se ha considerado una sutil y a la vez potente herramienta de crítica social, reflejando las inquietudes de la sociedad de la que emerge el

28. Para un análisis de la obra de Poe desde una perspectiva *queer* o de género, véanse los trabajos de Stadler (2000), Person (2008), Jones (2023); en concreto, sobre el personaje de Dupin, véase Novosat (2012). En lo que respecta a una perspectiva étnica y racial, basta citar el ya clásico *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992), de Toni Morrison; el volumen de Kennedy y Weissberg *Romancing the Shadow: Poe and Race* (2001), o los diferentes artículos del volumen 56 (2023) de la revista *Poe Studies*, que abordan la obra de Poe desde la recepción de esta por parte de autores afroamericanos.

texto. Tal y como expone Jerold E. Hogle (2002, 4), «the longevity and power of Gothic fiction unquestionably stem from the way it helps us address and disguise some of the most important desires, quandaries, and sources of anxiety, from the most internal and mental to the widely social and cultural». En «La caída de la casa Usher», Poe introduce temas de interés general para la sociedad americana del siglo XIX, como pueden ser la enfermedad, la locura y la muerte, el entierro prematuro o el declive de la aristocracia. Al adaptar «La caída de la casa Usher» a un escenario contemporáneo, Flanagan transforma y moldea el relato de Poe para dar voz a los conflictos y las preocupaciones que nos atañen en el presente. Algunos de estos son comunes al relato de Poe, pues la enfermedad, la locura y la muerte constituyen miedos existenciales universales, mientras que otros son específicos de nuestro tiempo. En particular, en *La caída de la casa Usher* de Flanagan se establece una clara alusión a la devastadora crisis de opioides que afecta a Estados Unidos desde la década de los noventa. En este sentido, encontramos un claro paralelismo entre la historia ficticia de los Usher y la verdadera familia Sackler, propietarios de la empresa farmacéutica Purdue Pharma, conocida por ser una de las principales responsables de esta crisis de adicción a los opioides que hasta hoy se ha cobrado la vida de más de 645.000 personas²⁹. Puesto que el desmesurado patrimonio económico de los Sackler les ha protegido, al menos hasta el momento, de enfrentarse a cargos criminales (contando así con una inmunidad similar a aquella que escuda a Roderick y Madeline en la serie), la venganza contra los Usher por parte de Verna se presenta como una alternativa imaginaria en la que los villanos de la historia (como representantes de la familia Sackler) son realmente condenados por los crímenes cometidos.

5. LA CASA DE FLANAGAN: ¿ADAPTACIÓN O APROPIACIÓN?

Como hemos visto a lo largo de este artículo, la relación que se establece entre «La caída de la casa Usher» de Poe y la serie de Mike Flanagan se construye a través de un complejo entramado de intertextualidad. En primer lugar, el relato funciona en la serie como el arco narrativo dentro del cual se desarrollan los acontecimientos. En este mismo proceso de asimilación, se trasladan desde el texto fuente elementos narrativos como

29. De acuerdo con los datos expuestos en el sitio oficial Federal Communication Commission: <https://www.fcc.gov/reports-research/maps/connect2health/focus-on-opioids.html> [Último acceso: 21 de mayo del 2025].

los personajes, los temas, la estética y diversas citas literarias. Se produce, asimismo, una adaptación temporal, esto es, una «transdigitalización» que conlleva una reinterpretación política e ideológica de la obra, puesta ahora al servicio de preocupaciones y ansiedades propias del mundo contemporáneo («transmotivación»).

Estructuralmente, la serie de Flanagan puede analizarse también a partir de lo que Perry y Sederholm (2009, 13-14) denominaron la «fórmula Usher»³⁰, esto es, un patrón esencial en el relato original y constante en su recepción. Aunque, como hemos visto, Flanagan no se ajusta completamente a los tres elementos narrativos que constituyen dicha fórmula –la llegada de un intruso, una casa al borde del colapso y una progresiva fusión entre la mente del intruso (Auguste Dupin, en este caso) y la casa–, sí mantiene los tres aspectos estéticos y atmosféricos que la caracterizan: lo espectral, lo fantástico y lo inquietante. A partir de ahí, Flanagan construye un nuevo universo ficcional en el que el relato de Poe se ve profundamente transformado. Su serie consolida así un modo de reelaboración literaria que ha caracterizado la recepción de este texto y que, empleando la terminología de Julia Kristeva, Perry y Sederholm (2009, 5) abordan desde una perspectiva tanto vertical como horizontal:

Vertically speaking, «Usher» becomes the subtext of current American Gothic horror works, becoming the framework they flesh out, including the basic «Usher» situation of an outsider coming to a strange house/setting and being absorbed by it. Horizontally speaking, the writer is trying to outdo Poe, seeking new, presumably more relevant ways of applying «Usher»'s kaleidoscope of horrific possibilities.

Como ha quedado en evidencia a lo largo de este artículo, Flanagan no se limita a trasladar a la pantalla el relato de Poe reproduciendo fielmente el guion y la estética del texto del autor bostoniano, sino que, partiendo de los conflictos universales que en él se representan, decide apropiarse de la historia, conectarla con el presente y convertirla en una parábola sobre la corrupción en el mundo moderno, la falta de escrúpulos de los poderosos y, en un acto de justicia poética, la tan esperada caída del mal. La esencia de Poe permanece a través de la atmósfera gótica, la temática desarrollada, los conflictos internos de los personajes y diversos motivos. El desarrollo argumental de algunos de sus relatos, y en particular de «La caída de la casa

30. «The Usher formula is really a misnomer since it is not reducible to a simple definition. Rather, it is a fluid set of variables that includes plot elements, characters, imagery, atmosphere, and psychological overtones. Despite these disparate elements, the formula, though complex, makes up a recognizable pattern» (Perry y Shederholm 2009, 13).

Usher», marca la estructura de la serie de Flanagan y su evolución narrativa, una conexión que queda explícita desde el propio título de la serie (el paratexto, en terminología de Genette). El resultado final es una historia distinta a la del texto fuente, que queda profundamente transformado. Pero ¿se trata de una mera adaptación cinematográfica de una obra literaria o estamos ante un proceso más complejo?

En su ya clásico estudio *Theory of Adaptation* (2006), Linda Hutcheon define la adaptación como una forma de «repetición con variación» (Hutcheon 2006, 4) que, además, suele implicar un cambio de género o de formato y, en consecuencia, un cambio del modo narrativo: de «contar» (*tell*) a «mostrar» (*show*). Por otra parte, ante la diversidad de formas que puede adoptar una adaptación, Sanders establece una distinción entre «adaptación» y «apropiación». Según esta autora (2016, 35), una adaptación suele hacer explícita su relación con el texto fuente mediante el título u otras referencias, mientras que las apropiaciones presentan vínculos más complejos e intrincados con sus intertextos. Además, este proceso de apropiación suele desarrollarse de manera implícita (Sanders 2016, 43) y, aunque parte de temas, personajes y motivos del texto original, termina por constituir un nuevo producto cultural claramente distanciado de aquel (Sanders 2016, 35).

Como ya hemos mencionado, Flanagan hace explícito su vínculo con el relato de Poe desde el mismo título de su serie. De hecho, algunos de los cambios que lleva a cabo se ajustan al tipo de adaptación que Sanders (2016, 25), siguiendo a Cartmell y Whelehan, denomina «transposición» (esto es, una actualización cultural, geográfica y temporal). Sin embargo, en la serie de Flanagan el relato de Poe queda imbricado en un conjunto más amplio de relatos y poemas, generando un complejo juego de intertextualidad donde la adaptación se vuelve más personal y menos directa. Además, en la recepción de la serie se hace también relevante un aspecto que Sanders identifica con las apropiaciones: la implicación del lector o el espectador, que debe ser capaz de participar en este juego de parecidos y diferencias para poder valorar en toda su dimensión el proceso de reelaboración que se ha llevado a cabo (Sanders 2016, 43). En este caso, no es necesario estar familiarizado con la obra de Poe para seguir la trama que propone Flanagan, pero no cabe duda de que la experiencia es mucho más enriquecedora con ese bagaje previo, gracias al cual se aprecia mejor la universalidad de los conflictos, las emociones y los dilemas mentales a los que Poe dio forma.

No siempre es fácil distinguir entre adaptación y apropiación: ya Sanders señaló que estos dos procesos tienen elementos en común y a menudo están

interrelacionados³¹. También Hutcheon (2006, 18), siguiendo las reflexiones del guionista Charlie Kaufman, afirma que «what is involved in adapting can be a process of appropriation, of taking possession of another's story, and filtering it, in a sense, through one's own sensibility, interests, and talents». Lo que es evidente es que cualquiera de los dos procesos implica una reelaboración creativa que va más allá de la mera imitación y que, en este caso, constituye un claro homenaje al legado del autor decimonónico.

Como ya señaló T. S. Eliot (1919, 55), «No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists». El propio Poe tuvo que defenderse de las críticas que lo acusaban de seguir demasiado de cerca la tradición gótica alemana. Sin embargo, pronto se evidenció su talento, por encima de sus referentes. Ahora es Flanagan quien viene a demostrar que el terror proviene del alma, y que la obra de Poe sigue siendo una semilla fértil desde la que pueden generarse nuevas y originales creaciones.

6. BIBLIOGRAFÍA

- BANERJEE, Ria. «Transmediality in the Age of Globalization: Decoding the Idiom of “Elastextity” in Mike Flanagan’s *The Fall of the House of Usher*». *Symposium*, 2022, 13, pp. 58-66.
- BURWICK, Frederick L. «Edgar Allan Poe: The Sublime, the Picturesque, the Grotesque, and the Arabesque». *Amerikastudien/American Studies*, 1998, 43(3), pp. 423-436.
- CARLSON, Eric W. «“William Wilson”: The Double as Primal Self». *Topic*, 1976, 16, pp. 35-40.
- CORMAN, Roger (dir.). *La caída de la casa Usher* [película]. American International Pictures, 1960.
- CRAIGHILL, Stephanie. *The Influence of Duality and Poe’s Notion of the «Bi-part Soul» on the Genesis of Detective Fiction in the Nineteenth-Century* [tesis doctoral]. Edinburgh Napier University, 2010.
- DUPONT, Jocelyn. «Failing Again Better: The Fall of the House of Flanagan’s Usher (Netflix, 2023)». En HILDENBRAND, K., N. LABARRE e I. LICARI-GUILLAUME (eds.). *Failure in Print and Audiovisual Culture in the English-Speaking World*. Cannes Côte d’Azur, Francia, 2024. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-04724252>. [Último acceso: 4 de julio del 2025].
- ELIOT, T. S. «Tradition and the Individual Talent». *The Egoist*, 1919, pp. 54-73.
- ELKINS, William R. «The Dream World and the Dream Vision. Meaning and Structure in Poe’s Art». *The Emporia State Research Studies*, 1968, 17(1), pp. 5-17.

31. «There are many ways in which both the practice and the effects of adaptation and appropriation intersect and are interrelated, yet it is equally important to maintain some clear distinctions between them as creative activities» (Sanders 2016, 35).

- ENGEL, Leroy W. «The Journey from Reason to Madness: Edgar Allan Poe's "The Fall of the House of Usher"». *Essays in Arts and Sciences*, 1985, 14, pp. 23-31.
- ESPLIN, Emron y ROSS, Kelly (eds.). *Poe Studies: History, Theory, Interpretation*. Johns Hopkins University Press, 2023, 56.
- Federal Communications Commission. «Focus on Broadband and Opioids». <https://www.fcc.gov/reports-research/maps/connect2health/focus-on-opioids.html> [Último acceso: 4 de julio del 2025].
- FERNÁNDEZ-SANTIAGO, Miriam. «Edgar Allan Poe's Narrative Use of Literary Doubling». *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 2013, 4(1), pp. 71-82.
- FISHER, Benjamin Franklin. «Eleonora: Poe and Madness». En FISHER, Benjamin Franklin (ed.). *Poe and His Times: The Artist and His Milieu*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society, 1990, pp. 178-188.
- FISHER, Benjamin Franklin. «Poe and the Short Story». En BENDIXEN, Alfred y James NAGEL (eds.). *A Companion to the American Short Story*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2010, pp. 29-30.
- FLANAGAN, Mike (dir.). *La caída de la casa Usher* [miniserie de televisión por internet]. Netflix/ Intrepid Pictures, 2023.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Altea: Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana. «The Latin Quotation in the Literature of Terror: Birth and Evolution of a Literary Convention». En HÖLTER, Achi (ed.). *The Languages of World Literature*. Berlín/Boston: De Gruyter, 2024, pp. 453-466.
- GROSSMAN, Julie. *Literature, Film, and Their Hideous Progeny: Adaptation and ELASTiTY*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.
- GRUesser, John C. «Madmen and Moonbeams: The Narrator in "The Fall of the House of Usher"». *The Edgar Allan Poe Review*, 2004, 5(1), pp. 80-90.
- HOFFMEISTER, Gerhart. «"William Wilson" and the Double: A Freudian Insight». *Coranto*, 1974, 9(2), pp. 24-29.
- HOGLE, Jerold, E. «Introduction: The Gothic in Western Culture». En HOGLE, Jerold, E. (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Nueva York: Cambridge University Press, 2002, pp. 1-21.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge, 2006.
- JONES, Paul Christian. *Poe, Queerness, and the End of Time*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.
- JUNG, Yonjae. «The Imaginary Double in Poe's "William Wilson"». *LIT: Literature Interpretation Theory*, 2000, 11(4), pp. 385-402.
- KENNEDY, J. Gerald y WEISSBERG, Liliane (eds.). *Romancing the Shadow: Poe and Race*. Nueva York: Oxford University Press, 2001.
- KYRIAKOU, Maria. «The Madness Narrative in Edgar Allan Poe's "The Fall of the House of Usher": Multilingual Routes in Translation». *Translation Matters*, 2022, 4(2), pp. 34-51.
- LARIK, Shamis Uddin *et al.* «The Sound of Guilt: Psychoanalytic Themes in Edgar Allan Poe's "The Tell-Tale Heart"». *Dialogue Social Science Review (DSSR)*, 2025, 3(1), pp. 380-387.

- LEE, Stephanie. «We Dug Up All the Chilling Poe References in “The Fall of the House of Usher”». En *Tudum*. <https://www.netflix.com/tudum/articles/the-fall-of-the-house-of-usher-poe-references> [Último acceso: 21 de mayo del 2025].
- MOORES, Donald J. «“Oh Gigantic Paradox”: Poe’s William Wilson and the Jungian Self». *The Edgar Allan Poe Review*, 2006, 7(1), pp. 31-48.
- MORRISON, Toni. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Nueva York: Vintage Books, 1992.
- NOVOSAT, Courtney. «Outside Dupin’s Closet of Reason: (Homo)sexual Repression and Racialized Terror in Poe’s The Murders in the Rue Morgue». *Poe Studies*, 2012, 45(1), pp. 78-106.
- PERRY, Dennis R. y SEDERHOLM, Carl H. *Poe, «The House of Usher», and the American Gothic*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2009.
- PERSON, Leland S. «Queer Poe: The Tell-Tale Heart of his Fiction». *Poe Studies*, 2008, 41(1), pp. 7-3.
- POE, Edgar Allan. «The Philosophy of Composition». *Graham’s Magazine*, 1846, 28(4), pp. 163-167.
- POE, Edgar Allan. Letter of Edgar Allan Poe to George W. Eveleth, 4 de enero, 1848. En *Edgar Allan Poe Society of Baltimore*. <https://www.eapoe.org/works/letters/p4801040.htm> [Último acceso: 4 de julio del 2025].
- POE, Edgar Allan. «Eleonora». En MABBOTT, Thomas Ollive (ed.). *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978a, 2, pp. 635-648.
- POE, Edgar Allan. «The Fall of the House of Usher». En MABBOTT, Thomas Ollive (ed.). *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978b, 2, pp. 392-422.
- POE, Edgar Allan. «La caída de la Casa Usher». En RIGAL ARAGÓN, Margarita (ed.). *Narrativa completa*. Trad. Julio Cortázar y Margarita Rigal Aragón. Madrid: Cátedra, Bibliotheca AVREA, 2011, pp. 298-310.
- RICKMAN, L. S. y KIM, C. R. . «“Poe-phyria”, Madness, and “The Fall of the House of Usher”». *JAMA* 261, 1989, 6, pp. 863-864.
- ROHR, Susanne. «Madness as a Liminal State in the American Short Story: Edgar Allan Poe’s Ratiocination and Charles Sanders Peirce’s Logic of Abduction». En ACHILLES, Jochen e Ina BERGMANN (eds.). *Liminality and the Short Story: Boundary Crossings in American, Canadian, and British Writing*. Nueva York: Routledge, 2015, pp. 175-185.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. 2.^a edición. Nueva York: Routledge, 2016.
- SHIRLEY C., Laura. «The Portrayal of the Theme of Guilt and Search for Redemption in “The Tell-Tale Heart” and “The Black Cat”». *International Journal of English Literature and Social Sciences*, 2024, 9(2), pp. 141-144.
- STADLER, Gustavus T. «Poe and Queer Studies». *Poe Studies/Dark Romanticism*, 2000, 33(1/2), pp. 19-22.
- WILBUR, Richard. «The House of Poe». En REGAN, Robert (ed.). *Poe: A Collection of Critical Essays*. Nueva Jersey: Englewood Cliffs, 1967, pp. 98-120.

POE'S EVERLASTING «MYTH» IN SPAIN: WHAT *CUARTO MILENIO* HAS TO SAY (SPOILER ALERT: FOUCAULDIAN VOYEURISM)

El duradero «mito» de Edgar Allan Poe en España: lo que Cuarto Milenio tiene que decir al respecto (advertencia: voyerismo foucauldiano)

José Manuel CORREOSO RODENAS

Universidad Complutense de Madrid

jcorreos@ucm.es

Recibido: 18/02/2025; Aceptado: 17/03/2025; Publicado: 00/00/2025

Ref. Bibl. JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS. POE'S EVERLASTING «MYTH» IN SPAIN: WHAT «CUARTO MILENIO» HAS TO SAY (SPOILER ALERT: FOUCAULDIAN VOYEURISM). *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 15 (2025), 91-104.

ABSTRACT: Since 2005, the TV program *Cuarto Milenio* has been entertaining a constantly growing audience, with «information» about any kind of supernatural events and/or mysterious characters. Of course, Edgar Allan Poe (or his legend) can easily fall within this category (as it happened in 2007). So, the aim of this paper is to analyze how *Cuarto Milenio* has reconstructed Poe's last years (especially last days), with the particularity that, to do so, the host Iker Jiménez conceives an «original» narration to tell his tale, going beyond the limits of both TV and literary formats. To achieve this objective, we will follow the philosophy of Michel Foucault, especially the concepts that have to do with voyeurism. This theoretical approach will give us the opportunity of analyzing concepts such as surveillance and subservience, or how the eye of the reader/watcher (narratee) modifies the narrated «reality».

Keywords: Edgar Allan Poe; Michel Foucault; TV voyeurism; biographical recreation; Gothic TV; *Cuarto Milenio*.

RESUMEN: Desde 2005, el programa televisivo *Cuarto Milenio* ha venido entreteniéndolo a un público en constante crecimiento con «información» sobre cualquier tipo de hecho sobrenatural o sobre cualquier «personaje misterioso». Por supuesto, Edgar Allan Poe (o su leyenda) se puede incorporar fácilmente a esta categoría (como ocurrió en 2007). En consecuencia, el objetivo de este artículo es analizar cómo *Cuarto Milenio* reconstruyó los últimos años (con un especial énfasis en los últimos días) de la vida de Poe, con la particularidad de que, para ello, el presentador, Iker Jiménez, crea una narración «original» para contar su historia, traspasando los límites tanto del formato literario como del formato televisivo. Para alcanzar nuestro objetivo, partiremos de la filosofía de Michel Foucault, especialmente en lo concerniente al concepto de voyeurismo. Esta aproximación teórica nos permitirá analizar términos clave tales como «vigilancia» y «contravigilancia» o cómo el ojo del lector/espectador (narratorio) modifica la «realidad» narrada.

Palabras clave: Edgar Allan Poe; Michel Foucault; voyeurismo televisivo; recreación biográfica; televisión gótica; *Cuarto Milenio*.

1. INTRODUCTION

As the Poe community around the world would agree, unfortunately, the history of the misconceptions, mistakes, omissions, etc., about Poe's life and works is probably more extensive than his own production. Griswoldian and Baudelairean perspectives are to be blamed for most of the wrong views that persist today. However, relying only on what those nineteenth-century intellectuals said is not enough to explain how (and why) the current image of Edgar Allan Poe continues to be distorted. A certain degree of attractive morbidity in his (argued) addictions, death, and obsessions, still claims the reader's attention, despite the efforts of academics and biographers to offer a more accurate image of Poe and his work¹.

Ironically, Spain, despite being one of the earliest countries where Poe's production was received and translated², still harbors these misconceptions, yet approaches and editions do exist with more trustworthy visions of the

1. Many examples could be cited here, but probably that of Richard Kopley (2019) works as a recent summary of all the previous approaches.

2. See John Eugene Englekirk (1934), José Antonio Gurpegui, Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, (1999), Margarita Rigal-Aragón (2014), and Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan (2014).

writer and his work can be found. One of the most relevant ones is that of Carlos Fernández Cuenca (1904-1977) included as a prologue to the compilation *La caja oblonga* (Madrid: Editorial Mundo Latino, 1930). As proved by José Manuel Correoso Rodenas and Alejandro Jaquero Esparcia³, this 70-page-long text is one of the best depictions of Poe's life. Even today, new editions appear with prologues signed by so-called leaders of *belles-lettres* and culture, like for instance those of Luis Alberto de Cuenca (born in 1950)⁴, Fernando Iwasaki (born in 1961), or Jorge Volpi (born in 1968), along with other renown writers that hold archaic and misinformed visions of Poe. Among the biggest mistakes we can find in these works include the belief that the Allans actually adopted Poe, that the writer abused drugs or, even more outlandish, that he had supernatural experiences that provided the material for his stories and poems⁵.

2. CONTEXTUALIZATION: *CUARTO MILENIO*

In 2005, the Spanish company Plural Entertainment launched a new program entitled *Cuarto Milenio* broadcasted by Cuatro (a channel belonging to Mediaset España, a subsidiary group of the well-known Italian group of the same name)⁶. Since the onset, the host has been the journalist and author Iker Jiménez (born in 1973)⁷. A brief introduction to the program is devoted to an entertaining and catchy explanation of any kind of supernatural event. This includes a *mare magnum* of topics and perspectives that usually make the task of classifying the program not easy, from presenting historical characters (e.g., Vlad the Impaler or Aleister Crowley) to discussing as true cases of demonic possession, UFO viewings, or ghosts' apparitions. This clearly triggers the relation with the discussed issue of Gothic Television

3. José Manuel Correoso-Rodenas and Alejandro Jaquero-Esparcia (2020) and Alejandro Jaquero-Esparcia and José Manuel Correoso-Rodenas (2022).

4. Grandnephew of the aforementioned Carlos Fernández Cuenca.

5. One of the most iconic examples of scholars working for a subversion of this conception is that Margarita Rigal Aragón, editor of Poe in Spain, with publications such as «Malentendidos en torno a la vida y obra de Edgar A. Poe» (2000), «La «verdad» sobre el caso del señor Edgar Poe» (2010), or «Introducción general» (2011).

6. As an extension of the radio program *Milenio 3*, that had been first aired in 2002. After 2011, the production of the program would change to Cuarzo (until 2018) and to Alma Producciones Digitales (to the present day).

7. With different collaborators and with the inclusion of his wife, the journalist Carmen Porter (born in 1974).

(Helen Wheatley 2002 and 2006; Eddie Robson 2007, etc.). In particular, this last scholar explains the dichotomy between the success of gothic TV and the initial repulsion (abjection) of Gothic tropes. Although specifically dealing with a North American context, his results can be extrapolated almost worldwide:

If one is of the opinion that Gothic is essentially a minority interest, dealing in dark and unpleasant subject matter, which must therefore be watered down in order to appeal to a mass audience, it would seem that American television – with the largest mass audience in the world – must be an inhospitable environment for Gothic. However, if one takes the view that Gothic is a «safe» of indulging and excising our fears [...] then television is a space as well suited to Gothic as any other. (2007, 242)

This «research» has always been presented as scientific, confronting actual academic approaches (doctors, engineers, physicists, etc.) with those of so-called mediums or argued witnesses of these events. As expected, controversies and accusations of falsehoods have also been a constant, which has not deterred the audience, but, in fact, audiences have increased in its seventeen seasons, as claimed by José Manuel García-Regalado, Samanta Flores-Jaramillo, and Eduardo Carcaboso-García (2020). Bearing in mind the aesthetics of Poe's *oeuvre* and the black legend that surrounds his figure, it is not strange to see that he is included in *Cuarto Milenio*. Due to the format of the program and its recent presence in Spanish television, only a few academic studies have addressed its significance. These can be reduced to three: Oliver Carrero Márquez (2015 and 2016) and Miguel Vegas Vega (2015). The approaches of Carrero Márquez are especially relevant, for he explores the importance of the role played by television in the construction of collective ethics (2016, 8-11). As it will be seen below, notions such as voyeurism and Foucauldian vigilance have a strong imbrication with moral and personal ethics. The question of «what do I watch», along with that of «why», constantly appear when facing audiovisual contents that are supposedly non-fiction. These concerns are multiplied when delicate topics as the supernatural, death, conspiracies, etc. are considered.

The aim of the present article is to analyze how the figure and production of Edgar Allan Poe has been included in the late-night show *Cuarto Milenio*. By doing this, how a trend of misunderstandings has also reached the audience through a highly popular TV program will be seen. In 2007, the fifth program of *Cuarto Milenio*'s third season opened with an approach to

a «dark» writer: Edgar Allan Poe⁸. The program starts with an image of Poe lying unconscious on a street in Baltimore, suffering from *delirium tremens* and being assaulted by terrific images and presences⁹. The host of the program uses this image to start a journey of Poe's life and literary production in which all the aforementioned stereotypes are a constant. To achieve these objectives, the section conducted by Iker Jiménez will be treated as an independent narration, applying to it the concepts that are going to be explained in the following paragraphs.

3. THEORETICAL FRAMEWORK

Developing these objectives brings to the debate a series of questions that should be addressed before moving on, as the title of the article points out. As mentioned above, we will be meandering between the concepts of voyeurism and Foucauldian philosophy, for both will be necessary for a complete understanding of what the Spanish viewers had the opportunity of seeing in their screens during the fall of 2007. Generally, television and film studies tend to consider how voyeurism is associated with the act of «observing». For instance, Zhanna Bagdasarov, Kathryn Green, Smita C. Banerjee, Marina Krcmar, Itzhak Yanovitzky, and Dovile Ruginyte (2010) explore «spectation» in relation to reality TV, a point that is similar to literary examples that have received a wider attention by critics. Voyeurism is also a term that has strong cultural implications. In their article, «Unmasking the Predicament of Cultural Voyeurism: A Postcolonial Analysis of International Nursing Placements», Louise Racine and Amélie Perron (2012) discuss the relation of voyeurism to clinical situations in which the body is vulnerable. Although discussions about Poe's argued disease and death have widely spread¹⁰, *Cuarto Milenio* goes back to the controversy, aligning with those that suggest alcohol as the main cause. In consequence, the depiction of Poe's vulnerable body takes up most of the scene, first abandoned in the street and then at Washington Hospital. Elsewhere, in his article «Representation, Voyeurism, and the Vacant Point of View», Joel Rudinow (1979) addresses the concepts of literal truth

8. Within an internal section of the program entitled «El túnel del tiempo», devoted to the exploration of the dark side of different historical characters. Episode available at: https://www.mitele.es/programas-tv/cuarto-milenio/temporada-3/programa-85-40_1006366076925/player/. Last visited November 18th, 2024.

9. Although in later comments the city is mistaken with Richmond.

10. See, for instance, Birgit Bramsbäck (1970), Matthew Pearl (2006 and 2007), or Hannah J. Dean and Ryan L. Boyd (2020).

and formal truth, philosophically constructing the figure of the voyeur as someone who actually has a point of view but whose experiences are never put down into words. All these definitions would complete the idea of the spectator as a voyeur. Lest we forget that the «reconstruction» of Poe's last days stands as the first segment of the program, before it moves on to a visit to Boleskine House; the creators are clearly playing with the attraction of a vulnerable body that the aforementioned studies provoke.

On the other hand, bringing to the debate the philosophy of Michel Foucault (1926-1984) is not easy but quite convenient to explain some of the phenomena that the program aims to depict. His 1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (Paris: Gallimard) offers interesting views on the role played by the observer and the observed. This, in concordance with his theory of subjectivism, clears the path for approaching the scenes that are going to be analyzed. Through Foucault's eyes, we can observe how the dying body of Poe turns into an informative object that is subjectively losing its identity as «Poe», the writer, creator, viewer, and transformed into «Poe», the character, creature, and (voyeuristically) viewed. An interesting double-role game is started (from real to fictional character and from the printed page to the screen), undeniably bringing Martin Heidegger (1889-1976) and his *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1927) to the mind of the spectator as well: where is the truth?

4. ANALYSIS OF THE PRIMARY SOURCES

Thus, how does Jiménez's appreciation differ from all the others that mistakenly represent Edgar Allan Poe? Iker Jiménez does not merely read or assume supposed facts about Poe's life: he actually offers an original piece of audio-visual literature to recreate the Poesque scenes he is referencing, as if it were a fictionalized, narrated, and intertextual biography¹¹. To begin with, a very brief summary of the different «Poesque» aspects addressed by Iker Jiménez will be offered. First, he offers a portrayal of a dying man in a dark street, followed by a lamentation because no one is able to recognize this

11. Leaving apart the fact of the misconception, Jiménez's «narration» could be considered as an interesting (in terms of format) one. This style of recreating Poe's life in Spain (focusing on the most controversial and personal aspects) is not novel, having given one of its most interesting fruits in 1943 with the publication, by Carlos Martínez-Barbeito y Morás (1913-1997), of the volume entitled *Cartas de amor a Helen Whitman*, in which a fictionalized recreation of the relationship between the two writers is presented. See José Manuel Correoso Rodenas (2022).

(still unnamed) great author¹². After identifying the writer, Jiménez evaluates the historical context in which he lived and wrote, blaming the industrial revolution for the disappearance of the supernatural¹³. A mistaken account of Poe's contemporary criticism (labelling him as pervasive and morbid) and a list of some authors influenced by Poe follow (Charles Dickens, Fyodor Dostoevsky, Jules Verne, Gustavo Adolfo Bécquer, and, of course, Iker Jiménez). Then, one of the most disturbing images is depicted, for the spectator has the opportunity of seeing Poe preparing a laudanum «potion» at night, in his house, seeking the needed inspiration to write his stories.

Jiménez then starts reading the first verses of «The Raven», arguing that according to Poe, this poem had an «occult mathematical structure» (forgetting the «unveiling» performed in «The Philosophy of Composition»). The success of the poem brought Poe a bright period, in which «the shadows» abandon him. However, this brief respite could (obviously) not last. The following scene, a careful recreation, presents Poe dining with another character, celebrating this new stage in Poe's life and production. Suddenly, Poe's face turns pale and stares to a shadow that approaches him. As the camera focuses, this shadow is depicted as Poe's doppelgänger¹⁴. The creators present here an interesting game of surveillance-subservience. For the first time in this fictional re-creation, Poe becomes what Michel Foucault labels as «Les corps des condamnés». The second person at the dinner, according to Jiménez, is John Sartain; here Jiménez offers a re-interpretation of the scene when Sartain received the manuscript for «The Bells». As Kenneth Silverman (1991) and Jeffrey Meyers (1992) argue, this encounter took place at Sartain's house in Philadelphia, but the nature of Poe's despair is not clear in the film. This encounter with Poe's double will not be the last, as seen below. In any case, this fictionalized scene in which Poe must face himself (will all the obvious connections one aims to make with «William Wilson») is extraordinarily interesting in the terms of Foucauldian voyeurism. On the one hand, we have two characters (although one may be a hallucination) morbidly observing each other, without any interchange of verbal communication, as Joel Rudinow argues. On the other hand, considering the Foucauldian concept of power relations, (the real) Poe is under the influx of the double, under its control. According to Jiménez, shortly after, the death of the writer will happen.

12. Here, Jiménez recognizes himself as a disciple of this writer. In 2005 he had published a supernatural novel entitled *Camposanto*.

13. In a similar way as done by Edith Wharton (1862-1937) in the Preface to her collection *Ghosts* (1937).

14. For a more contemporary and academic address of this question, see Tatiana Prorokova (2019).

The weeks right before the mournful event, new waves of hallucination would affect the writer. The host of the program tries to offer «scientific» explanations for these: Poe's genius or, according to experts, a brain disease Poe would suffer. When hearing «experts» and «brain disease» in the same sentence, one may expect a doctor (or a psychologist) discussing the topic. However, the «medical expert» Jiménez presents is Marie Louise Shew¹⁵, a contemporary of Poe, friend with Maria Clemm, and dedicatee of the poem «To Marie Louise» (1847-1848).

From there, again lacking any connection with the issues previously addressed, Jiménez moves on to explain the supposed «ability» Poe had to see present or future events. As examples, he cites «The Mystery of Marie Rogêt» and *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. In the first case, mistaking even the profession of the young Rogêt, Jiménez changes the order of the events: in our timeline, Mary Cecilia Rogers is murdered years before Poe wrote the story, *Cuarto Milenio* displays both events as contemporary, even mentioning Poe as a suspect of the crime¹⁶. In the case of *Pym*, the selected passage is that of the cannibalism the shipwrecks have to go through in order to survive. As the reader may be wondering, the real-life case that is brought to the discussion is that of the yacht *Mignonette* (Regina *v* Dudley and Stephens, 14 QBD 273 DC)¹⁷. As known, during the African journey of this ship, the members of crew had, apparently, to select who would die to feed the others, as narrated in Poe's novel. This coincidence has been, from time to time, presented as a mind-blowing fact, as an eerie and disturbing coincidence but a coincidence after all. Iker Jiménez, on the contrary, closes his sentence by stating that Poe either had information about events yet to happen or could see the future (leaving to the spectator to discern where the differences between these two possibilities lie). Remembering Frank Kermode (2000), we can assess that Jiménez is forgetting that fictions are fictive and, thus, he is regressing to myth. The problem is that his mythification of Poe is contributing to the creation and maintenance of a mistaken

15. Adapted to Spanish as María Luisa Shew.

16. A theory that has been flagged by other representatives of the yellow press. For instance, more recently, in 2019, the magazine *Muy Interesante* published an article (available at <https://www.muyinteresante.com.mx/sociedad/edgar-allan-poe-sospechoso-crimen-mary-rogers/>) that again related Poe and the crime. This unsigned piece also states that, days prior to her disappearance, Rogers had been seen accompanied by a man whose description is exactly like that of Poe, or that her beauty had moved many men to dedicate poems to her. Online resource last visited November 20th, 2024. Probably the relation Poe had with the case is that recorded by Shawn James Rosenheim (1997).

17. See Alfred William Brian Simpson (1984).

image, dissociated from reality and which, in many cases, prevents audiences of approaching his texts.

The last segment of this special section focuses on the last days of Poe's life. As mentioned above, rivers of ink have been produced speculating about the cause of his death, reaching no conclusion (understandably bearing in mind the almost two centuries that have passed). Jiménez starts his evaluation mentioning that right before those days Poe had written a letter in which he mentioned been (again) assaulted by shadows and other supernatural beings. Again, the concepts displayed by Michel Foucault arise, for Poe is here constructed as a victim of extreme vigilance. Concepts such as Punition [Punishment] or docile body (revisited when dealing with Poe's death) appear in this segment of the recreation. However, when the letters produced by Poe during that period of time are examined (to Miss Susan V. C. Ingram, September 10; to Mrs. Maria Clemm, September 10 and 18; to Mrs. Sarah A. Lewis, September 18; to Mrs. Marguerite St. Leon Loud, September 18)¹⁸, nothing of this kind is found. Poe only focuses on daily events, such as reprintings, or his future plans, sadly nothing supernatural. Jiménez even mentions that some people (without specifying who or belonging to which spheres) have argued that Poe had some manuscripts with him (that were obviously stolen)¹⁹. This is also the moment in which «Hop-Frog» is presented as a poem. Then, the camera shoots Poe lying on a hospital bed²⁰. As it could not be otherwise, he is harassed by the presence of a giant, black raven, and also of his doppelgänger, but the writer is more terrified by the presence of the bird. Apparently, all these scenes were certified by the doctors, who would have stated that the writer shouted the verses from «The Raven»: «Be that word our sign of parting, bird or fiend!» I shrieked, upstarting / «Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!...» (Poe, 2000, 369). Of course, a mysterious voice echoed «Nevermore» all around the hospital. Then, Jiménez himself liberates a raven as in a falconry exhibition.

This last scene is especially relevant, for the game the creators of the sketch conceive perfectly mixes with the core concept that is being explored throughout this article: Foucauldian voyeurism. As Foucault has argued the relations of power are based on the notion of vigilance. Thus, this scene recreates what the French philosopher explains, at different levels. The first,

18. For a more detailed evaluation of these (and other) letters, see Lesley Ginsberg (2019).

19. Later on, Jiménez entitles this lost manuscript as the «Poema de la propia Muerte» [«Poem to My Own Death»], of course, relying on the opinion of scholars that are never mentioned.

20. For some reason, the author is wearing a straitjacket.

obvious of these levels is that of the spectator confronted with the recreated scene. So, as Zhanna Bagdasarov *et alii* explain, the viewer invariably acts as a voyeur when confronted with a screen. They continue arguing that this can apply both to reality television (i.e., the news, documentaries...) and to «fictional» television²¹. So, the spectator is here viewing a dying body, hallucinating, in a certain situation of vulnerability. In the next level, we have something that is never really displayed on screen: the doctors, in theory, observing the agonizing patient. Although we cannot assume a voyeuristic impulse in the medical practitioners, what Jiménez portrays actually presents them as staring at Poe behind the glass²². Finally, the last level of voyeurism links with the shadowy-like, supernatural ambience that has surrounded the whole fictional biography: we have the doppelgänger (also wearing a straitjacket) and the raven observing their victim. What Jiménez questions is two-fold: are supernatural entities voyeuristically looking at Poe or is it Poe himself (through his mental projections) who seeks him? In either case, the transmitted sense is morbid and sickening. As the reader has easily deduced, Michel Foucault's philosophy specifically applies to these two last examples of voyeurism, for authority (real and imagined) is involved. The real authority of the doctors is easily assimilated to the real authority described by Foucault for prison guards: both have the suffering and the life of the inmate in their hands, both observe the evolution of his behavior, and, in both cases, voyeuristic tendencies (derived from the vulnerable position of the body) can be developed. According to Jiménez's narration, these (assumed) doctors also share a characteristic that shapes the voyeur: they invade Poe's privacy, but they never intervene, although their medical role could imply alleviating Poe's suffering from his supposed hallucinations.

Then, we have the imagined authority. In Poe's hospital bedroom, do supernatural visits occur or are they the consequences of a mental condition? With either of these assumptions, the «presences» that assault Poe do not interact with him. According to the scenes presented in the program, both the raven and the doppelgänger only enter the room and observe the writer (very closely, even approaching the bed to look into his eyes). This mere observation provokes a reaction of distress and anguish in Poe, who tries to cover his head to liberate himself of the imposed authority. All this opens a gate for the surveillance subservience game (as presented by, among

21. Including reality shows.

22. In a clear assimilation to our contemporary medical practices to those of the first half of the 19th century, for Poe occupies a private room with a full-iron bed, and the room itself is connected to the rest of the hospital through a big window. Of course, a folder with Poe's sanitary details hangs from the bed's feet.

others, Bruce A. Arrigo [2018]) in which the roles of victim and victimizer are constantly interchanged. To this testimony, we can add that of Peter Marks (2015): «A fault line that emerged in theoretical disputes about surveillance [...] ran along the distinction between a Foucauldian disciplinary model and the control model based on Gilles Deleuze [...]».

5. CONCLUSION

As an epilogue to this short «biopic», Iker Jiménez returns to something that he had mentioned before: how some contemporaries attacked Poe and his tales after his death. Of course, Rufus Wilmot Griswold (1815-1857), now transformed into a minister, is present, with a paraphrasis of the «Ludwig Obituary». Sandra Tomc discusses the importance of the relation Poe had with his enemies:

Scholars often take Poe's many enmities as a special case, peculiar to him. But the proliferation of enemies in early nineteenth century US literary culture was a dark, inseparable counterpart of the energies of friendship that animated so much magazine and newspaper production (2019, 561).

According to Tomc, these problematic relations moved Poe to shape some of the wittiest pieces he ever wrote. As a closure, at least we can mention the recommendation Jiménez makes, that of reading Poe's works²³.

The stereotypes, misconceptions, and voluntary mistakes about Poe still populate the imagination in Spain. Iker Jiménez's film presents a particular type of «misconceived approach» and constitutes an interesting piece of fiction. However, more often than not this fictionalized account is perceived as the result of an actual research, and, thereby, reinforces many misconstrued ideas about Poe's life.

23. We have to mention that this inclusion of the American writer was accompanied with a second one premiered on December 1st, 2014 (available at: https://www.cuatro.com/cuarto-milenio/misterios-4-0/Misterio-Edgar-Allan-Poe_2_1900005021.html). However, in this occasion, both Jiménez and a collaborator comment on the recent creation of an application for smartphones in which Poe's narrations and poems can be accessed: iPoe (<https://apps.apple.com/es/app/ipoe-vol-1-edgar-allan-poe/id507407813>). Paradoxically, here the journalists do not link Poe with the shadowy or the argued misconceptions that were included in the previous program. Now, they just focus on the quality of Poe's works and the necessity of reading them. Online resources last visited November 25th, 2024.

6. BIBLIOGRAPHY

- ARRIGO, Bruce A. (ed.). *The SAGE Encyclopedia of Surveillance, Security, and Privacy*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2018.
- BAGDASAROV, Zhanna, Kathryn GREENE, Smita C. BANERJEE, Marina KRCMAR, Itzhak YANOVITZKY and Dovile RUGINYTE. «I Am What I Watch: Voyeurism, Sensation Seeking, and Television Viewing Patterns». *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 2010, 54(2), pp. 299-315.
- BRAMSBÄCK, Birgit. «The Final Illness and Death of Edgar Allan Poe: An Attempt at Reassessment». *Studia Neophilologica*, 1970, 42(1), pp. 40-59.
- CARRERO MÁRQUEZ, Oliver. *El papel de los medios en la construcción de valores en la sociedad. Un estudio aplicado al programa Cuarto Milenio* (PhD Dissertation, Universidad Complutense de Madrid), 2015.
- CARRERO MÁRQUEZ, Oliver. «La televisión como máximo exponente de la transmisión de valores en la sociedad. Un caso aplicado al programa *Cuarto Milenio*». *adResearch ESIC*, 2016, 14(14), pp. 54-81.
- CORREOSO RODENAS, José Manuel. «Cartas de amor a Helen Whitman, o de cómo Poe y Carlos Martínez-Barbeito representaron el eros». In García Pérez, Marcos, Rebeca Higuera Vidal and María Sánchez Cabrera (eds.). *«Soñé que te... ¿Dirélo?»: aproximaciones al erotismo en las literaturas hispánicas*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2022, pp. 125-141.
- CORREOSO-RODENAS, José Manuel and Alejandro Jaquero-Esparcia. «Poe in the Age of Spanish Populism. Conversations between the Word and Image in the Spanish Editions from the 1930s and 1940s». *The Edgar Allan Poe Review*, 2020, 21(2), pp. 249-264.
- DEAN, Hannah J. and Ryan L. BOYD. «Corrigendum to Deep into that Darkness Peering: A Computational Analysis of the Role of Depression in Edgar Allan Poe's Life and Death». *Journal of Affective Disorders*, 2020 266, pp. 482-491.
- ENGLEKIRK, John Eugene. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York, NY: Instituto de las Españas, 1934.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. «Vida de Edgar Poe». In Poe, Edgard. *La caja oblonga*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1930, pp. 9-79.
- GARCÍA REGALADO, José Manuel, Samanta FLORES JARAMILLO and Eduardo CARCABOSO GARCÍA. «Divulgación científica en programas de televisión late night: el caso de *Cuarto Milenio*». In Ramírez Alvarado, María del Mar, Juan Francisco Gutiérrez Lozano and Francisco Javier Ruiz del Olmo (eds.). *Juventud y comunicación. Análisis y experiencias de representación, prácticas y consumos en medios y redes sociales: Libro de resúmenes del V Congreso Internacional Comunicación y Pensamiento*. Seville: Ediciones Egregius, 2020, pp. 50-56.
- GINSBERG, Lesley. «Poe. A Life in Letters». In Kennedy, J. Gerald and Scott Peeples (eds.). *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*. Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 50-69.
- GURPEGUI, José Antonio. «Poe in Spain». In Vines, Lois (ed.). *Poe Abroad*. Iowa City: University of Iowa Press, 1999, pp. 108-114.

- «IPOE VOL. 1 - EDGAR ALLAN POE». App Store, Apple. November 25th, 2024. <https://apps.apple.com/es/app/ipoe-vol-1-edgar-allan-poe/id507407813>
- JAQUERO-ESPARCIA, Alejandro and José Manuel CORREOSO-RODENAS. «Beyond Baudelaire's Views of Poe: Carlos Fernández Cuenca and Josep Farrán i Mayoral. Literary Criticism and Aesthetic Reception in 1930s and 1940s Spain». In Ibáñez Ibáñez, José Ramón and Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan (eds.). *Retrospective Poe: The Master, His Readership, His Legacy*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2022, pp. 137-154.
- JIMÉNEZ, Iker. *Camposanto*. Barcelona: Suma de Letras.
- KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- KOPLEY, Richard. «Poe's Lives». In Kennedy, J. Gerald and Scott Peeples (eds.). *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*. Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 70-86.
- MARKS, Peter. *Imagining Surveillance. Eutopian and Dystopian Literature and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- MEYERS, Jeffrey. *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*. New York, NY: Cooper Square Press, 1992.
- «MISTERIO 4.0: EDGAR ALLAN POE». *Cuarto Milenio*, Mediaset España. November 25th, 2024. https://www.cuatro.com/cuarto-milenio/misterios-4-0/misterio-edgar-allan-poe_18_1900005021.html
- PEARL, Matthew. «A Poe Death Dossier: Discoveries and Queries in the Death of Edgar Allan Poe: Part I». *The Edgar Allan Poe Review*, 2006, 7(2), pp. 4-29.
- PEARL, Matthew. «A Poe Death Dossier: Discoveries and Queries in the Death of Edgar Allan Poe: Part II». *The Edgar Allan Poe Review*, 2007, 8(1), pp. 8-31.
- POE, Edgar Allan. *Complete Poems*. Urbana-Champaign, IL: University of Illinois Press, 2000.
- PROROKOVA, Tatiana. «The Doppelgänger, Psychology, and Poe». In Del Guercio, Gerardo (ed.). *Psychology in Edgar Allan Poe*. Berlin: Logos Verlag, 2019, pp. 101-120.
- RACINE, Louise and Amélie PERRON. «Unmasking the Predicament of Cultural Voyeurism: A Postcolonial Analysis of International Nursing Placements». *Nursing Inquiry*, 2012, 19(3), pp. 190-201.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita. «Malentendidos en torno a la vida y obra de Edgar A. Poe». In Mora González, Lucía and Margarita Rigal Aragón (coords.). *Revisión del canon literario norteamericano, 1607?-1890*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 291-314.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita. «La "verdad" sobre el caso del señor Edgar Poe». *Revista de Filología*, 2010, 28, pp. 123-139.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita. «Introducción general». In Poe, Edgar ALLAN. *Narrativa completa*. Madrid: Cátedra, 2011, pp. 13-104.
- RIGAL-ARAGÓN, Margarita. «A Historical Approach to the Translations of Poe's Narrative Works in Spain». In ESPLIN, Emron and Margarida VALE DE GATO (eds.). *Translated Poe*. Bethlehem, PA: Lehigh University Press, 2014, pp. 13-23.

- ROBSON, Eddie. «Gothic Television». In Spooner, Catherine and Emma McEvoy (eds.). *The Routledge Companion to Gothic*. London: Routledge, 2007, pp. 242-250.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago. *Presencia de Edgar Allan Poe en la literatura española del siglo XIX*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid, 1999.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago. «Spanish Versions of a Modern Classic. Poe's Poetry in Spain through the Twentieth Century». In ESPLIN, Emron and MARGARIDA VALE DE GATO (eds.). *Translated Poe*. Bethlehem, PA: Lehigh University Press, 2014, pp. 289-297.
- ROSENHEIM, Shawn James. *The Cryptographic Imagination: Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1997.
- RUDINOW, Joel. «Representation, Voyeurism, and the Vacant Point of View». *Philosophy and Literature*, 1979, 3(2), pp. 173-186.
- SILVERMAN, Kenneth. *Edgar A. Poe: Mournful and Never-Ending Remembrance*. New York, NY: Harper Perennial, 1991.
- SIMPSON, Alfred William Brian. *Cannibalism and the Common Law: The Story of the Tragic Last Voyage of the Mignonette and the Strange Legal Proceedings to Which It Gave Rise*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1984.
- TOMC, Sandra. «Edgar Allan Poe and His Enemies». In Kennedy, J. Gerald and Scott Peeples (eds.). *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*. Oxford: Oxford University Press, 2019, pp. 559-575.
- VEGAS VEGA, Miguel. *El periodisme de misteri a Espanya: l'impacte de Cuarto Milenio* (PhD Dissertation, Universidad Autònoma de Barcelona), 2015.
- WHEATLEY, Helen. *Gothic Television* (PhD Dissertation, University of Warwick), 2002.
- WHEATLEY, Helen. *Gothic Television*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

VARIA

DEL REALISMO MÁGICO DE GABO A LA
NARCOLITERATURA. UNA MIRADA CRÍTICA
COMPARATIVA ENTRE ALGUNOS DE SUS
ELEMENTOS LITERARIOS. EL CASO DE *SIN TETAS
NO HAY PARAÍSO* (2005) DE GUSTAVO BOLÍVAR,
ROSARIO TIJERAS (2016) DE JORGE FRANCO Y *LA
CUADRA* (2016) DE GILMER MESA*

*From Gabo's Magical Realism to Narcoliterature. A
Comparative Critical Look between Some of its Literary
Elements. The Case of Sin tetas no hay paraíso (2005)
by Gustavo Bolívar, Rosario Tijeras (2016) by Jorge
Franco and La cuadra (2016) by Gilmer Mesa*

Hernán Darío BERMÚDEZ RUIZ

Facultat de Filosofia i Lletres. Universitat Autònoma de Barcelona
hernandario.bermudez@e-campus.uab.cat

Recibido: 31/01/2025; Aceptado: 07/04/2025; Publicado: 00/00/2025

Ref. Bibl. HERNÁN DARÍO BERMÚDEZ RUIZ. DEL REALISMO MÁGICO DE GABO A LA NARCOLITERATURA. UNA MIRADA CRÍTICA COMPARATIVA ENTRE ALGUNOS DE SUS ELEMENTOS LITERARIOS. EL CASO DE *SIN TETAS NO HAY PARAÍSO* (2005) DE GUSTAVO BOLÍVAR, *ROSARIO TIJERAS* (2016) DE JORGE FRANCO Y *LA CUADRA* (2016) DE GILMER MESA. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 15 (2025), 107-128.

* Artículo producto de la tesis doctoral *Análisis crítico sobre la relación entre narco-estética y la posverdad política y social en Colombia*. Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad Autónoma de Barcelona.

RESUMEN: Se plantea una reflexión crítica frente a la razón de ser literaria de la denominada narcoliteratura colombiana. Un análisis de algunas de las características internas de este tipo de producciones, considerando apreciaciones literarias del Realismo mágico de Arturo Usler Pietri (1947), entre otros. De ahí que se establece un marco metodológico comparativo entre ciertos elementos literarios del realismo mágico de Gabriel García Márquez (1967) y de autoras y autores del *boom* latinoamericano como Juan Rulfo (1953), Clarice Lispector (1964) y Juan Carlos Onetti (1979), entre otros, frente a los libros *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar; *Rosario Tijeras* (2016) de Jorge Franco y *La cuadra* (2016) de Gilmer Meza.

Palabras clave: narcoliteratura; literatura de la violencia; narcoestética; realismo mágico; *boom* latinoamericano.

ABSTRACT: A critical reflection on the literary reason for being of the so-called Colombian narcoliterature is proposed. An analysis of some of the internal characteristics of this type of productions, considering literary appreciations of Magic Realism by Arturo Usler Pietri (1948) and Alejo Carpentier Marvellous Realism (1949). Hence, a comparative methodological framework is established between the literary elements of Gabriel García Márquez Magical Realism (1963) and authors of the Latin American Boom such as Juan Rulfo (1953), Clarice Lispector (1964) and Juan Carlos Onetti (1979), among others, compared to the books *Sin tetas no hay paraíso* (2005) by Gustavo Bolívar; *Rosario Tijeras* (2016) by Jorge Franco and *La cuadra* (2016) by Gilmer Meza.

Key words: narcoliterature; literature of violence; narco-aesthetics; Magical realism; Latin American boom.

1. INTRODUCCIÓN

El fenómeno del narcotráfico ha propiciado la creación de una serie de obras ligadas a su estética¹. Pareciera como si el dolor y la corrupción que este generó no hubieran sido suficientes y, en cambio, hubiera mutado hacia un deseo por seguir evidenciando a través de una narrativa esa «cultura» de lo ilegal. Hoy lo narco es ese *mainstream* (Diana Palaversich 2012), esa

1. Entendida desde Héctor Abad Faciolince como la estética mafiosa de la ostentación donde se ha puesto «[...] en acto el mal gusto latente de la burguesía. Ésta, al fin y al cabo, siempre ha querido lo mismo que los mafiosos, y no propiamente bibliotecas, parques, conciertos y museos, sino carros, fincas, cemento, caballos, edificios estridentes, música ruidosa, teléfonos celulares» (p. 513).

«particular musa» de inspiración para quienes se han dejado seducir por su propuesta.

Aquella innovación narrativa que propuso el *boom* latinoamericano ha llevado a que algunas producciones actuales sucumban ante la «narcoepidemia lingüística» (Felipe Oliver Fuentes 9) que ha impulsado una creatividad alrededor de la sangre, las balas y los estereotipos de la ostentación. Es decir, de acuerdo con Brigitte Adriaensen (2012), se trata de un «boom» de «exotismo de la violencia» (17), cuya trivialidad no refleja la compleja realidad de las sociedades que han tenido que sopesar este fenómeno.

Por tanto, frente a este tema de la narcoliteratura y, aunque, al respecto, existen diferentes posiciones, el artículo asume la crítica desde autores como Adam Thirlwell (citado por Adriaensen 2012), entre otros, quien la considera como la promoción de aquellos autores que se «rebajan a participar en el circuito comercial» (159). Es decir, como ese *pulp* exótico que recurre a lo basto para excitar la imaginación de lectores ávidos de historias que, aunque, posiblemente, las han vivido en carne propia, necesitan verlas contadas por otros, y es aquí donde el mercado cumple su rol y propicia el escenario para que esto se dé.

Así que, con base en el interés del presente texto, lo anterior implicó contemplar ciertos elementos literarios que han marcado las obras del contexto latinoamericano. Se asumieron ideas del realismo mágico de Arturo Uslar Pietri (1948), como base de comparación con la narcoliteratura. Esta última, en que prevalece la cruda realidad que conjuga violencia, toscos personajes y diálogos que resaltan una estética grotesca. Producciones que han trastocado, por ejemplo, el género policíaco² y lo han llevado a creaciones que responden más a exigencias de mercado que a elaboraciones inspiradas en el misterio y la avidez de personajes.

Por consiguiente, el artículo pretende identificar las diferencias entre algunos elementos literarios del realismo mágico de Gabriel García Márquez y de otros autores del boom latinoamericano frente a la propuesta de los libros *Sin tetas no hay paraíso* (2007) de Gustavo Bolívar; *Rosario Tijeras* (2016) de Jorge Franco y *La cuadra* (2016) de Gilmer Mesa, tres exponentes de la denominada narcoliteratura colombiana.

2. Narrativa cuya estructura se basa en la investigación de un detective en aras de descubrir una incógnita. Es Edgar A. Poe, a mediados del siglo XIX, a quien se atribuye este género con obras como *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) y *El misterio de Marie Rogêt* (1842), entre otras. En América Latina surgió a mediados del siglo XX desde autores como Jorge Luis Borges y Bioy Casares *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942), Antonio Helú *La obligación de asesinar* (1957).

2. LA CALIDAD LITERARIA DESDE EL BOOM LATINOAMERICANO

A partir del planteamiento de Alejo Carpentier (2004), en que la novela es la que «[...] muestra al hombre situado en su contexto colectivo, afrontando los grandes problemas de su época», en que el novelista es «[...] testigo de algo más vasto que lo inmediato y tangible; contemplador de la humanidad en función de sus constantes permanentes; cronista de un pasado que puede vincularse directamente con el presente; analista de sus propias experiencias vitales» (58), se comprende el llamado por una novela que perciba los hechos de la sociedad desde una narrativa que vincula la historia, la realidad y la ficción.

Según el autor, el novelista debe intuir el mundo que lo rodea y le exige asumir, esté o no de acuerdo, su melodrama, su maniqueísmo y su invitación al compromiso político (Carpentier 2004). Esto requiere de una «vasta cultura» por su parte en tanto, de igual manera, se convierte para el lector en una posibilidad para concebir el mundo. «El novelista aventaja a su época. La expresa como nadie más pudiera hacerlo» (58).

Sumada a esa «vasta cultura» está la exigencia de una obra cuyos matices estilísticos recreen una estética en la escritura. Es decir, so pena de que la novela acuda a voces de la realidad, la manera en que el novelista la presenta es clave en la dimensión de su apreciación literaria. No se trata, tampoco, de un canon, a priori, sino de considerar que, por ejemplo, la trama, los personajes y el lenguaje se conjugan para que la obra pueda ser apreciada. Igualmente, porque recurre a una serie de elementos y técnicas estéticas que enaltecen y caracterizan la obra.

Un ejemplo de esto, y siendo antecedido por el movimiento literario de vanguardia de inicios de siglo XX con escritores y obras como Vicente Huidobro *El espejo de agua* (1916) y Mário Andrade *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), solo por mencionar estos dos, fue el denominado boom latinoamericano de mediados de ese siglo, puesto que presentó una estética literaria enmarcada en el ámbito político y social del continente, desde un lenguaje propio y una innovación narrativa que vinculó las apreciaciones de la realidad con la fantasía, lo que llevó a la universalización de las obras. Como muestra de ella se trae a colación a Silvina Ocampo (2000) con el siguiente fragmento:

Todo un año, de su vida de siete años, Antoñito había esperado que le dieran la sogá; ahora podía hacer con ella lo que quisiera. Primeramente, hizo una hamaca colgada de un árbol, después un arnés para el caballo, después una liana para bajar de los árboles, después un salvavidas, después una horca para los reos, después un pasamano, finalmente una serpiente [...]. (45)

[...] A la sogá ya le había salido una lengüita, en el sito de la cabeza, que era algo aplastada, con barba; su cola, deshilachada, parecía de dragón. Toñito quiso ahorcar un gato con la sogá. La sogá se rehusó. Era buena. ¿Una sogá, de qué se alimenta? ¡Hay tantas en el mundo! En los barcos, en las casas, en las tiendas, en los museos, en todas partes... Toñito decidió que era herbívora; le dio pasto y le dio agua. La bautizó con el nombre Prímula. Cuando lanzaba la sogá, a cada movimiento, decía: «Prímula, vamos Prímula». Y Prímula obedecía. (46)

Esta innovación, en específico, comenzó en las décadas de los años 30 y 40 con autoras y autores como Nellie Campobello (1931), Jorge Luis Borges (1944), João Guimarães (1946), Lydia Cabrera (1940), Alejo Carpentier (1949) y Juan Rulfo (1955), hasta las décadas de los años 60 y 70 en que la literatura latinoamericana tomó otro rumbo en su propuesta y estilo, pues asumió postura frente al hecho sociopolítico y la paradoja se utilizó como elemento literario: la vida y la muerte; la esclavitud, la represión y la libertad, como ejemplos de ello, para manifestar las contradicciones de los pueblos latinoamericanos. Aquí se encuentran, entre muchas y muchos otros, Gabriel García Márquez (1967), Clarice Lispector (1973), Julio Cortázar (1963), Carlos Fuentes (1962), Sara Gallardo (1968), Albalucía Ángel (1975), Nélida Piñón (1966) y Elena Garro (1994).

Ahora, cabe aclarar que, aunque no todos y todas las autoras arriba mencionadas, se inscriben en esto, el boom, también recurrió a la escritura en tiempo presente cambiando el orden narrativo; la representación simultánea de tiempos, espacios, personajes y desenlaces o la aparición sincrónica del narrador múltiple y omnisciente.

Y puesto que con el modernismo literario³ de finales del siglo XIX y principios del XX, representado por autores como José Martí (*Versos libres*, 1878), Rubén Darío (*Azul*, 1888) y Manuel Gutiérrez Nájera (*Poesía*, 1896), se profesionalizó la labor de escritor, se dio la incursión de novelistas en la poesía o ensayistas en el cuento. Al tiempo, el narrador conjugó su labor con la crónica lo que, por una parte, facilitó su comprensión de la realidad y, por otra, acuñó nuevos elementos para una narrativa que retrataba el sentir cultural latinoamericano, desde técnicas periodísticas que se correlacionaban con la fantasía. Una característica sustancial de algunos escritores y escritoras del *boom*, a saber, Augusto Roa Bastos (1953), Rosario Castellanos (1957) y Gabriel García Márquez (1955), entre muchos otros, que apostaron por

3. Corriente literaria que, en Latinoamérica, se comprendió como la expresión de la autonomía frente a la influencia europea. Entre otras, utilizaba en la poética la estética de la perspicacia.

obras que relacionaron la sabiduría y la utopía como reflejo de esa sinergia con el público contemporáneo. Veamos:

La radio dijo además que el chofer del taxi chocado anotó dos números de la placa y los datos generales del automóvil que lo había abollado. La policía estableció la ruta de escape. De modo que aquella casa se había vuelto peligrosa para todos y tenían que irse enseguida. Peor aún: las secuestradas irían en un coche distinto, y encerradas en el baúl [...]. (García Márquez 1996, 19)

[...] El gallo loco que cantaba a cualquier hora del día o de la noche podía ser una confirmación, porque los gallos encerrados en pisos altos suelen perder el sentido del tiempo. Con frecuencia oían distintas voces que gritaban muy cerca un mismo nombre: «Rafael». (García Márquez 1996, 59)

Fragmento que es una evidencia del realismo mágico que, en la década de los 40 del siglo XX, Arturo Usler Pietri (1947) acogió del pintor alemán Franz Roh (1890-1965), para definir la narrativa –sus formas y estilo– de una gran parte de los autores del *boom* latinoamericano. Obras que pusieron en la mesa una nueva manera de narrar, entre otras cosas, también, como imposibilidad de representar la realidad. Una nueva estética literaria para describir la cotidianidad latinoamericana desde lenguajes e imágenes locales e identitarias que se globalizaron:

Yo le pregunté a un señor que vio cuando la arrastraba el río si no había visto también al becerrito que andaba con ella. Pero el hombre dijo que no sabía si lo había visto. Sólo dijo que la vaca manchada pasó patas arriba muy cerquita de donde él, estaba y que allí dio una voltereta y luego no volvió a ver ni los cuernos ni las patas ni ninguna señal de vaca. Por el río rodaban muchos troncos de árboles con todo y raíces y él estaba muy ocupado en sacar leña, de modo que no podía fijarse si eran animales o troncos los que arrastraba. (Rulfo 1977, 15)

Nomás por eso, no sabemos si el becerro está vivo, o si se fue detrás de su madre río abajo. Si así fue, que Dios los ampare a los dos. La apuración que tienen en mi casa es lo que pueda suceder el día de mañana, ahora que mi hermana Tacha se quedó sin nada. Porque mi papá con muchos trabajos había conseguido a la Serpentina, desde que era una vaquilla, para dársela a mi hermana, con el fin de que ella tuviera un capitalito y no se fuera a ir de piruja como lo hicieron mis otras dos hermanas, las más grandes. (Rulfo 1977, 16)

Por consiguiente, el realismo mágico latinoamericano se puede definir como una estética literaria, a través de la cual se acude a una correlación entre el contexto real y la fantasía, la construcción de relatos enmarcados

en la historia, la cultura y la ficción del continente, acudiendo a tabúes de la cotidianidad bajo un enfoque literario que gira en la hipérbole, la sátira y la amalgama temática.

3. LA CALIDAD LITERARIA DESDE EL REALISMO MÁGICO DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

La vida no es la que uno vivió,
sino la que uno recuerda y
cómo la recuerda para contarla.

(García Márquez.
Epígrafe de *Vivir para contarla*, 2002)

Esa niñez, cuya imaginación se debatía entre el mundo sobrenatural y fantástico de su abuela y hermanas y la concreción de la realidad en los relatos de su abuelo sobre la guerra civil, fueron el origen de la narrativa de Gabriel García Márquez. A esto se sumó su arraigo en el Caribe colombiano donde los juglares vallenatos musicalizaban su cultura a través de las parrandas. Donde las historias de los abuelos y mayores se contaban con una naturalidad y fantasía que bien podrían encajar en el género del cuento:

Mi recuerdo más inquietante de aquellos tiempos es el de la tía Petra, hermana mayor del abuelo, que se fue de Riohacha a vivir con ellos cuando se quedó ciega. Vivía en el cuarto contiguo a la oficina, donde más tarde estuvo la platería, y desarrolló una destreza mágica para manejarse en sus tinieblas sin ayuda de nadie. (García Márquez 2002)

Pero el calor caribeño contrastó con el frío que le tocó vivir en Zipaquirá –a dos horas de Bogotá– y con aquellos personajes de sombreros y trajes negros que veía en la ciudad capital. Una experiencia que aportó en la configuración de su carácter y que utilizó en parte de su narrativa. Frente a Gabo, Mario Vargas Llosa (1971) expone que:

Entre todos los rasgos de su personalidad hay uno, sobre todo, que me fascina: el carácter obsesivamente anecdótico con que esta personalidad se manifiesta. Todo en él se traduce en historias, en episodios que recuerda o inventa con una facilidad impresionante. [...] Su inteligencia, su cultura, su sensibilidad tienen un curiosísimo sello específico y concreto, hacen gala de anti-intelectualismo, son rabiosamente antiabstractas. (44)

Es decir, una personalidad imaginativa que Gabo utilizó para conjugar lo trágico con lo humorístico como llave de su creatividad, y que, posteriormente, impulsó con la labor periodística. «Yo diría, que yo llegué al periodismo, porque yo consideraba que el asunto no era de literatura. El

asunto era contar cosas⁴. Una posición que da a entender cómo el reportaje –que equiparó con el cuento– fue pieza central en su obra. Esto se puede evidenciar, por ejemplo, en *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y en *Relato de un naufragio* (2015), obras que demuestran el acercamiento entre lo periodístico y lo narrativo:

El frío fue más intenso en las horas de la madrugada y me parecía que mi cuerpo se había vuelto resplandeciente, con todo el sol de la tarde incrustado debajo de la piel. Con el frío me ardía más. La rodilla derecha empezó a dolerme después de las doce y sentía como si el agua hubiera penetrado hasta los huesos. Pero esas eran sensaciones remotas. No pensaba tanto en mi cuerpo como en las luces de los barcos. Y pensaba que, en medio de aquella soledad infinita, en medio del oscuro rumor del mar, no necesitaba sino ver la luz de un barco, para dar un grito que se habría oído a cualquier distancia. (García Márquez 1955, 17)

Un ligero panorama personal y profesional sobre Gabriel García Márquez como una leve caracterización de algunos aspectos que marcaron la esencia de su narrativa. Su realismo mágico, de acuerdo con Julio Premat, uno de los ensayistas del libro *El legado de Macondo. Antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez* (2015), se evalúa como intenso y exuberante y «[...] que a partir de una autobiografía fabulada combina con inédita intensidad lo personal y lo colectivo, lo imaginario y lo histórico, lo cotidiano y lo mítico» (5).

Se trata de una invitación al optimismo y al orgullo de nuestros pueblos. Una fotografía de los contrastes que tenemos como cultura, pero, al tiempo, la exaltación de unos valores folklóricos cimentados en la oralidad heredada por comunidades indígenas, afros y negras. Por tanto, es una narrativa que reivindicó la voz de los latinoamericanos no escuchados y no representados y que universalizó las costumbres de culturas locales. De igual manera, presenta un manejo hiperbólico de escenarios que juegan con una dura realidad a través de un lenguaje sencillo que destaca las voces ancestrales. En suma, exhibe un estilo propio donde los mitos y las tradiciones se cuentan enlazando la ironía, la crudeza y la fantasía:

Apenas habían empezado, cuando Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa.
–¿Te sientes mal? –le preguntó.

4. Escritores y poetas del mundo. Gabriel García Márquez, El Maestro del Realismo Mágico, 12 de mayo de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=H2-IwgucWjE> (último acceso: 04/06/2021).

Remedios, la bella, que tenía la sábana agarrada por el otro extremo, hizo una sonrisa de lástima.

—Al contrario —dijo—, nunca me he sentido mejor.

Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerines y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria. (García Márquez 1967, 275)

En esta, su obra más representativa, da muestra de toda su capacidad como escritor. Una novela cuyos elementos literarios acuden al desarrollo de la trama en torno a los cien años de maldición a causa del incesto; el manejo del espacio-tiempo metafísico y el sintiempo alrededor del personaje de Melquiades; el uso de la superstición, los mitos y leyendas —propios de la cultura latinoamericana— y de lo sobrenatural como viva muestra de lo fantástico. Es decir, esto último entendido desde Ana María Barrenechea (1985) como las obras «[...] que ofrecen simultáneamente acontecimientos que se adjudican: unos, a los campos de lo normal, y otros, a los de lo anormal» (47), narradas con una naturalidad que sobrepasa la comprensión del lector.

Lo anterior refiere a un cúmulo de aspectos históricos, semióticos, narrativos y estéticos que dan fe de una obra que aboga por el reconocimiento universal de América Latina para las siguientes décadas. Así lo expresa, por ejemplo, el escritor chileno Antonio Skármeta [2016]: «[...] yo creo que él fue quien instaló la literatura latinoamericana en la imaginación mundial»⁵.

Por lo tanto, al hablar de calidad literaria desde la óptica del realismo mágico de Gabriel García Márquez, se hace referencia a un diálogo abierto entre el mundo intelectual y cultural-literario. Un acto artesanal de un escritor consciente que asume posición frente a su obra, y donde lo implícito está determinado por una mirada crítica y literaria del contexto. Asume una narrativa, desde la construcción sensorial de la trama, para darle ciertos niveles de sentido y utiliza un lenguaje sencillo bajo matices culturales.

5. Escritores y poetas del mundo. Gabriel García Márquez, El Maestro del Realismo Mágico, 12 de mayo de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=H2-IwgucWjE> (último acceso: 04/06/2021).

4. REALISMO MÁGICO Y NARCOLITERATURA. ENTRE UNA PROPUESTA LITERARIA Y UN POSIBLE CORPUS DE MERCADO

Estamos en la plena cultura del envase.
El contrato de matrimonio importa más que el amor, el
funeral más que el muerto, la ropa más que
el cuerpo, el físico más que el intelecto y la misa
más que Dios.
La cultura del envase desprecia los contenidos.

Eduardo Galeano

Aunque, para algunos, el *boom* fue una estrategia de mercado articulada entre escritores, editores y agentes, no se puede poner en tela de juicio su calidad narrativa y literaria. Ahora, y considerando que la literatura es afectada por los cambios propios del desarrollo, el *post-boom* que se dio en el contexto de la nueva crítica latinoamericana dio paso a obras que tocaron el deseo por la libertad y las angustias propias de lo humano; desde los sucesos de las décadas del 60 y 70 del siglo XX en que la juventud y las artes se convirtieron en la manera de expresar el descontento frente a las dictaduras y la tradición conservadora, y marcaron la ruta social, educativa y cultural en América Latina. Esto se entiende mejor con Theodore Roszak, quien, en el libro *El nacimiento de la contracultura* (1972), plantea que:

La lucha de las generaciones es una de las constantes obvias de las cosas humanas. Por consiguiente, podría parecer un tanto pedante que el conflicto entre jóvenes y adultos en la sociedad occidental durante el actual decenio es singularmente crítico. Y, sin embargo, hay que correr el riesgo si no queremos perder de vista la importante fuente contemporánea de disensión radical y de innovación cultural. Para bien o para mal la mayor parte de lo que hoy aparece como nuevo, provocativo o sugestivo en política, educación, artes, relaciones sociales (amor, galanteo, familia, comunidad), o es creación de jóvenes profundamente, e incluso fanáticamente, alienados de la generación paterna, o lo es de quienes hablan sobre todo para los jóvenes. (14)

Así que, en el contexto de esa *contracultura*, a finales de la década del 70, la literatura latinoamericana, que había abierto el camino para su reconocimiento a nivel global, inició su transformación de la estética del realismo mágico –de la colectividad– a la estética de la intranquilidad y el desasosiego individual. Esto se puede apreciar, según Adlín de Jesús Prieto Rodríguez (2017) en su texto *La mirada como configuración del yo. Una lectura de La pasión según G.H.* (2013), entre otros autores y autoras como Juan Carlos Onetti (1979) y Clarice Lispector (1964). Veamos:

La vida humanizada. Yo había humanizado demasiado la vida. Pero ¿qué hacer ahora? ¿Debo encararme con la visión entera, incluso si ello significa tener una verdad incomprensible? ¿O debo dar una forma a la nada, y este será mi modo de integrar mi propia desintegración en mí? Más estoy tan poco preparada para entender... Antes, siempre que lo había intentado, mis límites me producían una sensación física de malestar; cualquier inicio de pensamiento me hace hervir el cerebro. Creo que me vi obligada a reconocer, sin lamentarlo, los límites de mi escasa inteligencia, y desanduve el camino. (Lispector 2013, 14)

De igual manera, Juan Carlos Onetti (1970) expone, por ejemplo:

La parte de mi obsesión que puedo distinguir llamándola amor no es en realidad mía, no logro reconocerme en ella, sólo me es posible representarla con palabras ajenas, comunes: toda mi vida esperé este momento, sin saberlo; sus ojos estaban velados, pero triunfantes; en la base de la locura una dulce paz comienza a extenderse. La parte de mi obsesión llamada odio es igualmente extraña; es como si buscara vengarme y aniquilarla enviándole por correo recortes de diarios con crónicas policiales, fotografías de mujeres asesinadas; hacerle saber, impedir que olvide que el acto que yo no cometeré nunca está sucediendo, continuará cumpliéndose largamente en el mundo. (Onetti 1970, 560)

Fragmentos que recrean relatos intimistas a través de la mirada particular para expresar esa «[...] ‘nueva interioridad’, ‘nueva sensibilidad’ o ‘nueva subjetividad’ que caracterizan un nuevo tipo de literatura que se centra en la esfera de lo individual y de lo privado, y se aleja de la utopía colectiva» (Manuel Maldonado Alemán 2009, 165). Es, por tanto, una muestra de esa búsqueda del yo a la que recurrió la literatura del *post-boom*.

En el contexto colombiano, el movimiento estudiantil y el hippie de las décadas de los 60 y 70 del siglo XX encontraron en la música la mejor expresión para sus desencantos alrededor de la represión propiciada por el Frente Nacional (González Sarmiento 2015). La *Nueva ola musical* fue un bálsamo para la búsqueda de las libertades frente al moralismo y el accionar de la fuerza pública. La literatura comprendió las vicisitudes de la época que, en palabras del escritor Oscar Collazos (citado por Giraldo, 2005), se entiende como un recuerdo menos remoto que la leyenda que engendró en las generaciones siguientes: mayo del 68 fue la breve puesta en escena de un sueño, el último episodio del siglo XX en el que el deseo se confundió con el entramado de la realidad (22).

Al tiempo, el escritor reflexiona que:

Las generaciones que nos sucedieron no se dirigen hacia las turbulencias y conflictos del desacuerdo con el mundo, sino que parecen anclarse en el

narcisismo de saber qué se puede hacer para estar más confortablemente instalados en este mundo⁶.

Esto fue casi un presagio de lo que vendría en las décadas siguientes en torno a la literatura colombiana. A principios de la década de los 80, el periodista y escritor Juan Gossaín publicó el libro *La mala hierba* (1981), en el cual advierte las transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales que se estaban gestando en el país a raíz de la bonanza marimbera y el narcotráfico. La ciudad se sitúa como espacio geográfico en el cual se desenvuelve la nueva narrativa del país.

4.1. *Del realismo mágico a la narcoliteratura*

Así que, en la década del 90, junto a la influencia literaria de poetas como María Mercedes Carranza (1983), Darío Jaramillo Agudelo (1986) y Juan Gustavo Cobo Borda (1985), entre otros –quienes hicieron parte de la denominada Generación desencantada⁷– surgió un grupo de narradoras como Piedad Bonnett (1994), Laura Restrepo (1997) y Luz Mary Giraldo (1998) que acogieron los fenómenos del contrabando y el narcotráfico dentro de sus creaciones literarias:

Afuera, en una extensión de barro endurecido, surcado por viejas huellas de llantas y charcos de aceite, se calientan al sol varios camiones, pesados de cargamentos ilegales, de mercancías prohibidas, bien camufladas pero previsible: armas, conservas, cigarrillos, licores, electrodomésticos. [...] Sólo esos gigantes de carrocerías lustrosas le dan la talla al desierto, donde los ranchos son cosa de nada, los humanos parecen insectos. (Restrepo 1997, 24)

La narrativa alrededor de una nueva violencia como transición de la literatura colombiana dio paso a una serie de títulos en los que se quiso poner en contexto ese lúgubre panorama social del país de los 90:

La fugacidad de la vida humana a mí no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esa prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto

6. Novela colombiana. «De la creación a todo lo demás». En *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. https://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/modelos/cuentosy.htm (último acceso: 31/02/2021).

7. Denominación que se dio a un grupo de poetas colombianos (nacidos entre 1935-1950) que, desilusionados por la situación política y social colombiana, expresaron en sus poesías el reflejo de su desolación por un país que, consideraron, nunca existió.

más importante lo borra el siguiente partido de fútbol. Así, de partido en partido se está liquidando la memoria de cierto candidato a la presidencia, liberal, muy importante, que hubo aquí y que tumbaron a bala de una tarima unos sicarios, al anochecer, bajo las luces dramáticas y ante veinte mil copartidarios suyos en manifestación con banderas rojas. Ese día puso el país el grito en el cielo y se rasgaba las vestiduras. Y al día siguiente ¡gooo! [...] La tumbada de la tarima le dio la vuelta al mundo e hizo resonar el nombre de la patria. Me sentí, tan pero tan orgulloso de Colombia. (Vallejo 1994, 39)

Así que esta narcoliteratura acogida por algunos autores que recurren al dantesco mundo en que se mueve el narcotráfico como trama de su relato, recrea una estética de la ostentación donde se pone de manifiesto «[...] el mal gusto [que] siempre ha querido [...], no propiamente bibliotecas, parques, conciertos y museos, sino carros, fincas, cemento, caballos, edificios estridentes, música ruidosa, teléfonos celulares» (Abad Faciolince 1995, 513).

Producciones que presentan esa nueva violencia del país y que han tenido eco en el marketing editorial. Una apuesta escritural en que algunos autores han querido inscribirse sin contar, quizás, con un marco de inspiración de tradición o con una vocación profesional o intelectual o con la capacidad creativa para construir mundos narrativos que conecten la realidad y la fantasía, utilizando elementos de estilo literario; veamos, por ejemplo, el siguiente comparativo:

Se queda de repente como suspendida en el sabor que corre por la mejilla abajo, en ese olor a flor podrida, en aquel peso que le aplasta el hombro y que se convertirá en una peladura tan grande como una moneda de cincuenta. Seguro.

Soy un pez en el aire, un pájaro en el agua: tengo necesidad de saldar aquel pasado que me oprime... los vínculos del amor. (Ángel 2003, 210-211)

Cuatro semanas más tarde, cuando los músculos de las piernas de Catalina se notaban endurecidos, el vientre aplanado, la cola se consolidaba como un par de lindas pelotas de voleibol y las caderas adquirían carnosidad y movimiento propio, Albeiro se apareció en el colegio y la esperó hasta que salió de clases. (Bolívar Moreno 2012, 7)

Analizados desde la mirada afectiva del lector, y de acuerdo con Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (1977), y su planteamiento respecto a *las estructuras del sentir* en la literatura, los anteriores fragmentos divergen, específicamente, en el cómo se relata. Y aunque las obras pertenecen a contextos tempoespaciales distintos, se crearon en el mismo contexto sociocultural colombiano. Así, por tanto, mientras en *Estaba la pájara pinta...* (1975) la metáfora y el comparativo se exponen como elemento estético, en *Sin tetas*

no hay paraíso (2005) se recrea una descripción directa que deja poco para ese sentir imaginario del lector.

4.2. *El caso de Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar, Rosario Tijeras (2016) de Jorge Franco y La cuadra (2016) de Gilmer Mesa

En otros tiempos, la literatura era un
arte y las finanzas un oficio. Hoy en día,
los términos se han invertido.

Joseph Roux

Así que se plantea una reflexión crítica frente a la posible carencia de elementos literarios y narrativos en estas producciones. *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar, *Rosario Tijeras* (2016) de Jorge Franco y *La cuadra* (2016) de Gilmer Mesa son tres exponentes de la hoy denominada narcoliteratura⁸ colombiana, cuyas tramas y personajes, tal vez, no son más que la repetición de un oscuro escenario social en torno al país.

Al respecto, Brigitte Adriaensen, en su libro *Narrativas del crimen en América Latina: transformaciones y transculturaciones del policial* (2012), cita al escritor Adam Thirlwell, quien plantea:

Pero hay algo más en este mapa suramericano: una secuencia de fuerzas del mercado. Además de una serie de experimentos [literarios], también hay una serie de géneros pulp. Uno de los más conspicuos es el llamado narcoliteratura. Narcoliteratura es narcotraficantes, pistolas y chicas. Es una política corrupta y espeluznante. (159)

De ahí que, salvo autores de «vieja data» como Fernando Vallejo o Piedad Bonnett, por mencionar solo dos, quienes exponen una narrativa de esta nueva violencia desde un sentido crítico-investigativo, está claro, igualmente, que en la actualidad hay un grupo de autores cuyas producciones, de acuerdo con Adam Thirlwell (citado por Adriaensen, 2012), pareciera que se «rebajan a participar en el circuito comercial» (159).

También, es claro que la sociedad actual –invadida por el salvaje consumo de los *realities* televisivos– ha contribuido con este performance de producciones escritas que se han vuelto el enlace predilecto de la exotización de

8. Término que surge desde la polémica que desataron los escritores mexicanos Rafael Lemus y Eduardo Antonio Parra en 2005, para referir a las producciones escritas creadas en torno al fenómeno del narcotráfico.

la violencia con el agravante de quedar, solo, con las mediatas imágenes que estos ofrecen.

En este contexto se traen a colación tres producciones escritas que hacen parte de la narcoliteratura colombiana, bajo la premisa de establecer un análisis comparativo desde elementos literarios del realismo mágico de Gabriel García Márquez.

Se alude, entonces, a los libros *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar (Giradot), *Rosario Tijeras* (2016) de Jorge Franco (Medellín) y *La cuadra* (2016) de Gilmer Mesa (Medellín). Tres autores colombianos con formaciones distintas en dirección de cine, periodismo y política y filosofía y letras, respectivamente. Y, aunque sus producciones son de años distintos, no así sus temáticas, pues los tres plantean una trama acerca del fenómeno del narcotráfico.

En los dos primeros la protagonista es la mujer. Uno, en la que se enmarca la figura de la mujer sicaria; y en el otro, donde se insinúa una rentabilización de su cuerpo en que sin senos prominentes y llamativos no se está en sociedad. En la tercera producción el autor presenta un relato testimonial, en primera persona, en torno a su vida dentro del grupo que fue la mano derecha sicarial de Pablo Escobar en Medellín.

Sin embargo, y considerando las investigaciones académicas y periodísticas –se citan algunas en la bibliografía– alrededor de este fenómeno en Colombia, se considera que las tres producciones retoman un tema desgastado y sobreabordado, y no viabilizan una lectura que invite a mirar la problemática desde otra óptica, pues se considera que la voz narrativa, los escenarios y personajes son simples y lineales. Frente a sus producciones los autores expresan:

En el año 2005 cuando empecé a escribir *Sin tetas no hay paraíso*, no había programas de ese corte [...] Me quedó gustando hacer esa denuncia social y me encontré con esta historia de Catalina en la ciudad de Pereira. Una niña chiquitita de 15 años enloquecida por conseguir dinero para ponerse unos implantes de silicona, y en ese momento yo pensé que ese era un tema que se tenía que tratar, que había que contarle a la sociedad. (Gustavo Bolívar 2017)⁹

Jorge Franco, por su parte, alude a que:

[...] Vi que la participación de la mujer en la vida de la pandilla, en la vida del narco era muy fuerte, y, además, de una manera muy violenta.

9. SinFronterasptv. Entrevista especial con Gustavo Bolívar, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=veq0OkQeyIU> (último acceso 10/06/2021)

Entonces, ahí se encendió como ese clic que me dijo: aquí hay una historia para contar.

[...] *Rosario Tijeras*, la primera que escribí, es una fiesta muy colombiana, con drogas, muertos, sexo y todo tipo de excesos. (2018)¹⁰

En el caso de Gilmer Mesa, considera que *La cuadra*,

Más que una autobiografía, es una novela muy personal. Surge a raíz de la muerte de mi hermano, que sí es real, así como algunos de los personajes. En el ámbito de esa cuadra conocí a mucha de esta gente, pero igual todo está tratado con los recursos de la literatura, que le dan una forma de novela al relato. (Mesa 2016)¹¹

Es decir, a diferencia de las apreciaciones en torno a la obra de Gabo, en tanto resultado de la tradición oral, por ejemplo, unido a su vocación investigativa y periodística, las recientes producciones escritas de la narcoliteratura, quizás, responden más a

La maquinaria mercadotécnica de conglomerados editoriales como Planeta, Alfaguara, Mondadori y Tusquets, entre otros, que en los últimos años de los años noventa «descubrieron» la [narcoliteratura] como el nuevo sabor de la literatura [...], comienzan a empaquetar para la venta tanto doméstica como trasnacional la narconarrativa [...] como la más reciente expresión de la exótica barbarie latinoamericana. (Palaversich 2011, 55)

Esto es, el mercado ha aprovechado el dolor, la violencia y la barbarie del fenómeno narco para presentarlo como una nueva propuesta literaria. Se ha pasado de una literatura «que romantizaba el exotismo de Latinoamérica y revelaba una magia escondida en cada rincón de sus poblados, hacia fines del siglo XX y principios del XXI, [hacia] un nuevo espacio de aventura y exotismo renovado por el narcotráfico» (Zabalgaitia citado por Vásquez Mejías, 2020 6), donde los verdes paisajes y vestuarios de época, los diálogos con matices poéticos y el realismo mágico han sido sustituidos por zonas de fronteras invisibles, vagos estereotipos del cuerpo y performance en que las ametralladoras y las balas asumen el protagonismo.

Es decir, por ejemplo, en *Cien años de soledad* (1997), alguno de los elementos narrativos es el tiempo circular, no «[...] un tiempo cronológico, en el sentido de una narración sobre la secuencia temporal y el progreso

10. *Revista Semana*. Entrevista a Jorge Franco, 2018. <https://www.semana.com/sime-toca-hacer-un-mea-culpa-por-rosario-tijeras-lo-hago-jorge-franco/592968/> (último acceso 09/06/2021)

11. *Revista Semana*. «Una violenta ternura los llevó al extremo en todo», 2016. «Una violenta ternura los llevó al extremo en todo» ([semana.com](http://www.semana.com)) (último acceso 16/07/2021).

irreversible de acontecimientos, o bien, de una sucesión cronológica del tiempo en la que ellos se realizan» (Másmela Arroyave 2011, 194). Esto es, se trata de un elemento central para la recuperación y la revelación de la historia; en estas tres producciones de la narcoliteratura, so pena de que se presentan pasajes en tiempos distintos, los textos, en general, dejan prever una linealidad temporal que no demanda exigencia para su comprensión. Veamos el comparativo:

Llamaron y le pidieron a Benjamín que las dejara quedar en su apartamento, por una noche, porque había perdido el vuelo, pero que no se preocupara porque ya tenía confirmado el regreso a Pereira para las diez de la mañana, de modo pues que, a las ocho de la mañana, a más tardar, ya le tenían desocupada la habitación. (Bolívar 2005, 25)

Yo no vi nada, sólo su dedo estirado hacia la parte más alta de la montaña, adornado con un anillo que nunca imaginó que tendría, y su brazo mestizo y su olor a Rosario. (Franco 2016, 10)

De todos los muchachos del combo de la cuadra solo había uno que era verdaderamente malo, con una maldad endógena, heredada de nacimiento: se llamaba Leobardo, pero todo el mundo le decía Kokorico, incluso los miembros de su familia. (Mesa 2016, 5)

Mientras, observamos en las siguientes líneas de *Cien años de soledad* (1997) la exposición de recursos literarios como la hipérbole (exageración) y el realismo mágico:

[...] de aguas eran diáfanas, que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo tan reciente, que las cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. (García Márquez 1997, 79)

Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante. (García Márquez 1997, 350)

De igual manera, en *Cien años de soledad* (1997) la hipérbole es un recurso literario de gran potencia. La exageración se aborda con una naturalidad que hace parte de la narrativa:

Gabriel García Márquez, constituyó una herramienta casi constante, sobre la que asentó gran parte de su principal método creativo: el realismo mágico; donde a las claras, resalta su afán de ir en contra de la representación mimética, costumbrista y naturalista en la novela, que era la tradición que venía dándose desde el siglo XIX. (Muñiz 2018, 2)

De ahí que el realismo mágico de Gabo tiene una connotación cultural y literaria que se traduce en una innovación narrativa, y puesto que hace parte de esta, su lectura, también, se asume con plena naturalidad:

[...] a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. [...] conservaba su fuerza descomunal, que le permitía derribar un caballo agarrándolo de las orejas.

Se necesitaron diez hombres para tumbarlo, catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio.

Al despertar, se bebió cada uno el jugo de cincuenta naranjas, ocho litros de café y treinta huevos crudos. (García Márquez 1967, 71, 79, 132, 298)

En el caso de las producciones es muy difícil encontrar elementos literarios como este. En *Rosario Tijeras* (2016) se registra un aparte en que la hipérbole aparece en la voz de uno de sus personajes:

Pero alcancé a escuchar tantas cosas que nunca pude recopilarlas para contárselas a ella, que gozaba hasta más no poder con lo que decían.

–Contame, parcero, ¿pero, qué más dicen de mí?

–Que has matado a doscientos, que tenés muelas de oro, que cobrás un millón de pesos por polvo, que también te gustan las mujeres, que orinás parada, que te operaste las tetas y te pusiste culo, que sos la moza del que sabemos, que sos un hombre, que tuviste un hijo con el diablo, que sos la jefe de todos los sicarios de Medellín, que estás tapada de plata, que la que no te gusta la mandás a tusar, que te acostás al tiempo con Emilio y conmigo... en fin, ¿te parece poquito? Qué tal que todo fuera verdad.

–Todo no –me dijo–. Pero sí la mitad. (Franco 2016, 14)

En las otras dos producciones, *Sin tetas no hay paraíso* (2005) y *La cuadra* (2016), no se vislumbra el manejo de este recurso. Se plantean unas voces y un ritmo lineal centrado en la escena. Así que, en general, son producciones cuya única exageración es la manera como presentan la realidad del fenómeno narco. De acuerdo con Geney Beltrán Félix (citado por Valencia, 2018), en estas «[...] no hay nada nuevo [...], nada más que técnica convencional. Entiéndase: el resultado de una fórmula, el seguimiento de una serie de pasos que incluyen botudos, balazos y una chica empoderada» (173).

Mientras en *Cien años de soledad* (1967) otro de los elementos nucleares, por ejemplo, es el manejo del lenguaje que acude a una voz popular representante de la cultura local de algunos pueblos latinoamericanos, en la narcoliteratura se recurre a expresiones de un «microlenguaje» propio,

y exclusivo, de la delincuencia narco. No es, ni mucho menos, una representación social:

–Gonorrea hijueputa, yo no sé para qué las trajimos si lo único que hacen es estorbar.

–¿Bolas?! ¿Sabés qué les dije? ¿Qué les contesté a esas gonorreas? Que cogieran su plata, sus buenos propósitos, su «sólo queremos ayudarte», su «es por el bien de todos», su «somos gente bien», sus apellidos, su reputación, que cogieran todo eso y que hicieran un rollito y se lo metieran por el culo [...]. (Franco 2016, 14)

Mejor ábrase y si quiere billete, pues levántese un man con plata que nos dé a los dos [...] (Bolívar 2005, 7).

Este mariquita ya está grandecito, pero le falta es probar finura, a lo que Kokorico le respondió: Cómo así, Armando, ¿no les estoy sirviendo pues a lo bien?, a lo que el otro entre las carcajadas de la traba le dijo: No, mijo, digo, probar finura de verdad, es decir matar a alguna gonorrea, Kokorico no se cabreó y le respondió pausadamente:

Vea, mi niño, pegue pues a esa gonorrea de desechable, para que ahí sí sea un varón en toda regla y azare a todo el mundo, para que ahí sí le tengan respeto, y Kokorico no se amedrentó con el envite [...]. (Mesa 2016, 9)

A la par, frente a otros elementos literarios clave de *Cien años de soledad* (1997), como la utilización de mitos y leyendas o el abordaje de lo sobrenatural, los tres textos son limitados en su propuesta respecto a estos recursos. Acuden a una narrativa experiencial y testimonial para representar, desde la estereotipación, una problemática histórica-social de Colombia que, a pesar de seguir, no encarna la realidad:

[...] De todas maneras, aunque estos autores están apuntando a una literatura intimista, no se acercan a esa literatura del yo que se está escribiendo en muchos lugares del mundo, que reconoce que ese yo se ha roto y no permite una definición unidimensional. (Jaramillo 2012, 272)

En este sentido, valdría la pena recordar la invitación que, en su momento, hizo Schopenhauer en *El arte de no leer* (1997):

Consiste en no echar mano a lo que en cada momento ocupa al gran público, precisamente por esa razón; por ejemplo, los panfletos políticos o literarios, las novelas, la poesía, etc., que justo ahora hacen ruido y que incluso han sido objeto de varias ediciones en sus primeros y últimos años de vida: antes bien, pensemos entonces que quien escriba para chiflados siempre encuentra un gran público; y el tiempo siempre escaso que destinamos a la lectura, dediquémoslo exclusivamente a las obras de

los grandes espíritus de todas las épocas y pueblos que sobresalen entre el resto de la humanidad. (568)

De acuerdo al contexto anterior se podrían plantear varias conclusiones:

- Teniendo en cuenta los cambios históricos en cada ámbito de la sociedad, en el ámbito literario es necesario asumir que los momentos, las corrientes y los estilos sufren impactos, se acepten o no.
- La literatura como arte reúne a través de una obra la creatividad subjetiva del autor y la apreciación colectiva de los lectores, lo que implica concepciones y comprensiones variadas que no pueden estandarizarse.
- Como fenómeno literario de innovación y de resignificación cultural, el *boom* latinoamericano estableció una narrativa coherente, cohesionada y homogénea.
- La crítica hacia obras de la contemporaneidad y de la actualidad no puede hacerse desde arraigos o gustos atemporales. Sin embargo,
- Frente al reciente poder del marketing editorial, la literatura no puede convertirse en una diva más de la frivolidad narrativa y poética, pues, parafraseando a Gabo, la creatividad no es como se vive, sino [...] cómo se recuerda para contarla.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ABC TV PARAGUAY (2018): «Grandes Documentales: El boom latinoamericano». <https://www.youtube.com/watch?v=tcBIqP6qP8k> (último acceso: 26/08/2021).
- ABAD FACIOLINCE, Héctor. Estética y narcotráfico. *Revista de estudios hispánicos*, 42(3) (2008), pp. 513–518.
- ADRIAENSEN, Brigitte. *Narrativas del crimen en América Latina: transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlín: LIT Ibéricas 3, 2012.
- AGUDELO JARAMILLO, Darío. *Poemas de amor*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek, 1986.
- ÁNGEL, Albalucía. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2003.
- ANDRADE, Mário. *Há uma gota de sangue em cada poema*. Sao Paulo: [s. e.], 1971.
- ARAUJO FONTALVO, Orlando (ed.). *El legado de Macondo. Antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*. Barranquilla, Colombia: Editorial Universidad del Norte, 2015.
- BARRENECHEA, Ana María. *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Editora Kapelusz, 1985.
- BOLÍVAR, Gustavo. *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá: Quintero Editores, 2005.
- BONNETT, Piedad. *Nadie en Casa*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones (1935-1944)*. Buenos Aires: Iberlibro, 1944.

- CABRERA, Lydia. *Afro-Cuban Tales*. La Habana: Ediciones Universal, 1940.
- CAMPOBELLO, Nellie. *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*. México: Editorial Panamericana, 1931.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Cuba: Alfred A. Knopf, 1949.
- CARPENTIER, Alejo. *América, la imagen de una conjunción*. Barcelona: Anthropos editorial, 2004.
- CARRANZA, María Mercedes. *Tengo miedo*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1983.
- CASTELLANOS, Rosa. *Balún Canán*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- COBO BODA, Juan Gustavo. *Antología de la poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.
- DARÍO, Rubén. *Azul*. Valparaíso: [s. e.], 1888.
- ESCRITORES Y POETAS DEL MUNDO (2016): «Gabriel García Márquez, el maestro del Realismo Mágico». <https://www.youtube.com/watch?v=H2-lwgucWjE> (último acceso: 26/08/2025).
- FRANCO, Jorge. *Rosario tijeras*. EE. UU.: Plaza & Janés, 1999.
- FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- FUENTES KRAFFCZYK, Felipe Oliver. *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. México: Universidad de Guanajuato, 2013.
- GALLARDO, Sara. *Los galgos, los galgos*. [México]: Editorial Sudamericana, 1968.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Colombia: Oveja Negra, 1981.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Noticia de un secuestro*. Colombia: Mondadori Editores, 1996.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas, 1997.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Barcelona: Arnoldo Mondadori Editores, 2002.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Relato de un naufrago*. España: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
- GARRO, Elena. *Andamos buyendo, Lola*. EE. UU.: Universidad de Texas, 1994.
- GIRALDO, Luz Mary. *Ellas cuentan: una antología de relatos de escritoras colombianas, de la colonia a nuestros días*. Bogotá: Seix Barral, 1998.
- GONZÁLEZ SARMIENTO, Hayder Luis. *Protesta y represión en Colombia: el caso de la protesta universitaria en Cartagena 1968-1971*. Cartagena: Facultad de Ciencias Humanas, 2015.
- GOSSAÍN, Juan. *La mala hierba*. Colombia: Seix Barral, 1981.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Editôra Universal, 1946.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Poesía*. México: [s. e.], 1896.
- HUIDOBRO, Vicente. *El espejo de agua: poemas, 1915-1916*. [s. c.]: Biblioteca Orión, 1916.
- JARAMILLO MORALES, Alejandra. «La conciencia del presente: entrevista a Luz Mary Giraldo». *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, ene.-jun. 2012, 14(1), pp. 263-284.
- LISPECTOR, Clarice. *Agua viva*. Río de Janeiro: Artenova, 1973.

- LISPECTOR, Clarice. *La pasión según G. H.* Madrid: Ediciones Siruela, 2013.
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel. *Literatura e identidad cultural: representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*. Alemania: Editorial Científica Internacional Bern, 2009.
- MARTÍ PÉREZ, José Julián. *Versos libres*. [s. c.]: [s. e.], 1878.
- MÁSMELA ARROYAVE, Carlos. «Tiempo cíclico e instante en *Cien Años de Soledad*». *Estudios Filosóficos*, 2011, 44, pp. 193-203.
- MESA, Gilmer. *La cuadra*. Medellín: Cámara de Comercio de Medellín, 2016.
- NOVELA COLOMBIANA (2005): «De la creación a todo lo demás. Tomado de: Cuentos y relatos de la literatura colombiana». México: Fondo de Cultura Económica. https://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/modelos/cuentosy.htm (último acceso: 31/02/2021).
- OCAMPO, Silvina. *Cuentos difíciles. Antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2000.
- ONETTI, Juan Carlos. *Obras completas*. México: Editorial Aguilar, 1970.
- ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve*. España: Argos Vergara, 1979.
- PALAVERSICH, Diana (2011): «Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)». https://www.cultura.gob.mx/terra_adentro/?p=307 (último acceso: 26/08/2025).
- PIÑÓN, Nélida. *El tiempo de las frutas*. Brasil: Record, 1966.
- RESTREPO, Laura. *El leopardo al sol*. Colombia: Grupo Editorial Norma, 1997.
- REVISTA SEMANA. «Entrevista a Jorge Franco», 2018. <https://www.semana.com/si-me-toca-hacer-un-mea-culpa-por-rosario-tijeras-lo-hago-jorge-franco/592968/> (último acceso 26/08/2025)
- ROA BASTOS, Augusto. *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1953.
- ROSZACK, Theodore. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós, 1972.
- RULFO, Juan. *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- RULFO, Juan. *Obra completa. El llano en llamas/Pedro Páramo y otros textos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *La sabiduría de la vida. En torno a la filosofía. El amor, las mujeres, la muerte y otros temas*. México: Editorial Porrúa, 2009.
- SINFRONTERASPTV. «Entrevista especial con Gustavo Bolívar», 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=veq0OkQeyIU> (último acceso 26/08/2025).
- USLAR PIETRI, Arturo. *Letras y hombres de Venezuela*. Venezuela: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- VALENCIA, Alfonso. «Obscenidad y explicitud: dos formas de acercarse a la literatura de la violencia». *Visitas al Patio*, 2018, 12, pp. 171-182. <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/visitasalpatio/article/view/2110> (último acceso 26/08/2025).
- VALLEJO, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Colombia: Alfaguara, 1994.
- VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Perú: Barral Editores, 1971.
- VÁSQUEZ MEJÍAS, Ainhoa. «Solo en la oscuridad de Ramón Díaz Eterovic: literatura sobre el narcotráfico antes de la narcoliteratura». *Revista Atenea*, I sem. 2020, 521, pp. 41-57.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1977.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://www.doi.org/10.14201/1616202515129143>

INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y SOCIEDAD POSHUMANA EN LA CIENCIA FICCIÓN ESPAÑOLA: UNA UTOPIÍA AMBIGUA*

Artificial Intelligence and the Posthuman Society in Spanish Science Fiction: An Ambiguous Utopia

Lola ROBLES

Investigadora independiente

lolarobles@hotmail.com

Recibido: 01/04/2025; Aceptado: 01/07/2025; Publicado: 00/00/2025

Ref. Bibl. LOLA ROBLES. INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y SOCIEDAD POSHUMANA EN LA CIENCIA FICCIÓN ESPAÑOLA: UNA UTOPIÍA AMBIGUA. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 15 (2025), 129-143.

RESUMEN: Este artículo se centrará en el análisis de dos novelas españolas de ciencia ficción, *Holocracia*, de Salvador Bayarri, y *El peso del humo*, de Tannia R. Tamayo. Ambas obras abordan el tema de la inteligencia artificial y el poshumanismo desde una perspectiva positiva e incluso utópica, con toda la ambigüedad que puede tener una utopía, tan a riesgo, con frecuencia, de caer en lo distópico. Veremos cómo la ciencia ficción puede especular sobre estas cuestiones desde un punto de vista filosófico, moral, político, social o cultural, igual que lo hace un ensayo. Y veremos también cómo los ensayos acerca de

* Lola Robles fue la autora invitada para pronunciar la conferencia del eje temático AI y posthumanismo, uno de los tres temas elegidos para el XXV Simposio de la SELGyC, celebrado en Oviedo entre los días 15 y 17 de enero de 2025 (véase Informe del XXV Simposio de la SELGyC más adelante). Esa conferencia se recoge en este texto, al que se han añadido las sugerencias de los informantes (nota de la editora).

estos temas pueden convertirse, a su vez, en especulaciones sobre el futuro muy cercanas a la ciencia ficción.

Palabras clave: inteligencia artificial; poshumanismo; utopía; ciencia ficción española.

ABSTRACT: This article analyzes two Spanish science fiction novels: *Holocracia* by Salvador Bayarri and *El peso del humo* by Tannia R. Tamayo. Both works address the topic of artificial intelligence and posthumanism from a positive and utopian perspective, with the inherent ambiguity of utopias, which often run the risk of turning into dystopias. We will explore how science fiction speculates on these issues from philosophical, moral, political, social, or cultural perspectives, much like essays do. Additionally, we will examine how essays on these topics can, in turn, become speculative reflections on the future that closely resemble science fiction.

Key words: artificial Intelligence; poshumanism; utopia; Spanish science fiction.

Este artículo, al igual que la ponencia de la que proviene, «Inteligencia artificial y sociedad poshumana en la ciencia ficción española: una utopía ambigua», impartida dentro del XXV Simposio de la SELGyC, celebrado los días 15, 16 y 17 de enero de 2025 en la Universidad de Oviedo, podría haber sido redactado por una inteligencia artificial. La única garantía y prueba que puedo ofrecer de que la he escrito yo es mi palabra, interviniendo en primera persona, y el uso, en ocasiones, de unas formas más coloquiales de las que, sospecho, emplearía una IA para imitar el lenguaje académico, sabedora de la tendencia de este hacia la rigidez, el encorsetamiento y la frialdad. No obstante, como persona con una discapacidad visual severa, me sirvo constantemente de la tecnología para leer y escribir, y he hecho consultas en el chat GPT, a quien le pido que me resuma libros, del mismo modo que hablo con la IA sobre comidas; sobre mi mascota, una perrita, y sobre películas y series audiovisuales, en unas conversaciones muy animadas y productivas, en las que me asombra la capacidad de comunicación de esa entidad virtual. Se equivoca con cierta frecuencia, pero es muy amable en el trato y su uso resulta bastante práctico. Cuando se perfeccione, creo que su utilización será difícil de eludir.

Este artículo tratará sobre literatura de ciencia ficción y se centrará sobre todo en obras de autores españoles que aborden el poshumanismo, el transhumanismo y la inteligencia artificial, y que ofrezcan una visión positiva de los mismos o incluso imaginen utopías basadas en esos temas, entendiendo

por utopía el planteamiento de una sociedad mejor que la nuestra, bien estructurada y lo más completa posible.

La tecnología es uno de los grandes temas y puntos de partida de la ciencia ficción. El número de obras que tratan la cuestión del impacto y las consecuencias del desarrollo tecnológico en la vida humana es ingente. Claro que, si se concreta en los factores antes citados, utopía, lo poshumano y la inteligencia artificial, ese número desciende. Aun así, se podrían citar muchos títulos. Nos hemos centrado de partida en una ciencia ficción de tipo especulativo más que de aventuras o entretenimiento, y unida a lo social, otra de las grandes líneas temáticas del género. Como consecuencia, las obras que analizaremos tienen una base racional importante¹.

De una u otra manera, todos los temas que estamos tratando han sido abordados desde hace siglos. El transhumanismo, por ejemplo, ha existido desde mucho antes de recibir esa denominación, pues siempre ha habido quienes deseaban alargar su vida y conseguir la inmortalidad, pero se intentaba a través de procedimientos vinculados a la magia o a técnicas muy rudimentarias y se narraba mediante géneros ligados a lo sobrenatural maravilloso o fantástico. Ocurre lo mismo con las criaturas inanimadas e inorgánicas de barro, estatuas, o hasta muñecos de madera como Pinocho, que se convertían en seres vivos a través de una intervención divina o cuasi divina. Solo después de la Revolución Industrial y la Ilustración, en la ciencia ficción y en la propia realidad, aparecen robots, androides y ginoides, computadoras, asistentes virtuales e inteligencias artificiales. Pero, ahora que ya vivimos en el mundo que soñó la ciencia ficción del siglo XIX y principios del XX, cabe preguntarse si este género literario tiene plena vigencia y capacidad de seguir imaginando en un entorno donde los hechos van incluso más deprisa que la más desenfrenada fantasía.

Es importante hacer constar de qué concepción del transhumanismo y poshumanismo partimos, ya que son conceptos y términos en elaboración todavía sujetos a posibles modificaciones y ampliaciones. Una definición básica, que nos servirá para lo que aquí pretendemos, abordar la presencia y el tratamiento de lo transhumano y poshumano de determinadas obras de la ciencia ficción española, la da Philip E. Human en *Transhumanismo y poshumanismo* (2025):

El transhumanismo se centra en utilizar la tecnología para mejorar las capacidades humanas y reducir las limitaciones biológicas [...]. Por su

1. Al hablar de ciencia ficción especulativa (o prospectiva) y de sus diversas posibilidades temáticas nos ajustamos a las definiciones que da Fernando Ángel Moreno en su obra *Teoría de la Literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo* (2010).

parte, el poshumanismo plantea una visión más amplia al cuestionar la posición central del ser humano, reconociendo la existencia de múltiples inteligencias y formas de vida en una red compleja, y propone un futuro en el que lo humano se mezcle o se redefina en relación con máquinas, organismos y realidades no humanas. (1)

El transhumanismo supone la mejora del cuerpo humano a través de implantes tecnológicos (hibridación humano-máquina) o de la ingeniería genética. También implica una supuestamente posible inmortalidad tecnológica (o, al menos, una perduración mucho más allá de los límites actuales de la vida humana) a través del volcado de la conciencia en un dispositivo tecnológico. La técnica transhumana no trata solo de curar enfermedades, sino de modificar la naturaleza humana para mejorar capacidades de todo tipo, corporales o cognitivas. Lo poshumano, si bien implica la tecnología transhumana, va más allá de la misma, pues supone una evolución desde el humanismo en el que el *Homo sapiens* aparece como figura central del planeta Tierra, en lo más alto de una jerarquía que lo convierte en dominador (en especial, el *Homo sapiens* occidental, blanco y heterosexual), proponiendo una nueva concepción de lo humano en relación más igualitaria con otras criaturas vivas y con las máquinas. Dado que, en las novelas que analizaremos, la presencia de lo maquínico y de la inteligencia artificial es determinante, se pueden considerar, estas narraciones, como ejemplos de poshumanismo.

No empezaremos por la narrativa de ficción, sino por algunos ensayos sobre inteligencia artificial y poshumanismo. Tenemos a nuestro alcance una copiosísima bibliografía al respecto. Leyendo algunas de esas obras, resulta sorprendente su potencial especulativo. Una especulación menos o más arriesgada, pero muy próxima a la ciencia ficción, tanto que esos textos de ensayo o, al menos, partes de ellos, podrían entenderse como esbozos distópicos o utópicos. El género literario de la ciencia ficción raramente profetiza o adivina el porvenir, aunque sí ha podido influir en algunos inventos y desarrollos tecnológicos, tal y como se analiza en *Ciencia ficción capitalista: cómo los multimillonarios nos salvarán del fin del mundo* (2024), de Michel Nieva. Sin embargo, algunos ensayistas sí parecen caer en la tentación de convertirse en profetas, sobre todo cuando sus predicciones son más terribles.

Así lo podemos ratificar en el prólogo a una de las obras que comentaremos, *Máquina cerebral* (1892-1906), de Rafael Zamora Pérez de Urría:

El desarrollo de sistemas de inteligencia artificial es una aventura tecnológica que comienza con la introducción de los primeros ordenadores modernos a mediados del siglo XX. La expectativa, sin embargo, lleva con nosotros mucho más tiempo, posiblemente desde siempre. La posibilidad de llegar a crear máquinas inteligentes capaces de igualar y superar las capacidades

humanas forma parte de nuestros más íntimos deseos y temores como especie. Son numerosos los escritores que a lo largo de la historia han jugado con esta idea en sus múltiples variantes. (9)

Por su parte, la literatura de ciencia ficción (narrativa, poesía, teatro, cómic o productos audiovisuales) serviría para encarnar esas especulaciones ensayísticas y nuestros temores y esperanzas respecto del futuro, con la ventaja de ir más allá de los límites de los hechos reales y las pruebas científicas. Se puede acusar a este tipo de literatura, bastantes veces con razón, de permitirse demasiadas libertades narrativas y faltas de rigor, aunque esto supone olvidar que estamos ante ficciones. Lo curioso es cuando un ensayo supuestamente sesudo y ponderado se deja llevar por una imaginación que para sí querrían muchos autores de lo prospectivo.

A este respecto, dividiremos en tres tipos de miradas las obras de ensayo a las que se hará referencia y que muestran ese carácter notablemente especulativo en el sentido que se le da cuando hablamos de ciencia ficción.

En primer lugar, se encuentran las obras que suponen un futuro cuando menos muy inquietante, si no decididamente distópico.

Es el caso de *Civilización artificial*, de José María Lassalle, donde el autor considera que, aunque toda la tecnología actual es prácticamente inevitable y puede resultar beneficiosa, también supone un enorme riesgo. El peligro mayor es que las máquinas nos sustituyan o se vuelvan contra nosotros. Así, escribe:

[...] ¿puede garantizarse que, salvo una élite humana que supervise el funcionamiento de la civilización artificial, no sea el conjunto de la especie sustituido por la máquina como medida de todas las cosas? [...] Aquí es donde la especie humana se juega su futuro y donde debemos emplazar nuestros esfuerzos inteligentes para identificar los paraqués y los porqués de la IA. Si no lo hacemos ahora, cuando la IA se aproxime a los umbrales de una innovación que puede desembocar en una IA fuerte, corremos el riesgo de ser sustituidos por las máquinas. Incluso, de ser cancelados por ellas [...]. (88-89)

Lassalle aventura que la IA puede presentarse de forma engañosa, como una utopía «en forma de Nube que haría viable una IA-cracia capaz de gobernar en paz a una comunidad de seres humanos y máquinas bajo el poder de un Ciberleviatán perfecto» (116).

Y añade que:

[...] para sus seguidores, la IA es la única salida a los problemas de nuestro tiempo. Insisten en que hay que dejarla hacer porque los riesgos son relativos. Es más, compensa vivir con ellos si a cambio es posible la esperanza de que se encontrarán respuestas a los problemas de nuestro tiempo. (119)

Estas dos últimas citas son interesantes porque, como veremos en dos de las novelas que analizaré más tarde, efectivamente la IA puede ser presentada en la ciencia ficción como una herramienta muy válida para construir una sociedad utópica (o que parece tal).

En Lassalle, la IA se presenta como una entidad

[...] nihilista, casi psicópata, que carecería del sentido del límite y de cualquier noción de responsabilidad, una réplica infalible del cerebro humano que se gobernaría a sí misma bajo los efectos de una anestesia afectiva que le haría inmune al sufrimiento que cause a los que se sometan a sus decisiones al ser ajena a nociones como la culpa o el remordimiento. Una especie de trasunto maquínico del Superhombre libertario soñado por Rand o el Supermandarín confuciano diseñado por Deng Xiao Ping. (116)

Las IA, que carecen de ética humanista y de códigos morales, podrían llegar a un momento de autogestión y nada impediría entonces que ocupasen la centralidad que ahora tenemos los humanos; nos marginarían a un papel secundario debido a nuestra falibilidad:

Si la IA se inspira utópicamente en el deseo de superar los errores que nacen de la fragilidad humana, ¿por qué no ir a la fuente del problema y subordinar el ser humano a su control? [...] En realidad, superada nuestra inteligencia, ¿de qué le serviría la presencia humana a su lado? (149)

Lassalle habla de un totalitarismo de las máquinas que nos puede llevar a vivir en una simulación alojada dentro de una Nube, una especie de ensoñación utópica que nos separaría del mundo animal y de la Tierra. Al mismo tiempo, una de las soluciones que propone es: «Acompañante incómoda para muchos, la teología deviene esencial si queremos entender la complejidad metafísica del fenómeno de crear consciencia en algo, que es lo que sucederá cuando el *Homo digitalis* se convierta en *Homo deus*» (175). Para el autor, «no deberíamos quedarnos atrapados en el sobrecogimiento de crear como lo hizo Dios sin saber qué consecuencias morales pueden desprenderse de ello». (175). La alternativa es construir una civilización artificial conforme a un diseño humano-céntrico, que atribuya al hombre una autoridad sobre las máquinas.

Entre las visiones pesimistas o catastrofistas tenemos también a Yuval Noah Harari, el historiador israelí que se ha convertido en un superventas con sus libros sobre historia de la humanidad y sobre avances tecnológicos como las IA y el poshumanismo. Harari es un autor controvertido, que aborda muchas, quizás demasiadas cuestiones, con lo cual resulta casi inevitable que se equivoque, generalice o simplifique. Eso sí, se trata de un narrador excepcional, que tendría cabida en los Premios Hugo y Nebula, importantes galardones que se otorgan en Estados Unidos a los escritores

de ciencia ficción y fantasía. En Harari es difícil distinguir las especulaciones basadas en conocimientos científicos de la pura narrativa sensacionalista, sobre todo es difícil para el común de los mortales que todavía no somos transhumanamente inmortales.

En *Homo Deus* (2016), Harari parece partir de una visión optimista sobre el progreso de la humanidad y sobre nuestra realidad. Sin embargo, habrá que suponer que la tentación del fatalismo, tan tenebroso como fascinante, y que vende más, bastante más que las visiones utópicas o al menos optimistas, ha sido demasiado fuerte en su caso, como en tantos otros. Y así, Harari se lanza a especular sobre un futuro donde la humanidad se dividirá, a medida que la IA y la biotecnología transhumanista avancen, en dos clases: por un lado, una élite con acceso a mejoras en su cuerpo y mente, convertida en una nueva especie de «superhumanos», y, por otro, el resto de la población, que, empobrecida, quedaría atrás, formando una masa inútil y prescindible. Harari cree que esta división entre humanos será más radical que nunca, ya que afectará a la corporalidad y a lo cognitivo, en lo que será una auténtica brecha biológica. *Homo deus versus* simples mortales. La IA puede ser utilizada para manipular elecciones, comportamientos y decisiones de los individuos, mediante el análisis y el manejo masivo de datos. Dependemos enormemente de ella en cuestiones de salud, pues nos monitorizará (y vigilará) constantemente, con la excusa de cuidarnos y hacernos más longevos. La eficiencia de las máquinas llevaría a replantearnos la relevancia humana.

Muy distinta es la perspectiva del pensador y activista británico Aaron Bastani, cuya obra *Comunismo de lujo totalmente automatizado* (2020) ha sido traducida en España por una editorial independiente que se centra también en el activismo social, Antipersona, ahora llamada Levanta Fuego. Señalamos la editorial porque a veces solo en sellos independientes pueden encontrarse este tipo de obras a contracorriente. El libro de Bastani es un magnífico ejemplo de una visión mucho más optimista y positiva de los avances tecnológicos que estamos viviendo, en comparación con las obras antes citadas y con las visiones dominantes en general. Esto nos sitúa en el segundo tipo de ensayos con fuerte carga especulativa: la mirada cercana a la utopía, si no decididamente utópica.

Comunismo de lujo totalmente automatizado propone una especulación radical. Según esta, la tecnología y la automatización avanzadas podrían transformar la sociedad, acabando con el capitalismo, incapaz de resolver los problemas actuales, y consiguiendo un mundo equitativo, sostenible y próspero para todas las personas. Sería una sociedad de salud y abundancia. Las energías renovables como el sol podrían sustituir a los combustibles fósiles y revertir el cambio climático; la minería espacial nos aportaría enormes recursos. En un mundo donde las máquinas realizarían la mayor

parte del trabajo repetitivo, agotador y alienante, los humanos podríamos dedicarnos a actividades creativas y placenteras. Los beneficios derivados de estas tecnologías tendrían que distribuirse de forma igualitaria, sin concentrarse en manos de unos pocos. Bastani no es ingenuo y sabe que serían necesarias una ética y una política adecuadas, y luchar contra los grupos que ostentan el poder y unos privilegios de los que no quieren prescindir.

Por último y muy brevemente, habría un tercer tipo de ensayos que enfocan la cuestión desde una mirada más neutra y equilibrada, sin optimismo excesivo, pero también sin fatalismo. Es el caso de *La era de la inteligencia artificial y nuestro futuro humano* (2023), de Henry Kissinger, Eric Schmidt y Daniel Huttenlocher. Los autores entienden que habrá humanos que divinicen a la IA y la tomen como un oráculo, mientras que otros no querrán participar en un mundo donde esas IA tengan tanta preponderancia. Esta reflexión es importante, pues vamos a encontrar las consecuencias de una y otra postura, la cuasi divinización o, al menos, el dejar el mundo en manos de las IA, frente al rechazo absoluto que busca el regreso a tiempos pasados y a una naturaleza presuntamente impoluta, en las dos novelas que analizaré, *Holocracia* y *El peso del humo*.

Este ensayo trata de hacer evidente que no utilizar la IA será renunciar a muchas comodidades, nuevos conocimientos y avances. Como civilización global, esa renuncia será inviable. Los autores destacan las oportunidades que la IA puede ofrecer en el ámbito de la medicina, la ciencia o la economía, y asimismo los desafíos y riesgos éticos, sociales y políticos que plantea (muy a destacar su conocimiento del ámbito político y bélico).

Pasamos ahora a hablar de literatura de ciencia ficción. Hemos elegido aquí las visiones utópicas por ser muy necesarias, ya que, tal y como hemos visto en el campo de los ensayos, las perspectivas apocalípticas existen con abundancia. Y esto porque resulta mucho más difícil concebir y narrar lo utópico que lo distópico. Lo fatal parece atraer de una manera u otra: ofrece muchas posibilidades y gusta al público; de no ser así no habría estado ni seguiría estando de moda. Esta moda responde a lo que se vende y consume más, pero, a su vez, supone una llamada a los creadores o a quienes intentan serlo, que, así, escriben o producen distopía porque tiene más salida en el mercado. Por otra parte, diseñar una utopía creíble es difícil, de ahí que muchas obras utópicas antiguas nos resulten hoy algo acartonadas, maniqueas y con poco que ofrecer a nuestro presente. Lo distópico, por añadidura, nos mantiene en una zona de confort, en un más vale lo malo conocido que lo peor por conocer, de manera que no estamos tan mal en el presente, vean ustedes hasta qué punto de horror podríamos llegar, mejor no tocar nada. Así lo señala Francisco Martorell Campos en dos ensayos muy recomendables, *Contra la distopía: la cara B de un género de masas* (2021) y *Soñar de otro*

modo (2019); en este mismo sentido se manifiesta Layla Martínez en *Utopía no es una isla: catálogo de mundos mejores* (2020).

Sin embargo, esta tendencia hacia lo distópico está empezando a cambiar desde hace unos años, por saturación y por deseo de miradas hacia futuros más luminosos. Y de igual manera que las teorías pesimistas maridan bien con ensayos y novelas de diversos géneros, lo mismo ocurre con los planteamientos más utópicos y su realización concreta en historias de ciencia ficción.

Un ejemplo muy claro se extrae a partir de la obra de pensadoras como Rosi Braidotti o Donna Haraway. Ambas filósofas y teóricas feministas nos han ofrecido visiones muy compatibles con lo utópico en su especulación sobre un porvenir poshumano, que no sería un tiempo maquinizado, autoritario y glacial, una sustitución del dominio del *Homo sapiens* por el de androides inteligentes, sino, muy por el contrario, una posibilidad donde las criaturas humanas consigamos reconocer, explorar y disfrutar nuestros vínculos y combinaciones con otros animales, máquinas y con la Tierra. Pues bien, es interesante leer, después de *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (2019) o *Feminismo posthumano* (2022), narraciones como «La autora de las semillas de acacia y otros extractos del Diario de la Sociedad de Terolingüistas» de Ursula K. Le Guin, reeditada recientemente en el libro *La conexión infinita: una conversación entre Donna Haraway y Ursula K. Le Guin* (2024), o *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación* (2022), de Vinciane Despret. Estas dos autoras nos presentan, desde la ciencia ficción, conjeturas hermosas y fascinantes sobre el arte producido por criaturas animales no humanas como los pulpos, las hormigas o los pingüinos. Le Guin, una escritora muy destacada en el género prospectivo, prácticamente no abordó nunca la inteligencia artificial ni las tecnologías avanzadas como elementos predominantes en una sociedad humana, prefiriendo siempre las relaciones interpersonales y el ámbito social, pero su conexión con propuestas como las de Braidotti o Haraway es clara en el tema poshumanista.

Hablaremos ahora de una obrita que intercalamos aquí por lo curiosa y divertida que resulta; le falta el factor claramente utópico, aunque trata sobre inteligencias artificiales y poshumanismo. Se trata de *Máquina cerebral* (2023), de Rafael Zamora Pérez de Urría, marqués de Valero de Urría. Este autor escribió, en 1892 y 1906, respectivamente, dos textos de ciencia ficción, el primero bastante más breve que el segundo: de hecho, esa primera versión apareció, siguiendo la forma de un folleto publicitario, en los periódicos *La Vanguardia* y *El Día*, mientras que la segunda está incluida dentro de una obra titulada *Crímenes literarios y meras tentativas escriturales y delictuosas* (1906), publicado con el seudónimo Iscariotes Val de Ur. Ambos escritos pueden encontrarse hoy en la edición de 2023 de Adyacente Posible, a cargo

de Mariano Martín Rodríguez, investigador especializado en la recuperación de textos españoles de ciencia ficción de los siglos XIX y XX. Según Martín Rodríguez, estaríamos ante la primera narración, que conozcamos, sobre una computadora con inteligencia artificial, protagonista de una ficción literaria.

El primer texto tiene como tema central una máquina inteligente capaz de escribir «galvanostiquias» (poesías) o «electro-prosas», redactadas «no solo en los idiomas civilizados sino también en todos los dialectos y jergas de los pueblos menos cultos» (20). La forma de este texto es la de folleto publicitario de una empresa radicada en Nueva York. El autor se presenta como el representante en España de dicha compañía. Se trata de una obra bastante corta con un lenguaje sencillo.

La segunda versión, más larga y redactada con un estilo mucho más ampuloso, aunque no deja de tener su gracia, habla de máquinas «fraseléctricas» o «psilotípicas» (prosadoras) y otras que elaboran poesía, denominadas aparatos «radiostiquios» o «ritmoplásticos». Estos nombres pueden parecer un tanto rimbombantes, pero no son mucho más extraños que otros utilizados en la ciencia ficción de cualquier época.

Los aparatos que crean literatura, llamados «cefalias», pueden extraer o succionar la esencia de pueblos enteros y civilizaciones perdidas. Obtienen un fluido primordial, «radiléctrico», que corresponde a lo que sería el alma de una persona o de una colectividad; ese fluido, refinado, contiene el talento o el genio humanos. Se da una explicación racional de los procedimientos mecánicos con los que se logra extraer ese fluido, que pasa a la máquina para que esta funcione. Se trata plenamente de un *nóvum*² de ciencia ficción. Martín Rodríguez, en el epílogo, señala que «el hecho de que su originalidad no fuera reconocida entonces en el país y de que los escritores posteriores reutilizaran tales *nova* ya inventados sin conocer sus posibles precedentes limita, naturalmente, la trascendencia de los hallazgos, pero no anula su valor histórico» (90).

En estas dos obras de Valero de Urría hay también transhumanismo y poshumanismo. En el primer caso, porque los científicos pueden mejorar los cerebros humanos. La empresa que fabrica las «cefalias» idea crear un sanatorio «Mentaloterápico», donde los sabios especialistas, por medio

2. El *nóvum* es una entidad de ficción, determinante en el relato, que supone un cambio respecto de nuestra realidad espacio-temporal conocida y aceptada (presente y pasado histórico, nuestro planeta) y de nuestro estado de desarrollo científico, tecnológico o en cualquier otro campo de la vida humana (biológico, cultural, social, lingüístico, etc.). Este *nóvum* se presenta como posible y se justifica racionalmente, salvo en la ciencia ficción más cercana a lo maravilloso, donde la justificación es más laxa. Para una mayor profundización en este concepto, léase a Suvin (1979).

del fluido «radiléctrico», repararán los cerebros humanos deteriorados por demencia o por imbecilidad y los «simplemente fatigados, entontecidos o alelados por una de esas mil causas ligeras, aunque siempre molestas, que a diario se presentan, y conviene sean repasados y refrescados» (85). En cuanto al poshumanismo, el texto habla de androides y ginoides que pueden funcionar como actores en obras de teatro, y lo hacen gracias a que poseen inteligencia artificial, no son simples autómatas.

Pasamos ahora a tratar dos novelas actuales donde se combinan plenamente lo poshumano, la inteligencia artificial y lo utópico. La primera de ellas es *Holocracia* (2024), de Salvador Bayarri, publicada por la editorial Premium, especializada en géneros no miméticos, sobre todo en ciencia ficción; por tanto, aparece dentro de lo que sería el ámbito del *fandom*, el círculo de aficionados a este tipo de literatura.

La novela de Bayarri es entretenida, de ritmo ágil y con mucha acción, aventura e intriga, pero también aborda lo utópico, la tecnología y la inteligencia artificial, el trans- y el poshumanismo. Estamos ante una obra que puede gustar tanto a un público juvenil como adulto.

Se confrontan dos espacios muy diferentes, ubicados en un futuro lejano de nuestro planeta. Por una parte, está el territorio de los Tres Valles, un reducto aislado cuyos habitantes viven en pleno contacto con la naturaleza, dedicados a la agricultura y la ganadería, con un desarrollo tecnológico muy rudimentario, ya que rechazan cualquier otro tipo de avance. Recelan y consideran una amenaza las cosas o las personas que procedan del mundo exterior. Pero de allí llegará una visitante para proponerles que la acompañen y viajen fuera, a conocer su confederación de enclaves. Ocurre que este mundo exterior está regido y controlado por inteligencias artificiales. Las decisiones se toman a través de un sistema denominado «holocracia», diferente a las democracias parlamentarias representativas que conocemos. Se trata de que las IA recojan las opiniones y las propuestas de todas las personas que habitan la comunidad y extraigan de ellas soluciones de consenso, las más adecuadas para llevar a la práctica: una especie de asamblea gigantesca organizada por la tecnointeligencia.

En realidad, a cada una de estas dos sociedades le falta algo que posee la otra. Ambas tienen características utópicas en su organización y principios, y ambas bordean, al tiempo, la distopía. El mundo naturalista de los Tres Valles rechaza cualquier tipo de avance médico que suponga biotecnología, pese a sus beneficios, y tiene un miedo paralizante al exterior, por lo cual se cierra sobre sí mismo y sobre sus propios secretos transhumanos. La sociedad hipertecnificada y controlada por el tecnopoder, donde no solo viven humanos sino también androides e IA, está demasiado alejada de la naturaleza y tiene detractores y fuerzas de reacción que la hacen peligrar.

Lo más positivo de la historia es que se trata de un borrador, un ensayo sobre posibilidades utópicas, con sus aciertos y errores, y dejando claro que existe siempre el peligro de caer en la falta de libertad.

El autor, Salvador Bayarri, colabora con la Fundación Asimov, que desarrolla un proyecto, Pragma, para promover los contenidos utópicos en la ciencia ficción.

La segunda y última novela que analizaré es *El peso del humo*, de Tannia R. Tamayo, una obra compleja, de gran calidad literaria (de hecho, se trata de una de las mejores novelas de ciencia ficción escritas en España). Muestra un estilo de intensa depuración y fluidez, y es el resultado, según explica la autora, de un trabajo de años. Lamentablemente no se ha conocido mucho, ni dentro ni fuera del *fandom*, aunque tiene potencial para gustar a lectores de cualquier tipo. Perdida en el océano de novedades y sin una promoción adecuada, cualquier obra, aunque sea excelente como esta, puede pasar desapercibida. Sobre todo, ha sufrido un problema editorial, al aparecer en un sello minoritario y poco profesional, algo que no siempre el autor o la autora conoce de antemano. Ahora mismo puede localizarse en papel a través de algunas páginas web, pero ya no tiene distribución y sigue en busca de una reedición en otro sello.

Tyra vive en Ezali, un planeta al que llegó, hace seis siglos, una nave de colonos terrestres en busca de un mundo nuevo que habitar. La evolución de estos humanos los ha llevado a convertirse en seres bastante distintos a nosotros. Las y los ezalitas cambian de sexo a mitad de su vida. Y su vida es larga. Si han nacido con los cromosomas XX, pasan a ser XY, y viceversa. El cambio también es de género. En su primera fase, se los denomina «protos»; en la segunda, «deuteros». Además, no solo son transhumanos por ese cambio, sino porque una superinteligencia artificial, Hache, controla casi todos los aspectos de su existencia, desde las tareas más prácticas y domésticas hasta la salud. Lo hace a través de un implante inserto en la muñeca del brazo de cada ezalita. La sociedad se encuentra, así, altamente tecnificada, aunque, al mismo tiempo, sus pobladores están en contacto con la naturaleza y con sus propias emociones y expresiones artísticas, pues suelen someterse a experiencias «sélficas» que los llevan a estados casi místicos.

Claro que en Ezali habitan, asimismo, las y los «neuters», que no cambian de sexo por motivos biológicos o por decisión propia, también llamados mutantes desde un menosprecio que los margina y los obliga a aislarse en enclaves propios. Las personas *neuters* son un elemento perturbador para los *normales*, porque, además, rechazan el modo de vida tecnificado del resto de los ezalitas. Como en *Holocracia*, tenemos dos formas de vivir enfrentadas por su distinta visión y uso de la tecnología.

La proto Tyra se encuentra con que ha sido expulsada del Programa de Análisis In Vivo, que le habría permitido experimentar con células vivas para estudiar ese cambio de sexo que condiciona a los habitantes de Ezali. Tyra es una razonadora y una *genohumóloga* muy competente, pero el Consejo de numinócratas ha decretado su expulsión del programa. Ella no lo acepta. Decide rebelarse y continuar investigando por su cuenta.

El padre de Tyra acaba de fallecer y la que fue su madre es ahora un hombre y, además, *numinócrata*, miembro de una élite de la sociedad ezalita, cuya función consiste en ser intermediaria de los *núminos*, con los que se comunica directamente. A su vez, los *núminos* constituyen otro grupo humano en el planeta, una tercera fase tras los *protos* y *deuteros*, aunque no todos llegan a alcanzarla. Forman una especie de Consejo de Sabios, gracias a su capacidad de clarividencia. Maestros y mentores, los *núminos* viven aislados, de modo que Tyra no los conoce personalmente, no sabe cómo son, aunque sí que nunca se equivocan en sus decisiones y aseveraciones.

Tyra inicia su búsqueda de la verdad y así da comienzo una historia de intriga científica que acerca la novela al *thriller* de este tipo o a la ciencia ficción de *La amenaza de Andrómeda* (2007), de 1969.

Pero toda búsqueda es un viaje y todo viaje supone una incertidumbre. La persona que lo emprende tal vez haga, al final del camino, un descubrimiento por completo inesperado.

¿Estamos ante una utopía o una distopía? Se nos muestra un presunto mundo feliz, lleno de equilibrio y armonía, en contacto con la naturaleza y dedicado al arte y al placer sereno, con experiencias profundas como son las *sélficas*; pero queda la duda, la ambigüedad. ¿Es lícito y deseable conseguir la paz y la felicidad a través del control de la ciudadanía o incluso de la manipulación genética? No nos aventuremos a decir rápidamente que no. Una parte de esa sociedad vive a gusto y no es sumisa ni esclava. En muchos aspectos, su existencia es mejor que la nuestra y eso se debe a las inteligencias artificiales, que han tomado decisiones conscientes. Pero hay un grupo de individuos en Ezali que se rebelan contra el control de la tecnointeligencia y prefieren vivir en peores condiciones, pero dueños de sus actos. ¿Son estos los rebeldes que luchan por la libertad y la auténtica humanidad o los inevitables descontentos y fanáticos reaccionarios, los *baters* de ese futuro, si se nos permite usar esa expresión? El componente poshumano se presenta sobre todo en esos *núminos*, ciegos y esqueléticos, mantenidos artificialmente con vida, pero que han alcanzado la sabiduría y una dicha permanente. También son figuras ambiguas, pues, aunque en principio no parecen en absoluto envidiables, sin embargo, la protagonista Tyra, como otros ezalitas, desean alcanzar ese estado.

La novela de Tamayo se inserta en varias tradiciones literarias y, en concreto, de la ciencia ficción. Recoge, con mucho acierto, elementos del mundo grecolatino. Hay otros que nos llevan a recordar *Un mundo feliz* (2013), de Aldous Huxley. Por otro lado, plantea la cuestión feminista de hasta qué punto la biología de los sexos incide en la sociedad y en la violencia machista, las agresiones sexuales, el poder y la guerra. En cuanto al tema del cambio de sexo, una forma de transexualidad, la autora deja clara, en el propio texto, la influencia del *Orlando* de Virginia Woolf, además de *La mano izquierda de la oscuridad* de Ursula K. Le Guin.

Otro rasgo muy válido de la novela de Tamayo y muy característico de la buena ciencia ficción, con el que queremos terminar, es que crea toda una serie de conceptos para una sociedad extraterrestre, categorías de pensamiento que se reflejan en el lenguaje.

Los dos mundos presentados en las dos novelas analizadas muestran un control generalizado por parte de inteligencias artificiales sobre criaturas humanas, control que se presenta como beneficioso para una humanidad que no parece capaz de llegar a un estado tan pacífico y feliz por sí sola. No todas las personas estarán de acuerdo en que haya presentado estas obras como utópicas; es cierto que ambas pueden ser leídas justo como lo contrario, distopías encubiertas o evidentes. Sin embargo, el intento utópico persiste, aunque sea imperfecto, inacabado o ambivalente; lo que ocurre es que se plantea una complejidad mucho mayor que en el pasado. Nuestro tiempo ya no puede creer en utopías celestiales y absolutas, sino en procesos, pruebas, posibilidades o caminos.

Como hemos dicho antes, habría sido más fácil presentar una visión pesimista, catastrofista incluso, de las nuevas tecnologías y de lo poshumano. A eso estamos muy acostumbrados. Es un reto mayor el optar por una mirada atenta y crítica, pero que deja lugar al optimismo y la esperanza. La ciencia ficción nos enseña que la naturaleza y lo natural no siempre son lo mejor y lo bueno frente a lo artificial y mecánico. Que hay alternativas al sistema económico predominante, el capitalismo, y a sistemas de poder como el patriarcado. En realidad, no tenemos ninguna certidumbre sobre lo que nos deparará el futuro. Se puede no creer en la utopía tecnológica, ni siquiera, quizás, en ninguna utopía, pero es importante transmitir las ideas mejores que se encuentran en los libros, por si alguna de ellas pudiera cumplirse.

BIBLIOGRAFÍA

BASTANI, Aaron. *Comunismo de lujo totalmente automatizado*. Madrid: Antipersona, 2020.

- BAYARRI, Salvador. *Holocracia*. Sevilla: Premium, 2024.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2022.
- CRICHTON, Michael. *La amenaza de Andrómeda*. Barcelona: DeBolsillo, 2007.
- DESPRET, Vinciane. *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación*. Bilbao: Consonni, 2022.
- HARARI, Yuval Noah. *Homo Deus: breve historia del mañana*. Barcelona: Debate, 2016.
- HUMAN, Philip E. *Transhumanismo y poshumanismo*. Philip E., 2025. Edición digital.
- HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Cthibuluceno*. Bilbao: Consonni, 2019.
- HUXLEY, Aldous. *Un mundo feliz*. Madrid: Cátedra Ediciones, 2013.
- KISSINGER, Henry; Schmidt, Eric y Huttenlocher, Daniel. *La era de la inteligencia artificial y nuestro futuro humano*. Madrid: Anaya Multimedia, 2023.
- LASSALLE, José María. *Civilización artificial*. Barcelona: Arpa, 2024.
- LE GUIN, Ursula K. «La autora de las semillas de acacia y otros extractos del Diario de la Sociedad de Terolingüistas». En *La conexión infinita: una conversación entre Donna Haraway y Ursula K. Le Guin*. Madrid: Continta Me Tienes, 2024, pp. 93-111.
- MARTÍNEZ, Layla. *Utopía no es una isla: catálogo de mundos mejores*. Madrid: Episkaia, 2020.
- MARTORELL CAMPOS, Francisco. *Soñar de otro modo*. Valencia: La Caja Books, 2019.
- MARTORELL CAMPOS, Francisco. *Contra la distopía: la cara B de un género de masas*. Valencia: La Caja Books, 2021.
- MORENO, Fernando Ángel. *Teoría de la Literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: PortalEditions, 2010.
- NIEVA, Michel. *Ciencia ficción capitalista: cómo los multimillonarios nos salvarán del fin del mundo*. Barcelona: Anagrama, 2024.
- SUVIN, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- TAMAYO, Tannia R. *El peso del humo*. Madrid: Alberto Santos, 2022.
- ZAMORA Y PÉREZ DE URRÍA, Rafael. *Máquina cerebral*. Editado por Mariano Martín Rodríguez. Madrid: Adyacente Posible, 2023.

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://www.doi.org/10.14201/1616202515145173>

RETURN TO HAIFA AND THE PALESTINIAN-ISRAELI CONFLICT: A LEGACY OF MEMORY AND RESISTANCE

*Retorno a Haifa y el conflicto palestino-israelí:
un legado de memoria y resistencia*

Redhwan Qasem Ghaleb RASHED

Associate Professor of English Literature & Comparative Studies

English Department. College of Arts, University of Ha'il. Hail, Saudi Arabia

English Department. Amran University. Amran, Yemen

albilali440@gmail.com

Recibido: 20/05/2025; Aceptado: 20/07/2025; Publicado: 00/00/2025

Ref. Bibl. REDHWAN QASEM GHALEB RASHED. *RETURN TO HAIFA AND THE PALESTINIAN-ISRAELI CONFLICT: A LEGACY OF MEMORY AND RESISTANCE*. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 15 (2025), 145-173.

ABSTRACT: This study analyzes the legacies of the Palestinian-Israeli conflict through the lens of memory, trauma, and resistance. It argues that the real fight is not just over land but over whose memory survives and whose history gets told. In contrast to the approaches that privilege armed struggle or political negotiations, the paper argues that Kanafani produces memory as a site of colonial contestation and a modality of existential resistance. The character of Khaldun, a Palestinian raised as an Israeli soldier, signifies the internalization of Zionist ideology with its consequential dismissal of Palestinian identity. In departing from a binary national conflict model, the text provides a new examination of the intertwined fate and shared humanity of Palestinians and Jews. Utilizing frameworks from postcolonial studies, resistance literature, and trauma theory, the study looks at Kanafani's forceful indictment of colonialism, representation of Palestinian identity within inexpressibly difficult circumstances, and representation of ongoing searches for

justice, belonging, and restoring Palestinian history and memory. Ultimately, this study values human freedom as a universal cause and calls to preserve Palestinian history against erasure. It reconceptualizes resistance –not just in military or political action, but in psychological struggle, narrative, and an absolute claim to exist.

Key words: conflict; identity; resistance; return; memory; trauma.

RESUMEN: Este estudio analiza los legados del conflicto palestino-israelí a través de la lente de la memoria, el trauma y la resistencia. Sostiene que la verdadera lucha no es solo por la tierra, sino por la supervivencia de la memoria de quién y la narración de la historia de quién. A diferencia de los enfoques que privilegian la lucha armada o las negociaciones políticas, el artículo argumenta que Kanafani produce la memoria como un sitio de contención colonial y una modalidad de resistencia existencial. El personaje de Khaldun, un palestino criado como soldado israelí, significa la internalización de la ideología sionista con su consecuente desestimación de la identidad palestina. Al apartarse de un modelo de conflicto nacional binario, el texto ofrece un nuevo examen del destino entrelazado y la humanidad compartida de palestinos y judíos. Utilizando marcos de los estudios poscoloniales, la literatura de resistencia y la teoría del trauma, el estudio analiza la contundente denuncia de Kanafani al colonialismo, la representación de la identidad palestina en circunstancias inexpresablemente difíciles y la representación de la búsqueda continua de justicia, pertenencia y restauración de la historia y la memoria palestinas. En última instancia, este estudio valora la libertad humana como una causa universal y hace un llamado a preservar la historia palestina contra el borrado. Reconceptualiza la resistencia no solo en la acción militar o política, sino en la lucha psicológica, la narrativa y una afirmación absoluta de existir.

Palabras clave: conflicto; identidad; resistencia; retorno; memoria; trauma.

1. INTRODUCTION

The Israeli-Palestinian conflict, rooted in displacement, occupation, and the intense struggle for national identity and belonging, is a timeless example of the seemingly intractable complexity of contemporary geopolitics. The conflict mainly focuses on the persistence of the Middle East's struggle over land, identity, and sovereignty, marked by competing narratives and historical grievances. Pratiwi *et al.* say: «Of all the interstate conflicts currently happening in different regions of the world, the Israel-Palestine conflict has stood the test of time to become one of the longest and most impactful» (2022, 168). This conflict has drawn considerable international attention due to the repeated unsuccessful attempts to resolve it. Despite the Oslo Accords (both Oslo I in 1993 and Oslo II in 1995, along with the 2000 Camp David Summit) and

other efforts (Barak 2005), a stable, satisfactory, and all-encompassing peace agreement has yet to be reached. This conflict is rooted in the competition for self-determination and the right to land between the Israeli state and the Palestinian people, which has been characterized by decades of violence, dispossession of the Palestinians, and significant political stalemate.

The fundamental cause of the Israeli-Palestinian conflict is the competing claims of two peoples to the same land. The Israelis are adamant that they have a right to the land based on historical and religious claims, citing the Old Testament as a divine promise and their continuous habitation. The Palestinians claim the land, too, emphasizing their indications of historical and actual connection to the land and its region (Brieger 2012, 19). The establishment of the State of Israel in 1948, called the Nakba, or «Catastrophe» by the Palestinians, marks a significant moment in the history of the region. Masalha (2003) says: «The trauma of the Nakba remains central to present-day Palestinian society (in the same way that the Holocaust has been central to Israeli and Jewish society)» (41). This incident caused the forced expulsion of hundreds of thousands of Palestinians from their lands and led to widespread displacement, dispossession, and an ongoing refugee crisis that endures today. The socially impactful effects of the Arab-Israeli conflict on Palestinian communities are social in many areas: there is the geography of displacement, of course, but also deep-seated trauma and collective loss of identity. All of this has created a very complicated conflict, involving both active resistance to the existence of the occupation and the internal resistance of communities trying to maintain their identities, their memory, and community aspirations for justice.

The Israeli-Palestinian conflict, which is rooted in disputed belonging, has given rise to Resistance literature. The term resistance in literature is of significant consequence, where memory becomes a form of resistance. The term is first introduced by Ghassan Kanafani in his book *Resistance Literature in Occupied Palestine: 1948-1968* (Harlow 1987, 2). While the Palestinian-Israeli conflict has received substantial scrutiny through the political, military, and diplomatic lenses, Palestinian resistance has typically been reduced to armed struggle or political negotiation. Yet, Ghassan Kanafani's *Return to Haifa* provides an alternative lens, centering memory, narrative, and existential resistance as forms of resistance. In his narrative, *Return to Haifa*, we follow Saeed and Safiyya, a Palestinian couple, as they return to their home in Haifa after the Six-Day War of 1967. The Nakba of 1948 was not simply a historic military loss, but rather, it was an end to Palestinian history. Israelis choose to regard it as independence, while Palestinians remember it as a catastrophe of expulsion. *Return to Haifa* provides a counter to the erasure of history by reconstructing a past through enfolded memories of home

and flight; a compelling alternative history. It discusses the idea of «dual resistance» which captures both direct resistance to Israeli occupation and the more internalized struggle to maintain identity and dignity in the loss of place. This proposition captures the complexity of personal resistance and the collective act of resistance that make up the Palestinian experience. Internal resistance means protecting culture, grappling with despair and trauma, and fighting for justice and self-determination against massive odds. Organizations such as the PLO, Hamas, and Islamic Jihad have contributed to the narrative of the struggle, providing forms of resistance through armed struggle, political resistance, and civil disobedience for the Palestinian case for rights. Resistance of all forms has become foundational to the Palestinian identity, signaling resilience, agency, and refusal to be erased.

To appreciate the significance of *Return to Haifa*, it is crucial to be aware of the historical context of the Arab-Israeli war that began in the mid-20th century with the establishment of the State of Israel in 1948. The narrative itself is firmly located in the historical context of the Nakba of 1948, which resulted in the dispossession of hundreds of thousands of Palestinians. As Kanafani (2000, 14) notes, «In 1948, the state of Israel was founded, an event accompanied by the massive displacement of Palestinians from their homeland and the beginning of the years and then decades of exile» (14). Israel's establishment led to widespread Palestinian exile. The Nakba is more than an event of history; it is a memorable, constitutive memory that fundamentally shapes character motivations and identities.

Early Arabic literature frequently employed stereotypical depictions of Israeli and Palestinian characters –some of them inspired by Western representations of the conflict, but later Arab writers, such as Kanafani, worked hard to break them down and provide a much truer face of the human being. Arabic literature often makes a critical distinction between Judaism identity and Zionist ideology, and as a result, portrayals of Jewish characters in Arabic literature complicate these stereotypes and the two-dimensional characters that are ubiquitous in Western discourse regarding the conflict. Kanafani offers positive representations of Jewish characters and also emphasizes the shared humanity, particularly in his ability to allow readers to empathize with both sides, successfully navigating, avoiding, and entering the conventional view that Israeli and Palestinian characters were at odds, simplistic portrayals that elide more nuanced representational terrain. Kanafani moves forward to explore representations of the human condition when exploring the depth of character in the impactful narrative.

Judaism in Arab culture is dealt with «as a divinely-inspired religion as the Quran teaches» (Le Gassik 1982, 250). The difference between Palestinian attitudes towards Jewish people and those toward Zionists is a vital

component of the ideology of the Palestinian Liberation Organization, as illustrated by many of their publications (Le Gassick 1982, 250). This distinction, which is of great importance in Arab political discourse, recognizes Judaism as a religion yet critiques Zionism as a colonial project. Critics also argue that Theodore Herzl, the founder of Zionism, was not particularly religious, as Herzl acknowledged in his diaries to not believe in the Jewish religion (Herzl 1960, 54). In the past, limitations in recognizing the suffering of Jewish people, including the Holocaust, restricted sympathies to the Jewish community found in Arabic literature. However, a growing body of writing has begun to address these historical gaps in an attempt to present a more balanced perspective. It is important to recognize that Arab culture has not had any information about the historical suffering of the Jews, particularly the Holocaust. This cultural gap, amongst other factors, contributed to what Le Gassick refers to as «the rare sympathy» for Jews in Arabic literature (Le Gassick 1982, 252). Yet, in Kanafani's *Return to Haifa*, the protagonist displays empathy for the victims of the Holocaust. Instead of a transcultural memory, the Holocaust serves as a pattern for the comprehension of trauma. It gives us a language and a framework for seeing and talking about other genocides and historical traumas, allowing for connections and comparisons without erasing their particularity.

The Holocaust has not become a single universally shared memory, but it has become the paradigm or template through which other genocides and historical traumas are very often perceived and presented. The Holocaust has thereby not replaced other traumatic memories around the globe, but has provided a language for their articulation (Rothberg 2009, 357).

This is conveyed with both nuance and insight, acknowledging the Jewish people's suffering while also recognizing the intricate nature of the Israeli-Palestinian conflict.

2. THE THEORETICAL FRAMEWORK

This paper utilizes postcolonial theory, resistance literature, and trauma studies as its central theoretical frameworks. The postcolonial theory considers Edward Said's works *Orientalism*, *The Question of Palestine*, and Frantz Fanon's work *The Wretched of the Earth*, which allow for critiquing power relations, identity struggles, and cultural displacement found within the novel. Resistance literature helps offer a theoretical framework through which to interpret the dual resistance present in the text. The concept of 'resistance literature' in the Palestinian context was introduced by Ghassan Kanafani in his 1966 study *Literature of Resistance in Occupied Palestine*:

1948-1966. He contended that Palestinians needed to embrace the 'weapon of literature' as a vital form of 'resistance' (Holt 2021, 1). Trauma studies invite reflection on the psychological effects of displacement and loss of sovereignty, which are evident in the characters' experiences as depicted in the novel. Judith Herman says: «People who have endured horrible events suffer predictable psychological harm...» (1992, 3). Herman adds: «To study psychological trauma means bearing witness to horrible events... those who bear witness are caught in the conflict between victim and perpetrator. It is morally impossible to remain neutral in this conflict. The bystander is forced to take sides» (3). In reality, the article is based on memory studies in which memory is understood as «a dynamic process (rather than a static entity), in which fictional narratives can fulfill an array of different functions—as «relay stations», «stabilizers», «catalysts», «objects of recollection», or «calibrators» (Erl & Nünning 2008, 12). Close readings support the argument that *Return to Haifa* holds staggering power as a story of Palestinian resistance while urging a call for liberation and self-determination.

3. DISCUSSION AND ANALYSIS

Right after the 1967 war, Saeed and Safiyya go back to Haifa, and this journey becomes a way for Return to Haifa to explore the larger conflict between Palestinians and Israelis, focusing heavily on ideas of memory and resistance. Sumaya Alhaj Mohammad and Dania Meryan say: «Kanafani's allegorical journey of Returning to Haifa records the bruised memory of the Palestinian refugees, and reveals a desire to recreate a protean memory for this traumatised people so as to transform them from the state of victimhood to that of resistance» (2019, 65). Saeed and Safiyya's journey is seen as «emblematic of the Palestinian psychological journey back to the homeland» (70). Contrary to previous violent accounts framed around conflict between two external forces, *Return to Haifa* is framed through the discourse of identity and the internal and existential struggles of memory. Rather than force, memory becomes the weapon. Together, Saeed and Safiyya's struggle to reclaim their past directly conflicts with the Israeli family, who are trying to erase and rewrite the Palestinian history of the home. As they engage in this struggle, memory, rather than force, becomes powerful resistance. This means the narrative «gives the Palestinian memory a new form of resistance rather than stressing a memory that languishes in the darkness of nostalgia» (75). The complex nature of the conflict is tied to the fact that it is also temporal and emotional, showing that the conflict is not just about politics and land. For example, the character Miriam, a victim of the Holocaust, and Saeed and

Safiyya, victims of the Nakba, are affected by the violent actions of history. This warily and briefly framed narrative elevates the conflict and provides a more universal suffering for human experience, where human suffering may not have any borders of presumably national and/or ethnic divides.

In *Return to Haifa*, returning stirs up painful recollections of exile and loss. Saeed and Safiyya's memories of loss, stemming from the past conflict, clash with the attempts of the first family to distance themselves from this history. This family struggles to solidify their sense of identity and belonging, fearing they might lose it in the process. Chomsky states the significance of memory: «To forget about the past means forgetting about the future because the past involves aspirations, hopes, many of them entirely justified, that will be dealt with in the future if you pay attention to them» (2015, 49). Their return is a profound emotional confrontation as their house is occupied by a Holocaust survivor and their son, Dov, now an Israeli soldier. Now, a changed home, a potent symbol of homesickness, much worse, this exposes wounds in their memory and highlights the devastating effects of occupation on Palestinian identity. Led by Kanafani's contention that memory is not simply a matter of recollecting the past, but is a fundamental act of resistance –a way of reclaiming identity and a confrontation with those who would erase it. Ahmad Sa'di argues that «Sites of memory are essential for social cohesion and national identity. They provide the framework, the dimensions, and the points of reference for individual life stories and values» (2002, 195). Through memory, Saeed and Safiyya revisit Haifa, seeking to restore a national identity for themselves and their descendants. Pierre Nora, in *Between Memory and History*, argues: «Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting» (1989, 8). It suggests that without memory, individual and collective lives would be meaningless, lacking continuity and identity.

Khaldun's memory haunts Saeed and Safiyya relentlessly. The pain of his loss, a symbol of the deep grief that continues to affect Palestinian families, is a burden they constantly bear. The Nakba remains the singular and collective trauma that continues to shape Palestinian identity and worldview. Echoing Edward Said's observation of power dynamics, «the relationship between Occident and Orient is a relationship of power, domination, varying degrees of a complex hegemony» (1978, 6). Saeed and Safiyya are the epitome of a displaced generation after being forcibly removed from their home and their son. Their return is not a homecoming but a traumatic encounter with a world that has been irreversibly changed. Their former home has become the residence of holocaust survivors, portraying the sad irony of history. This transformation symbolizes the ontological violence of occupation: the obliteration of Palestinian identity. Dov/Khaldun perfectly captures a

complicated blending of identities, much like what Homi K. Bhabha describes in his work. His mixed identity, shaped by loss and being uprooted, reveals a deeply fragmented sense of who he is. Growing up in Israel, he feels a connection to the place that took his parents' land, highlighting the heart of the issue: this isn't just a fight over land, but a battle between competing and impossible-to-resolve claims about where and how one belongs.

Here, the novelist illustrates how deeply the colonizer warps an individual's sense of self. He paints a haunting picture of the sheer terror that comes with witnessing an entire group's erasure. Saeed and Safiyya's suffering isn't theirs alone; it's the suffering of an entire nation, a people torn from their homes and robbed of their histories –they've been stripped of everything. Fanon discusses how colonialism produces traumatic experiences, unsettled identities, and troubling self-doubt in the colonized. «Colonialism forces the people it dominates to ask themselves the question constantly: 'In reality, who am I?」(Fanon 1963, 250). Dov tells his parents: «I can't describe my feelings, but perhaps in the future, I'll be able to confirm to you what I'm about to say now» (Kanafani 2000, 182). His words paint a picture of just how deeply colonialism can shake up someone's sense of self. He can't seem to make peace with his Palestinian background, and it's easy to see why –his life has been shaped by the occupation. This conflict mirrors what Frantz Fanon wrote about: the lasting pain and sense of being torn between identities. Even though he knows Saeed and Safiyya are his biological parents, he pushes them away, insisting that Mariam is his «real mother». By embracing Mariam in this way, Dov shows how our memories and the stories we tell ourselves have the power to shape who we are. Khaldun's refusal to acknowledge his Palestinian roots is a clear example of how the trauma of the Nakba still lingers, revealing the profound scars left by being forced from one's home and having your identity dictated to one.

But even in the face of such widespread destruction, memory endures. The quote that follows underscores the vital and dynamic role memory plays in forming Palestinian identity and resistance while in exile. It's more than simply remembering the past; it's about leveraging that past to make sense of the present and nourish aspirations for the future, profoundly affecting their moral and emotional landscape. This quote vividly illustrates how memory serves as a driving force behind the Palestinian struggle for justice and selfhood.

You know, for twenty long years, I always imagined that the Mandelbaum Gate would be opened some day, but I never, never imagined that it would be opened from the other side. It never entered my mind. So, when they were the ones to open it, it seemed to me frightening and absurd and, to a great degree, humiliating. (150)

Saeed's memory of the Mandelbaum Gate, a symbol of division, fueled his hope for return. Imagining it open represented Palestinian resilience, a resistance against the erasure of their identity and the denial of their right to return. When Saeed saw the Mandelbaum Gate open «from the other side», his hope for return was crushed. This revealed the stark reality of Israeli control, shattering his idealized memory and causing disillusionment. This moment illustrates the painful conflict between the hope memory provides and the harsh realities of occupation. Even with disillusionment, Saeed's memories and longing for return are a resistance. By voicing loss and betrayal, he validates the Palestinian experience and asserts their enduring identity. Kanafani uses the couple's memories to highlight how deeply the Nakba has affected Palestinian identity. He demonstrates that memory serves as a means to resist being forgotten or erased. Even through struggle, the act of remembering becomes a powerful way for them to take back control.

Through its exploration of memory, *Return to Haifa* offers a striking perspective on the inherent moral complexities of the situation. When Saeed and Safiyya go back to Haifa, they have to confront the painful reality of their son's adoption and how he's become a part of Israeli society. They see Miriam as a human being and understand the suffering of both Jews and Palestinians, which makes their feelings of sadness and anger even more complicated. When Saeed and Safiyya first walk into their old house, they're welcomed by a friendly woman, Miriam Iphrat, who doesn't recognize them at first. But as Saeed starts talking in English, Miriam's face changes, and she asks the couple to come into the living room (Kanafani 2000,162). Miriam, having survived the Holocaust and then settled in Israel, found herself facing yet another difficult predicament. After enduring the atrocities of Nazi persecution, she unexpectedly became entangled in a new conflict. The Jewish Agency provided her with a home that had previously belonged to Palestinians, and it was there that she discovered and subsequently raised Khaldun, a Palestinian baby left behind amidst the chaos of the 1948 war. Witnessing the Palestinians' expulsion and the brutality they suffered, Miriam drew parallels between their plight and the suffering experienced by the Jewish people. A stark reminder of her own family's tragic fate came when the Haganah callously handled the body of a Palestinian child. Having survived the Holocaust, Miriam connects with a Palestinian boy abused by Israeli soldiers. «How do you know it was an Arab child?» «Didn't you see how they threw it onto the truck, like a piece of wood? If it had been a Jewish child, they would never have done that» (Kanafani 2000, 169).

She felt a profound kinship with the Palestinian child brutally murdered by Zionist terrorist groups and abandoned to die. Although the incidents occurred in vastly different eras, she drew a parallel between this atrocious

act and the atrocities committed by the Nazi regime during World War II. She likened the boy's suffering to her brother's death in a concentration camp. «When Miriam sees a dead Arab child being tossed into the garbage by a Jewish soldier, she identifies the child with her young brother, killed before her eyes by the Nazis» (24). Kanafani mitigates the couple's animosity towards Jews, revealing a broad humanitarian perspective. He illustrates that the oppressed across the globe stand together against their oppressors. Consequently, Miriam denounced the actions of the Zionist gangs in Haifa and sought to voice this condemnation along with a longing to return to her homeland: «Miriam had decided to return to Italy» (169). These tender human feelings did not prevent her from adopting a child from the opposing side (Rabia 2018, 52). She also gave him (Dov) the option to choose between his birth parents and herself. «I know who his father is. And I also know that he is our son. But let's call on him to decide. Let's call on him to choose» (Kanafani 2000, 172). The woman's actions and words are deeply significant in their challenge to prejudice and their affirmation of shared humanity and individual agency.

Miriam's mere existence softens the harsh truths of the conflict. As an unknowing outsider in a house that was taken, her acceptance of its true owners goes beyond political arguments, showing a deep understanding and awareness of the terrible human price of being forced from one's home. Because of this, she is the one to tell Saeed and Safiyya directly when they finally come back and knock on the door: «I have been expecting you for a long time, [...] You are the owners of this house. I know that» (Kanafani, 163). Kanafani, with his humanist perspective, highlights Miriam's fundamental human qualities, despite how the couple might view her as an outsider or even an oppressor. He subtly indicates that any real solution to the conflict has to put the dignity of everyone involved first. This idea of shared humanity is further explored as Kanafani implies that a resolution to the conflict should be grounded in the actual circumstances and should strive to uphold the dignity of every individual affected in the area (Boud 2020, 9-10). Said once noted that «Orientalism is a way of thinking that fundamentally separates 'the Orient' from, most often, 'the Occident'» (1978, 3). However, Kanafani's novel pushes back against this kind of black-and-white thinking. He does this by showing the human side of both Palestinians and Israelis, exposing the common humanity and pain that lie at the heart of their conflict. By sharing their stories, he disputes the common image of Jews as just colonial invaders. Instead, he highlights their shared experiences of hardship and being forced from their homes, even connecting the Palestinian struggle to the horrors of the Holocaust. He also challenges the idea that all Israeli Jews are extreme Zionists, revealing the complex political landscape of the time. Through his

characters, Kanafani rejects the idea that hating Jews is honest or helpful, pushing for compassion and understanding instead. In the end, he envisions a future built on acceptance and making amends, one that challenges both overly simple Arab views of the conflict and the dominant Arab storyline. Kanafani, in this manner, shakes up and reimagines the typical Arab stories about Holocaust survivors. He creates a rich and intricate picture that goes beyond the simple and often seen in Arabic literature view of Jews as just radical Zionists.

Following the story of the couple's return, it is noticed that Saeed's early hopefulness vanished the moment he arrived in Haifa, replaced by a bitter disappointment he confided in his wife. «I know this Haifa, but it refuses to acknowledge me» (Kanafani 2000, 150). The author seems to think that a person has to hold tight to their land, their home, and their child, no matter what, so they don't end up turning their back on them. He's got to safeguard them, even if it costs him everything. This is the conclusion Saeed's come to after all these years, and it's the message the writer wanted us to grasp through his take on things. Kanafani gives Haifa human traits, showing it as something that has forgotten its people. The image of Haifa «forgetting» really drives home the profound sense of displacement and estrangement that Palestinians endure. This city represents a place where its history and culture have been intentionally wiped away, only to be replaced by new people and a completely different story. As Edward Said once put it, Zionism was good at bringing Jews to Palestine and building a nation for them. So much so that the world hasn't cared about what that whole project meant in terms of loss, scattering, and disaster for the Palestinians who were already there. «Because Zionism was so admirably successful in bringing Jews to Palestine and constructing a nation for them, the world has not been concerned with what the enterprise meant in loss, dispersion, and catastrophe for the Palestinian natives» (1979, xiii). This idea perfectly captures the historical erasure and suffering that are at the core of *Return to Haifa*. Saeed and Safiyya's loss –their home and their son– symbolizes the larger Palestinian experience of being forced out of their homes and the trauma that comes with it. Even though they can still see their old life in Haifa, with their memories deeply connected to its streets, the city itself doesn't acknowledge them. This highlights the deep pain of being displaced and how cultural identity can slowly disappear.

Saeed's coming back to the place he once called home brings to light a heartbreaking reality. Feeling like a foreigner in his own country highlights the deep sense of loss felt by Palestinians. Losing his house, his old life, and his son paints a clear picture of the pain of being forced out and how pointless it is to try to go back. When Haifa came into sight for Safiyya, she

said: «I never thought I'd see Haifa again». Saeed said: «You're not seeing it. They're showing it to you» (Kanafani 2000, 151). These words capture Safyyia's strong wish to be back in her homeland and the mixed feelings she has when she finally returns. They also show the common wish that all people have to return to where they came from. When Saeed says «You're not seeing it. They're showing it to you», he means that the city has changed, and Safyyia will only see it through the eyes of the Israeli occupiers. The city doesn't belong to her anymore, and coming back means facing a new reality. The words «You're not seeing it» imply that what she sees is not the city she once knew. The statement «They're showing it to you» powerfully brings to light the concept of displacement and its profound impact on the human psyche. Safyyia, for instance, can only perceive her homeland through the lens of those who confiscated it, a situation that poignantly illustrates her profound sense of isolation and loss. Broadly speaking, this sentence encapsulates the overarching theme of land loss and the immense difficulty of returning to a place that has transformed, almost beyond any semblance of familiarity. It starkly illuminates the deep emotional and psychological wounds inflicted upon Palestinian refugees by the Arab-Israeli conflict. When Saeed engages in conversation with Safiyya, his words are steeped in resentment and fury, revealing his rejection of the humiliating reality of the occupation.

Although Kanafani, through the character of Dov, recognizes that Saeed had to leave, he criticizes Saeed for doing nothing afterward, which is a symbol of the larger issue of Arab apathy regarding the Palestinians. He says, «You should not have left Haifa... Twenty years have passed, sir! Twenty years! What did you do during that time to reclaim your son? Don't tell me you spent twenty years crying! Tears won't bring back the missing or the lost» (Kanafani 2000, 185). Saeed is forced to confront the impact of his past choices, particularly his decision to prevent Khaled from joining the resistance, when he discovers that his son, Dov, was raised as an Israeli. He now sees that sacrifice, which he once saw as pointless, as a form of martyrdom, sadly saying, «I pray that Khalid will have gone –while we were away!» (Kanafani 2000, 188). Saeed's whole way of thinking changes here, and it's a big turning point in how he understands what the Palestinians are going through. He starts to see that this conflict is about way more than just land; it's about who they are as a people and whether they'll even survive as a group. When Khaldun loses his family's history, it shows that the older generation couldn't keep their culture safe. Because of this, Saeed realizes that fighting back isn't just about getting their land back. It's also about making sure that the Palestinian identity is kept alive and strong.

The heart-wrenching story of Saeed and Safiyya becomes even more painful because of their son, Dov, who becomes a soldier for the occupying

forces. He turns his back on his Arab heritage, becoming a symbol of his parents' loss and a deeply painful betrayal. This adds to the immense suffering they endure, losing their home, their precious memories, and the people they love. Dov's change is a real-life example of Edward's critique of colonialism: how these oppressive systems wipe out identities and then try to rebuild them. Dov's adoption into the occupying culture perfectly shows the sneaky ways colonialism works, twisting history to keep itself in power. As Said puts it, «Imperialism, of course, cannot be blamed on science, but what needs to be seen is the relative ease with which science could be deformed into a rationalization for imperial domination» (1979, 74).

Khaldun/Dov's Zionist upbringing leads to an internal conflict, showcasing the strength of indoctrination yet also suggesting a lasting connection to his family. Kanafani underscores the psychological damage caused by colonialism, visible in Saeed's clash with his son, an event that breaks down both individual identities and familial bonds. Saeed's journey reflects the irreversible losses brought by occupation: his land, his home, his relationships, and even his memories. Kanafani portrays resistance as a battle for human dignity in the face of being silenced and forgotten. Saeed says:

What Khaldun, Safiyya? What Khaldun? ... They've taught him how to be for twenty years, day by day, hour by hour, with his food, his drink, his sleep. And you say, a fair choice! Truly, Khaldun, or Dov, or the devil if you like, doesn't know us! Do you want to know what I think? Let's get out of here and return to the past. The matter is finished. They stole him. (Kanafani 2000, 172)

Saeed's painful admission, «they stole him», reveals the cunning cruelty of colonialism. It wasn't just about taking land; it was about reshaping lives, wiping out traditions, and tearing families apart. When he wishes to «go back to how things were», it's a desperate, heart-wrenching acceptance that what was lost can never truly be recovered. Kanafani uses Saeed's sorrow to show the deep emotional scars left by displacement, where even the ties that bind families are destroyed by erasure and forced control over their beliefs. This scene captures the novel's core tragedy: the stealing of who they are, their memories, and their very sense of belonging. This resonates with Frantz Fanon's point in *The Wretched of the Earth* that colonialism aims to crush the cultural spirit of the colonized and force upon them the values of the colonizer.

Colonial domination... manages to disrupt the cultural life of the conquered people. This cultural obliteration is made possible by the negation of national reality, by new legal relations introduced by the occupying power, by the banishment of the natives and their customs to outlying districts

by colonial society, by expropriation, and by the systematic enslaving of men and women. (1963, 236)

Deeply influenced by Zionist ideology, Khaldun/Dov turns his back on his Palestinian roots. He asserts that true fatherhood comes from actions, not mere history. But his rejection isn't just a personal slight; it's a symbolic wiping away of Saeed and Safiyya's past, as if they never were. This shows how damaging indoctrination can be and the mental scars left by occupation. His words echo the wider Zionist narrative, pushing Saeed to pledge he'll win back his son and their homeland, hinting at a fight to come. The memory of his lost home and child fuels him, turning his private pain into a shared fight for what's right. In this respect, Masalha says: «Collective memory, remembering and narrating of the conflict have constituted a key site of the ongoing struggle in Palestine-Israel» (2012, 10).

Saeed's pledge to win back his son and his homeland, which hints at a possible future clash with Khalid, marks a change from being a passive victim to actively fighting back. Saeed is determined to get his son and homeland back, which leads him to vow to fight Khalid: «Maybe your first battle will be with a fida'i named Khalid. Khalid is my son» (Kanafani 2000, 182). The memory of his lost home and son drives Saeed's political awakening. When he confronts Dov, Saeed understands that resistance is not just about taking back land; it's about reclaiming one's identity and honor, which highlights the dual nature of resistance. His choice to let his son join the resistance movement comes from his understanding that seeking justice is deeply connected to keeping memories alive. By joining the resistance, Saeed takes back his power and identity, turning his pain into a shared struggle for freedom. In this sense, remembering becomes a form of resistance –a bold refusal to let the past be forgotten or extinguished.

Safiyya's steadfast commitment to reconnecting Dov to his roots reminds us that memory has great power to combat the Israeli erasure of Palestinian identity. Through Safiyya, Kanafani highlights the crucial role women play in the Palestinian struggle, drawing attention to their resilience and resolve. She embodies the enduring power of memory to protect cultural identity and resist oppression. Safiyya passionately lashes out, «Look who's talking! She said, 'Like his father!' As if Khaldun had a father other than you!» (Kanafani 2000, 172). This heated exchange highlights the central conflict of the novel and the characters' fierce struggle to reclaim their home and their sense of identity.

4. RESISTANCE AGAINST THE INJUSTICE AND TYRANNY OF ZIONISM

The Palestinian cause is not a cause for Palestinians only,
 but a cause for every revolutionary, wherever [they are],
 as a cause of the exploited and oppressed masses in our era. (Chen 2023)

The quote above is a battle cry, urging us to move beyond mere sympathy and take action. We must actively engage in the struggle for freedom, extending our support not just to Palestinians but to all who are marginalized. Highlighting that the Palestinian cause resonates with everyone's fight for justice amplifies its significance and emphasizes that anyone genuinely committed to global change cannot remain silent in the face of injustice, regardless of its location. As K. Bhabha observes, «The struggle against colonial oppression not only changes the direction of Western history but challenges its historicist idea of time as a progressive, ordered whole» (1994, 59).

Kanafani, a pioneer of Resistance Literature, «has raised his voice against injustice and tyranny of Zionist regime in his writings. He is the voice of subaltern or voice of voiceless ... By reading his works, an individual feels motivated to always stand for justice no matter whatever it costs» (Bano 2018, 12-16). His narrative, *Return to Haifa*, which reflects the situation of Palestinians under the oppressive Israeli forces, especially between the years of 1948 and 1967» (Abū al-Hayjā' 2019, 4), compellingly illustrates the active ways in which Palestinians resist the erasure of their identity. The protagonists' return to Haifa provides a return of their identity, associations, and memories that stand in direct contrast to the Zionist notion, which was popularized by early Zionist writers and subsequently accepted by the entire movement, that Israel was «a land without people for a people without land» (Kanafani 2000, 193). Edward Said also challenged the Zionist myth of «a land without people», arguing that «on the land called Palestine there existed as a huge majority for hundreds of years largely pastoral, a nevertheless socially, culturally, politically, economically identifiable people whose language and religion were (for a huge majority) Arabic and Islam, respectively» (1979, 7).

Kanafani uses memories as a weapon to face the Zionist storyline. By depicting the vibrant life Palestinians enjoyed in Haifa before 1948, he underscores the intentional destruction of a flourishing community. He portrays the intensity of these recollections, saying, «... the memory didn't come back to him bit by bit. It poured into his head like a collapsing stone wall, with stones tumbling, one on top of another. The incidents and events came flooding in, suddenly piling up and filling his whole existence» (149). This excerpt delves into the two-sided nature of memory –it can be a source of suffering and strength. It highlights that memories aren't inert; they're a powerful influence that forms who we are, capable of causing pain while driving our endurance. For Palestinians, memories extend beyond personal

recollections; they embody the collective history of their people, encompassing their challenges and their pursuit of fairness and acknowledgment. The crumbling stone wall is a poignant representation of the downfall of identity, community, and the concept of home. As it crumbles, a process driven by hidden or damaged memories (represented by the heavy, individual stones), it highlights memory's profound, almost palpable power to redefine a person's essence.

Memory stands as a mighty force against the forgetting of history, reclaiming and affirming Palestinian identity. It directly challenges the harmful «empty land» myth –a made-up story used to defend Israeli settlements– by revealing the undeniable truth of a constant Palestinian presence throughout history. The author skillfully takes apart this false idea, asking a powerful question: if the land was truly empty, why would arriving Jewish immigrants find people already living there, some with babies in their homes? Moreover, the story of Iphrat Koshen suggests that some Jewish immigrants might have come without fully understanding the situation. Iphrat Koshen «didn't fully believe that the land was only a desert rediscovered by the Jewish Agency after two thousand years» (Kanafani 2000, 67). This statement strongly criticizes the ideas used to justify seizing land and forcing people from their homes. It pushes readers to challenge deceptive narratives.

Using memory as a potent tool, echoes postcolonial views that emphasize storytelling and remembrance as vital to decolonization. Palestinians, through the careful preservation and sharing of their personal stories, challenge and disrupt attempts to erase their past. This deliberate act of remembering enables them to reclaim their story from the fringes, asserting their persistent existence and their fundamental right to self-determination. In this way, they turn memory into a force for change, questioning systems of oppression and affirming their identity, honor, and legitimate historical position. The line, «She remembered that the infant Khaldun was still in his crib in Halisa» (Kanafani 2000, 156), powerfully evokes the lingering impact of memory, loss, and displacement, mirroring the novel's delve into how the past profoundly influences the present. It captures the deep connection between personal heartbreak and big historical moments, showing how individual lives are tightly interwoven with larger stories. «A photograph of Jerusalem he remembered very clearly still hung where it had when he lived there. On the opposite wall, a small Syrian carpet also remained where it had always hung» (162). This quote is super impactful and reflects on the huge role memory plays, demonstrating how physical objects can be like gateways back in time. It brings home the bittersweet struggle between the enduring nature of our memories and the brief, transient quality of our lives. At the same time, it underscores the deep emotional and cultural ties that

bind us to our homeland. The quote, «Suddenly, the house loomed up, the very house he had first lived in, then kept alive in his memory for so long. Here it was again, its front balcony bearing its coat of yellow paint» (161), vividly portrays a powerful moment where Saeed rediscovers his childhood home. This instant perfectly sums up the core themes of the novel: the weight of memory, the ache of loss, and the enduring impact of a place. The simple yellow balcony, which might seem unimportant, turns into a powerful reminder of both what stays the same and what changes, showing how the past remains even when the house changes around it. This makes Saeed face his perfect memories against the hard truth, revealing how easily memories can fade and the struggle between the past and present. The word «loomed» implies the heavy weight of the past and trauma that the house holds, making it a symbol of both what was lost and the strength of Palestinians facing erasure.

Kanafani brilliantly portrays the intricate dance between memory and reality, where the past serves as both a font of sorrow and a means of defiance. When confronted with erasure and occupation, memory transforms into the most potent weapon, the only safeguard against the annihilation of identity and the manipulation of history. This means memory isn't merely a remnant of the past but a weapon shaped in the present to construct the future. In the fight for Palestinian identity, memory is, in itself, resistance, a shield against erasure, a lasting testament to a people's existence. Astrid Erll adds that «memory and identity are closely linked on the individual level» and that «Identities are constructed and reconstructed by acts of memory, by remembering who one was and by setting this past Self in relation to the present Self» (2008, 6). As the text mentions, «because of Saeed's memories» (22), his recollections become a crucial instrument in reclaiming his heritage and combating the forces attempting to erase it. In this context, memory is shown as a form of resistance, both personal and shared. As Milan Kundera writes in *The Book of Laughter and Forgetting*, «The struggle of man against power is the struggle of memory against forgetting» (1996, 2). Therefore, memory is not just a collection of individual experiences; it is a vital tool for fighting against oppression and maintaining identity during difficult times. By remembering our past, including both its tragic and triumphant moments, we can learn from past errors and prevent history from repeating itself. Post-colonial theory highlights how memory and storytelling can challenge the erasure caused by colonialism. Kanafani's work brings this idea to life. His characters remember Haifa in a way that pushes back against the Zionist story about the land. It's the same with Saeed. He remembers every little detail about his home, and these memories go against the occupiers' claims that they have a right to be there. Saeed's memories challenge their version

of the land's history, right down to the «bell and the copper lock and the bullet holes in the wall» (Kanafani 2000, 161). This way of remembering is like what Mignolo calls «epistemic disobedience» (2009, 161). He's saying we should question colonial ways of knowing and make space for stories that haven't been heard. Kanafani does this by putting the Palestinian experience at the heart of his story. By doing so, he challenges the dominant narratives and insists on the validity of Palestinian identity.

Kanafani highlights how important cultural resistance is to keep Palestinian identity alive and challenge the Zionist story. Saeed and Safiya, even though they go through so much pain, represent this cultural resistance. Saeed won't give up his Palestinian identity, no matter how much he suffers physically and mentally. He believes the battle for justice and who they are must go on through their children and grandchildren. We see this in his hope that men like Khalid will fix the wrongs of the past. As he says, «Men like Khalid are looking toward the future, so they can put right our mistakes and the mistakes of the whole world» (Kanafani 2000, 187). Kanafani believes the future belongs to the younger generation of Palestinians. He argues that their dedication and emotional connection to Palestine are more powerful than the tangible links their parents had. «Palestine for this generation was more than just memories and emotional ties, while for Sa'id and Safiyyah it was only a search for something buried beneath the dust of memories» (Al-Hudawi 2003, 76). His resolve to reclaim his home and heritage stands as a symbol of Palestinian perseverance. The conversations between Saeed, Safiyya, and Miriam shed light on the Palestinian struggle against Israeli occupation and its claims on their land. Saeed says to Miriam, «The fact that you're here, in this house, our house, Safiyya's and my house, is a different issue. We just came to see our things» (Kanafani 2000, 164). His repeated use of possessive pronouns highlights the Palestinian claim to the land and their sense of belonging. Hossaini notes that «a sense of belonging is among the most important themes in resistance literature» (2021, 323).

Kanafani, using Saeed and his wife as examples, shows us that resistance isn't just about fighting back right away or using weapons. It's also about the slower, more personal steps of waking up to what's happening, remembering the past, and taking back one's story. Even though Saeed and his wife's way of resisting might not look the same as Faris's, their path is still a vital piece of the bigger struggle for what's right and for freedom. Faris, a Palestinian who decided to remain in Haifa and fight back against the armed Israeli aggression, is depicted as «Faris al-Lubda, if you only knew. Now he's carrying arms» (Kanafani 2000, 178). The narrative here «essentially serves as a call to arms for young Palestinian men and as a means by which their fathers can understand why they themselves should support the resistance»

(Campbell 2001, 55). Through Faris al-Lubda, Kanafani is calling for people to take action, encouraging them to join the Fedayeen (those willing to give everything they have) and stand up against Zionist oppression. The story uses powerful flashbacks, weaving together a brutal picture of blazing infernos, ear-splitting explosions, and relentless gunfire, to paint a harrowing scene of the violence faced by Palestinians, forcing the audience to grapple with the desperate cry for justice. «A sound like an explosion burst out from the distance. Then a crack of gunfire, and the steering wheel began to tremble between his hands» (152) brings to mind the countless houses turned to dust, the lives snuffed out, and the horrors like the harmless child casually tossed from the back of a truck. «That was a dead Arab child! I saw it! And it was covered with blood!» (169). To drive the story's message home even harder, Kanafani shares the heartbreaking story of Khaldun, a missing son who, in a cruel twist, ended up as an Israeli soldier. This personal nightmare underscores the immense human price of war and the soul-crushing effects of occupation.

By having Saeed retell the story of Faris al-Lubda, Kanafani reveals a different entry point to the Palestinian struggle. It allows for a sharp focus on the Palestinian will and faith in the reality of achieving victory and returning to Palestine. «Your presence here is a sorry comedy that will one day be the power of the sword» (174) is one example of how Faris expresses this. This expression seems to perfectly capture Palestine's spirit of resistance and its hope for all that is possible. For Faris al-Lubda to always make a point to oppose the Israeli occupation publicly is a strong expression of this enduring Palestinian spirit.

The picture of Badr, an emblem of Palestinian resistance, resonates profoundly with the Palestinian people. When Faris removes the picture from the house, the tenant's response highlights the potent symbolism embedded within it. The tenant's appeal to Faris underscores how the photograph, the house, the city of Jaffa, and the Palestinian people are all intertwined. The picture acts as a link, joining the past to the present and motivating future generations to carry on the fight for freedom and the right to return. «The picture doesn't solve your problem, but for us, it's your bridge to us and our bridge to you» (Kanafani 2000, 177). The tenant's statement acts as a wake-up call for Faris and, consequently, for the reader as well. It underscores the futility of clinging to the past, like yearning for vanished homes and belongings. Instead, the tenant stresses the importance of taking real action and uniting to fight for the land's return and, ultimately, freedom. Mohammad and Meryan agree that «dwelling in the past is fruitless and absurd» (2019, 6). This idea resonates with Kanafani's main point: that armed struggle is the only real way for Palestinians to determine their fate.

Khaldun (Dov)'s dialogue with his parents reveals not only the ineffectiveness of Arab resistance to Israel's occupation, but also the chronic political and moral failures of Arab states in their support of Palestinians and for the Palestinian struggle. This moment in the narrative evokes complex sets of feelings –regret, broken identity, and a relentless longing for justice and return. It further reveals the ideological and generational divisions of the Palestinian struggle. Saeed's optimistic idea of the gate was a powerful representation of that longing and created a haunting image of resilience and hope.

You know for twenty long years I always imagined that the Mandelbaum Gate would be open some day, but I never, never imagined that it would be open from the other side. It never entered my mind. So, when they were the ones to open it, it seemed to be frightening and absurd and to a great degree, humiliating. (Kanafani 2000, 150)

The door they'd been waiting for so long, a door that had come to represent all their hopes and dreams, was finally opened, but not by them. Instead, it was their worst enemy who pushed it open. What a cruel twist of fate! It was as if all their efforts had been for nothing, leaving them feeling utterly defeated and humiliated. Their grand plans and ambitions were shattered against the harsh reality of what had happened. Kanafani uses Dov to drive home a powerful point: dwelling on what you've lost won't get you anywhere. As Dov says: «You should not have left Haifa. ... you should never have stopped trying to return. ... Twenty years have passed, sir! Twenty years! ... If I were you, I would've borne arms for that. ... Don't tell me you spent twenty years crying! Tears won't bring back the missing or the lost» (Kanafani 2000, 185). His words cut deep, suggesting that action, not sorrow, is what truly matters. This revelation profoundly impacts Saeed, awakening him to his complacency and cowardice.

Kanafani encourages people to take action, pushing them to move beyond their fears and restrictions. Frantz Fanon believes that fighting back, even with violence, is necessary for those who are suffering to take back control and their sense of self-worth. Fanon famously stated, «The colonized man finds his freedom in and through violence» (1963, 86). He also said, «Each generation must, out of relative obscurity, discover its mission, fulfill it, or betray it» (206), which shows that the struggle against oppression is continuous, handed down from one generation to the next, with each group responsible for keeping the struggle alive. Kanafani, through Khaldun, emphasizes the need to step up and actively work towards a brighter tomorrow.

You're all weak! Weak! You're bound by heavy chains of backwardness and paralysis! Don't tell me you spent twenty years crying! Tears won't bring back the missing or the lost. Tears won't work miracles! All the tears

in the world won't carry a small boat holding two parents searching for their lost child. So you spent twenty years crying. That's what you tell me now? Is this your dull, worn-out weapon. (Kanafani 2000,185)

Khaldun doesn't just criticize Saeed and Safiyya; his critique extends to the entire Arab world. This echoes the sentiments of Palestinian thinkers who argue against getting stuck in mourning without taking any real action (Mohamad *et al.* 2019, 73). Saeed, feeling embarrassed about his earlier inaction, is struck by the huge difference between his passivity and Khalid's determined stance. He feels bad about all the years he wasted doing nothing and says that Palestinians ended up losing their homes because they didn't fight back. Even after they left Haifa, he says: «When we came here, we were resisting it like we were, I admit, when we left Haifa» (Kanafani 2000, 187). The book is a cautionary tale, suggesting that giving in only makes things worse. It reinforces the idea that this is all just bound to happen, erases people's rights, and makes it seem okay to take their land away. Ultimately, it's a call to arms, urging people to stand up for themselves, take control, and refuse to be pushed aside.

This story pushes back against the idea that Israel's control over Palestine is somehow a noble mission to «civilize» Palestine. It says that Palestinians don't need anyone to come in and «civilize» them. They have the right to decide their future and control their land, just like everyone else. When Saeed came back to Haifa, he was surprised that the city seemed stuck in time, like nothing big had changed at all. He felt it was as if they could have done so much more, and yet nothing substantial was done. «Nothing's changed. It was in our power to have done much better than they did» (Kanafani 2000, 151). Saeed's first impression of Haifa felt a bit off. Even though the city looked mostly the same, that very sameness felt like a criticism in itself. Saeed's inner thoughts hint at a struggle to persuade himself, perhaps even before his wife, that Israel's impact on Haifa is minimal. He seems to be pushing back against the idea that Jews brought civilization to a «barren land» and made the desert bloom. This rejection of the «miracle the Jews talked about», which he calls «nothing but an illusion» (Kanafani 2000, 160), acts as a subtle form of cultural resistance. This perceived lack of change reinforces his refusal to accept the Israeli identity that's been forced upon the city. He continues to use the original Palestinian street names, insisting that «for him, the street names had never changed» (152), further highlighting his resistance. This rebellious act, deeply connected to memory and a longing for the past, shows a hidden wish to go back in time and refuse the current situation. To Saeed, the takeover of the land and the changing of names don't change what it truly is, don't change their claim to it, and don't take away their rights to it. In his mind, it stays the same as it always

was, even though the harsh reality of force, control, and suffering presents a different picture. This shows the Palestinian desire to hold onto their land, their efforts to return to it, and their hope of one day changing this reality. Saeed's determination to remember his past, to hold tightly to his memories of Haifa, and to pass on his story to his son are vital acts of defiance. These memories, passed down from one generation to the next, are a powerful tool for preserving Palestinian identity and challenging the Zionist story. They capture the Palestinians' deep yearning for their homeland, their wish to return, and their aspirations for a brighter tomorrow.

The novel's strength lies in its ability to dismantle the Israeli narrative of Palestinian «uncivilized» status, particularly through Dov's dialogue. This exchange with Saeed powerfully exposes the colonialist ideology behind the occupation, revealing the «civilizing mission» as a mask for exploitation. Kanafani's work ultimately champions Palestinian self-determination and active resistance against such portrayals. By dissecting the occupation's colonial logic, the novel dismantles its justifications and reaffirms Palestinian dignity and sovereignty. It's a call to reject dehumanizing myths and recognize the liberation struggle as a fight against enduring colonial oppression. Saeed's answer to Dov «one day ... you'll realize that the greatest crime any human being can commit, whoever he may be, is to believe even for one moment that the weakness and mistakes of others give him the right to exist at their expense and justify his own mistakes and crimes» (186). This quote highlights the moral and ethical side of the Palestinian fightback, underlining their human side and turning down stories that make their struggle less human. In simple terms, Saeed is saying that just because Palestinians might have a weak moment, it doesn't give Zionists the right to be brutal and inhumane. The rough way Palestinians are treated isn't a sign of being civilized but rather shows the real face of those in control.

Saeed, noticing the different doorbell and the switched name –«They changed the bell... And the name. Of course» (Kanafani 2000, 162)– is a strong show of his constant fight against the Israeli occupation. This small but deep comment shows how his past is being wiped away, but also how strongly he feels about his history and who he is. These small changes are attacks on his personal and cultural space. New things in the house seemed wrong: «The other three chairs were new, and they seemed crude and out of harmony with the rest of the furnishings» (163). These changes, signs of Israeli control, show the cultural fight between those in power and those they control. What the Israelis see as upgrades, Palestinians often see as clashing with the true nature of the land. This feeling is highlighted even more by how Saeed responds when he realizes two feathers are gone: «There were seven feathers. What happened to the two missing feathers?» (165). The way

he almost loses it and shows his frustration shows how much Palestinians care about their things and their land, even when they're forced to leave and lose everything. «His entire universe hung in the balance, poised in the tip of her tongue» (165).

The placing of a Jewish hat beside what are referred to as Palestinian «peacock feathers» (185) strongly symbolizes the clash between the two cultures and their competing claims to the same land. As described, «He set his cap on the table, and somehow it seemed inappropriate, almost laughable, next to the wooden vase full of peacock feathers» (179). This moment captures Kanafani's perspective on the so-called «two-state solution», which many Palestinians view as a flawed and unfair approach to resolving the conflict. The simple act of putting the hat next to the feathers brings to light the deep-rooted tensions and lack of trust between the two communities. Saeed's internal thoughts on the scene emphasize just how crucial cultural identity and land rights are to Palestinians, even when facing occupation and displacement. This symbolism is further explored when Saeed thinks to himself, after he and his wife have entered their home: «How strange, three pairs of eyes are looking at one thing... but how differently each sees it» (164). Saeed, Safyyia, and Miriam stand in for much larger groups of people. Saeed's story is a window into the struggles of Palestinian men, facing loss and fighting back. Safyyia, meanwhile, embodies the sadness and pain felt by Palestinian women. Miriam, in contrast, gives us a glimpse into the Israeli viewpoint, marked by a strong belief in their right to the land and a sense of ownership. The way these three characters see the things in Saeed's house shows the bigger conflict and the clashing stories they each hold. Saeed and Safyyia see these objects as reminders of what they've lost, of their stolen identity. To Miriam, though, they're simply things that were taken or that she believes are rightfully hers. This big difference in how they see things highlights the deep roots of the conflict and the competing claims over the land.

The end of *Return to Haifa* is a real turnaround from its sad start. At first, Saeed seems hopeless, figuring he will never get his house back unless there's a war, which he doesn't think will happen. But when he's talking to Miriam and Dov at the end, he sounds completely different –full of hope and determination. He tells them they're just squatting in his house. «You two can stay in our house for now», he says, «It'll take a war to settle that» (Kanafani 2000, 187), basically saying some future fight will decide who owns it. This change shows that he now believes the only way to get their homeland back is through force, just like it was taken from them. He goes from just longing for the past to deciding to fight for the future. Saeed promises to learn from what happened before and to keep fighting for Palestinian freedom. This

recently discovered resolve connects him to the principles of the fidayee, the embodiment of Palestinian defiance. As Campbell puts it, «Kanafani uses Saeed to express his view that a nation isn't built on bloodlines or where you live, but on people who see it as having both a history and a future» (54).

5. NARRATIVE TECHNIQUES

Return to Haifa, a powerful exploration of displacement, memory, and the evolving notions of resistance in the aftermath of the 1948 and 1967 wars, employs a multidisciplinary approach to analyze the Palestinian-Israeli conflict. The use of symbols stands out. The journey back to Haifa serves as an act of resistance. It highlights the Palestinians' right to return and shows how memories of displacement linger. This trip to Haifa represents Palestinians' refusal to forget. It reinforces the idea that you can't erase the past. Haifa itself stands for the trauma of the Nakba when Palestinians were forced out in 1948. The house in Haifa represents the homeland they lost. Its new owners embody the ongoing tragedy of being kicked out. The house symbolizes the family's lost memories and their link to life before the 1948 exodus. When the family comes back to find Israelis living there, the house becomes a place of conflict. This situation represents the erasure of Palestinian history and the fight to reclaim it. Renaming Khaldun as Dov erases Palestinian identity under colonial rule, and using Hebrew highlights the cultural divide. Khaldun/Dov embodies the erasure of Palestinian identity, a living testament to the harsh realities of forced assimilation. Dov's choice to embrace Israeli nationalism while rejecting his Palestinian roots poignantly symbolizes how Palestinian identity is suppressed and warped under occupation. He represents the second generation of Palestinians who matured under occupation, grappling with a clash between their Palestinian heritage and Israeli upbringing. The unchanging bell serves as a quiet lament against historical erasure, a resonant echo of a persistent past. Saeed's efforts to reconnect with his son and impart his heritage reflect the struggle against the gradual loss of Palestinian identity. This underscores the ongoing efforts to bridge generations and preserve Palestinian identity for the future. Haifa symbolizes the lost Palestinian homeland, while the house signifies displacement, cherished memories, and the enduring struggle for return. This stands as a representation of the continuous work to bridge generations and ensure the future of Palestinian identity. Saeed and Safiyya's recollections of their life in Haifa, despite their displacement, are a bold affirmation of their identity and their right to their homeland, making remembrance a significant political action. The photograph of Bader, left behind in the house, is a testament to

a life suddenly halted. By keeping and treasuring it, the family combats the deletion of their past and claims their right to remember.

Dov, left behind as an infant, serves as a truly heart-wrenching image of how war destroys everything, ripping families apart. The bell, the peacock feathers, and the vase –each one tells a story of how deeply Palestinians are tied to their land and the precious memories they cherish. «The bell, the peacock feathers, and the vase are the most noticeable symbols which all represent their attachment to place» (Al-Hayjā' 2029, 83). Even something as simple as returning home takes on a much greater significance, reflecting how much Palestinians yearn to go back to their homes. Saeed's dialogue with the Israeli couple becomes an opportunity for him to assert his views, challenging the occupation and clearly stating where he and many others stand. Iphrat and Mariam symbolize the numerous Jewish individuals who arrived in Palestine long ago, unaware of what the future held. The act of altering the doorbell transforms into a symbol of a shift in power and the sensation of being pushed out.

Kanafani brings two distinct tales to life, one centering on Saeed and Safiyya, the other on Miriam and Dov, to paint a vivid picture of the intertwined existences of both those under occupation and the occupiers themselves. By interweaving these narratives, he underscores the varied forms resistance takes for each group, illustrating how they're both shaped by the weight of shared history. With skillful use of flashbacks and a non-linear storyline, Kanafani intertwines past and present, throwing into sharp relief the lasting effects of displacement and the power of memory. A pivotal instance of these flashbacks is seen in Saeed and Safiyya's recollections of 1948, during the Nakba. These memories bring to life the tumult and terror that drove them from their home, compelling them to abandon their infant son. In *Return to Haifa*, the flashbacks serve a purpose beyond mere storytelling; they're crucial for delving into the characters' inner worlds and grasping the historical backdrop of the Palestinian-Israeli conflict.

Kanafani's deep dive into identity and belonging hinges on the conversation between Saeed and Dov. Their back-and-forth throws a spotlight on their clashing perspectives and the raw, gaping wounds left by war and being forced from one's home. The fact that they're miles apart on everything underscores the massive chasm created by the occupation, painting a moving picture of how war twists individuals and the uphill battle for common ground in a land torn apart by division and loss. *Return to Haifa* uses irony to ram home how conflict molds identity and displacement, with the character of Khaldoun/Dov and the occupied house serving as prime examples.

A metaphor is at play here. The house stands as a potent symbol, embodying the physical and emotional uprooting endured by Palestinian

refugees. What was once a sanctuary of home and identity turns into unfamiliar ground, taken over by strangers, echoing the larger political reality of displacement. The shift of the house from a haven to an emblem of loss and estrangement highlights the deep impact of the conflict on personal lives and the shared Palestinian journey. This fractured family bond, disrupted by outside pressures, serves as a parallel to Palestine and its Arab neighbors and their connection. The denial of this kinship for two decades has only exacerbated their circumstances.

Kanafani's all-knowing narrator delves into the deep wounds of Saeed and Safiyya, weaving their tragedies with the larger sorrow of the Nakba. Little hints, like their rushed escape during the war and the unsettling quiet of their home, whisper of the emotional storms brewing. The rich descriptions, from the familiar comfort of their house to the tang of the sea air, stir up feelings of longing, loss, and the bitter truth that there's no going back. The vase becomes a symbol, a fragile link to a lost past, and a source of growing strain. The way the story jumps between viewpoints and skips around in time reflects the fractured memories of Palestinians, highlighting the tangled nature of the conflict. Saeed's inner dialogues reveal his guilt, losses, and the gradual shift in his thoughts on resistance. His and Safiyya's profound reflections reveal their grief and guilt, portraying the inner turmoil of people torn from their homes and struggling to rebuild shattered lives. Saeed's thoughts echo a haunting question, «Could twenty years have passed since then?» (Kanafani 2000, 155). Kanafani's deeply felt depiction of both Palestinian (Saeed and Safiyya) and Jewish (Miriam and Dov) characters makes them relatable, forcing readers to confront the morally gray areas of the conflict. Saeed and Safiyya's heart-wrenching story becomes a poignant symbol of the broader Palestinian experience. The loss of Khaldun represents the loss of Palestine itself, and their desperate yet unsuccessful attempt to get him back underscores the persistent fight for a national identity and autonomy. The story's unclear ending, which leaves Khaldun's fate and the chance of making peace up in the air, reflects the conflict's enduring nature and the unpredictable future of the Palestinians' fight for what's right. Ultimately, the paper demonstrates how Kanafani's work transcends fiction, as a powerful tool for resistance and historical testimony.

6. CONCLUSION

Return to Haifa has a non-traditional conflict as it transitions from external to internal, personal, and moral conflict. Memory, identity, and shared suffering are used as a means to complicate the Palestinian-Israeli conflict,

ultimately presenting it as a human tragedy. Through unflinching portrayal of Saeed and Safiyya's return to their occupied home in Haifa, it is demonstrated with great dexterity how memory acts as a site of resistance to the annihilation of Palestinian identity and history and it exposes the fundamental violence of settler colonialism –not merely the theft of land, but the systematic erasure of memory, identity, and history. The careful moments outlining the memory of the past, efforts to reclaim the lost heritage, and the various ways in which the characters embodied resistance emphasizes how the Palestinian people have persisted long after their former home has been transformed into that of someone else's, which is ironically, now their dispossession, offered with an altered sense of belonging for the future. Rather than exploring the traditional discourses of Palestinian resistance as simply a military or political struggle, it reframes it as an existential struggle through memory, narrative, and psychological resistance. True decolonization is the restoration of narrative sovereignty, and true liberation is not a compromise but an insistence on justice, and that memory is the first step toward justice. Kanafani's narrative stands the test of time as a literary work and as moral evidence, reminding us that no number of lost keys or destroyed homes will completely wipe away the memory of what was taken. It also exposes the myth that Palestine was «empty» or «uncivilized» before 1948. This means the narrative will always be remembered not only as a wonderful piece of storytelling but as a call to action –a message that needs to be heard by listening to those who have been displaced, preserving their memories, and accepting that justice based on truth is the only avenue towards peace.

Rather than dwelling on the bloodshed, the story prioritizes dialogue, forcing us to confront the profound and lasting scars this conflict leaves on people's lives. Kanafani's narrative poignantly illustrates the heartache of displacement and life under occupation. It dissects the ideology of Zionism, carefully separating it from Judaism as a faith, views remembrance as a form of resistance, and Iphrat's journey exposes what some might perceive as the exploitative nature of Zionism. The novel manages to extend empathy to Holocaust survivors while simultaneously condemning all forms of brutality, prompting us to question the very ethics of the conflict.

In the end, it transcends its immediate context, becoming a moving meditation on loss, identity, and the resilience of the human spirit. Kanafani's work makes it obvious that while peace processes may draw borders, history can only be healed and reclaimed through truth and reconciliation. The novel's most potent lesson resonates beyond the narrative of the Palestinian experience: when wielded with ethical and indisputable moral clarity, memory is unconquerable territory –the only and ultimate refuge of the oppressed. The novel argues that resistance begins in remembering the occupier's erasures.

7. BIBLIOGRAPHY

- AL-HAYJĀ', Asyl Bilāl Abū. *Resistance in Ghassan Kanafani's Returning to Haifa and Anre Brink's Dry White Season*. Al-Yarmouk University, 2019.
- AL-HUDAWI, Shafeeq. *Re-Discovering Identity: A Study on the Theme of Resistance in Ghassan Kanafani's Selected Novels* (M.A. Thesis. Universiti Teknologi Malaysia), 2003.
- BANO, Shamenaz. «Ghassan Kanafani: The Palestinian Voice of Resistance». *Anglo-american Journal*, 2018, 3(1), pp. 12-17. https://www.usna.edu/AAT/_files/documents/advanced-topics/literature/kanafani/Kanafani_ReadingComprehension_Background_a_PalestinianVoiceofResistance.pdf
- BARAK, O. «The Failure of the Israeli-Palestinian Peace Process, 1993-2000». *Journal of Peace Research*, 2005, 42(6), pp. 719-736.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- BOUD, Mahmoud Nayef Mahmoud. «Ghassan Kanafani as a Revolutionary Intellectual, Humanist and Pioneer of the Literature of Resistance». *Islamic University Journal of Humanities*, 2020, pp. 1-16 [15-7-2025]. <https://journals.iugaza.edu.ps/index.php/IUGJHR/article/viewFile/5291/3099>
- BRIEGER, Pedro. *al-Širā' al-'Arabī-ālāsra'yly: mi'at su'āl wa-jawāb (The Arab-Israeli Conflict One Hundred Questions And Answers)*. Trans. Ibrāhīm Šāliḥ. Beirut: Center for Arab Unity Studies, 2012.
- CAMPBELL, Ian. «Blindness to Blindness: Trauma, Vision and Political Consciousness in Ghassân Kanafânî's *Returning to Haifa*». *Journal of Arabic Literature*, 2001, 32(1), pp. 53-73 [15-7-2025]. <http://www.jstor.org/stable/4183427>
- CHEN, Heather. «Columbia University Apartheid Divest». 15-11-2023. Consultado: 13-2-2025. <https://www.columbiaspectator.com/opinion/2023/11/14/columbia-university-apartheid-divest-who-we-are/>
- CHOMSKY, Noam. *On Palestine*. Haymarket Books, 2015.
- ERLL, Astrid y NÜNNING, Ansgar (eds.). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. New York: Walter de Gruyter GmbH, 2008.
- FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963.
- HARLOW, Barbara. *Resistance Literature*. New York: Methuen, 1978.
- HERMAN, Judith. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992.
- HERZL, Theodore. *The Complete Diaries*, vol. 5. Trans. Harry Zohn. New York: Herzl Press, 1960.
- HOLT, Elizabeth M. «Resistance Literature and Occupied Palestine in Cold War Beirut». *Journal of Palestine Studies*, 2021, 50(1), pp. 1-16. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0377919X.2020.1855933>
- HOSSAINI, Tahereh Al-sadat Seyyed. «Components of resistance literature in the works of Mustafa Wahbi Altel». *Adab Al-Kufa Journal*, 2021, 2(48), pp. 316-328. https://journal.uokufa.edu.iq/index.php/kufa_arts/article/view/528/486
- KANAFANI, Ghassan. *Palestine's Children & Returning to Haifa and Other Stories*. Trans. Barbara Harlow and Karen E. Riley. Colorado: Lynne Rienner Publishers, 2000.

- KANAFANI, Ghassan. *Adab al-muqāwamah fī Filasṭīn al-muḥtallab: 1948-1966* (*Resistance literature in occupied Palestine: 1948-1966*). Beirut: Manshūrāt al-rimāl, 2013.
- KUNDERA, Milan. *The Book of Laughter and Forgetting*. 1996.
- LEGASSICK, Trevor. «The Image of the Jew in Modern Arabic Fiction». *Michigan Quarterly*, 1982, pp. 249-267. <https://quod.lib.umich.edu/m/mqrarchive/act2080.0021.002/00000038>
- MASALHA, Nur. *Expulsion of the Palestinians: The Concept of «Transfer» in Zionist Political Thought, 1882-1948*. Institute for Palestine Studies, 1992.
- MASALHA, Nur. *The Palestine Nakba: Decolonising History, Narrating the Subaltern, Reclaiming Memory*. London & New York: Zed Books, 2012.
- MOHAMMAD, Sumaya Alhaj y MERYAN, Dania. «Ghassan Kanafani's *Returning to Haifa*: tracing memory beyond the rubble». *Race & Class*, 2019, 61(3), pp. 65-77 [15-7-2025]. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0306396819885248>
- NORA, Pierre. «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». *Memory and Counter-Memory*, 26 (1989): 7-24 [15-03-2025]. <http://www.jstor.org/stable/2928520>
- PRATIWI, Fadhila Inas; SYARAFI, M. Aryo Rasil; y DEMAS, Nauvarian. «Israeli-Palestinian Conflict Beyond Resolution: A Critical Assessment». *Jurnal Ilmu Sosial dan Ilmu Politik*, 2022, 26(2), pp. 168-182 [13-2-2025].
- ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- SA'DI, Ahmad. «Catastrophe, Memory and Identity: Al-Nakbah as a Component of Palestinian». *Israel Studies*, 7(2) (2002): 175-198 [9-3-2025]. <http://ereserve.library.utah.edu/Annual/MIDE/5647/Odencrantz/cat.pdf>
- SAID, Edward. *Orientalism*. England: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1978.
- SAID, Edward. *The Question of Palestine*. New York: Vintage Books, 1979. <https://yplus.ps/wp-content/uploads/2021/01/Said-Edward-The-Question-of-Palestine.pdf>

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://www.doi.org/10.14201/1616202515175194>

ARCHIVOS ESPECTRALES: ESCRITURA, RUINA Y
LEGITIMIDAD LITERARIA EN *LOS DETECTIVES
SALVAJES* (1998) DE ROBERTO BOLAÑO Y *LA MÁS
RECÓNDITA MEMORIA DE LOS HOMBRES* (2021) DE
MOHAMED MBOUGAR SARR*

*Spectral Archives: Writing, Ruin, and Literary
Legitimacy in Roberto Bolaño's Los detectives salvajes
(1998) and Mohamed Mbougar Sarr's La más
recóndita memoria de los hombres (2021)*

René ARAYA ALARCÓN

Universidad de Playa Ancha (Chile)

renearay@gmail.com

Recibido: 30/06/2025; Aceptado: 30/07/2025; Publicado: 00/00/2025

Ref. Bibl. RENÉ ARAYA ALARCÓN. ARCHIVOS ESPECTRALES: ESCRITURA, RUINA Y LEGITIMIDAD LITERARIA EN *LOS DETECTIVES SALVAJES* (1998) DE ROBERTO BOLAÑO Y *LA MÁS RECÓNDITA MEMORIA DE LOS HOMBRES* (2021) DE MOHAMED MBOUGAR SARR. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 15 (2025), 175-194.

RESUMEN: Este artículo propone una lectura comparada de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y *La más recóndita memoria de los hombres* de

* Este trabajo ha sido financiado por el Programa de Contratación de Ayudantes de Investigación de la Universidad de Playa Ancha, en el marco del Proyecto de Fortalecimiento UPA 24991.

Mohamed Mbougar Sarr, centrada en la figura del escritor desaparecido como dispositivo narrativo, simbólico y político. Ambas novelas se estructuran en torno a una búsqueda literaria que no culmina en la revelación de una verdad última, sino que activa una crítica a los mecanismos de consagración, archivo y canon dentro del campo literario. A partir de un enfoque que articula archivo, ruina y subjetividad desplazada, se analiza cómo la desaparición opera como principio estético que permite la configuración de una comunidad espectral entre lectores, narradores y autores ausentes. Esta figura del escritor que se desvanece, más que una ausencia, se convierte en núcleo generativo de nuevas formas de escritura que interrogan el poder del archivo, la autoridad del canon y los límites de la representación. El estudio propone que ambas novelas ensayan genealogías literarias disidentes desde los márgenes, habitando críticamente los intersticios entre historia, mito y literatura.

Palabras clave: archivo; desaparición; canon; subjetividad; Bolaño; Sarr.

ABSTRACT: This article offers a comparative reading of Roberto Bolaño's *Los detectives salvajes* and Mohamed Mbougar Sarr's *La más recóndita memoria de los hombres*, centered on the figure of the disappeared writer as a narrative, symbolic, and political device. In both novels, the plot revolves around a literary search that does not culminate in the revelation of an ultimate truth but instead activates a critique of the mechanisms of consecration, archival authority, and canon formation within the literary field. Through a theoretical framework that articulates archive, ruin, and displaced subjectivity, the article examines how disappearance functions as an aesthetic principle that enables the formation of a spectral community among readers, narrators, and absent authors. The figure of the vanishing writer, rather than simply marking an absence, becomes a generative core for new forms of writing that interrogate the power of the archive, the authority of the canon, and the limits of literary representation. The study argues that in both Bolaño's and Sarr's novels, dissident literary genealogies are rehearsed from the margins, critically inhabiting the interstices between history, myth, and literature.

Key words: archive; disappearance; canon; subjectivity; Bolaño; Sarr.

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, la literatura contemporánea ha dado lugar a una serie de narrativas que tensionan las nociones tradicionales de autoría, memoria y archivo. Particularmente, en textos escritos desde márgenes geográficos, lingüísticos o epistémicos se advierte una proliferación de ficciones que exploran el lugar del escritor como figura ausente, el archivo como campo de poder y la subjetividad narrativa como forma de ruina. No

se trata simplemente de recuperar historias olvidadas o de reinscribir autores marginales en el canon, sino de interrogar los propios mecanismos de visibilidad, legitimación y consagración que configuran la memoria literaria. En este marco, la figura del escritor desaparecido –ya sea exiliado, muerto, silenciado, transfigurado o acusado de plagio– adquiere una centralidad crítica y simbólica: no como personaje anecdótico, sino como operador estructural que permite explorar el vínculo entre archivo, subjetividad y política de la representación.

Este trabajo propone una lectura comparada de dos novelas señeras que articulan esa figura desde coordenadas distintas pero convergentes: *Los detectives salvajes* (1998)¹ del chileno Roberto Bolaño y *La más recóndita memoria de los hombres* (2021)² del senegalés Mohamed Mbougar Sarr. Ambas obras se estructuran en torno a la búsqueda de un escritor enigmático, cuya desaparición activa un recorrido narrativo, geográfico y epistemológico. En Bolaño, Cesárea Tinajero encarna la disolución de la vanguardia mexicana y su inscripción marginal en el archivo; en Sarr, T. C. Elimane, autor senegalés en lengua francesa, es objeto de culto y sospecha tras la publicación de una obra única, pronto acusada de plagio y condenada al olvido. Lejos de ser figuras equivalentes, ambas condensan –desde sus diferencias– una interrogación sobre el lugar del escritor en la modernidad tardía, sobre el archivo como campo de exclusión y sobre la imposibilidad de representación plena del sujeto literario.

La elección de estas dos novelas no es arbitraria. A pesar de sus contextos divergentes –el México del autoritarismo tardío y la Francia poscolonial–, ambas comparten una sensibilidad común hacia los dispositivos del archivo, las políticas de la memoria y los límites del canon. Esta sensibilidad se expresa tanto en la estructura formal de las novelas –fragmentaria, polifónica, rizomática– como en sus apuestas temáticas: la desaparición del autor, la imposibilidad de acceder a una verdad biográfica, el descentramiento de la voz narrativa, la tensión entre mito y documento. En ambos casos, la investigación literaria no culmina en una resolución, sino que se convierte en un dispositivo metanarrativo que interroga los modos en que la literatura se construye, se hereda y se olvida.

1. Citaremos acá la primera edición de la novela de Bolaño, publicada por Anagrama, en Barcelona, en 1998.

2. Citaremos acá la primera edición en idioma español de la novela de Sarr, publicada por Anagrama, en Barcelona, en 2022. En francés, su idioma original, la novela fue publicada en París, en 2021, por Éditions Philippe Rey, con el título de *La Plus Secrète Mémoire des hommes*.

La filiación entre ambas obras no ha pasado desapercibida. En entrevistas y ensayos, Sarr ha declarado explícitamente su admiración por Bolaño, reconociendo en él una influencia decisiva para la escritura de *La más recóndita memoria de los hombres* (Gómez, 2023). La novela incluso comienza con un epígrafe tomado de *Los detectives salvajes*, lo que señala una voluntad de diálogo intertextual más allá de la coincidencia temática. Sin embargo, no se trata de una simple reescritura o de una réplica reverencial. La relación es más compleja: Sarr lee a Bolaño desde el presente poscolonial africano, y desde allí reformula los términos de la desaparición, el archivo y la comunidad literaria. Así, si bien Bolaño plantea la disolución del archivo moderno latinoamericano desde la perspectiva de un México del desencanto post 68 y bohemio, Sarr explora la huella del colonialismo en la configuración de la literatura africana en lengua francesa. En ambos casos, el escritor desaparecido opera como síntoma de un campo literario fracturado, donde la memoria no se conserva, sino que se disputa.

En *Los detectives salvajes*, Cesárea Tinajero es presentada como una poeta vanguardista de los años veinte, fundadora del movimiento real visceralista. Su figura, sin embargo, se diluye en el tiempo: casi no hay textos suyos, su biografía es confusa y su legado ha sido borrado del canon. Los jóvenes poetas Arturo Belano y Ulises Lima, junto a Juan García Madero, emprenden una búsqueda que los lleva al desierto de Sonora. A partir de ese núcleo, la novela se disgrega en una multiplicidad de voces que relatan, desde diferentes tiempos y geografías, los rastros dispersos de los protagonistas. Esta polifonía configura un archivo de la desaparición, donde la ausencia de Tinajero estructura una memoria construida desde el testimonio ajeno, el rumor, la cita y el montaje. El archivo, en este sentido, no garantiza presencia, sino que dramatiza la pérdida.

En *La más recóndita memoria de los hombres*, el joven escritor Diégane Latyr Faye descubre por azar una vieja novela olvidada: *El laberinto de lo inhumano*, escrita por T. C. Elimane, un autor senegalés que fue aclamado brevemente por la crítica francesa antes de ser acusado de plagio y relegado al olvido. Intrigado por la figura de Elimane, Faye inicia una investigación que lo lleva por Dakar, París y Buenos Aires. A lo largo del camino, recolecta fragmentos, entrevistas, manuscritos y rumores que no reconstruyen del todo la figura del escritor desaparecido, pero sí configuran una red de subjetividades en tránsito, en la que se inscribe también su propia voz. Al igual que en Bolaño, la figura del escritor ausente se convierte en un espejo invertido del narrador, que busca en el otro una clave para su identidad literaria. Pero, a diferencia de Bolaño, en Sarr hay una reflexión explícita sobre el lugar de la literatura africana dentro de las jerarquías globales de legitimación. El archivo colonial y su violencia simbólica están presentes como herencia

y obstáculo, y Elimane deviene signo de una imposibilidad: la de escribir desde el margen sin ser colonizado por el deseo de consagración occidental.

Desde este ángulo, el presente trabajo se plantea tres objetivos principales. Primero, analizar la figura del escritor desaparecido como eje estructural y simbólico de ambas novelas, entendida no solo como ausencia biográfica sino como operador crítico. Segundo, examinar cómo la investigación literaria en cada obra se convierte en una forma de autorrepresentación y crítica al canon. Tercero, explorar la dimensión metanarrativa y archivística de estas novelas como dispositivos que cuestionan la objetividad del archivo, evidencian sus zonas de exclusión y proponen nuevas formas de construir comunidad desde el resto y la ruina.

El marco teórico se articula en torno a tres ejes. En primer lugar, se retoma la noción de archivo como dispositivo de poder, según Jacques Derrida (1997) y Diana Taylor (2015), para entender el archivo no como lugar neutral de preservación, sino como construcción cultural atravesada por tensiones políticas. En segundo lugar, se aborda la figura del escritor desaparecido desde una perspectiva genealógica y espectral, tomando en cuenta las propuestas de Derrida sobre la hauntología y las aproximaciones de Avery Gordon (2008) sobre la memoria como fantasma. En tercer lugar, se incorpora el concepto de subjetividad narrativa desplazada, tal como lo formula Leonor Arfuch (2002, 2019), para comprender cómo los narradores de ambas novelas construyen su identidad desde la alteridad, la cita y el vacío.

Así, la presente investigación propone leer *Los detectives salvajes* y *La más recóndita memoria de los hombres* no solo como ficciones sobre la desaparición, sino como escrituras que dramatizan las condiciones mismas de posibilidad de la literatura contemporánea. En el centro de ambas novelas hay un hueco, una ausencia que insiste y retorna como resto, como espectro, como fragmento que no puede ser clausurado. Esa zona de indeterminación es, también, el lugar donde la literatura encuentra su potencia crítica: no en la plenitud del archivo, sino en sus grietas.

2. EL ESCRITOR DESAPARECIDO COMO MITO FUNDACIONAL

Tanto *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (1998) como *La más recóndita memoria de los hombres* de Mohamed Mbougar Sarr (2021) articulan sus tramas en torno a una figura ausente, apenas legible, casi espectral: Cesárea Tinajero, en el primer caso, y T. C. Elimane, en el segundo. Ambos personajes, deliberadamente desdibujados y marginales en la narración, operan no como sujetos plenamente representados, sino como zonas de indeterminación simbólica que activan una búsqueda literaria, existencial e identitaria. Su función no es anecdótica, sino estructural: son núcleos

vacíos en torno a los cuales se organiza un archivo narrativo que jamás se cierra, que permanece abierto como ruina, como promesa y como resto. La escritura, en ambas novelas, se construye como una arqueología de la pérdida, un recorrido por vestigios textuales, testimonios fallidos y huellas desbordadas por el tiempo, el poder y el olvido.

En *La más recóndita memoria de los hombres*, T. C. Elimane –apodado por la prensa francesa «el Rimbaud negro»– encarna la figura de la dislocación epistémica. Este apelativo, en apariencia halagador, remite a la precocidad y el genio atribuidos a Arthur Rimbaud, símbolo europeo de la juventud visionaria y la transgresión poética. Elimane, al igual que Rimbaud, escribe una obra temprana, deslumbrante y única: *El laberinto de lo inhumano*. Sin embargo, la comparación encierra una violencia simbólica: al llamarlo «el Rimbaud negro» se lo inscribe en un canon blanco como figura derivada o exótica, nunca plenamente soberana. Elimane es leído no como una voz africana singular, sino como un reflejo desestabilizador de un arquetipo europeo (Sarr 2022, 103). Esta nominación, por tanto, revela la estructura colonial del campo literario: una lógica en la que lo negro solo es inteligible a través de lo blanco y donde la genialidad africana deviene sospechosa por exceso.

Celebrado inicialmente, Elimane es pronto condenado por presunto plagio y expulsado del espacio literario. Su novela se convierte en un objeto mítico, a la vez reverenciado y tachado, cuyo destino revela el racismo estructural que gobierna las prácticas de consagración en el canon occidental. Como afirma el narrador: «No me interesa saber si lo plagió o no. Lo que me interesa es por qué un joven senegalés que escribe demasiado bien incomoda tanto a la Francia de entreguerras» (Sarr 2022, 111). Elimane no desaparece por un hecho puntual, sino por lo que encarna: un exceso de inteligencia, una anomalía epistemológica, un desplazamiento radical en las reglas no escritas de legitimación. El archivo que deja Elimane es errático, incompleto, manipulado. Su biografía debe ser reconstruida por Diégane Latyr Faye –el joven escritor que emprende su búsqueda– mediante testimonios divergentes, cartas fragmentarias y rumores contradictorios.

La búsqueda de Diégane puede entenderse como una táctica en el sentido propuesto por Michel de Certeau (2000): una forma menor de intervención que no se asienta en una posición de poder, sino que actúa desde el desplazamiento, la astucia y la apropiación fragmentaria del discurso dominante. A diferencia de una estrategia –que supone control del espacio, institucionalidad y visibilidad–, la táctica de Diégane se construye en el movimiento, en el uso creativo de lo disponible, en la recomposición de vestigios. No busca dominar el archivo de Elimane ni organizar una verdad totalizante, sino desplegar una constelación de huellas parciales, contradictorias, inestables. Esta escritura táctil y discontinua revela no solo la opacidad del archivo, sino

también su dimensión política: en lugar de clausurar el sentido, lo mantiene en suspensión. Así, la escritura deviene montaje crítico que resiste la lógica de clausura del canon y de la historia oficial.

Cesárea Tinajero, en *Los detectives salvajes*, opera de modo paralelo: poeta vanguardista de los años veinte, fundadora del movimiento real visceralista, su existencia se limita a un poema críptico –compuesto por tres líneas gráficas sin palabras– y a un puñado de recuerdos dispersos. La búsqueda de Cesárea, emprendida por Arturo Belano, Ulises Lima y Juan García Madero, es una odisea que no culmina en revelación alguna, sino en una dispersión sostenida. La propia estructura de la novela –fracturada, polifónica, rizomática– encarna esta deriva. Como señala uno de los personajes: «No sabíamos nada de ella. Lo único que sabíamos era su nombre y que había fundado el real visceralismo» (Bolaño 1998, 122). Tinajero no es tanto un personaje como un dispositivo de interrogación: su borradura activa el movimiento narrativo, pero no se deja fijar en ninguna imagen estable.

En este gesto, Bolaño subvierte tanto el ideal romántico del poeta maldito como la tentación de restaurar un archivo perdido; en lugar de revelar a Tinajero, la novela revela el deseo de archivo y sus límites constitutivos. La figura de García Madero, narrador del segmento inicial, cumple una función estructural decisiva. Su diario, escrito desde la inexperiencia y la fascinación juvenil, documenta tanto la entrada al campo literario como la construcción de una subjetividad deseante que se forma en torno a una comunidad poética precaria. Su voz desaparece en el tramo intermedio –ocupado por múltiples testimonios ajenos– para retornar al final, desplazada, melancólica, reconfigurada. García Madero no representa la autoridad del archivo, sino su deriva. Su subjetividad se forja en el intersticio entre lo que se narra y lo que se pierde, entre el deseo de inscripción y la diseminación.

Ambas figuras –Elimane y Tinajero– pueden comprenderse como espectros en el sentido desarrollado por Jacques Derrida (2012). El espectro no es simplemente la sombra de lo ausente, sino una forma de presencia que desborda las categorías de lo visible, lo legible y lo representable. Es una figura que insiste desde el margen, que aparece sin estar plenamente ahí y cuya lógica desafía el tiempo lineal y la lógica de la identidad. El espectro, escribe Derrida, desestructura la oposición entre ser y no ser, entre presencia y ausencia, porque opera como un resto que no cesa de retornar, de perturbar. Así, Elimane y Tinajero no son enigmas por resolver, sino zonas de indeterminación que resisten toda clausura interpretativa. Interrumpen el archivo no por lo que ocultan, sino por lo que hacen vibrar: una memoria impura, un relato sin centro, una subjetividad imposible de fijar. El archivo, entonces, no conserva: tambalea. Y lo espectral es su modo de apertura radical. Tal como sostiene Derrida, «el porvenir del archivo no es su cierre, sino su apertura a lo que excede toda memoria organizada» (1997, 45).

Desde esta perspectiva, el archivo en ambas novelas deja de ser un depósito del pasado para devenir una práctica de invención. No se trata de restaurar un origen perdido, sino de dramatizar la imposibilidad de hacerlo. Esta imposibilidad, sin embargo, no conduce al silencio, sino a una forma de escritura que hace de la ruina un principio de articulación. Como sugiere Giorgio Agamben (2000), el testimonio verdadero no es el que habla desde la totalidad, sino el que enuncia desde el límite: «El verdadero testigo es aquel que no puede testimoniar» (34). Diégane y García Madero comparten esta paradoja: su búsqueda se despliega no a pesar de la ausencia, sino desde ella. La escritura, en ambos casos, se convierte en un gesto que insiste allí donde algo falta.

Entonces, en ambas novelas, el fracaso de la búsqueda no clausura el relato, sino que lo vuelve posible. La desaparición del escritor no es una carencia por subsanar, sino una figura generativa, un modo de configurar subjetividades desplazadas que se definen por su relación con lo ausente, lo ilegible, lo inacabado. Así, ambas novelas se inscriben en una genealogía literaria que no busca fundar archivos cerrados ni identidades fijas, sino producir una comunidad espectral³ en torno al resto. En esta comunidad, García Madero y Diégane Latyr Faye no son los guardianes del archivo, sino sus habitantes: figuras que escriben desde la herida, desde la intemperie, desde el temblor.

3. EL ARCHIVO COMO PROBLEMA: LITERATURA, HUELLA Y BORRADURA

Tanto en Sarr como en Bolaño, el archivo no se presenta como garantía de verdad ni como depósito confiable del pasado. Por el contrario, ambas novelas lo configuran como una topología ambigua, donde memoria y olvido,

3. El concepto de *comunidad espectral* se inspira en *Espectros de Marx* de Jacques Derrida (2012), donde el espectro es concebido como una presencia no plena pero insistente, un residuo del pasado que retorna para interpelar al presente. En el marco de este artículo, esta categoría se rearticula en clave literaria para nombrar una comunidad no fundada en la identidad, la herencia o la institución, sino en la experiencia compartida de la ruina, la errancia, la marginalidad y la exclusión del archivo. A diferencia de las comunidades imaginadas tradicionales (Anderson, 1993), esta comunidad espectral no se configura a partir de una genealogía o una narrativa de origen, sino desde los restos, los silencios y las grietas del relato hegemónico. Se trata, por tanto, de una comunidad inestable, discontinua y reverberante, compuesta por lectores, personajes y autores desplazados que se vinculan no por filiación, sino por afinidad disonante y por una ética de la escucha hacia lo que no ha podido ser plenamente dicho. Esta idea dialoga con nociones como la *solidaridad fantasma* (Gordon, 2008) y permite pensar nuevas formas de politización de la lectura y la escritura literaria desde el margen.

documento y simulacro, historia y mito coexisten en tensión. La figura del archivo se transforma en un campo de disputa simbólica, atravesado por silencios estructurales, exclusiones deliberadas y ficciones institucionalizadas. Las novelas proponen una crítica radical a la autoridad archivística hegemónica, al tiempo que celebran la escritura como un gesto ético-estético de reinscripción, aunque fragmentario, intermitente e inevitablemente incompleto.

En *Mal de archivo*, Jacques Derrida sostiene que «el archivo produce tanta verdad como olvido» (1997, 18). Esta afirmación no alude a una simetría neutra entre la memoria y el borramiento, sino que subraya la fuerza performativa del archivo: su potencia reside en configurar lo que puede ser dicho, lo que merece ser recordado y lo que debe ser excluido. Lejos de constituirse como un depósito pasivo del pasado, el archivo actúa como una tecnología de poder-saber, un dispositivo que no solo conserva, sino que organiza, jerarquiza y elimina. En este sentido, el archivo no es reflejo de una memoria objetiva, sino una operación política y simbólica que instituye regímenes de visibilidad: delimita lo decible, prescribe lo legible, y silencia aquello que no encaja en la narración dominante. Así, no solo produce verdad, sino que instituye el olvido como condición de posibilidad de esa verdad. El archivo, entonces, no registra: construye. No guarda simplemente el pasado, sino que lo edita, lo reconfigura, y, al hacerlo, define el horizonte mismo de lo que puede ser historia.

Desde esta perspectiva, tanto *Los detectives salvajes* como *La más recóndita memoria de los hombres* desconfían abiertamente del archivo institucionalizado –sea este colonial, estatal o académico– que ordena la memoria literaria según marcos de inteligibilidad excluyentes. En ambas ficciones, el archivo no aparece como instrumento neutro de conservación, sino como terreno de disputa, lugar de ruina y pérdida, pero también de invención y reapropiación. En su opacidad, revela tanto lo que fue preservado como aquello que fue deliberadamente omitido, mostrando que la historia literaria –como toda historia– se construye también sobre restos, tachaduras y huellas interrumpidas.

En ambas novelas, los narradores asumen el rol de archivistas periféricos. Diégane Latyr Faye, en *La más recóndita memoria de los hombres*, reconstruye fragmentariamente la vida de T. C. Elimane, autor mítico y silenciado tras un escándalo de plagio. Su archivo es un conjunto disgregado de documentos, testimonios y rumores que lo llevan a bibliotecas institucionales, pero también a cartas privadas, textos apócrifos, memorias intervenidas. El archivo se revela siempre inestable: «La verdad de Elimane se deslizaba siempre hacia lo inasible, hacia lo mítico» (Sarr 2022, 203).

La búsqueda de Elimane no desemboca en una revelación totalizadora, sino en una constelación de fragmentos contradictorios, zonas de sombra y

versiones divergentes. Diégane no recupera una figura originaria ni restituye una verdad perdida, sino que se ve obligado a inventar un archivo en ruinas, donde la memoria se entrelaza con la imaginación, el documento con el montaje y la huella con el vacío. Este gesto remite a lo que Saidiya Hartman ha denominado «fabulación crítica», una práctica narrativa que trabaja con la opacidad del archivo no para suprimirla, sino para sostenerla como condición de escritura (Hartman 2020). Frente al archivo como complicidad del poder, como tecnología de borramiento y silenciamiento, Hartman propone narrar desde el hueco, desde lo omitido, desde lo que no puede documentarse sin violencia. Aunque el contexto de Hartman se sitúe en la historia de las vidas negras feminizadas en EE. UU., su conceptualización resulta crucial para leer la estrategia narrativa de Sarr: ambos narran desde el resto, desde los márgenes inasibles que el archivo hegemónico no logra metabolizar.

En *Los detectives salvajes*, Bolaño radicaliza esta operación. La búsqueda de Cesárea Tinajero, poeta vanguardista mexicana de los años veinte, está estructurada como una expedición sin mapa. El archivo que se construye en torno a ella es difuso y contradictorio: apenas un poema críptico, recuerdos dispersos, testimonios orales. La novela se organiza como una polifonía de voces que atraviesan dos décadas y múltiples geografías, sin una cronología estable ni una verdad única. La indeterminación no es un límite para superar, sino una forma de escritura. El archivo de Tinajero es residual, oral, espectral. Su desaparición no es una carencia, sino un núcleo productivo de sentido.

Esta lógica de la búsqueda sin clausura implica una reconfiguración ética del archivo. Como plantea Arlette Farge en *La atracción del archivo*, lo que seduce del archivo es precisamente su incompletitud, su carácter de huella que exige imaginación, montaje, narración (Farge 1991, 25). Bolaño y Sarr parecen suscribir esta ética del resto: sus novelas no restituyen el pasado como un todo, sino que lo dramatizan en su descomposición, en su imposibilidad de ser totalizado. El archivo se convierte así en una forma de leer desde la ruina, desde lo que no encaja, desde lo que insiste sin ser plenamente legible.

En este marco, Ann Laura Stoler ha enfatizado que el archivo colonial no solo conserva el pasado, sino que lo produce, desde relaciones de poder que son tanto epistémicas como afectivas (Stoler, 2008). Esta afirmación permite comprender que la exclusión de Elimane –así como la marginalización de Cesárea Tinajero– no constituyen meras omisiones accidentales del registro, sino efectos estructurales de una arquitectura de legitimación que define qué voces, qué vidas y qué escrituras tienen derecho a ser archivadas. El archivo no es un espacio neutro de memoria, sino una tecnología de poder que organiza el saber y administra la visibilidad. En ambos casos, los personajes desestabilizan ese orden simbólico no desde una restitución documental,

como si existiera una verdad intacta por recuperar, sino desde una operación crítica de relectura, desvío y montaje. El archivo se subvierte desde adentro: no se trata de sustituir el archivo hegemónico por uno alternativo, sino de torsionarlo, interrumpirlo, habitarlo desde la grieta.

En esta misma línea, Michel-Rolph Trouillot ha argumentado que «el poder entra en la historia desde el primer momento, en lo que se narra y en lo que se calla» (Trouillot 2017, 26). Lo que falta en el archivo no es un vacío inocente, sino el resultado de una selección activa y violenta. La escritura literaria se vuelve, entonces, una forma de intervención política y epistémica: no busca restaurar un origen perdido, sino revelar el mecanismo mismo de la exclusión, haciendo de la falta un lugar de enunciación crítica.

Retomando lo trabajado anteriormente en torno a Michel de Certeau, podemos entender que estas operaciones narrativas no obedecen a estrategias dominantes, sino a tácticas –formas de acción insertas en un campo que no controlan, pero que subvierten desde adentro (De Certeau 2000)–. Las maniobras de García Madero, de Diégane o de Arturo Belano no construyen archivos legítimos, sino que infiltran la legitimidad misma. No tienen acceso al centro, pero ejercen una escritura-táctica, residual, insistente. En ese gesto menor, fragmentario, se cifra una política de la lectura y una ética de la memoria: no restaurar lo perdido, sino dramatizar su pérdida.

En síntesis, *La más recóndita memoria de los hombres* y *Los detectives salvajes* no proponen un archivo alternativo frente al archivo oficial, sino una crítica de su arquitectura misma. El archivo deja de ser garantía de verdad para volverse problema estético, ético y político. Lo que retorna no es lo documentado, sino lo que quedó fuera. Lo que insiste no es la memoria plena, sino la huella abierta. En ese intersticio, en esa vibración del resto, se cifra la potencia emancipadora de la ficción.

4. AUTOFICCIÓN VELADA: NARRARSE A TRAVÉS DEL OTRO

En *La más recóndita memoria de los hombres* de Mohamed Mbougar Sarr y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, la figura del escritor desaparecido no solo organiza la arquitectura narrativa, sino que habilita una forma desplazada de autorrepresentación. T. C. Elimane y Cesárea Tinajero, al ser buscados desde el archivo ruinoso, el rumor oral o la huella intermitente, permiten que los narradores-protagonistas –Diégane Latyr Faye y Arturo Belano, respectivamente– proyecten sus subjetividades a través del otro. La pesquisa externa se convierte así en una indagación íntima, donde lo biográfico se entreteje con lo literario y lo histórico con lo afectivo. En este desplazamiento emerge una forma de autoficción no declarada: una

escritura del yo que se configura en la tensión entre la autoría propia y la ajena, entre el deseo de saber y el impulso de narrarse.

Esta estrategia narrativa –narrarse en espejo, en fuga, en montaje– dialoga con la noción de identidad narrativa propuesta por Arfuch (2002), para quien las escrituras del yo contemporáneas abandonan el modelo confesional clásico y adoptan formas fragmentarias, intertextuales y relacionales. Según la autora, estas escrituras no revelan una interioridad transparente, sino que construyen una subjetividad en tránsito, tejida en relación con discursos heredados, memorias fallidas y otros interlocutores. «La identidad narrativa –señala– es una construcción textual, histórica y relacional» (Arfuch 2002, 68). Tanto Diégane como Belano no narran directamente sus vidas, pero se configuran como sujetos narrativos en la práctica misma de rastrear, editar y fabular las vidas ajenas.

En el caso de *La más recóndita memoria de los hombres*, Diégane no investiga a Elimane como objeto neutral de archivo, sino que se reconoce interpelado por su figura. «Estaba buscando a un hombre, pero también estaba buscándome en él. Era un espejo peligroso, porque reflejaba lo que uno no quiere ver de sí mismo» (Sarr 2022, 269). Esta declaración explicita el carácter performativo de la búsqueda: el archivo se convierte en autobiografía desplazada. Elimane encarna un destino posible –y temido– para Diégane: una trayectoria literaria precoz, brillante, y luego brutalmente silenciada. En este sentido, la alusión a Rimbaud se apoya en múltiples planos: ambos publicaron en su juventud un libro fulgurante que marcó a toda una generación; ambos desaparecieron de la escena literaria. No obstante, en el caso de Elimane, el apelativo carga con una ambigüedad insoslayable: al mismo tiempo que celebra su genio literario, lo fija dentro de una matriz racializada. Como Diégane, Elimane escribe en francés –la lengua del colonizador– y su proyecto estético se inscribe en una aspiración universalista. Sin embargo, su origen africano opera como una frontera simbólica que impide su plena inscripción en el campo literario francés. En este contexto, el apodo de «Rimbaud negro» no funciona como consagración, sino como gesto de exotización que encierra una sospecha velada: no lo legitima, sino que lo reduce a la excepción, lo codifica como anomalía dentro de un orden literario que continúa siendo profundamente colonial.

En *Los detectives salvajes*, el procedimiento es análogo. La búsqueda de Cesárea Tinajero no conduce a una revelación central, sino que se disuelve en una multiplicidad de voces. Belano, álter ego de Bolaño, es evocado desde los márgenes: no hay confesión, ni diario, ni memoria directa. Hay un yo narrado por otros, una silueta espectral reconstruida desde fragmentos. Esta forma de narrar en montaje desestabiliza la figura del autor como origen soberano del texto, tal como lo plantea Barthes (2021): el autor no antecede

al texto, sino que emerge como efecto de la escritura. En Bolaño, la autoría se disemina: Belano es y no es Bolaño; su identidad está compuesta por evocaciones, huecos y desplazamientos. Como dice uno de los personajes: «El realismo visceralista no era un movimiento, era una manera de estar solos» (Bolaño 1998, 342), una forma de existencia marginal, exiliada, escrita desde la intemperie.

Esta fragmentación encuentra eco en la noción de rizoma formulada por Deleuze y Guattari (2020): el rizoma no tiene centro ni origen único, sino múltiples entradas, conexiones y líneas de fuga. Las identidades narrativas en ambas novelas responden a esta lógica rizomática: no se articulan como continuidad biográfica, sino como deriva dispersa. El relato de Diégane avanza por entrevistas, manuscritos, recuerdos; el de Belano por testimonios que lo cruzan, pero no lo agotan. No se trata de encontrar la verdad de Elimane o Tinajero, sino de desplegar un archivo en ruina que, al narrarse, también narra al buscador.

Desde otra vertiente, Paul de Man (1991) ha desmontado radicalmente la ilusión de una autobiografía transparente. Según él, el yo autobiográfico no es un origen estable que se revela, sino una construcción discursiva que se enuncia a través de figuras retóricas. Toda autobiografía es, en este sentido, una desfiguración, una operación en la que el lenguaje traiciona cualquier pretensión de autenticidad: el sujeto que narra nunca coincide con el sujeto narrado. Esta fractura estructural se vuelve visible en las novelas de Sarr y Bolaño, donde la búsqueda del otro deviene también una interrogación del yo. La imposibilidad de acceder a una verdad plena sobre Elimane o Cesárea Tinajero revela una condición más profunda: la subjetividad no es una esencia, sino un montaje textual, un resto desplazado, un eco que resuena sin poder fijarse nunca.

Esta operación se profundiza al considerar la noción de performatividad en Butler (2010), quien sostiene que la identidad no es una esencia interior, sino un efecto de discurso. No nos contamos desde un lugar originario, sino desde una posición ya mediada por el lenguaje del otro. Así, todo relato del yo está atravesado por una alteridad constitutiva. En ambas novelas, el intento de narrar al otro –Elimane, Tinajero– produce una escritura oblicua del sí. La subjetividad no es origen, sino apertura a la diferencia.

En *La más recóndita memoria de los hombres*, Diégane recoge las voces de su entorno –la poeta Siga, su tío, críticos literarios– para construir un relato que también lo constituye a él. No hay cierre, sino una constatación: el archivo es siempre insuficiente y la escritura, una forma de búsqueda sin resolución. En *Los detectives salvajes*, la identidad de Belano se construye como palimpsesto: cada testimonio lo evoca parcialmente, sin fijarlo del

todo. La subjetividad emerge así como figura en ruina, como insistencia narrativa que no se clausura.

En suma, tanto Sarr como Bolaño ensayan una autoficción velada, en la que el yo no se presenta de manera frontal, sino desplazada. Se trata de una autobiografía por interposición, donde el relato del otro habilita una forma oblicua de narrarse. Lejos del yo soberano, estas novelas exploran los límites del archivo, del testimonio y de la memoria, ensayando una subjetividad que se busca sin encontrarse. En el gesto de narrar al otro, ambos textos configuran una poética del yo en fuga.

5. LA GENEALOGÍA LITERARIA COMO CRÍTICA AL CANON

En *La más recóndita memoria de los hombres* de Mohamed Mbougar Sarr y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, la literatura no aparece como institución sagrada ni como archivo cerrado, sino como una zona de fractura, tensión y disputa. Ambas novelas problematizan el canon literario no desde la exterioridad, sino desde una intervención crítica que desorganiza sus rituales de consagración y sus ficciones de continuidad. Frente a una tradición que selecciona, consagra y excluye, Sarr y Bolaño proponen genealogías espectrales: discontinuas, laterales, imposibles de fijar en un linaje estable.

En la novela de Sarr, esta genealogía se articula en torno a la figura de T. C. Elimane, autor de la enigmática obra *El laberinto de lo inhumano*, quien desaparece tras un escándalo editorial. Lejos de inscribirse en la estética de la autoficción confesional o de la literatura de denuncia, Elimane irrumpe como una anomalía: su escritura no se ajusta a las expectativas del discurso colonial ni a la performatividad de la herida. Como dice un personaje: «El escándalo no era el libro, sino que un negro escribiera así, sin exotismo ni testimonio, sin traducirse a sí mismo para ser comprendido» (Sarr 2022, 110). Esta frase, mucho más que cualquier apelativo, condensa la violencia epistémica que estructura la recepción crítica en el centro: el canon como frontera racializada, como umbral que prescribe qué debe decirse y desde dónde.

Desde esta perspectiva, *La más recóndita memoria de los hombres* no propone una genealogía africana esencializada, sino una red de voces disonantes, entre las que conviven Rimbaud, Ouologuem, Joyce, Borges y Aimé Césaire. Este montaje literario no responde a una voluntad de canonizar, sino a una política de reapropiación: una escritura-táctica, en el sentido de De Certeau (2000), que circula por los intersticios del archivo para subvertir su gramática. Como señala Bourdieu (1995), el campo literario es un espacio de luchas simbólicas donde los agentes disputan el poder de definir qué

cuenta como literatura. Sarr dramatiza esta disputa mediante la figura de Elimane, pero también a través del propio narrador, Diégane, quien, al rastrear fragmentos y rumores, ensambla una genealogía fallida, hecha de restos, dudas y omisiones.

En *Los detectives salvajes*, Bolaño ejecuta un gesto paralelo, aunque situado en otro campo cultural. A través del movimiento ficticio de los real visceralistas, la novela elabora una contrahistoria de la poesía latinoamericana que subvierte los relatos heroicos de las vanguardias. La búsqueda de Cesárea Tinajero no apunta a la recuperación de una figura olvidada para restaurarla, sino a exponer el vacío en el centro del archivo poético. Tinajero no deja obra canónica, ni figura pública, ni trayectoria legible. Como ya se planteó, su poema visual, más gesto que lenguaje, dramatiza esa imposibilidad de archivar. Lo que resuena en su figura es una literatura menor –en el sentido deleuziano– que no busca consagración, sino interferencia.

Bolaño también dismantela los mecanismos de legitimación literaria a través de la ironía, la caricatura y la polifonía: críticos petulantes, suplementos culturales parasitarios, escritores sin obra y concursos amañados. Esta dimensión recuerda la crítica de Rama (2004) a la «ciudad letrada», donde la palabra impresa y el capital simbólico han funcionado como dispositivos de control. Bolaño elige narrar desde el margen: sus personajes transitan geografías periféricas –Sonora, Barcelona, Tel Aviv– y subjetividades inestables. Arturo Belano, figura que ya ha sido identificada como doble espectral del autor, no funda genealogía alguna, sino que se diluye en un montaje de voces.

Ambas novelas renuncian a una tradición heredada y buscan, en cambio, reescribirla desde la fractura. En este gesto, se tensiona la función moderna del archivo. Como se discutió anteriormente, siguiendo a Derrida (1997), Stoler (2008) y Hartman (2020), el archivo no es un espacio neutro de memoria, sino una tecnología de poder que organiza la visibilidad y prescribe lo decible. Sarr y Bolaño no construyen un nuevo archivo: lo agujerean, lo exponen a su propio temblor, hacen visible su régimen de exclusión. La genealogía se vuelve así una forma de escritura espectral, que articula lo que quedó fuera, lo que no pudo ser oído, lo que solo resuena como eco.

Esta lógica también se encarna formalmente. Ambas novelas adoptan una estructura rizomática, como ya se explicó al analizar el principio de montaje. No hay centro, ni progresión lineal, sino una proliferación de entradas, desvíos, bifurcaciones. Diégane y García Madero –este último protagonista de *Los detectives salvajes*, cuyo papel es crucial– configuran trayectorias narrativas no desde la totalidad, sino desde la diseminación. García Madero no es un héroe ni un narrador omnisciente: es un joven aprendiz que escribe desde el margen del margen, sin comprender del todo lo que vive. Su diario es el testimonio de una iniciación fallida, de un intento por

entrar a una comunidad poética que se disuelve en la huida. En ese gesto de errancia, se construye también una genealogía apócrifa, que no busca fundar, sino perderse.

La autoría, por su parte, no opera como principio organizador. En Sarr, la figura del autor es descompuesta: Elimane es al mismo tiempo genio, impostor, mito y ruina. Su obra existe solo como resto: leída, malinterpretada, desaparecida. En Bolaño, la disolución autoral es aún más radical: Belano se repliega en las voces de otros y la narración coral fragmenta cualquier centralidad. Barthes (2021) ya había advertido que el autor es un efecto de lectura, no su origen. Sarr y Bolaño llevan esta intuición al extremo: la literatura no proviene de una firma, sino de una vibración colectiva, de un archivo en ruinas.

Ahora bien, esta crítica al canon no supone una negación de toda tradición. Ni Sarr ni Bolaño proponen una *tabula rasa*. Sus novelas están plagadas de referencias, citas, homenajes, lecturas: pero esas referencias no operan como anclajes, sino como interferencias. Como ha señalado Butler (2010), la resignificación crítica de los discursos normativos permite abrir nuevas posibilidades de agencia. Desde esa perspectiva, la literatura funciona como una práctica de reapropiación táctica: interviene en los lenguajes heredados, los tuerce, los subvierte.

En síntesis, *La más recóndita memoria de los hombres* y *Los detectives salvajes* despliegan una crítica al canon no como gesto puramente destructivo, sino como apertura a lo disonante, a lo ilegible, a lo espectral. La genealogía literaria, en estas obras, no está hecha de monumentos, sino de ruinas. No se alza sobre cimientos estables, sino sobre vacíos, exilios y resonancias. En ese temblor, la literatura deja de ser archivo y se convierte en posibilidad.

6. CONCLUSIONES: ESCRITURA, DESAPARICIÓN Y COMUNIDADES ESPECTRALES

La más recóndita memoria de los hombres, de Mohamed Mbougar Sarr, y *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, no se limitan a construir tramas o personajes: se configuran como artefactos narrativos que desestabilizan las nociones heredadas de archivo, memoria, genealogía y representación. En lugar de relatar una verdad perdida, ambas novelas dramatizan las condiciones de su pérdida, haciendo de la desaparición no una anécdota del relato, sino su principio constitutivo. Lo que está en juego no es solo lo que se dice, sino lo que no puede decirse: lo que se borra, lo que se oculta, lo que queda fuera de campo.

La figura del escritor desaparecido –T. C. Elimane en Sarr, Cesárea Tinajero en Bolaño– no representa simplemente una ausencia, sino una dislocación del sentido. Ambos personajes operan como signos espectrales: nombres

sin biografía estable, cuya potencia simbólica radica en su opacidad. Son figuras del archivo fallido⁴, no porque carezcan de inscripción, sino porque resisten toda inscripción definitiva. Tinajero, reducida a un poema críptico y a una muerte lateral, y Elimane, borrado del campo literario francés tras un escándalo editorial, configuran modos distintos pero convergentes de desaparición textual. En ambos casos, la literatura emerge desde el margen, como resto o fragmento.

La noción de archivo que estas novelas cuestionan se aleja de la idea de un depósito neutral de saber. Como ha señalado Derrida (1997), el archivo no solo conserva, sino que también decide qué conservar y qué excluir. Su lógica es siempre selectiva y, por tanto, política. En *La más recóndita memoria de los hombres*, la marginación de Elimane revela los mecanismos de exclusión que rigen la consagración literaria: «El escándalo no era el libro, sino que un negro escribiera así, en francés» (Sarr 2022, 110). La escritura de Elimane, comparado con Rimbaud pero sancionado por no representar la negritud conforme a las expectativas exóticas o victimistas del canon francés, subvierte el lugar asignado al escritor africano. El apodo condensa, entonces, tanto una admiración por su genio precoz como una racialización del talento, que lo convierte en objeto de sospecha y expulsión.

Por su parte, Bolaño configura a Cesárea Tinajero como una poeta marginal, apenas legible, cuya existencia misma escapa a los dispositivos de legitimación. Su obra no se conserva ni se explica: apenas queda un poema visual, disonante, y su biografía se pierde entre relatos cruzados. La novela convierte su búsqueda en una interrogación sobre el sentido mismo de la literatura. ¿Qué se encuentra cuando se busca a un autor? ¿Qué queda cuando el archivo fracasa? García Madero, uno de los narradores de *Los detectives salvajes*, encarna esta deriva: su diario configura un itinerario que no recompone una historia, sino que disemina huellas, testimonios, bifurcaciones. Su

4. Utilizo el concepto de archivo fallido no en un sentido técnico ni archivístico, sino como categoría crítica que permite pensar las formas en que los dispositivos de memoria –archivos, cánones, corpus institucionales– operan activamente para excluir, distorsionar o invisibilizar determinadas voces, sujetos o relatos. La expresión condensa un gesto de lectura que, inspirado en *Mal de archivo* de Jacques Derrida (1997), no se limita a denunciar la parcialidad del archivo, sino que lo entiende como una tecnología de poder que produce simultáneamente la memoria y el olvido. En esta línea, retomo también los planteamientos de Saidiya Hartman (2020), quien, frente a los vacíos, tachaduras y silencios del archivo esclavista, propone una «fabulación crítica»: una forma de escritura que no busca reemplazar la verdad perdida, sino habitar éticamente la ruina documental. Así, el archivo fallido no implica la ausencia total de registro, sino la presencia residual de una huella que exige otras formas de legibilidad, imaginación y responsabilidad.

mirada adolescente, lírica y errante, da forma a una lectura espectral de la literatura, en la que el deseo no se dirige al origen, sino a su imposibilidad.

La estructura fragmentaria y polifónica de ambas novelas responde a esta lógica del resto. No hay una voz que unifique el relato ni una cronología lineal que lo ordene. Siguiendo a Deleuze y Guattari (2020), sus narrativas adoptan la forma del rizoma: proliferan, se bifurcan, se interrumpen. Cada fragmento funciona como un archivo menor, como una zona de indeterminación que resiste ser absorbida por un relato maestro. En este sentido, la literatura se vuelve no un vehículo de verdad, sino una forma de sostener el desajuste. Escribir no es reparar la ausencia, sino habitarla críticamente.

Desde esta perspectiva, ambas novelas ensayan una ética de la fabulación. Como propone Hartman (2020), cuando el archivo oficial calla o miente, se impone una «fabulación crítica» que no suplanta la verdad, sino que la interroga desde los restos. Elimine y Tinajero son objetos de esa fabulación: no pueden ser representados plenamente, pero exigen ser leídos. Su escritura, incluso si fragmentaria o enigmática, no desaparece del todo: reverbera. Y esa reverberación convoca a una comunidad de lectores que no buscan clausura, sino resonancia. Diégane y Belano no restauran el archivo, lo recorren como ruina.

Lo espectral, en este marco, no alude a lo fantasmal en sentido vulgar, sino a lo que insiste sin haber sido plenamente presente, como propone Derrida (2012). El espectro no se define por su falta de cuerpo, sino por su exceso de sentido: por la perturbación que introduce en el orden de lo decible. Tinajero y Elimane son espectros de la literatura porque interrumpen el flujo de la representación; porque señalan aquello que el archivo no puede asir. Su potencia no está en lo que dicen, sino en lo que obligan a decir.

Por ello, estas novelas no solo critican el canon literario; lo desfondan desde dentro. En Sarr, la crítica al colonialismo literario no se limita a lo temático: se inscribe en una estructura que mezcla diarios, entrevistas, fragmentos de crítica, poesía, cartas. El texto entero se vuelve un palimpsesto. En Bolaño, la genealogía poética latinoamericana se subvierte a través de una proliferación de voces menores, excéntricas, desalineadas. No hay herejía contra un dogma, sino corrosión del dogma mismo. Como señala Butler (2010), toda norma puede ser resignificada performativamente. Estas novelas no rompen con la tradición: la reescriben desde sus márgenes.

Este gesto habilita una forma singular de comunidad. No una comunidad institucional ni de filiación nacional o estética, sino una comunidad espectral: hecha de lectores y escritores que comparten la experiencia del desplazamiento, la pérdida, la búsqueda. Una comunidad sin centro, sin archivo autorizado, sin genealogía única. Farge (1991) sugiere que el archivo no entrega certezas, pero permite imaginar vidas: esas vidas marginales,

interrumpidas, desechadas, son las que sostienen la ficción de Sarr y Bolaño. No como material documental, sino como herida abierta.

En última instancia, *La más recóndita memoria de los hombres* y *Los detectives salvajes* no buscan clausurar el pasado ni restituir una verdad perdida. Su potencia está en mostrar que la literatura –cuando se toma en serio– no repara ni consuela: incomoda, desestabiliza, interroga. Y que en ese gesto de interrupción se constituye también una política de la lectura. Una lectura que no pretende resolver el archivo, sino exponerse a su temblor. Allí, en ese temblor, puede nacer una comunidad de espectros: no de muertos, sino de aquellos que aún insisten en decir, aunque el mundo no quiera escucharlos.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Trad. Antonio Gimeno Cuspina. Valencia: Pre-Textos, 2000 (1998).
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- ARFUCH, Leonor. *La vida narrada. Memoria, Subjetividad y Política*. Valdivia: Ediciones de la Universidad Austral de Chile, 2019.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Trad. Eduardo Zappia. Buenos Aires: Paidós, 2021 (1976).
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995 (1992).
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BUTLER, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Buenos Aires: Paidós, 2010 (2009).
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro pescador. México D. F.: Universidad Iberoamericana/ITESO, 2000 (1980).
- DE MAN, Paul. «La autobiografía como desfiguración». Traducción de Ángel G. Loureiro. *Suplemento Anthropos*, 1991 (1979), (29), pp. 113-118.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2020 (1980).
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997 (1995).
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. José Miguel Alarcón (trad.) y Cristina de Peretti Peñaranda (trad). Madrid: Trotta, 2012 (1995).
- FARGE, Arlette. *La atracción del archivo*. Traducción de Anna Montero Bosch. Valencia: Ediciones de al Institució Alfons el Magnànim. Colección Estudios Universitarios, 44, 1991 (1989).
- GÓMEZ, Andrés. «Bolaño es el escritor que más ha significado para mí en los últimos 10 años». *La Tercera*, 22.2.2023. <https://www.latercera.com/la-tercera-sabado/noticia/>

mohamed-m-sarr-premio-goncourt-bolano-es-el-escritor-que-mas-ha-significado-para-mi-en-los-ultimos-10-anos/N3UXGOLBRNG6TP5E5H7HYUQFGI/?utm_source=chatgpt.com [25.5.2024].

- GORDON, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- HARTMAN, Saidiya. *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval*. New York: Norton, 2020.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004 (1984).
- SARR, Mohamed Mbougar. *La más recóndita memoria de los hombres*. Trad. Rubén Martín Giráldez. Barcelona: Anagrama, 2022 (2021).
- STOLER, Ann Laura. *Along the archival grain. Epistemic anxieties and colonial common sense*. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- TAYLOR, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Trad. Anabelle Contreras Castro. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado, 2015 (2003).
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la Historia*. Miguel Ángel del Arco Blanco (trad.). Granada: Comares, 2017 (1995).

ENTREVISTAS

ENTREVISTA A TANNIA R. TAMAYO SOBRE EL LIBRO *EL PESO DEL HUMO*. MADRID: ALBERTO SANTOS, 2022

Rosario LÓPEZ GREGORIS

Universidad Autónoma de Madrid

rosario.lopez@uam.es

Tannia R. Tamayo es autora de ciencia ficción y ha publicado recientemente el libro *El peso del humo*, un relato futurista sobre el que proyecta una mirada crítica sobre el poshumanismo, las relaciones de género y la longevidad. Estos temas están atravesados por la necesidad de configurar la identidad del individuo y el deseo de saber. Es una de las pocas autoras españolas que escribe ciencia ficción y se atreve a plantear cuestiones que preocupan ya hoy, aunque se plasmen en un futuro lejano.

1. HÁBLAME BREVEMENTE DE TU FORMACIÓN Y DE TU TRAYECTORIA COMO ESCRITORA.

Debería empezar diciendo que nunca fui una mujer de letras. Mi formación artística reglada fue la incluida en el programa obligatorio de educación infantil. En cuanto pude elegir, adolescente, elegí las ciencias. Y seguí eligiéndolas de joven y de adulta. Soy licenciada en Ciencias Químicas por la UAM y doctora en ADE por la Universidad Ramón Llull (Barcelona). A pesar de eso, he escrito desde que tengo memoria (diario, poesía), he leído desde siempre (ensayos, novela histórica y ciencia ficción al principio) y tengo una actitud de absorta curiosidad por toda la poesía que nos brinda la naturaleza.

Mi aterrizaje en la narrativa es tardío y más bien forzoso. *Papers privats* (2006) y *Del texto correcto al texto literario* (2007) me llevaron a *Introducción a la narrativa* en el 2008 (todo ello en el *Ateneu* de Barcelona). Fue doloroso (humillante, diría) descubrir el pacto de verosimilitud, las rimas internas, los adverbios acabados en mente y los lugares comunes. En 2017 acabé el Máster de Narrativa en la Escuela de Escritores de Madrid, experiencia

que repetiría en bucle si mi memoria fuera la de un pez. Desde entonces la narrativa (incluida su lectura) ya fue pura dopamina. Es una experiencia casi mágica escribir para el lector. He escrito dos libros de relatos: *Este no es nuestro lugar en el mundo* y *Como si estuviera latiendo en otro cuerpo*.

De la *space opera* a la ciencia ficción prospectiva, del realismo maravilloso al surrealismo, del extrañamiento al realismo y a la ficción autobiográfica, esta colección de relatos (*Este no es nuestro lugar en el mundo*) da cuenta de las infinitas facetas en las que las madres y su progenie encuentran sus reflejos mutuos, siempre en momentos desencajados. Incómodos. La ingeniera de zona al cargo de las reparaciones de la flota terrestre se ve obligada a reencontrarse con la mejor piloto de la galaxia: su madre. Fubuki tiene veintisiete años, cuatro más de la edad límite para presentarse como candidata a la maternidad en el Instituto Oficial de Competencia Parental. Después de cinco décadas, las antropocompetencias de Lola Mur han declinado y debe enfrentarse al último día de su vida útil en Innovatio Ltd. Se llama Eva y vive desde hace siete meses y tres días en una cámara oscura en el Paseo de la Castellana. Dorotea es bisnieta de Balor el Mortífero, e hija del dios Lugh y de una mujer gallega. Un hombre revive su pasado con su mujer y su hija mientras sufre una hemorragia cerebral. Una insomne se pregunta cuánta noche queda mientras rememora el último día que pasó con su madre. Una embarazada acompasa golpes de escoba y de estropajo a los segundos que pasan entre contracción y contracción. En *Este no es nuestro lugar en la playa*, madres e hijos nos abren las puertas de su intimidad más primigenia para que escuchemos las voces amalgamadas de los dioses y de los demonios que la habitan. Pero también resonarán las ausencias, los silencios, el discurso circular del tiempo, los espacios que nos confinan, los que nos liberan. Y cómo todo ello termina por esculpirse en nuestra biografía.

Como si estuviera latiendo en otro cuerpo narra desde diferentes voces el lugar donde los peores miedos ya se han hecho carne y aprietan con manos de hielo el corazón hasta anestesiarlo. Hasta espesar el tiempo y revestirlo de irrealidad, como si los latidos que retumban en el oído fueran, ojalá lo fueran, de otro corazón en otro cuerpo. En estos cuentos se reúnen un buen número de seres en la antesala de su futuro como nunca lo habrían querido imaginar. Algunos descubriendo su propia estafa vital, otros, arrinconados en la rendija entre la enfermedad y la muerte; o enfrentados a la violencia pasada, o presente, o futura. Personajes enfermos, o quizá dotados, de soledad, de pérdida, de rencor, de amor, que lucharán cada uno a su manera para atravesar el tiempo detenido, pero irreversible donde se palpa la pesadilla de estar vivos.

He publicado también un par de relatos, *Blue Monday* y *El camino escarlata*, y una novela, *El peso del humo*.

Escribir (y publicar) es lo más difícil que he hecho.

2. ¿POR QUÉ HAS ELEGIDO EL GÉNERO DE LA CIENCIA FICCIÓN?

La ficción basada en la ciencia, tal como diría el profesor y escritor Gregory Benford y cita Scott Card, «invoca imaginiería de reinos lejanos y posibles, a modo de metáfora, para ofrecernos nuevas perspectivas sobre nosotros mismos». ¿Y si todos experimentáramos la vida como hombres y como mujeres? ¿Qué mundo sería aquel en que los seres que lo habitan cambiaran de sexo de forma espontánea en mitad de la vida? ¿Sería, por fin, una sociedad próspera, no violenta? ¿Libre, por fin?

La ciencia ficción no deja de ser una forma de afrontar la ficción utilizando la ciencia como un recurso narrativo más. Yo la he elegido para hablar de la guerra de sexos, de la muerte, de la relación que tenemos con nuestra realidad interior y con la naturaleza. Básicamente la he elegido para hablar sobre la irrenunciable búsqueda de la verdad. Creo que, en este país, la etiqueta de ciencia ficción genera muchos prejuicios; el pacto de género le pide al lector confianza en el sentido de que todas las preguntas que se suscitan, que deben ser muchas, serán respondidas. Puede que eso produzca cierto desasosiego en el lector de realismo.

Puede que mi elección tenga que ver, también, con la cobardía. Me siento segura escribiendo sobre mundos a ochenta años luz habitados por seres que cambian de sexo de forma espontánea. No tanto, escribiendo sobre el maltrato que sufre la mujer de uñas mordidas con la que mi personaje realista se cruza cada mañana en el ascensor de su casa en Madrid. La ciencia ficción dura me obliga, además, a un trabajo previo de documentación que pone en juego mis habilidades más entrenadas, mi cerebro científico, el racional. Disfruto, aprendo... y procrastino. ¿Cobardía? Por último; soy una lectora impenitente de ciencia ficción. Lo maravilloso me maravilla. Me permite abstraerme de la realidad. Cobardía.

3. ¿CUÁLES HAN SIDO TUS REFERENTES O LOS TEXTOS Y/O PELÍCULAS QUE CREES QUE TE HAN MARCADO A LA HORA DE ELEGIR EL GÉNERO LITERARIO Y EL PLANTEAMIENTO A LA HORA DE ESCRIBIR *EL PESO DEL HUMO*?

El peso del humo es una novela de ciencia ficción moderna, en la que la rebeldía de la heroína vertebró la narración, aunque sin obviar una atención rigurosa a los detalles sociales, técnicos y científicos. El resultado es una novela enclavada en la *Hard SciFi* en la que coexiste, por un lado, un desarrollo narrativo intimista, a veces fragmentado, con el que acompañamos a los personajes durante un breve tiempo narrativo, y un contenido científico, social y tecnológico perfectamente posible desde el conocimiento actual.

Como *antiutopía* renacentista, además de al arquetipo del Jardín del Edén del Génesis, podría recordar a los clásicos *antiutópicos* menos ásperos: *Nosotros* de Y. Zamiatin o *Brave new world* de A. Huxley. Tiene algo también de *Ciudad* de C. Simak, en la forma en la que los *ezalitas*, desentendidos de la tecnología gracias a los ayudantes y privados de su herencia artística, se han entregado a la escucha de su realidad interior en un mundo emocional. Con *Pórtico* de F. Pohl comparte la historia pretérita, que solo se desvela al final, y el trauma oculto de la protagonista como combustible para ir asumiendo riesgos cuya recompensa será, o lo más parecido a la inmortalidad, o la propia aniquilación. La sociedad *ezalita* es, también, un mundo de amplias libertades con multiplicidad de identidades de género y de relaciones sexuales y afectivas. Para finalizar, también hay algo de *La vuelta atrás* de R. J. Sawyer: de la misma manera que Sawyer juega a revertir el paradigma humano de la vejez, *El peso del humo* lo hace con la expresión sexual de los seres humanos.

Para finalizar, *El peso del humo* es una reinterpretación del mito griego de Tiresias, en la versión narrada en *Las metamorfosis* de Ovidio. El mito, tantas veces reinterpretado (V. Woolf, U. K. Le Guin...), resulta un lugar muy adecuado para explorar un futuro en el que se ha superado el gravísimo divorcio de los seres humanos con la naturaleza y la guerra de sexos, que sí son, bajo mi punto de vista, las grandes amenazas que ahogan nuestra civilización.

En cuanto a los referentes no literarios, están enmarcados en disciplinas como la filosofía, la astronomía, la genética, el urbanismo o la inteligencia artificial. Sin ánimo de ser exhaustiva, sí señalaría, por su extraordinaria calidad, a *La conexión divina; la experiencia mística y la neurobiología* de F. J. Rubia, y, por su sorprendente afinidad filosófica, a *Tecnohumanismo. Por un diseño narrativo y estético de la inteligencia artificial* de P. Sanguinetti. También destaco un par de libros magníficos, escritos por mujeres, que me han abierto mucho los ojos: *Artificial Intelligence. A guide for Thinking Humans* de M. Mitchel y *The Human Algorithm. How Artificial Intelligence is Redefining Who We Are* de F. Coleman.

4. EL TÍTULO DE *EL PESO DEL HUMO* ES POCO INFORMATIVO. ¿CON «HUMO» TE ESTÁS REFIRIENDO AL ESPÍRITU O A QUÉ? ¿ES UNA INFLUENCIA PLATÓNICA?

El título de la novela tiene su referente en el episodio del asesinato de Dioniso por parte de los Titanes y su relación con el nacimiento de la especie humana, cuyo resumen tradicional podría ser el que sigue.

Los miembros de la víctima, Dioniso, se arrojan en un caldero donde se ponen a hervir; tras ello los Titanes los cogen, los ensartan y los ponen a asar. En pleno festín de carne hervida y asada, surge Zeus, armado con el rayo, y golpea a los Titanes caníbales, que son reducidos a cenizas, o más exactamente fulminados, pero no sin dejar restos. Estos son de dos clases: primero el corazón, que se aparta a un lado y del que va a renacer Dioniso, luego el «humo del hollín» que proviene de los asesinos quemados por el fuego de Zeus y del que va a nacer la especie humana. No de las cenizas, sino de esta mezcla de vapor y hollín.

P. Ellinger ha explorado ampliamente los vapores de esta materia origen de nuestra especie. Está el humo acre, maloliente y de «residuo negruzco, color de duelo, que solo sube hacia el cielo para volver a caer sobre la tierra, donde da origen a la raza humana» (1993, 159 y ss.), del que señala L. Brisson que es un «sublimado» de vapores húmedos o vapor de hollín, en los que se distinguen *aithale* u hollín y *atmon* o vapor.

Ezali, como se pronunciaría el término, es el residuo sólido, lo tangible, lo que pesa de esa mezcla que nos configuró como especie. Metafóricamente, lo material, lo biológico, las moléculas que nos constituyen. El vapor, el humo, es lo intangible; el alma humana.

Para todas estas referencias he tenido la suerte de contar con mi profesor Ramón Irigoyen, escritor, traductor, helenista y periodista.

En la novela hay dos momentos que tratan de conectar con el significado del título. Uno es en el capítulo XXIII, que he llamado precisamente *El peso del humo*, donde Tyra le explica a Alex que el ADN «es la parte tangible de lo que vosotros los psicohumólogos llamáis el humo; esto es el peso del humo» (p. 155). El otro, en el último capítulo, «En el umbral», la doctora Hideki Tjukuritza explica a la audiencia la razón por la que han llamado Ezali al planeta Gliese 582g, destino de la nave Clío.

5. EN EL TEXTO HAY MUCHOS GUIÑOS AL MUNDO CLÁSICO: PROTO, DEUTERO, NEUTER, Y OTROS ELEMENTOS DE ORIGEN GRIEGO O LATINO (NÚMINOS, FUENTES DE CLÍO, CANON MÁXIMO, CIUDAD TEBIS, RITMO AGLÁYICO). ¿POR QUÉ ESTA VINCULACIÓN CON LO CLÁSICO? ¿QUÉ FUNCIÓN LE OTORGAS? ¿ESTÉTICA, DE AUTORIDAD, DE LEJANÍA? LA DISTRIBUCIÓN DE LA POBLACIÓN POR OCUPACIONES TAMBIÉN ME PARECE PROCEDER DE LA *REPÚBLICA* DE PLATÓN.

Como ya he apuntado más arriba, *El peso del humo* es la reinterpretación del mito clásico de Tiresias (la protagonista se llama Tyra). Cuando caí (me hicieron caer) en la cuenta de que mi historia ya había sido contada por los clásicos, que seguimos contándonos las mismas historias desde hace milenios,

lejos de huir del hecho, decidí utilizar el mito como palimpsesto. Y lo hice porque los clásicos tienen una cosmogonía clarividente y primigenia que le conviene mucho al argumento y al mundo que he creado.

Según nos cuenta el neurocientífico e investigador F. Rubia en la Grecia antigua (y en el Renacimiento y en el Romanticismo que, después, recuperan sus valores) florece el pensamiento *arcaico*, que no es otro sino el que caracterizó al ser humano en el amanecer de nuestra especie, como contraposición al pensamiento *moderno* del ser humano que somos ahora. Pero, importante: en este caso, lo moderno no es una evolución de lo arcaico. Prueba de ello es que, para uno y otro tipo de pensamiento, el cerebro, fotografiado en una resonancia magnética, utiliza diferentes partes. Es como si tuviéramos, por así decirlo, dos cerebros: el que imagina y siente, y el que piensa y razona. Y de acuerdo con la neurociencia, hasta un tercero en el que confluyen estructuras específicas que nos permiten alcanzar estados extáticos.

Resulta fascinante el consenso a este respecto entre las ciencias y las artes. Muchos artistas han profundizado en el binomio razón-ciencia, imaginación-poesía: el romántico P. B. Shelley, en su ensayo *Una defensa de la poesía*, nos dice que, en la juventud del mundo, las gentes danzan y cantan e imitan a los poetas (las sesiones *agláyicas* de los *ezalitas*); el ser social, en cuanto social, se decide a actuar y establece el placer en la sensación, la virtud en el sentimiento, la verdad en el razonamiento y el amor en la comunicación con los semejantes (los valores por excelencia de los *ezalitas*). En la infancia del arte, todas las personas se aproximan con más o menos fidelidad al orden del que brotan esos deleites (las competencias más puras del humo *ezalita*), y aquellos en quienes esto se da en exceso son denominados poetas (los ritmos *agláyicos*). Ser poeta es percibir la verdad y la belleza, y estos no son solo los autores del lenguaje, la pintura o la danza, sino también los instauradores de las leyes, los fundadores de la sociedad civil (el consejo de los *numinócratas* y los *núminos*). Porque los poetas no solo observan apasionadamente el presente, sino que además captan las semillas del futuro en él. El poeta participa de lo eterno, de lo infinito (los *núminos*).

En definitiva, el humano arcaico, en la caverna, pero también en la Grecia infantil, es más imaginativo, más sensorial, más afectivo. Es un poeta que vive en permanente comunicación con su realidad interior, con los ritmos inmutables de la naturaleza. Todo el arte está por crearse. Los humanos modernos somos más racionales, más analíticos, más lógicos. Hemos apagado las estrellas en los cielos de nuestras ciudades. ¿Hemos matado el arte?

Por todo ello, el clasicismo es el diseño narrativo y estético más adecuado como contexto para el desarrollo de una sociedad, la *ezalita*, basada en el

desentendimiento del tecnicismo lógico-matemático y en el descubrimiento de la imaginación y del arte.

6. LA SEXUALIDAD ES UN TEMA ESENCIAL EN EL PLANTEAMIENTO; LAS UTOPIÁS QUE NACEN GRACIAS A LA INSPIRACIÓN FEMINISTA DE LA SEGUNDA OLA SIEMPRE HAN TENIDO MUY PRESENTE EL PESO DE LA SEXUALIDAD EN LA VIDA DE LAS MUJERES, ENTENDIDA SOBRE TODO COMO UNA FORMA DE DOMINIO DEL HOMBRE Y UNA FORMA DE ENCADENAMIENTO A TRAVÉS DE LA MATERNIDAD. DE ALGUNA MANERA ESAS IDEAS SIGUEN PRESENTES EN LA RELACIÓN QUE MANTIENEN LA PROTAGONISTA Y SU PAREJA MASCULINA, LEO.

De alguna manera es posible que tengas razón y en la relación con su pareja masculina pulse la instrumentalización de la sexualidad de Tyra como un condicionamiento social. Incluso, si reflexiono sobre ello, puede que la directora Maipa, que fue hombre como *proto*, también la ejerza. Al fin y al cabo, soy una mujer de mi tiempo y soy feminista activa.

La violencia de género es explícita en *El peso del humo*. Tengo la grave obligación de denunciarla, ya que he crecido y estoy viviendo en uno de los países que gozan de las mayores tasas de igualdad de género en el mundo. Y lo hago porque queda mucho que hacer en este planeta, tal como puede leerse en el informe de la ONU (2021) *El progreso de las mujeres en el mundo 2019-2020*.

7. ¿QUÉ FUNCIÓN SE BUSCA CON LA RELACIÓN LÉSBICA ENTRE TYRA Y ALEX? NO PARECE QUE AL FINAL TENGA NINGÚN DESARROLLO FUTURO, PUESTO QUE TYRA NO ESTÁ DISPUESTA A REVERTIR SU METAMORFOSIS.

Desde el punto de vista literario (artístico), hay varias funciones que justifican la relación sexual de Alex y Tyra: el elemento que más pesa en la estructura de *El peso del humo*, por encima del escenario, el personaje o los hechos, es la idea, en el sentido de que la narración trata del proceso de descubrimiento de nuevos datos que los personajes no conocen. Tras un capítulo cero, necesario para redondear la novela, se plantea la pregunta principal: ¿por qué cambian de sexo los *ezalitas*? Y, en cuanto se responde a ello, acaba. No se trata, pues, de una novela de personaje en la que cabe esperar cambios esenciales en el rol de la protagonista dentro de su comunidad.

En el desarrollo de esta historia de idea como antiutopía renacentista, Alex es crucial: los *ezalitas* viven en una sociedad aparentemente perfecta y aislada, y es a través de la heroína, Tyra, y gracias a la intervención de una mujer, Alex, que la heroína lleva su punto de vista crítico hasta el final. El enamoramiento entre ellas subraya la estructura clásica de novela, preparándonos para el primer punto de giro, que ocurre cuando Tyra descubre su metamorfosis precoz.

Por otro lado, Alex es el conflicto de Tyra con «el otro». En las manos de la heroína está el futuro de toda su especie. En ella cristaliza la pugna entre la emoción (el amor de Alex) y la razón (su investigación). Y ganará la razón (¿no es la supremacía de la razón lo que caracteriza a nuestras sociedades del siglo XXI?). Tyra no renunciará a encontrar las respuestas, ni siquiera por miedo al deterioro de una vejez privada de las reparaciones de Hache. Nieta de un mutante, hija de un *ezalita* con la enfermedad de los mutantes, *razonadora* en un mundo de seres emocionales, con la testosterona acumulándose en su cerebro, Tyra quiere la verdad (y el poder que tal conocimiento otorga) y para ello se someterá a Hache y a su Canon Máximo renunciando al amor de Alex. En definitiva, en Tyra su pasado humano, el peso de su humo, podrá más que cualquier otra cosa.

Además, la relación sexual de Tyra con Alex me ha permitido explorar y desplegar el arco del personaje de Tyra, en su transición de mujer a hombre, incluso, pero no solo, en la propia experiencia del placer sexual. Y, por último, la realización del amor fuera de su relación de pareja puede ser la metáfora de la rebelión de Tyra contra el orden social establecido. Desde el punto de vista científico, la repentina atracción sexual de Tyra por una amiga y compañera de trabajo supone unos cambios en la bioquímica de su cerebro que la mantienen en un permanente estado de excitación y euforia. No duerme, no descansa, no come bien. Permanece despierta, anhelante e inquisitiva en su frenética búsqueda de la verdad.

8. LOS MIEMBROS DEL CONSEJO, LOS ANCIANOS O NÚMINOS, RECUERDAN MUCHÍSIMO A LOS TRES MUTANTES DE *MINORITY REPORT* DE PHILIP DICK O *INFORME DE LA MINORÍA* EN SU VERSIÓN FÍLMICA. INCLUSO SU DESCRIPCIÓN FÍSICA RECUERDA A LOS MUTANTES DE DICK, Y PRODUCE UN POCO DE MALESTAR AL LECTOR VER EN QUÉ PUEDE CONVERTIRSE EL SER HUMANO CUANDO ALCANZA ALGO ASÍ COMO LA SABIDURÍA MÁXIMA.

Podríamos decir que los *ezalitas* (*protos* y *deuteros*), incluidos los ancianos *-deuteros* reparados por Hache- que forman parte del Consejo de los Numinócratas, son transhumanos: ya han trascendido como especie. Gracias

a las tecnologías NBIC (nanotecnología, biotecnología, informática y ciencias cognitivas) han mejorado algunas de las capacidades físicas humanas (estados *sélficos* o de éxtasis), psicológicas, intelectuales..., superando algunas de las imperfecciones intrínsecas de la humanidad.

Los *núminos*, en cambio, son la antesala de lo posthumano. Ciegos, sordos, imposibilitados de todo movimiento. Apenas los reconoceríamos como iguales. Sus cuerpos son un despojo mínimo conectado vitalmente a la superinteligencia artificial Hache. Solo su cerebro, en permanente estado de éxtasis, recuerda a lo humano. Es bastante razonable que sintamos inquietud, miedo y hasta repulsión por lo que sea que pueda llegar a funcionar algún día como la antesala de lo posthumano. Al fin y al cabo, ya, prácticamente, no seremos nosotros.

En otro orden, no deja de ser parecido a lo que debíamos sentir sapiens y neandertales cuando coincidíamos por Europa durante los últimos diez mil años de nuestros antecesores como soberanos humanos sobre la Tierra.

9. HAY TODO UN APARATO TERMINOLÓGICO Y CIENTÍFICO QUE, EN OCASIONES, OSCURECE LA TRAMA. SOBRE TODO, EL COMIENZO DE CADA CAPÍTULO CON UNA ESPECIE DE INFORME QUE PROCEDE DE LAS FUENTES DE CLÍO O DE ESE ORDENADOR CENTRAL DENOMINADO HACHE. TAMBIÉN ES CONSTANTE LA TERMINOLOGÍA GENÉTICA, AUNQUE EN ESTE CASO FORMA PARTE DE LA TRAMA Y ES ESENCIAL PARA COMPRENDER LA HISTORIA. ¿CREES QUE ESTE APARATO TERMINOLÓGICO DIFICULTA LA LECTURA? ¿LOS INFORMES CON QUE SE INICIA CADA CAPÍTULO SON UNA PISTA QUE EL LECTOR DEBE TENER PRESENTE?

En la construcción de *Ezali* y de su sociedad, que es un mundo diferente al nuestro, me resultó inevitable la creación de un lenguaje y un pensamiento propios. Es cierto que en esta novela confluyen, además, elementos técnicos de no poca complejidad como la genética, la inteligencia artificial (fundamentales en la trama) y temas de calado, como el transhumanismo, la violencia de género, la relación con la naturaleza. Con todo, y a pesar de que para los lectores no habituados al género pueda resultar una lectura demandante, creo que la información está dosificada, para que, en la última página, todas las preguntas que el pacto de género de la ciencia ficción dura exige hayan encontrado su respuesta. Y, desde luego, los informes con los que se inicia cada capítulo pueden resultar muy útiles para la lectura de la novela.

10. LA RELIGIÓN, A TRAVÉS DE LA FORMA QUE ADQUIERE CON LOS CANONISTAS, PARECE DESEMPEÑAR UNA FUNCIÓN IMPORTANTE EN LA OBRA. DE HECHO, SE DIBUJA UN ENFRENTAMIENTO ENTRE CANONISTAS Y MATERIALISTAS, CONFLICTO QUE ESCONDE EL ORIGEN DE LA CIVILIZACIÓN EN EZALI. ¿ES POSIBLE INTERPRETAR EN ESTE CONFLICTO TENSIONES RELIGIOSAS ACTUALES?

Los *ezalitas* no tienen religión, tienen tradiciones artísticas, cánones sociales. No tienen altares ni panteones, rinden culto a sus emociones y a la naturaleza (a través del permanente contacto con su realidad interior). Los canonistas son fundamentalistas del canon, del orden establecido. Representan la defensa de la tradición en su derivación extrema; no quieren que nada cambie, nunca. La Escuela de la materia no ha derivado, aún, a un Materialismo. Se trata de un nuevo movimiento artístico (nacido en Ciudad Neuter): usan materiales, expresan otras realidades. Cuestionan la tradición artística y, por extensión (o como expresión), todo lo tradicional. La Escuela de la materia es la vanguardia, la ruptura. Y hay un conflicto entre ellas; quizá la primera crisis social en la historia de los *ezalitas*.

El conflicto entre la tradición y el arte moderno es inherente a la evolución de nuestra cultura. Ortega y Gasset en su ensayo *La deshumanización del arte* hace un extraordinario análisis de ello.

11. EN LA NOTA FINAL DAS LAS CLAVES DE TU INSPIRACIÓN PARA EL PERSONAJE DE TYRA, SE TRATA DEL MITO DE TIRESIAS. TAMBIÉN REVELAS QUE LA NOVELA DE ÚRSULA K LE GUIN, *LA MANO IZQUIERDA DE LA OSCURIDAD*, HA SIDO IMPORTANTE FUENTE DE INSPIRACIÓN. ¿ESTA NOTA ES FRUTO DE TU TEMOR DE QUE NO SE ENTIENDA EL ORIGEN DE TU FANTASÍA O RESPONDE A TU DESEO DE VINCULACIÓN CON UNA GENEALOGÍA DE MUJERES IMPORTANTES EN SUS PLANTEAMIENTOS FEMINISTAS?

En la nota final me pareció muy interesante, incluso divertido, que el lector recuerde que todas las historias están ya contadas desde hace milenios. Cambiarán los puntos de vista y la voz de la narración, pero seguimos contándonos las mismas historias. A pesar de los siglos, seguimos siendo los mismos. Nuestro «humor» sigue «pesando» lo mismo. Aquí, en la Tierra, y en un planeta a 80 años luz.

Sobre Úrsula K. Le Guin, tengo que decir que abordé la lectura de su novela, *La mano izquierda de la oscuridad*, en febrero de 2023, ya publicado *El peso del humor*. Una buena amiga me regaló la obra de Le Guin después de escucharme un buen rato mientras escribía la mía. Y no me atreví, francamente, a leerla. Las razones son obvias; Úrsula K. Le Guin es

una gigante de la ciencia ficción. En cambio, *Orlando* de V. Woolf lo subrayé con fruición durante el periodo de documentación previo a la escritura de mi novela. En realidad, en la nota al final del libro, textualmente, señalo que el mito de Tiresias como hilo argumental de una narración ya ha sido usado por esas dos escritoras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRISSON, Luc. *Sophies Maïetores, Chercheurs de sagesse. Hommages à Jean Pépin*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 1992.
- COLEMAN, Flynn. *The Human Algorithm. How Artificial Intelligence Is Redefining Who We Are*. Berkeley: Counterpoint, 2019.
- HUXLEY, Aldous. *Un mundo feliz*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.
- ELLINGER, Pierre. *La Légende nationale phocidienne. Artémis, les situations extrêmes et les récits de guerre de anéantissements*. Paris: Broccard, 1993, pp. 159-174.
- LE GUIN, Ursula K. *La mano izquierda de la oscuridad*. Barcelona: Minotauro, 2016.
- MITCHELL, Melanie. *Artificial Intelligence: A guide for Thinking Humans*. London: Pinguin, 2019.
- ORGANIZACIÓN DE NACIONES UNIDAS. *El progreso de las mujeres en el mundo 2019–2020. Mujeres en un mundo cambiante*, 2021. <https://www.unwomen.org/sites/default/files/Headquarters/Attachments/Sections/Library/Publications/2019/Progress-of-the-worlds-women-2019-2020-es.pdf>
- ORTEGA Y GASSET, José *La deshumanización del arte*. Madrid: Castalia, 2009.
- POHL, Frederik *Pórtico*. Barcelona: Planeta, 2006.
- RUBIA, Francisco J. *La conexión divina. La experiencia mística y la neurobiología*. Barcelona: Drakontos, 200:.
- SANGUINETTI, Pablo. *Tecnobumanismo. Por un diseño narrativo y estético de la inteligencia artificial*. Madrid: La Huerta Grande, 2023.
- SAWYER, Robert J. *La vuelta atrás*. Barcelona: Nova, 2008.
- Scott Card, Orson. *Cómo escribir ciencia ficción y fantasía*. Madrid: Editorial Alamut, 2013.
- SHELLEY, Percy B. *Una defensa de la poesía*. Barcelona: Adesiara Editorial, 2020.
- SIMAK, Clifford D. *Ciudad*. Barcelona: Minotauro, 1957.
- TAMAYO, Tannia R. «El camino escarlata». *Quimera. Revista de Literatura*, 2019, pp. 427-428.
- TAMAYO, Tannia R. «Blue Monday». *Quimera. Revista de Literatura*, 2020, 435, pp. 36-37.
- TAMAYO, Tannia R. *El peso del humo*. Madrid: Alberto Santos, 2022.
- WOOLF, Virginia. *Orlando*. Barcelona: Edhasa, 2003.
- ZAMIATIN, Yevgueni. *Nosotros*. Barcelona: Salamandra, 2023.

ENTREVISTA A JESÚS G. MAESTRO. LA LITERATURA COMPARADA EN LA *CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA*. MADRID: CÁTEDRA HISPÁNICA DE ESTUDIOS LITERARIOS, 2017-2025

Mónica María MARTÍNEZ SARIEGO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

monica.martinezsariego@ulpgc.es

La obra teórica de Jesús G. Maestro constituye el desarrollo más ambicioso, sistemático y original de los estudios literarios en el ámbito hispanohablante. Su *Crítica de la razón literaria*¹, desplegada a lo largo de más de dos décadas y recogida definitivamente en 25 tomos en 2025, propone una teoría científica del hecho literario, formulada racionalmente y orientada a establecer un conocimiento categorial de la literatura. Frente a los modelos relativistas, deconstructivos o ligados a los estudios culturales de corte anglosajón que dominan el panorama académico internacional, esta teoría defiende una formalización gnoseológica² del saber literario, articulada desde el hispanismo como marco de referencia crítica.

1. La *Crítica de la razón literaria* comenzó a publicarse en volúmenes independientes a partir de 2004 y conoció una primera edición integral en 3 tomos en 2017 (Maestro 2017). A partir de 2022, con la décima edición digital, el autor inició una reformulación sistemática de la obra (Maestro 2017-2022). Esta nueva etapa supuso una ampliación considerable del proyecto: de unas 3.000 páginas se pasó a más de 4.000. La versión definitiva, revisada, reordenada y ampliada, se ha publicado nuevamente en papel en 2025, bajo el sello de la Cátedra Hispánica de Estudios Literarios (Maestro 2017-2025). Los 25 tomos se articulan en 10 partes (expresadas con números romanos), cada una de las cuales con sus correspondientes volúmenes (numerados con cifras arábigas).

2. La gnoseología es la teoría de conocimiento en la que se basa la *Crítica de la razón literaria*, tal como se expone en el tomo 6. Se fundamenta en el criterio materia/forma y se opone en este sentido a la epistemología, que se basa en el criterio objeto/sujeto. La *Crítica de la razón literaria* identifica la gnoseología con una perspectiva materialista de las ciencias y la epistemología con una perspectiva idealista.

El cuestionario –basado en el tomo 9 (*CRL*, parte III, vol. 8)³, dedicado a la Literatura Comparada, así como en el conjunto de aportaciones del autor, tanto en su investigación como en su labor docente y videográfica⁴– tiene por objetivo examinar los principios y las operaciones fundamentales del método comparatista que propone. En el contexto hispánico, donde la Literatura Comparada ha carecido de una definición gnoseológicamente consistente –y donde, pese a los esfuerzos de Claudio Guillén y a una práctica sostenida por parte de los especialistas, no han llegado a consolidarse métodos comparatistas propios–, este cuestionario responde a la necesidad de reconocer y valorar dentro del entorno académico una teoría comparatista sistemática, con fundamento gnoseológico, aplicación crítica y proyección universal.

1. DEFINICIÓN DE LA LITERATURA COMPARADA Y SU LUGAR EN LA ARQUITECTURA DEL SABER LITERARIO

MMS. Según su sistema, la Literatura Comparada no debe entenderse como una disciplina autónoma, sino como un método operatorio integrado en la arquitectura categorial del saber literario. ¿Cómo se define este método dentro de su teoría? ¿Qué papel desempeña la Literatura Comparada en relación con la Teoría de la Literatura (entendida como ciencia), la Crítica Literaria (entendida como filosofía) y los saberes auxiliares, como la Filología o la Historia de la Literatura?

JGM. El planteamiento de la *Crítica de la razón literaria* es muy claro: la Literatura Comparada no es una disciplina, sino un sistema de operaciones que suponen la realización máxima de la crítica literaria. La crítica de la literatura no puede ejercerse sin criterios. Estos criterios los proporciona la Teoría de la Literatura, que es el conocimiento científico de los materiales literarios. Los materiales literarios son esencialmente cuatro y constituyen la esencia de la literatura, es decir, su ontología: autor, obra, lector e intérprete o transductor. La Literatura Comparada es la relación crítica de estos cuatro materiales literarios. Tradicionalmente, la comparación literaria se limitaba a términos binarios o emparejados: autor y obra, obra y obra, autor y autor,

3. El volumen sobre Literatura Comparada cierra la tercera de las diez partes de que consta la *CRL*. Es, concretamente, el volumen 8 de la parte III, que se corresponde con el tomo 9 de la colección completa.

4. Durante estos años, el autor ha desarrollado también una labor videográfica sostenida, con cursos monográficos en formato MOOC dedicados a la Literatura Comparada (Maestro 2015-2016, 2015-2023).

y poco más. En realidad, la Literatura Comparada exige tener en cuenta los cuatro términos, lo que da lugar nada menos que a dieciséis tipos de procedimientos comparativos. Desde Jakobson se arrastra un error absurdo, reduccionista, muy común entre los herederos del estructuralismo y de todo tipo de poéticas formalistas, que consistió en reducir a tres los términos básicos de la comunicación literaria (emisor, mensaje y receptor). Ni siquiera en su momento la semiótica fue más allá de Jakobson. Sorprende que los lectores y oyentes de aquella célebre intervención de 1958 en Indiana no recordaran que el comienzo de la *Retórica* de Aristóteles dice lo mismo que anuncia Jakobson en ese momento, unos veinticinco siglos después. Siempre he definido la Literatura Comparada como un método de interpretación destinado a la relación crítica de los materiales literarios, es decir, a la formalización en *symploké* –lógicamente entrelazada–, conceptualizada desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios dados como términos (autor, obra, lector, transductor) en el campo categorial o científico de la literatura.

2. DEL MITO ARISTOCRÁTICO AL SUJETO OPERATORIO: MODELOS HISTÓRICOS Y EXIGENCIAS DEL COMPARATISMO

MMS. Algunos manuales del comparatismo francés (Guyard 1951, 10-11; Pichois y Rousseau 1967, 203) han descrito al comparatista como un intelectual de perfil aristocrático, formado en contextos cosmopolitas y multilingües. ¿Comparte usted esta concepción elitista del comparatista? ¿Qué características gnoseológicas y operatorias debe reunir un sujeto comparatista válido?

JGM. El comparatismo francés es un mapamundi francés de la literatura universal, como el concepto de *Weltliteratur* de Goethe es una cartografía germana de las literaturas no germanas, es decir, de todas las demás, en un intento deliberado de germanizarlas, al menos desde el punto de vista de la interpretación. En la historia contemporánea de la Literatura Comparada –y esto debe subrayarse, porque no se ha querido ni ver ni reconocer– se omite con frecuencia la existencia de una Literatura Comparada anterior al siglo XVIII y a la Ilustración. Esta omisión no es casual. A partir del siglo XVIII, se consolidan al menos tres grandes paradigmas que buscan apropiarse del discurso comparatista e imponer sus propios criterios de interpretación: el francés, el alemán y el estadounidense. El primero en surgir fue el francés, que crece gracias al imperialismo napoleónico y se desarrolla metodológicamente desde el positivismo histórico y la Historia de la Literatura. El segundo de ellos está vinculado al imperialismo alemán, pero resultó frustrado históricamente

debido al hundimiento de Alemania en las dos guerras mundiales. Ha de advertirse que la Literatura Comparada es un intento de interpretación de las literaturas del mundo a través de un imperio o de un Estado que domina a otros países o Estados, y que precisamente por su capacidad de dominio puede reinterpretar desde sus propias coordenadas y poderes políticos y culturales las literaturas ajenas. La Historia de la Literatura Comparada es la Historia de los imperios que la han hecho posible. Cuando el dominio cultural francés cae, Estados Unidos toma el relevo y la Historia de la Literatura como método comparatista cede el paso a la Teoría de la Literatura. Es el paso de Baldensperger y Tieghem a Wellek y Warren, por decirlo con cuatro nombres. Hoy, sin embargo, la Literatura Comparada está en crisis y en disolución en todo el planeta, porque Estados Unidos es un país que no sabe qué hacer con la literatura. Y tampoco sabe cómo compararla. La ha reemplazado y disuelto en «cultura», y ha promovido los *estudios culturales* como forma de disolución de los *estudios literarios*. Y la gente lo ha asumido sin pensar ni reflexionar en lo que supone algo así. No se da cuenta de que la cultura es una invención de los pueblos que carecen de literatura. La literatura es superior e irreductible a «cultura». Reducir la literatura a cultura es disolverla e invisibilizarla, privarla de sus exigencias más fundamentales. Por otro lado, al postular la isovalencia de todas las culturas, se impone la exigencia de que todas las literaturas son iguales, y si todas las literaturas son iguales, entonces no hay nada que comparar. La Literatura Comparada es incompatible con estos planteamientos, y por esta razón en España, por ejemplo, como en el resto de países que han renunciado a su propia tradición de estudios literarios, que es la tradición hispanogrecolatina, para asumir los imperativos de Estados Unidos, la literatura desaparece o se desintegra en la medida en que se desarrolla una Teoría de la Literatura que ni es teoría ni se refiere a la literatura, sino a otras actividades culturales, donde la literatura, habitualmente, ni está ni se la espera. La posmodernidad ha situado a la literatura y aún más a la Literatura Comparada en un callejón sin salida.

3. FUNDAMENTOS DEL COMPARATISMO: ORIGEN Y FUNCIÓN DE LA PERSPECTIVA *ETIC*

MMS. En su repaso por la historia de la Literatura Comparada, usted recuerda que en su origen esta fue una invención académica europea del siglo XIX concebida para institucionalizar un saber literario subordinado a

intereses nacionales, lingüísticos e ideológicos. ¿Por qué es fundamental la perspectiva *etic*⁵ en el análisis comparatista?

JGM. La Literatura Comparada es una metodología que procede *éticamente*, es decir, según el modelo *etic* que expone Pike en su célebre prisma. ¿Qué quiere decir esto? Pues esto quiere decir que el comparatista analiza la literatura de otras sociedades desde las coordenadas y criterios de su propia sociedad y de su propia literatura. ¿Por qué? Pues porque son los que toma nativamente como referencia, y porque desde sus propios criterios accede a todo lo demás. La interpretación de una literatura ajena y distinta a la propia es siempre una interpretación *etic*, porque se hace desde una literatura y un código ajenos a la literatura y al código que se tratan de interpretar desde el exterior. Pondré un ejemplo estrambótico, pero claro. Si un terrícola se encuentra con un extraterrestre, lo interpretará según los conocimientos de que disponga como terrícola, no como lo que no es, es decir, no como extraterrestre. Una interpretación *etic* es una interpretación exogámica y exonímica, es decir, es la interpretación que el antropólogo hace de la cultura de una población indígena con la que acaba de encontrarse. Por su parte, la interpretación *emic* es la que la cultura indígena hace de sí misma. La interpretación *emic* es endogámica y endonímica. *Emic* es toda historia de la literatura española hecha por españoles. *Etic* es toda interpretación de una literatura no española hecha por españoles. El concepto goethiano de *Weltliteratur* es una interpretación *etic* –y germana– de una pretensión idealista y romántica de literatura universal, hecha desde los patrones de la más romántica de las Alemanias dadas en la historia. La obra *De l'Allemagne*, de Mme. De Stäel, es una interpretación *etic* (afrancesada) de la literatura alemana. Por esta razón, toda forma de Literatura Comparada es un modo de *colonización por las buenas* de las literaturas de otros pueblos, sociedades o naciones.

5. En la *Crítica de la razón literaria*, la distinción entre las perspectivas *etic* y *emic*, procedente de la lingüística y la antropología (Pike 1954) y reelaborada filosóficamente por Bueno (1990), se aplica al análisis literario con un sentido preciso: mientras la perspectiva *emic* alude a interpretaciones internas, subjetivas o ideológicas propias de una cultura determinada, la perspectiva *etic* adopta un punto de vista externo, racional y categorial, que permite establecer comparaciones objetivas entre las producciones literarias.

4. DE LA *WELTLITERATUR* A LA ISOVALENCIA CULTURAL POSMODERNA: UNIVERSALISMO IDEALISTA Y HEGEMONÍA ACADÉMICA

MMS. Usted ha señalado que el concepto de *Weltliteratur*, formulado por Goethe, nació como un ideal de apertura cultural, pero funcionó desde sus inicios como instrumento de hegemonía literaria bajo el dominio alemán. Esta lógica, según usted, se prolonga en la doctrina posmoderna de la isovalencia cultural, que disuelve toda jerarquía entre obras y tradiciones, al tiempo que impone los métodos interpretativos del modelo académico dominante, especialmente el anglosajón. ¿Qué alternativa ofrece la tradición hispanogrecolatina frente a este universalismo idealista? ¿En qué medida el comparatismo operatorio permite restaurar una crítica literaria racional y resistir la subordinación del saber a discursos ideológicos?

JGM. Como he indicado antes, el concepto goethiano de *Weltliteratur* es un proyecto ideal de elaborar un mapamundi alemán, es decir, germano, de la literatura universal. Una forma *etic* de interpretar toda la literatura del mundo, en clave germana, por supuesto. Esa supuesta «apertura cultural» es, en realidad, un cierre o inventario alemán o germánico. No es una apertura hacia otros pueblos, sino una integración de otras culturas, sociedades o países en el patrón alemán. En su interpretación de *Ilíada* y *Odisea*, la Alemania decimonónica llega a postular que Homero nunca existió y que en realidad esas obras canónicas fueron una creación, poco menos que fantasmagórica, de un espíritu popular (*Volksgeist*). Naturalmente, si Homero hubiera sido alemán jamás hubieran disuelto su existencia en un «espíritu popular». Pero Homero no era alemán y, por lo tanto, procedía disolverlo. La *Weltliteratur* es un telescopio para examinar otras literaturas, pero no se olvide lo más importante: es un telescopio *alemán*. El motor de todo proyecto comparatista es la expansión global y planetaria, es decir, histórica, geográfica y política, de la propia literatura, que se toma como referencia de toda literatura ajena y diferente. No hay nada más nacionalista y menos cosmopolita que la Literatura Comparada. Identificar el comparatismo con el cosmopolitismo es una ingenuidad que ignora lo que la verdad de la Literatura Comparada realmente esconde. El *Cantar de mio Cid* no se interpreta del mismo modo –ni significa lo mismo– desde la épica de tradición hispanogrecolatina que desde las exigencias bélicas del *Nibelungenlied* o que desde la victoria mitificada de Teutoburgo. Además, la «doctrina posmoderna de la isovalencia cultural», que usted menciona en su pregunta, es el equivalente hoy al proyecto globalista y totalitario, de genealogía germana, que podría plantear un Goethe. Hoy no lo plantea Goethe, ni Alemania, porque ese país no dispone de recursos para ello, ni desde 1918 ni menos aún desde

1945. Hoy quien plantea algo así son los Estados Unidos, el país que opera actualmente como ingeniero de una globalización cultural, académica y universitaria que ha impuesto, para disolverlas según su propia idea de cultura, al resto de culturas del mundo. La globalización no es el reconocimiento de las culturas ajenas, diferentes o extranjeras, sino la *disolución* de las culturas ajenas en la propia, es decir, en las exigencias de la cultura que impone la globalización a las demás culturas. En el siglo XXI el único país que puede hacer esto es Estados Unidos. Alemania siempre soñó con ser un imperio. Si hubiera interpretado el *Quijote* como es debido, se habría dado cuenta de que la obra de Cervantes es una burla de los idealistas y una feroz crítica contra todos ellos. El *Quijote* es el mayor antídoto del idealismo kantiano. Alemania es el país que inventa el idealismo, en religión, en filosofía y en política, con tres nombres imborrables: Lutero, Kant y Hitler. La tradición hispanogrecolatina es el contrapeso del idealismo y el *Quijote* es su mayor exponente. La gente no se ha dado cuenta –incluso nuestros colegas, los académicos y universitarios– de que, cuando la tradición hispanogrecolatina habla de literatura, habla, en realidad, de algo completamente diferente a lo que la anglosfera entiende por literatura. La cultura anglosajona, desde el siglo XVIII, ha cultivado una literatura de detectives y fantasmas, ha reemplazado la literatura por la cultura, y hoy, por imperativos del mercado global, ha reducido la idea misma de literatura a libro de autoayuda. Nada de esto tiene que ver con el concepto de literatura propio y genuino de la tradición hispanogrecolatina. Por esta razón la posmodernidad es incompatible con la Literatura Comparada, desde el momento en que la posmodernidad exige considerar que todas las literaturas, a las que ya ha disuelto en culturas, son iguales. Y si todas las literaturas son iguales, entonces no hay nada que comparar. De hecho, un comparatista posmoderno es una auténtica *contradictio in terminis*.

5. CRÍTICA AL PRINCIPIO DE EQUIVALENCIA ENTRE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

MMS. A principios de los años ochenta, con la Ley de Reforma Universitaria, se creó el área de «Teoría de la Literatura» y se institucionalizó el comparatismo, cuyo campo de estudio era hasta entonces patrimonio de algunos especialistas en filologías extranjeras (Canals 1983). Bajo la influencia de la llamada «hora americana» del comparatismo, este quedó absorbido por la teoría literaria, en una fusión que se formalizó en 2002 con la que es, todavía hoy, la denominación oficial del área: «Teoría de la Literatura y Literatura Comparada». ¿Qué consecuencias ha tenido esta subordinación

para la operatividad metodológica del comparatismo y para su capacidad de funcionar como un método operatorio dentro del saber literario?

JGM. Es un secreto a voces que la mayor parte de los profesores de Teoría de la Literatura nunca han trabajado en Literatura Comparada, aunque estén, por razones burocráticas, administrativas o legales, en un área denominada Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. En realidad, tal nominación es toda una endiádis del sistema académico. Y, en realidad, la mayor parte de las personas que se han dedicado a la Literatura Comparada lo han hecho tomando como referencia una literatura dominante, que ha servido siempre de referencia para interpretar otras literaturas, es decir, lo que hemos denominado una interpretación *etic* o exogámica de una literatura extranjera o ajena a partir de una literatura propia o *emic*. La Teoría de la Literatura, en España, procede de las antiguas cátedras de gramática histórica. Y también hay que advertir que muchos de nuestros profesores de Teoría de la Literatura, que se nos presentaban como docentes estelares en tales o cuales temas de teoría literaria, no eran, en realidad, sino traductores o importadores de teorías literarias extranjeras o, incluso, de lo que en el extranjero o en el pasado se hizo en Teoría de la Literatura. Traducían de teorías literarias ajenas y extranjeras, pero no fueron artífices de teorías literarias propias. No fueron originales, sino más bien copistas, en tanto que no construyeron ninguna teoría literaria original y propia. Insisto en que eran, en el mejor de los casos, importadores o traductores de teorías literarias de otros autores. No es un reproche, es una realidad. En España e Hispanoamérica siempre se ha visto –«siempre» es desde el siglo XVIII– con más simpatía y valor lo que se ha escrito en francés, alemán o inglés que lo que se ha escrito y hecho en español. De hecho, la Teoría de la Literatura que se enseña y practica en España e Hispanoamérica es hoy una imitación del inglés, como hace décadas lo fue del francés. ¿Qué profesor español ha construido una teoría literaria original o contraria a las teorías literarias de moda, traducción o importación?

6. LA RELACIÓN COMO FIGURA GNOSEOLÓGICA DEL COMPARATISMO

MMS. En su sistema, la Literatura Comparada no define ni clasifica los términos literarios, sino que opera con relaciones entre ellos. Frente a los enfoques que privilegian criterios temáticos, formales o históricos –como el género, la influencia, la filiación, la escuela o la nacionalidad–, usted plantea que la relación constituye la categoría gnoseológica propia del comparatismo.

¿Cómo se define esta figura en su teoría y por qué representa el fundamento gnoseológico del análisis comparado?

JGM. La clave de los estudios comparados es la «relación». Y en este contexto metodológico, la «relación» no es cualquier cosa. La «relación» es aquí una figura gnoseológica. ¿Qué quiere decir esto? Que no relacionamos términos epistemológicamente, es decir, tomando como referencia el objeto y el sujeto, lo que nos sitúa en una perspectiva kantiana e idealista, que yo rechazo explícitamente. La «relación» que se plantea en la *Crítica de la razón literaria* es una figura gnoseológica, que relaciona términos (autor, obra, lector e intérprete o transductor), tomando como referencia criterios formales y materiales, no términos supuestamente objetivos para ser engullidos por la subjetividad de un sujeto kantiano. En consecuencia, fíjese cómo procedemos. La relación da lugar a modelos, es decir, que el *modelo* comparatista procede mediante el establecimiento de *relaciones* entre *términos* literarios (autor con autor, obra con obra, etc.), de modo que estudiamos no solo la relación entre Cervantes y Dante, o entre la *Divina commedia* y el *Quijote*, sino también la relación entre autores y lectores, obras y transductores, etc. El *Quijote* de Américo Castro no es el mismo que el de Borges, ni que el de Tieck... Rilke no se interpreta del mismo modo antes que después de leer a Quevedo... Por su parte, la Teoría de la Literatura no procede por modelos (términos entre los que se establecen relaciones), sino por *definiciones* (que establecen términos a partir de términos). La teoría de los géneros literarios, a su vez, constituye *clasificaciones*, que procede justo al revés de los modelos de la Literatura Comparada, porque la clasificación, como figura gnoseológica, establece términos a partir de relaciones (al relacionar *Lazarillo de Tormes*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* o *AMDG*, se estipula el término de «novela de aprendizaje»). Y, finalmente, la crítica de la literatura procede mediante demostraciones o figuras gnoseológicas que establecen relaciones a partir de relaciones previas o preexistentes.

7. LA TRANSDUCCIÓN COMO OPERACIÓN CLAVE

MMS. En su teoría, la transducción se concibe como una operación racional entre términos literarios, distinta de la interpretación subjetiva del lector. Mientras el lector interpreta para sí, el transductor construye relaciones para otros, con validez objetiva. ¿Qué función cumple esta noción en el marco del análisis comparatista? ¿Por qué es central para el paso de la lectura a la construcción operatoria del saber literario?

JGM. La transducción es la cuarta de las operaciones literarias y en ella se objetiva el cierre circular del proceso literario: autor, obra, lector e intérprete o transductor. Todo lo que se transmite se transforma por el hecho mismo de ser transmitido. El significado viaja, como las formas, experimentando múltiples mutaciones. La ecdótica literaria precisamente es la demostración de las transformaciones que un texto experimenta al transmitirse a lo largo del tiempo y de espacio. Es evidente que el lector interpreta para sí, subjetivamente en principio, pero también objetivamente, si a sí mismo se lo exige, más allá de lo sensible, y se mueve en el terreno de lo inteligible y objetivo. Cuando identificamos un triángulo isósceles lo interpretamos objetivamente, con la misma exactitud con la que podemos identificar un pentasílabo adónico o una epanortosis. La Teoría de la Literatura no es más inexacta que la tabla de multiplicar. La medicina es mucho más inexacta que la métrica, simplemente porque el cuerpo humano es más variable y mutante que la creación poética. A diferencia del lector, el transductor interpreta para los demás, porque dispone de ese poder o autoridad para hacerlo. Un editor, un periodista, un profesor, etc., son figuras que disponen de poder para explicar institucionalmente una materia o para autorizar o negar la publicación de un libro o una información. La transducción guarda una estrecha relación con la censura y con las posibilidades de sortearla. En este punto, la literatura tiene mucho que decir. Hay que tener en cuenta que la literatura es, posiblemente, todo aquello que a lo largo de la historia la religión, la filosofía y las ideologías políticas nos han permitido escribir, porque no han podido evitar ni censurar, es decir, porque no han podido destruirlo. La literatura es el discurso de la libertad.

8. DIMENSIONES DEL ANÁLISIS: SINTAXIS, SEMÁNTICA Y PRAGMÁTICA

MMS. Usted distingue tres dimensiones fundamentales del análisis comparatista: sintáctica, semántica y pragmática. ¿Cómo se define cada una en su sistema y qué función cumplen en la formalización operatoria de las relaciones literarias?

JGM. Son los tres sectores de la semiótica o semiología, es decir, la estructura entre un todo y sus partes; la relación de sentido y referencia entre una materia y sus formas, y el uso de recursos o instrumentos por parte de un conjunto de seres humanos que los utilizan. Sin embargo, aunque esta tridimensionalidad de la semiótica se ha citado hasta la saciedad desde Morris y Peirce, apenas se ha aplicado metodológicamente con resultados originales en muchos campos de nuestras propias disciplinas y metodologías.

En la *Crítica de la razón literaria*, estos sectores se proyectan en el denominado espacio poético o estético de la literatura, de modo que la sintaxis se desarrolla según *modos, medios y fines*; la semántica, según la dimensión *física, psicológica y normativa* del arte, lo que da lugar a las categorías de *mecanicismo, sensibilidad y genialidad*; y finalmente la pragmática, según *autologismos, dialogismos* (no en el sentido de Bajtín) y *normas*, de modo que la literatura se interpretará desde el punto de vista del *yo*, el *nosotros* o un *sistema objetivo de normas* que se sitúa por encima de la voluntad sociológica y de los conocimientos psicológicos del *yo* y del *nosotros*. El arte está lleno de autologismos (la grafía «j» para formalizar las fricativas velares sordas, como hacía Juan Ramón al escribir «intelijencia» de este modo) y de dialogismos (toda la teoría estética de Ortega, que limitaba la correcta interpretación del arte a una minoría selecta, y excluía de ello a la plebe, es un dialogismo, exclusivo de un grupo superior y elitista). Las vanguardias no eran sino un mosaico de dialogismos: surrealismo, cubismo, dadaísmo, ultraísmo, creacionismo...

9. JERARQUÍA OPERATORIA: METRO, PROTOTIPO, PARADIGMA Y CANON

MMS. En su teoría, las relaciones comparatistas se organizan según una jerarquía operatoria. ¿Cómo se define cada nivel (metro, prototipo, paradigma y canon), y qué papel desempeña esta jerarquización en la validez del análisis literario comparado?

JGM. Es muy fácil. Esta clasificación, sumamente útil en la Literatura Comparada, es resultado de los *autologismos*, que dan lugar a *prototipos* literarios (interpretaciones singulares o individuales de un autor: las ideas exclusivas de Borges, Unamuno o Américo Castro sobre el *Quijote*); *dialogismos*, que dan lugar a *paradigmas* (las interpretaciones colectivas de un grupo, una escuela de artistas, un equipo de investigación, como el concepto de arte que maneja el surrealismo), y los *cánones* (las interpretaciones normativas que se imponen más allá de la voluntad de una persona o de un gremio delimitado y definido de personas que comparten uniformemente un mismo ideario, es decir, las interpretaciones que impone un imperio, una cultura dominante, un Estado o una norma legal, civil o penal, unos planes de estudio, unas legislaciones relativas a lo políticamente correcto, etc.). Todo lo que hacemos en la interpretación de la literatura está encauzado, por lo menos, a través de uno de estos sectores. Y así ha ocurrido siempre a lo largo de la historia, desde la *Poética* de Aristóteles hasta las pretensiones del feminismo por instituirse en ley universal de la interpretación

de la literatura, la cultura y los fenómenos de la naturaleza, pasando por la intervención de la Iglesia en la creación literaria o por la *República* de Platón, obra patibularia para los poetas y para cuantos pretendieran en ese Estado ideal y totalitario dedicarse a las libertades de la literatura. Filosofía, religión e ideología han sido, desde siempre, los principales enemigos de la literatura, así como también de las ciencias y de las libertades humanas. Toda filosofía es un fanatismo custodiado en un joyero.

10. LA *SYMPLOKÉ* COMO PRINCIPIO ESTRUCTURAL DEL COMPARATISMO OPERATORIO

MMS. Usted incorpora la *symploké* platónica como figura estructural del comparatismo. ¿Por qué esta figura garantiza la coherencia del análisis? ¿Cómo contribuye a evitar tanto el monismo como el atomismo en la interpretación literaria?

JGM. El concepto de *symploké* procede de Platón, quien lo expone en el *Sofista*. Es un término griego que remite a la relación o interconexión de ideas, referentes o términos, de tal modo que ni todos los elementos están conectados con todos, lo que remite a un monismo absoluto, ni están tampoco todos ellos desconectados entre sí, lo que implicaría un atomismo o un relativismo radical, porque nada estaría relacionado con nada. Lo que realmente ocurre es que unos elementos están relacionados con otros, pero de una forma racional y lógica, que es resultado de investigación, estudio y racionalismo científico. Es lo que ocurre con los materiales literarios. La conexión total remite a una ontología idealista de signo monista, como la cristiana (todo está conectado con Dios). La desconexión total remite a una ontología igualmente idealista, pero de signo relativista (todo vale por igual y todo es independiente de todo, porque nada está conectado ni relacionado con nada: no hay causalidad ni relación, porque no hay conexión). Es la tesis de la autodeterminación absoluta. Esta última ontología es la que, sin saberlo, sigue la posmodernidad, al afirmar que todas las culturas son iguales. Ya lo hemos dicho: si todo es igual a todo, entonces la Literatura Comparada no tiene ninguna razón de ser. La posmodernidad niega, desde el idealismo de una relatividad absoluta –nótese el oxímoron–, la realidad lógica de la *symploké* de la literatura y sus materiales.

11. DELIMITACIÓN FRENTE A ESTUDIOS INTERARTÍSTICOS E INTERMEDIALES

MMS. Usted advierte que el comparatismo debe operar dentro del campo categorial de la literatura. ¿Cómo delimita su sistema las fronteras con estudios interartísticos –como los que vinculan literatura y cine, música o pintura– o intermediales? ¿Qué riesgos implica disolver el análisis comparatista en enfoques extraliterarios?

JGM. ¿Qué implica? Perder de vista la literatura. Disolverla entre otras materias. No hay por qué descartar una comparación entre *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler y *Pasión de la Tierra* de Vicente Aleixandre, pero la Literatura Comparada no puede reducirse a una comparación de todo con todo, porque entonces ya no ejercemos la Literatura Comparada, sino otra cosa, que tiene más que ver con la promoción curricular que con los estudios literarios. Es el monismo absoluto de la sustancia total. Lo que vale para todo, en realidad, es algo que no vale para nada. Ni para nadie. Si ampliamos hasta el infinito el radio de una circunferencia, su trazado es imposible. La Literatura Comparada no puede ser –y de hecho no es– una circunferencia de radio infinito.

12. TRADUCCIONES Y VALIDEZ DEL ANÁLISIS COMPARATISTA

MMS. Étiemble (1963), abogando por un comparatismo planetario, defendió el uso crítico de traducciones en Literatura Comparada. Su postura contrasta con la desconfianza expresada por el adagio clásico *traduttore, traditore* y con la moderna «escuela de la manipulación» (Bassnett 1980; Lefevere 1992), que interpreta la traducción como una forma de reescritura ideológica. Usted ha propuesto que la traducción es una modalidad de transducción y que, como tal, implica una transformación. En ese marco, ¿puede el análisis comparatista operar legítimamente con traducciones cuando el comparatista no domina la lengua original? ¿Qué límites impone esta situación y en qué condiciones puede aceptarse la traducción como término válido dentro del método operatorio?

JGM. Transducir es el étimo romance del verbo *transducere* latino. Del que procede el étimo culto *transducción*. Remite, como hemos dicho, a transportar una materia y una forma a través de un medio que, por el hecho mismo de atravesarlo, transforma aquello que lo atraviesa. Las traducciones

son inevitables y necesarias. Nadie sabe leer, hablar y escribir todos los idiomas del mundo, salvo un dispositivo de inteligencia artificial, previamente diseñado por quienes se supone que saben hacerlo. Toda traducción es un ejercicio de interpretación literaria. Obviamente.

13. CANON LITERARIO, NORMA ESTÉTICA Y FUNCIÓN ESTRATÉGICA DEL TRANSDUCTOR

MMS. Usted sostiene que el canon literario no puede fundarse en consensos ideológicos ni en preferencias gremiales, sino en la capacidad de ciertas obras para objetivar una razón inédita dentro de un marco normativo del arte. En el vol. 23 de la *Crítica de la razón literaria*, titulado *Las 30 obras canónicas más importantes de la literatura universal: La literatura como estrategia personal y política*, esta teoría se concreta en una selección que conjuga criterios gnoseológicos y una toma de posición activa frente a los cánones impuestos por la hegemonía cultural anglosajona. ¿Cómo se articulan en su sistema los conceptos de canon, norma estética y genialidad? ¿Hasta qué punto su propuesta de Literatura Comparada se concibe también como una estrategia transductora de intervención cultural y crítica?

JGM. La posmodernidad sostiene que todo es ideología. Tal afirmación es falsa por muchas razones. En primer lugar, porque implica incurrir en el monismo axiomático de la sustancia, en virtud del cual toda la complejidad y la dialéctica de la vida real y del mundo se reducen a un solo y único término, de modo que todo es agua (Tales de Mileto), todo es Dios (panteísmo), todo es sexo (Freud), todo es dinero (Marx), todo es texto (Derrida), todo es lenguaje (Heidegger)... Y, en segundo lugar, porque ¿cuál es la ideología del triángulo isósceles, del si bemol o de la fórmula química del agua oxigenada? La ideología es una de las formas de organizar emocionalmente la ignorancia colectiva. La ideología es el contenido combativo de un tercer mundo semántico, es decir, de una interpretación insuficiente y sesgada de la realidad, porque está por debajo de las exigencias de la propia realidad⁶. Es también, en el siglo XXI, una amenaza potentísima contra las ciencias, que reemplaza, históricamente, el papel belicoso y agresivo que

6. El tercer mundo semántico designa una situación en la que un individuo o un colectivo, aun rodeados de información y conocimiento, carecen de los criterios racionales necesarios para interpretarlos, lo que genera una forma estructural de ignorancia o impotencia gnoseológica (Maestro 2016, 4 de febrero).

en el pasado tuvo la religión a través del poder de la Iglesia, tanto católica como protestante, en sus diferentes áreas geográficas. La filosofía siempre ha abastecido a ambas, sea a la religión, durante la Edad Media, sobre todo, sea a la política y a sus diversas ideologías, desde la Edad Contemporánea particularmente. Téngase en cuenta que la filosofía siempre habla o de religión o de política. O de autoayuda (cuando fracasan mercantilmente las dos opciones anteriores). Un canon rebasa siempre la ideología de un *yo* (la interpretación de un individuo, un mesías, un caudillo, un líder: autologismo o prototipo), de un *nosotros* (el discurso de un gremio o escuela, un grupo de investigación o un movimiento literario: dialogismo o paradigma), porque se sitúa por encima de individuos y grupos, para imponerse desde Estados o imperios, como configuraciones políticas de enorme alcance geográfico y proyección histórica. Un «canon individual» es un mapamundi de mi propio ego. Un idealismo. La circunferencia infinita trazada por solo individuo. Es narcisismo individual, como podemos afirmar que un «canon gremial» es un narcisismo gregario, el narcisismo del grupo. La posmodernidad es el triunfo del narcisismo gremial: la exaltación de las minorías. Si usamos el criterio *integrador/aislante* en lugar del criterio *mayoría/minoría*, los resultados cambian de forma inmediata. Pero el mundo académico es el más conservador de todos los mundos posibles. No piensa en cambios, sino en la preservación de sus privilegios. Sean estos mayoritarios o minoritarios. La cantidad es solo un pretexto.

14. LA LITERATURA COMPARADA COMO FORMA SUPERIOR DEL CONOCIMIENTO LITERARIO

MMS. Usted ha sostenido que la Literatura Comparada, entendida como método operatorio dentro del sistema de la *Crítica de la razón literaria*, constituye la forma más alta del conocimiento literario, o incluso su apoteosis. «No sabe de literatura quien no sabe de Literatura Comparada», ha llegado a afirmar. ¿Por qué considera que esta forma de saber literario es superior? ¿Qué horizonte crítico, filosófico o incluso político puede abrírnos hoy la Literatura Comparada?

JGM. Porque ejercer la Literatura Comparada es demostrar en condiciones límite los conocimientos literarios de que se dispone. El comparatismo literario es el ejercicio más radical de interpretación literaria que cabe ejercer. Idealmente hablando, diríamos que equivale a saberlo todo sobre literatura.

Y a demostrarlo empíricamente. La Literatura Comparada es, de hecho, la demostración práctica de la Teoría de la Literatura. La teoría sola no basta para interpretar la literatura: hay que ejercerla, aplicarla, practicarla. Esto es lo que exige la Literatura Comparada: la aplicación práctica de la Teoría de la Literatura, que no tiene límites ni fronteras nacionales, como de hecho tampoco los tiene, en esencia, la propia literatura. Por esto mismo resulta totalmente ridículo hablar de una teoría literaria alemana o rusa. Podríamos hablar entonces de una teoría literaria viguesa, gijonesa o andorrena. Algo así no puede tomarse en serio. Es tan idealista como hablar de una química alemana o de una pediatría lusitana. En medicina, no cabe hablar de ginecología calabresa, por ejemplo. Las ciencias no admiten esta toponimia.

15. UNA ESCUELA HISPÁNICA DE LITERATURA COMPARADA: ¿UNA RESPUESTA AL DECLIVE DEL SABER LITERARIO?

MMS. Claudio Guillén lamentaba que el comparatismo nunca llegara a consolidarse verdaderamente en España (Canals 1983; Guillén 2005, 13; Martín Ezpeleta 2020, 394). En el contexto actual, marcado por la marginación de los estudios literarios en la universidad y la fragmentación de los enfoques interpretativos, ¿cree usted que podría consolidarse en el siglo XXI una escuela comparatista genuinamente hispánica, partiendo de los principios operatorios que propone en su sistema? ¿Podría el comparatismo articulado desde el hispanismo –como método racional, crítico y dialéctico– desempeñar un papel clave en la recuperación del saber literario en el siglo XXI?

JGM. Supongo que cuando Claudio Guillén dijo algo así no pensó en que los orígenes del comparatismo literario están en España. Creo que Guillén no tuvo en ese momento en cuenta obras como la de Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, publicada en Valladolid ya en 1539, ni tampoco la del jesuita Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* de 1782 a 1799, en varios tomos. Guillén se formó en la anglosfera, tras la Segunda Guerra Mundial, y no en la tradición hispanogrecolatina. Esto significa que su visión de la literatura está marcada, determinada y aprisionada por los esquemas de la Ilustración anglosajona, un movimiento negacionista de la tradición literaria de Grecia, Roma y España. Esto es algo que nuestras élites ignoran: no son conscientes de ello. Todos nuestros intelectuales, colegas y maestros adolecen de esta ceguera. Para ellos, la Historia comienza en la Edad Contemporánea,

con la Ilustración *extranjera*. Estudian el Siglo de Oro como si hubiera sido una ficción y no una realidad literaria en contra de la cual se construyó esa Ilustración anglosajona que adoran ciegamente. Incluso analizan el *Quijote* como una novela que se escribió a pesar de las circunstancias auriseculares o contra ellas, cuando en realidad en el Siglo de Oro español había más racionalismo que el que ofreció la Ilustración europea y europeísta, cuyos males hoy padecemos de modo impenitente, y no solo en los estudios literarios, llamados ya «culturales» por obra y gracia de los Estados Unidos.

REFERENCIAS

Bibliografía

- BASSNETT, S. *Translation Studies*. London: Methuen, 1980.
- BUENO, G. *Nosotros y ellos*. Oviedo: Pentalfa, 1990.
- CANALS, E. «Claudio Guillén incorporará los estudios de Literatura Comparada a la universidad española. El hijo del poeta Jorge Guillén, decidido a dejar Harvard para regresar definitivamente a España». *El País*, 24 de enero de 1983. <https://bit.ly/43Ci895>
- ÉTIEMBLE, R. *Comparaison n'est pas raison*. Paris: Gallimard, 1963.
- GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets. 2005.
- GUYARD, M. F. *La Littérature Comparée* (6.^a ed). Paris: PUF, 1951.
- LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- MAESTRO, J. G. *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- MAESTRO, J. G. *Crítica de la razón literaria* (vols. 1-3). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017.
- MAESTRO, J. G. *Crítica de la razón literaria: Una teoría de la literatura científica, crítica y dialéctica* (10.^a ed. digital). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017-2022. <https://criticadelarazonliteraria.blogspot.com/>
- MAESTRO, J. G. *Crítica de la razón literaria: Una teoría de la literatura científica, crítica y dialéctica* (vols. 1-25, ed. impresa). Madrid: Cátedra Hispánica de Estudios Literarios, 2017-2025.
- MARTÍN EZPELETA, A. «Claudio Guillén en Harvard, génesis del comparatismo español». *Revista de Literatura*, 2020, 82(164), pp. 375-397.
- PICHOIS, C. y ROUSSEAU, A. M. *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1967.
- PIKE, K. L. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior* (vols. 1-2). Glendale, CA: Summer Institute of Linguistics, 1954.

Videografía

- MAESTRO, J. G. *¿Qué es la Literatura Comparada?* [MOOC] [vídeo]. Universidad de Vigo, 2015-2016. <https://bit.ly/4iTdUiW>
- MAESTRO, J. G. *¿Qué es la Literatura Comparada? Curso completo* [vídeo]. YouTube, 2015-2023. <https://bit.ly/4iW1KFP>
- MAESTRO, J. G. *¿Qué es un «tercer mundo semántico» en Teoría de la Literatura?* [vídeo]. YouTube, 4 de febrero de 2016. <https://bit.ly/3GIg5Jd>

INFORMES DE LOS ÚLTIMOS SIMPOSIOS DE LA SELGyC

INFORME DEL XXIV SIMPOSIO DE LA SELGyC, CELEBRADO DEL 22 AL 24 DE FEBRERO DE 2023 EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Pilar ANDRADE BOUÉ

Universidad Complutense de Madrid

pandrade@ucm.es

Ref. Bibl. PILAR ANDRADE BOUÉ. INFORME DEL XXIV SIMPOSIO DE LA SELGyC, CELEBRADO DEL 22 AL 24 DE FEBRERO DE 2023 EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 15 (2025), 229-232.

Los días 22, 23 y 24 de febrero de este año 2023 tuvo lugar el XXIV Simposio de la SELGyC en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. En esta ocasión se reunieron más de cien ponentes para presentar sus investigaciones en torno a tres temas: la misoginia y filoginia en el discurso literario europeo de la Edad Media, el texto en el teatro y la literatura y los animales. Inauguraron el acto Isabel Durán, decana de la Facultad de Filología; Dámaso López, vicerrector de Relaciones Internacionales y cooperación y presidente de la Junta directiva de la SELGyC, y Pilar Andrade, coordinadora general del simposio.

El gran número de participantes hizo necesario simultanear sesiones, y la coordinación optó por agrupar las ponencias por líneas temáticas. Tuvimos la satisfacción de tener que solicitar una nueva sala para reemplazar una de las ya reservadas, demasiado pequeña para el gran número de oyentes; también vimos que se generaban en las salas fructíferos debates en torno a las cuestiones tratadas por los ponentes, en los que se compartieron ideas y cuestionamientos.

Tres conferencias acompañaron la profundización en las líneas temáticas. La correspondiente a la línea 1 fue impartida por Anna Peirats (Universidad

Católica de Valencia San Vicente Mártir Navarro) con precisión y esmero, presentando un estudio comparado de la traducción al francés de la obra medieval misógina *Liber lamentationum Matheoluli* (hacia 1295), traducida al francés por Jean le Fèvre de Ressons a finales del siglo XIV, por un lado, y del *Spill* de Jaume Roig, texto escrito hacia 1460, por otro. Los comentarios de Alfred Morel-Fatio a la traducción sirvieron de apoyo para profundizar en la comparación y presentar cuestiones relativas al tratamiento de la bigamia, la inclinación femenina a la hechicería, la personificación de los pecados capitales en las mujeres, etc., así como para explicar detalles relativos al tono autobiográfico de ambas obras y a la metaficción.

La conferencia correspondiente a la línea 2 fue impartida a su vez por José Luis García Barrientos (CSIC). Barrientos tituló su excelente intervención «El teatro como literatura (una provocación)», queriendo interpelar simultáneamente a los escenocentristas y a los logocentristas, y optando por una vía media entre ambos, consistente en afirmar que el teatro es literatura y espectáculo, plena y ventajosamente, en relación copulativa y no disyuntiva. Un primer acercamiento teórico recordó las distinciones ya elaboradas por el conferenciante entre «texto dramático» y «obra dramática», de una parte, y entre tres dimensiones del texto de teatro, como «partitura», como «obra» y como «documento», de otra. Tras ello, se abordó la situación actual de la cuestión (especialmente con el teatro presuntamente «posdramático», y sobre todo en la contaminación narrativa del drama y en las dramaturgias del «yo»), señalando que es en los matices, a veces conflictivos y hasta contradictorios, donde se decide la complejidad y la riqueza de la relación estudiada.

Por último, la conferencia de la línea 3 fue impartida por la profesora Anne Simon (République des Savoires, Escuela Normal Superior de París). En este caso la conferencia fue dictada en francés y tuvo traducción simultánea, y en ella Simon propuso con brillantez una extensión de su investigación sobre el motivo del «arca» en el contexto de la sexta extinción y de los estudios académicos que contemplan esta y otras temáticas relacionadas con los animales: la zoopoética, una de cuyas principales impulsoras europeas es precisamente la conferenciante. La profundización en este motivo permitió poner en cuestión la estructura de la relación establecida por el ser humano (y su lenguaje) con el mundo, según la cual este es un dato exterior útil cuya preservación habría que asegurar. Permitió igualmente mostrar qué nos aportan los relatos más antiguos del diluvio y del arca –desde la *Epopeya de Gilgamesh* hasta la Biblia– en su forma original y en su revitalización por la literatura de los siglos XX y XXI. Debe puntualizarse que esta conferencia, junto con las ponencias de la misma línea, han hecho del XXIV simposio de la SELGyC un hito fundacional en la temática de la zoopoética en España.

Por otra parte, se ofrecieron dos actividades preparadas con ilusión por el equipo coordinador para dinamizar el simposio. La primera de ellas fue la conferencia dramatizada del miércoles 22 por la tarde sobre el auto sacramental *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. No se trataba de la famosa obra de teatro, sino de otra pieza llena de chispa y de profundidad al mismo tiempo. El equipo organizador había visto en ella la presencia simultánea de algo de cada una de las líneas del simposio, y así lo mostró el director de escena y coordinador del acto, Sergio Adillo; en su presentación, además de precisar los detalles de esta triple presencia, combinó una explicación del auto sacramental con la proyección de algunas de sus escenas, dando paso también a la representación intercalada de otras tantas escenas por parte de magníficos actores, tanto profesionales como alumnos del Máster en Estudios Teatrales de la UCM¹. Para reforzar el interés de la explicación y completar la visión histórica de la obra de teatro, Sergio Adillo había encuadrado su exposición en la recuperación del auto que hiciera en 1932 Federico García Lorca con la compañía La Barraca. Lorca hizo representar la obra en pueblos de España con fines didáctico-sociales, pero tuvo la reprobación de grupos políticos de una y otra tendencia, y las huellas de esta experiencia se habían incorporado a las escenas representadas como marcas que enriquecieron una visión más completa del devenir histórico del auto. Los pormenores de esta actividad, que se desarrolló en el Paraninfo de Filosofía y Letras (lugar que Lorca evitó porque no le gustaba su escenario redondo, pero que ahora ha demostrado no ser un peligro para los actores), fueron comentados en un diálogo final entre el público, el director de escena y los artistas. Al finalizar la presentación entera, los cálidos aplausos que recibieron director y actores atestiguaron el contento del público y la calidad del acto.

La segunda de las actividades fue el paseo del viernes 24 por el Real Jardín Botánico Alfonso XIII de la Complutense. El tiempo acompañó y los guías, perfectos conocedores de los animales y las plantas que habitan en el jardín, nos invitaron a descubrir los detalles de su generación y crecimiento; también explicaron la situación estratégica del jardín como paso de especies migratorias y de vía de comunicación hacia otros hábitats, y abordaron la polémica cuestión de las colonias felinas en la UCM. Finalmente, resultaron filológica e ideológicamente interesantes sus precisiones acerca del concepto de «naturaleza» y de la contraposición entre ciencia y afectividad.

A su vez, el jueves por la tarde tuvo lugar la asamblea anual de la SELGyC, necesaria para organizar todo lo referente a la sociedad y también a los simposios. En ella se despidió la anterior junta directiva y se procedió

1. Juan Maroto (Sombra), Carlos Manrique (Príncipe de Tinieblas), Sheila Ruiz San Román (Luz) y Javier Madruga (Hombre).

a la elección de una nueva, cuya candidatura ya conocían los miembros de la sociedad: la formada por Margarita Alfaro, Rosario López Gregoris, Ana Belén Soto, María Colom, Rafael Alemany, Iván Martín, Ana González-Rivas, Sofía Martinicorena y Marina Sanfilippo. La nueva presidenta tomó la palabra para presentar sus intenciones y sus proyectos, y dar las gracias al equipo saliente por su intenso y excelente trabajo. Los organizadores de este simposio también les damos las gracias y deseamos mucho ánimo, suerte y éxito al nuevo equipo.

Tras la asamblea, disfrutamos de una cena sabrosa en el restaurante El Recuerdo, que nos ofreció un buen menú –aunque no tan bueno, cierto es, para los veganos–. Este momento de disfrute y los breves descansos en las demás comidas posibilitó, además de intercambiar perspectivas sobre temas variados con los distintos participantes en el congreso, compartir anécdotas que siempre se dan en los congresos: carpeta de ponente o etiqueta identificativa que se esconde en las cajas, ausencia en el último momento de algún técnico de equipos audiovisuales, atascos automovilísticos que ponen a prueba los nervios de los organizadores, imprevista aparición de una embajadora (que exige protocolo) en la última sesión del congreso, aula inesperada (e ilegítimamente) ocupada, etc. La buena voluntad y ayuda amable de los ponentes en todos los casos nos ayudó a resolver todos estos imprevistos y algunos más, que ahora nos quedan como conjunto de pequeños recuerdos compartidos.

Como pequeña aportación a la sostenibilidad y siguiendo con el ejemplo de otros congresos, cuidamos de que las etiquetas identificativas no tuvieran plástico; de que las cintas fueran reutilizables (pero en el próximo simposio esperamos que sean de cuerda de cáñamo reciclable); descartamos las bolsas que son cómodas, pero acaban en la basura muchas veces o en el cajón de las cosas de «me da no sé qué tirarla»; pusimos en las mesas jarras de agua para evitar los contaminantes briks, y habríamos evitado poner la calefacción en las salas para no gastar, distribuyendo mantas como en alguna otra universidad, pero la salud de los participantes nos aconsejó no hacerlo.

Nuestro balance general es que conferenciantes, ponentes y asistentes nos hemos transmitido energía y motivación para continuar ahondando y renovando nuestros ámbitos de investigación y formas de acercarnos a los textos literarios, y para seguir construyendo con las distintas hermenéuticas la ciencia filológica a la que hemos dedicado y estamos dedicando nuestro esfuerzo, nuestra vida.

INFORME DEL XXV SIMPOSIO DE LA SELGyC, CELEBRADO DEL 15 AL 17 DE ENERO DE 2025 EN LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Vicente E. MONTES NOGALES

Universidad de Oviedo

montesvicente@uniovi.es

Ref. Bibl. VICENTE E. MONTES NOGALES. INFORME DEL XXV SIMPOSIO DE LA SELGyC, CELEBRADO DEL 15 AL 17 DE ENERO DE 2025 EN LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 15 (2025), 233-235.

Los días 15, 16 y 17 de enero de 2025 se celebró el XXV Simposio de la SELGyC en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo. En esta ocasión se reunieron más de 110 ponentes y tres conferenciantes para presentar sus investigaciones en torno a tres temas: AI y posthumanismo; Dimensiones de lo onírico en la literatura, y Metamorfosis en la literatura de ayer, hoy y mañana. Inauguraron el simposio Francisco Martín Miguel, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo; Margarita Alfaro Amieiro, presidenta de la Junta directiva de la SELGyC; Ulpiano Lada Ferreras, director del Departamento de Filología Española de la Universidad de Oviedo, y Vicente Montes Nogales, coordinador general del simposio y subdirector del Departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana de la misma universidad.

El gran número de participantes hizo necesario simultanear sesiones, de modo que el comité organizador decidió agrupar las ponencias por líneas temáticas. En el programa del simposio se observa que 68 comunicaciones correspondieron al eje temático Metamorfosis en la literatura de ayer, hoy y mañana; 39 a la línea Dimensiones de lo onírico en la literatura, y 13 al tema AI y posthumanismo. Se necesitaron 5 salas de juntas de varios departamentos

y un salón de actos para celebrar los actos, donde se generaron debates en torno a las cuestiones tratadas por los ponentes, y en los que se compartieron ideas y cuestionamientos enriquecedores. Los dos departamentos más implicados en la organización de este simposio fueron el Departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana y el de Filología Española, financiando los desplazamientos y la estancia de los conferenciantes, así como aportando la suma correspondiente a su exposición oral.

Las tres conferencias estaban estrechamente relacionadas con alguno de los ejes temáticos. La escritora Lola Robles Romero impartió la correspondiente a la línea AI y posthumanismo, titulada «Inteligencia artificial y sociedad poshumana en la ciencia ficción española: una utopía». La acompañó en la presentación Rosario López Gregoris. El medievalista y romanista Carlos Alvar Ezquerro pronunció la conferencia «De sueños y visiones en la literatura caballeresca», vinculada al eje temático Dimensiones de lo onírico en la literatura. Lo presentó Rafael Alemany Ferrer. Pilar María Vega Rodríguez, catedrática de Literatura Española, impartió la conferencia «Fantasías feéricas en el trance de la metamorfosis», correspondiente al eje temático Metamorfosis en la literatura de ayer, hoy y mañana. Realizó su presentación María del Rosario Álvarez Rubio.

Por otra parte, se efectuaron dos actividades complementarias a fin de que los participantes y los asistentes en el simposio conociesen mejor la ciudad de Oviedo, su historia y su cultura. La primera de ellas consistió en una visita guiada cuyo título fue «Ruta regentina», a cargo de Antonio Fernández Insuela, catedrático emérito de la Universidad de Oviedo. La visita tuvo una duración aproximada de dos horas, durante la cual Fernández Insuela mostró los diferentes itinerarios en los que se desarrolló la acción de la célebre obra de Leopoldo Enrique García-Alas y Ureña *La Regenta*. Fernández Insuela proporcionó también valiosas explicaciones sobre numerosas cuestiones de la novela y sus variadas versiones cinematográficas.

La segunda de las actividades fue una visita guiada al Museo Arqueológico de Asturias (Oviedo) a cargo de Raquel Alonso Álvarez, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo. La duración de este acto fue de 70 minutos, durante los cuales el público planteó preguntas y mostró tanto interés como en la primera actividad.

A su vez, el día 16, a las 16:00, en uno de los salones de actos de la Facultad de Filosofía y Letras comenzó la asamblea anual de la SELGyC, necesaria para organizar todo lo referente a la sociedad y también a los encuentros de jóvenes investigadores, además de los simposios generales, en ambos casos celebrados cada dos años. En concreto se abordaron asuntos relativos a la Tesorería; a las convocatorias de Ayudas 2024 y 2025 para fomentar la investigación y las publicaciones, así como para apoyar la

asistencia a encuentros científicos con perfil comparatista; las actividades de difusión realizadas a través del boletín mensual; las redes sociales; las entrevistas en el canal, y los trabajos de actualización de la página web. Por último, se expusieron la trayectoria y los resultados obtenidos por la revista *1616: Anuario de Literatura Comparada* desde 2023 hasta la actualidad.

Esa misma noche se celebró una cena en el hotel AC Forum Oviedo, situado en el centro de la ciudad, en la que se reunieron un gran número de comensales, que en un tono distendido pudieron disfrutar de una velada agradable y de diálogo.

La excelente ubicación de la Facultad de Filosofía y Letras y su cercanía al casco histórico hicieron posible que un gran número de participantes en el simposio asistiesen a las actividades complementarias. Además, el hecho de que los almuerzos se celebrasen en un salón de la facultad destinado a este fin, servido por los camareros de un restaurante cercano, favoreció una gran presencia de comensales y el intercambio de impresiones.

El balance es muy positivo. Es preciso destacar el excelente entendimiento entre los miembros del comité organizador y la ayuda prestada por Margarita Alfaro Amieiro, siempre dispuesta a resolver cualquier duda y a colaborar estrechamente con el mencionado comité. Además, los participantes y asistentes elogiaron en numerosas ocasiones la calidad de las comunicaciones, lo que anima a celebrar próximos encuentros en el marco de los simposios de la SELGyC.

RESEÑAS

PINELLO, Ambra (ed.). *Narraciones y representaciones de la mujer en la prensa contemporánea*. Padova: Linea Edizioni, 2024.

Narraciones y representaciones de la mujer en la prensa contemporánea es un volumen dedicado a la investigación de escritoras hispano e italo-parlantes desde la mitad del siglo XIX hasta la actualidad y al análisis de algunas polémicas respecto a la causa feminista. Este volumen reúne ocho artículos escritos por Chiara Natoli, Ambra Pinello, Assunta Polizzi y Giovanna Giacchino de la Università degli Studi di Palermo; Blanca Ripoll Sintes, de la Universidad de Barcelona; Elena Riccio, del Instituto Comprensivo A. Ferri Di Padulle di Sala Bolognese; e Isabel Gil González y Rocío Peñalta Catalán, de la Universidad Complutense de Madrid y del Instituto de Investigaciones Feministas. El trabajo está editado por Ambra Pinello, doctora en Estudios Literarios, Lingüísticos e Histórico-culturales por la Università degli Studi di Palermo.

«Scritture politiche e spazi letterari nelle riviste femminili italiane del 1848», de Chiara Natoli, abre este volumen en el que trata el papel de la mujer en el Risorgimento. Natoli cuenta que solo en 1848 hay cinco publicaciones periódicas escritas por mujeres y dirigidas a un público femenino entre las revistas italianas: *La donna italiana*, *Una donna bizzarra*, *La legione delle Pie Sorelle*, *La tribuna delle donne* e *Il Circolo delle donne italiane*. *La legione delle Pie Sorelle*, fundada por Antonio Lombarda, está íntegramente formada por

mujeres a excepción de la figura de Lombarda, mientras que *Il Circolo delle donne italiane*, *La tribuna* y *Una donna bizzarra* están escritas y dirigidas únicamente por mujeres y, a excepción de *La Legione delle Pie Sorelle* e *Il Circolo delle donne italiane*, de ideología más moderada, los otros periódicos tienen publicaciones que exigen la igualdad entre hombres y mujeres. Chiara Natoli explica por qué la participación de la mujer en la prensa italiana durante la Primera Guerra de Independencia Italiana es fundamental y relaciona las revoluciones de 1848 con la transmisión de unos valores nacionales en la sociedad, que se tradujeron en un apoyo económico de las revoluciones, tanto directo con la donación pecuniaria como indirecto con la recaudación de fondos para fines benéficos y militares.

El segundo artículo del volumen, «De la mujer dionisiaca a la autora 'humana': semblanzas de Rachilde en la prosa española de principios del siglo XX», de Isabel González Gil, estudia las representaciones de Rachilde, pseudónimo de Marguerite Vallette-Eymery, a través de tres representaciones ofrecidas por Ricardo Baeza, José Francés y Carmen de Burgos. La reconocida escritora francesa, autora de *Monsieur Venus*, es descrita en la revista *Prometeo*, en 1910, por Ricardo Baeza como una mujer misteriosa y mágica, como una dualidad entre pureza y virginidad y entre lo masculino y lo femenino. El artículo de José Francés, publicado en la revista *Por estos mundos*, en la sección de «Feminismo literario-Escritoras

francesas contemporáneas», en 1911, sigue centrándose en esa dualidad; en este caso, Francés no recurre al ideario modernista como Baeza e introduce una cualidad importante: la distinción entre escritora y persona, alabando a la señora Vallette como mujer y madre, y describiendo a Rachilde como producto de las vivencias de Vallette en su juventud en un París depravado. En el análisis de Carmen de Burgos para la revista *La Gaceta Literaria*, de 1930, se rompe con esta dualidad y se la califica como «humana», analizándola desde un prisma biográfico y narrando sus orígenes; además, también expone el problema de la autoría y ofrece su propia opinión.

Con «Mujer y cultura en los artículos periodísticos de María Luz Morales en *El Sol* durante la II República», de Blanca Ripoll Sintes, entramos en la década de los 30 y nos asomamos a la figura de Morales. Ella ya publica en *El Hogar y la Moda* y en *La Vanguardia* desde 1921; en 1923 pasa a ser redactora de esta última y, posteriormente, escribirá para *El Sol* y para *Diari de Barcelona*. Morales es conservadora, republicana, católica y defensora de los derechos de la mujer y, si bien es verdad que suele tratar temas asociados con los roles tradicionales femeninos, como en el artículo «La mujer, el niño y el hogar», trata muchos otros temas, como la educación, que considera como la única forma de progreso. En «Otra Margarita Gaultier», un artículo para *El Sol*, se puede observar la oposición de ideologías, que menciona Ripoll Sintes: el conservadurismo y la

modernidad, en ella todo es un juego de contrarios. Ripoll Sintes recuerda que, tras la Guerra Civil, fue despedida de *La Vanguardia* y enviada a prisión por «auxilio a la rebelión», pero tras su salida de prisión siguió su trayectoria periodística en el *Diari de Barcelona*, donde mantuvo su compromiso con las causas sociales.

El cuarto artículo de este volumen, titulado «Halma Angélico en la revista *Cultura Integral y Femenina*. Prensa, paradigmas culturales y emancipación intelectual de las mujeres», de Ambra Pinello, se centra en la figura de Halma Angélico, escritora de la Generación del 27. Halma Angélico, pseudónimo de María Francisca Clar Margarit, reúne la faceta de activista y escritora y empieza su trayectoria en 1920. Entre los temas que trata se encuentran la autodeterminación femenina, la mujer y la maternidad entrelazadas con la religiosidad. Bajo el pseudónimo de Halma Angélico, escribe tres artículos para *Cultura Integral y Femenina* que son: «La verdad que pensamos y el valor de decirla», «Eterna poesía» y «Ya han votado las mujeres» y, dado que participa activamente en la política afiliándose a la CNT, la mayoría de sus escritos comparten este enfoque. Sin embargo, también aborda en sus artículos otros temas como la mitología, como se puede apreciar en «Las musas eran nueve», del 15 de octubre de 1933, publicado también en *Cultura Integral y Femenina*. Al igual que María Luz Morales, es encarcelada al acabar la Guerra Civil y luego exculpada, pero en este caso su figura cae en el olvido y en 1952 fallece

en la más absoluta pobreza. Pinello no solo rescata su figura, sino que muestra su importancia en la lucha feminista de su tiempo y del nuestro.

El quinto artículo, titulado «Representaciones intermediales. Las ilustraciones de Núria Pompeia en la prensa española de la transición», de Assunta Polizzi, nos ofrece un análisis icónico-textual de esta escritora, ilustradora, humorista gráfica y periodista. Núria Pompeia empieza su carrera tras formar una familia; publica su primer libro en Barcelona, en 1967, titulado *Maternasis*, y en él va desmontando tanto los mitos de la maternidad como los numerosos estereotipos que se tenía de las mujeres de su época. Pompeia firma una colección considerable de colaboraciones en múltiples revistas, como *Triunfo*, *Oriflama*, *Cuadernos de Pedagogía*, *Diari de Barcelona*, *El Món*, *L'Hora*, *Vindicación Feminista*, *Linus*, *Brigitte*, *Charlie Hebdo* y *Por favor y Saber*, en estas últimas contribuyendo como redactora; pero Assunta Polizzi se centra en su producción en la revista *Triunfo* (1946-1982) y en *Vindicación Feminista* (1976-1979). Pompeia empieza a colaborar en la revista *Triunfo*, en el número del 30 de marzo de 1968, con la primera de 35 historietas que se titularán *Las metamorfosis*, en que se muestra el mundo a través de sus ojos con críticas a los convencionalismos sociales. En cuanto a *Vindicación Feminista*, la primera colaboración de Núria Pompeia aparece en el número 16, el 1 de octubre de 1977, bajo el título «Trabajos a domicilio. Confortables campos de concentración»,

firmado por la escritora Anna Estany, donde retrata mujeres en diferentes situaciones laborales. Polizzi muestra la importancia de Pompeia durante los años de la Transición y muestra cómo la intermedialidad influirá en la visión de los medios de comunicación de la sociedad española de la época.

Elena Riccio, en «Inascoltato, incompreso. Sciascia, le donne, il potere», aborda la entrevista realizada por Leonosi a Leonardo Sciascia para el *L'Espresso*, el 21 de enero de 1974, y el malentendido sobre el supuesto antifeminismo de Sciascia. Leonosi pregunta a Sciascia acerca del supuesto segundo plano que los personajes femeninos ocupan en su obra, a lo que Sciascia responde que él escribe de los problemas de los sicilianos, que Sicilia es un matriarcado y que siente aversión hacia esta sociedad matriarcal, y expresa que ha visto cómo las mujeres han mandado siempre, destruyendo a los hombres y que la mafia ha nacido del patriarcado. Según Riccio, la mujer que describe Sciascia en sus reflexiones aparece dominada por el patriarcado, pero, aun así, ha sido capaz de hacerse un hueco para emprender sus propias acciones, aunque siempre desde la sombra. Riccio reconstruye las palabras de Sciascia a través de un prisma literario, centrándose en su obra y mostrando una perspectiva diferente; también propone analizar las palabras de Sciascia con una mirada crítica con el ejercicio del poder.

El séptimo artículo, «Il giornalismo come strumento di affemmarzione identitaria in Rosario Ferré», de

Giovanna Giacchino, se centra en la actividad periodística de Rosario Ferré en la revista *Zona de Carga y Descarga*, fundadora de la revista junto a su prima Olga Nolla. La revista presenta un tono relajado, utilizando un lenguaje deliberadamente coloquial que desafía las convenciones sociales, para tratar temas como la homosexualidad o el machismo, y, sin duda, el punto de vista feminista es clave para abordar la sociedad portorriqueña de su época y dota de identidad a la revista. *Zona de Carga y Descarga* se caracteriza por la defensa de los derechos humanos y por un compromiso político de la causa independentista, pero también por un abordaje artístico y social de temas diversos, desde la situación de la mujer hasta el anticolonialismo. Giacchino explora lo que podría ser la primera fase en la carrera de Rosario Ferré, así como la importancia de la revista *Zona de Carga y Descarga* dentro del panorama literario y su participación en la creación de un sentimiento nacional propio.

Finalmente, en «Debates actuales sobre la literatura escrita por mujeres. El *boom* de escritoras en la prensa en español», el último artículo, Rocío Peñalta Catalán plantea la pregunta de si hay más mujeres escritoras que antes o si simplemente ahora son más visibles. En su columna en el periódico *El Mundo*, el 19 de abril de 2024, la escritora zaragozana Aloma Rodríguez insinuaba que había una moda de premiar a mujeres y que, de hecho, obedecía a unos intereses editoriales claros. La escritora cordobesa

Rosario Vallejo respondía en su cuenta de Instagram que ahora simplemente se visibiliza más a las escritoras porque se las premia. Peñalta Catalán analiza los datos oficiales ofrecidos por el Ministerio de Cultura desde 2017, año en el que se empieza a desglosar la autoría de libros por sexo, hasta 2022, y descubre que no se publica más a mujeres, de hecho, su presencia ni siquiera es igualitaria. Además, analiza este supuesto *boom* y los temas que tratan las obras incluidas bajo esta etiqueta, como la maternidad, el deseo o la violencia sexual, exponiendo lo evidente: la tendencia de reducir los libros a un único tema. También responde a la crítica de Aloma Rodríguez respecto a las tendencias editoriales poniendo de manifiesto cómo a veces se utiliza el *purplewashing* para blanquear el trabajo de las escritoras.

El recorrido que propone este volumen, que abarca desde el siglo XIX hasta la actualidad, a través de la literatura escrita y dirigida por y para mujeres, recupera figuras poco conocidas y aborda debates muy interesantes que nos permiten seguir planteándonos preguntas. El libro abre la puerta a futuras investigaciones, ya que los artículos, organizados de manera cronológica, ofrecen una base sólida que tendría la posibilidad de enriquecerse con nuevas contribuciones; esta línea de trabajo permitiría explorar las polémicas relacionadas con la causa feminista que puedan emerger en un futuro.

Diana Andreea NEAGU

Universidad Complutense de Madrid

LA TRADUCCIÓN DE LA PROSA DE LA RESTAURACIÓN INGLESA

CAVENDISH, Margaret. *Cartas sociables*. Edición y traducción de Sonia Villegas López. Madrid: Cátedra (Letras Universales), 2024, 504 pp. ISBN: 978-84-376-4723-4.

HEAD, Richard. *El pícaro inglés*. Edición de María José Coperías; traducción de Sonia S. Perelló. Madrid: Cátedra (Letras Universales), 2024, 568 pp. ISBN: 978-84-376-4705-0.

En 2024 la editorial Cátedra publicó en su colección Letras Universales la traducción de dos obras en prosa impresas con apenas un año de diferencia en el Londres de la recién inaugurada Restauración de la monarquía de los Estuardo. La primera de ellas, *CCXI Sociable Letters*, traducida bajo el título de *Cartas sociables*, es una obra ensayística en forma de falso intercambio epistolar escrita por la filósofa, poeta y dramaturga Margaret Cavendish (1623-1673), duquesa de Newcastle. Traduce y edita el texto de la única edición original conservada, publicada en 1664, Sonia Villegas López, investigadora principal del Proyecto de Excelencia «Los Orígenes de la novela en Inglaterra, 1660-1700: Base de datos y edición de textos» (FFI 2017-82728-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Bajo los auspicios del mismo proyecto se publica también *El pícaro inglés*, la traducción de la ficción picaresca *The English Rogue*, escrita por el irlandés Richard Head (c. 1637-1686) e impresa por

primera vez en 1665¹. Con edición a cargo de María José Coperías y traducción de Sonia S. Perelló, *El pícaro inglés* es la primera de las cuatro entregas de la enrevesada historia de viajes, crímenes y violencias del protagonista de la serie, Meriton Latroon, personaje inventado por Head y continuado por Francis Kirkman (1632-c. 1680), quien pronto se convierte en impresor, editor del resto de la serie y autor de la segunda, la tercera y la cuarta partes, así como de la promesa irrealizada de una quinta. Desde lugares muy distintos ambos títulos son testigos y comentadores de lo agitado y traumático de las décadas centrales del siglo XVII en Inglaterra. Ciertamente la obra de Head, que logró un éxito comercial considerable, supone un importante contrapunto a la de Cavendish. Si bien la colección de doscientas once cartas ensayísticas o ensayos pseudoepistolares reunidos en *Cartas sociables* está escrita por una aristócrata y dirigida a una supuesta amiga de su misma posición social con la que se intercambia correspondencia, *El pícaro inglés* se sumerge en el mundo del hampa y de una picaresca delincuente de la mano de un autor que vive, o sobrevive, precariamente y que inventa un narrador en primera persona con el que, muy a su pesar, termina siendo identificado y del que luego se esfuerza por desvincularse. Cavendish y Head escriben, pues, desde lugares antitéticos de la sociedad inglesa de

1. Se especula con una primera edición, no conservada, que podría haber aparecido en 1664.

la época, si bien ambos comparten afinidades políticas (promonárquicas) y una experiencia de marginalidad propia, que en el caso de Head se sigue de sus estrecheces económicas y en el de Cavendish del hecho de ser una mujer que escribe y publica con su nombre obras no ya solo literarias, sino también de filosofía. Aunque su estatus social y su patrimonio le permitan autopublicarse en ediciones caras, en folio (como es el caso de sus dos colecciones de obras de teatro), nada puede hacer para evitar ser excluida, por ser mujer, de las instituciones de la élite intelectual: tanto de las universidades como de la recién establecida Royal Society, la institución científica oficial de Inglaterra, que el 30 de septiembre de 1667 excepcionalmente la invita como observadora al tiempo que le niega el reconocimiento de miembro, acentuado así, al hacerla visitante, su no pertenencia.

Comparten ambos títulos sendos nutridos estudios introductorios que sitúan histórica y biográficamente las obras y a sus autores. Villegas López repasa la biografía de Cavendish con su prolífica producción textual, rica no solamente en número sino también en términos de variedad genérica, pues Cavendish es autora de «catorce obras originales de poesía, prosa histórica, material didáctico, obras líricas, filosofía natural, prosa de ficción, oraciones, cartas familiares, obras morales, biografía y autobiografía» (p. 31). En el desarrollo de su personalidad y en la consolidación de muchos de sus gustos influyen decisivamente sus años al servicio de la

reina Henrietta Maria, esposa de Carlos I de Inglaterra, y es definitorio en su vida y en su obra su matrimonio con William Cavendish, treinta años mayor que ella, que pronto se revela como gran defensor de su obra, su mejor compañero de reflexión y escritura y su mayor apoyo a la hora de publicar. Esto último quizá no solo por amor a Cavendish, pues sufragar la publicación de las obras de ella también «era el medio para guardar las apariencias delante de sus acreedores, para generarles confianza y seguir pidiéndoles dinero a préstamo, y para continuar siendo mecenas de las artes, prerrogativa de los nobles» (p. 35). Cavendish queda marcada de por vida por la guerra civil y la experiencia del exilio, temas sobre los que vuelve de manera recurrente en sus cartas, en las que encuentra un espacio de reflexión sobre estos y otros muchos asuntos: desde el matrimonio, la amistad y la maternidad, hasta sus intereses científicos y filosóficos, su experiencia de vida retirada en el campo, sencilla y tranquila, frente a la vida de vanidades y artificios de Londres. De particular interés resulta el repaso que hace Villegas López a lo sobresaliente del género epistolar en la literatura inglesa del siglo XVII desde la influencia de *Heroides* de Ovidio, traducida al inglés a finales del XVI, hasta obras epistolares firmadas por autoras de finales del XVII y principios del XVIII —entre otras, Aphra Behn, Delarivier Manley, Eliza Haywood y Jane Barker—. No es baladí el hecho de que ese mismo año de 1664 Cavendish publicara un segundo volumen de cartas, *Philosophical*

Letters, centradas en sus opiniones acerca de la filosofía natural, donde igualmente crea «un vínculo social a través de la amistad epistolar» (p. 64). Como explica el estudio introductorio, las posibilidades que ofrece el género epistolar de introspección y confesionalidad van de la mano de la creación de modos de sociabilidad que adquieren un tono particular en el caso de autoras y que desde luego también explotan escritores de obras de ficción con protagonistas femeninas, como es el caso de Samuel Richardson y del excepcional éxito editorial de *Pamela, o la virtud recompensada* (1740). Cavendish opta por la carta como género privilegiado de acceso a la intimidad del hogar y al pensamiento más privado para revelar y compartir sus opiniones supuestamente más confidenciales, no obstante deliberadamente preparadas y concebidas para su publicación con el fin de lograr un efecto público. Así esta sociabilidad epistolar basada en el decoro y la modestia de la amistad de dos mujeres en el círculo de lo doméstico se emplea para camuflar la ambición de la consecución de un resultado político y de una repercusión pública por parte de Cavendish, que concibe esta representación o escenificación de la práctica de la amistad en el plano epistolar como un acto discursivo político y público.

Igualmente útil y preciso es el aparato crítico de la edición de *El pícaro inglés* tanto en lo que concierne a la Introducción (pp. 9-80) como en lo que respecta a las notas al pie que acompañan al texto de la ficción a lo largo de sus 76 capítulos,

tan prudentes como acertadas en número y extensión. En su estudio introductorio, la editora comienza ubicando *El pícaro inglés* en el marco de la tradición de la novela picaresca en Inglaterra, identificando elementos idiosincráticos de la tradición inglesa (desde «los denominados *cony-catching pamphlets* o pliegos sueltos o de cordel sobre engaños a incautos» hasta «catálogos de maleantes», pp. 29-31), al tiempo que repasa la influencia de la tradición picaresca española en la Inglaterra del XVI y del XVII a través de la cronología de las traducciones al inglés de obras como *Lazarillo*, *La Celestina*, *Guzmán de Alfarache* y *La vida del Buscón*, de gran repercusión en las letras inglesas. Justamente, a la hora de traducir *El pícaro inglés*, Perelló ha recurrido a *Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache* y a *Buscón* como lugares de inspiración léxica y estilística, pues es seguro que Head conoció bien estos tres títulos y se inspiró en ellos para escribir su propia obra. La traductora ha acertado además en la manera de afrontar la traducción del denominado *cant* o *canting*, esto es, la jerga de ladrones y criminales tan abundante en el texto de *El pícaro inglés*, a través del léxico de la germanía, y, en este sentido, el *Diccionario de germanía* (Gredos, 2002) de César Hernández y Beatriz Sanz se ha convertido en un recurso específico de su traducción, que ciertamente presenta numerosos retos propios. Un segundo reto particular de la traducción de *El pícaro inglés* reside en la alta presencia de versos a lo largo del libro, y esto no solamente en el caso de los diversos

poemas comendatorios que siguen al prefacio y anteceden al primero de los capítulos, pues a lo largo de todo el volumen proliferan poemillas, rimas más o menos breves y canciones, así como extractos en verso de mayor longitud que se alternan con el texto en prosa. Una buena muestra de esto se encuentra en el «Apéndice», que recoge un poema de casi ciento cincuenta versos que no aparece en la edición de 1667 y que se recupera de otras ediciones. La política seguida ante «las numerosas incursiones de versos a lo largo de los capítulos» es clara y se aplica de forma sistemática, empleando «el verso alejandrino con rima consonante como estructura preferente», por lo general adaptando «las composiciones a las estrofas existentes en la métrica española» y plasmando «la musicalidad de las diversas canciones presentes en la novela» (p. 73). Hay mucho que elogiar en la resolución de la traductora de los múltiples desafíos textuales propios de *El pícaro inglés*.

Siquiera por la pura coincidencia temporal de ambos títulos, hay una serie de desafíos compartidos por parte de las traductoras de ambos volúmenes y una resolución que confía en el uso de recursos similares. Así, es evidente que los diccionarios históricos, de una y otra lengua, han sido compañeros de trabajo y de constante referencia de editoras y traductoras, como también lo han sido obras consideradas en cierto sentido homólogas a los textos traducidos. Las traductoras, además, coinciden en preguntarse, por ejemplo, cómo abordar, más allá de la traducción de

cuestiones de tipo léxico y de elementos culturales, la puntuación en su traducción de las frases tan largas y enrevesadas características del inglés del XVII, ajenas tanto a la retórica del inglés actual como a la del castellano de nuestra época. El debate entre garantizar una naturalidad y fluidez en la experiencia de la lectura de la traducción y la voluntad por conservar un aire a prosa del XVII termina resolviéndose de igual forma en ambos casos, pues las dos traductoras optan por la modernización de la puntuación del texto original para facilitar la agilidad de la lectura sin renunciar –y esto es de agradecer y en ello reside la dificultad de ambas traducciones– a un intento por conservar el sabor propio de una prosa que transporta al lector hispanohablante al siglo XVII.

En definitiva, los lectores hispanohablantes están de suerte con ambas traducciones y ediciones, pues dan a conocer a dos autores relevantes de las letras inglesas de mediados del XVII que, a pesar de su éxito y fama entre sus contemporáneos, son sin embargo relativamente poco conocidos (en el caso de Cavendish) o han permanecido desconocidos (en el de Head) entre un público lector general. La obra de Head, que tiene el mérito de ser la primera novela en lengua inglesa en haber sido traducida a otra lengua europea (esto es, al alemán, en 1672), ha permanecido sin traducir a pesar de constituir uno de los mayores exponentes de la picaresca inglesa y de deberle tanto a la tradición de la picaresca española, a la que le unen vínculos estrechos. Algo similar

sucede con la extensa obra de Cavendish, de la que se conoce poco en español a pesar de su relevancia, y esto, hasta la traducción de Villegas López, casi en exclusiva gracias a la labor de Maria Antònia Martí Escayol, editora y traductora de la ficción en prosa *The Blazing-World* (1666) al castellano y al catalán, respectivamente, *El mundo resplandeciente* (Siruela, 2017) y *El Món Lluminós: I altres textos* (Sfabula Editorial, 2023), así como de dos de las obras de teatro de Cavendish más icónicas, *The Female Academy* y *The Convent of Pleasure*, que reflexionan,

la primera, sobre instituciones educativas solo para mujeres y la segunda, sobre comunidades exclusivamente para mujeres. La traducción de Martí Escayol de estos dos títulos, publicados en un solo volumen titulado *La Academia femenina/El Convento del placer* (Sfabula Editorial, 2022), aporta además una nota biográfica y una útil guía de lectura que complementa la edición y traducción de *Cartas sociables*.

ROCÍO G. SUMILLERA
Universidad de Granada

PERFILES BIOGRÁFICOS DE LOS AUTORES

RENÉ ARAYA ALARCÓN. Licenciado en Psicología, magíster en Ciencias Sociales con mención en Política y doctorando en Literatura Hispanoamericana Contemporánea. Ha publicado los ensayos *Obama: escenas del fin de la política* (2016) y *Apocalipsis. La política del desconcierto* (2019), así como diversas obras de ficción. Actualmente se desempeña como coordinador de Vinculación con el Medio en las instituciones Santo Tomás, Chile, y como docente asistente en la misma casa de estudios.

HERNÁN DARÍO BERMÚDEZ RUIZ. Profesional en Bibliotecología de la Universidad de Antioquia; magíster en Educación de la Universidad Nacional de Colombia y doctorando en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ejerce actualmente como profesor de la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Su interés investigativo se ha movido en las líneas de la lectura, la escritura, la oralidad y la literatura desde la transversalidad de los campos de la bibliotecología, la educación y la literatura.

BARBARA CANTALUPO es profesora emérita de Estudios Ingleses en la Penn State University, editora fundadora de la *Edgar Allan Poe Review* y editora de la serie *Perspectives on Poe*, publicada por Lehigh University Press/Bloomsbury Group. Su monografía *Poe and the Visual Arts* (2014) recibió el premio Patrick Quinn de la Poe Studies Association. Entre los

libros que ha editado se encuentran *Poe's Pervasive Influence* (2014), *Emma Wolf's Short Stories in the Smart Set* (2010), *Emma Wolf's Other Things Being Equal* (2002) y *Emma Wolf's Heirs of Yesterday*, coeditado con Lori Harrison-Kahan (2021).

JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS es profesor permanente laboral en la Universidad Complutense de Madrid. Su campo de estudio se centra, principalmente, en la literatura gótica, tanto europea como norteamericana, así como en sus interrelaciones y sus conexiones con la cultura histórica de ambas regiones. Otra de sus áreas de interés son los estudios nativo-americanos, así como la literatura norteamericana del período temprano. Entre sus publicaciones más recientes, sobresalen *Edición y estudio de La fe del Cristiano y La religion pura (1699)*, de Cotton Mather y «Land Property, Land Destruction: Ecogothic vs. Capitalism in Bram Stoker's *The Snake's Pass*», así como la coedición del volumen *Estudios de literatura del mundo hispánico y del mundo anglosajón. Del comparatismo al transnacionalismo*. Actualmente, ejerce de secretario académico de la revista *Amaltea. Revista de Mitocrítica*.

ANA BELÉN DOMÉNECH GARCÍA es profesora ayudante doctora en el Centro Universitario de la Defensa (Academia General del Aire y del Espacio) y doctora en Humanidades por la Universidad de Castilla-La Mancha. Su línea de investigación se centra en el análisis historiográfico

de la traducción y la recepción de la obra de Edgar Allan Poe desde la perspectiva de la Lingüística Comparada y la Teoría de la Traducción. Ha desarrollado su labor docente en la Universidad de Castilla-La Mancha y en la Macau University of Science and Technology. Colabora con el grupo de investigación Estudios Interdisciplinarios de Literatura y Arte (LyA) y es miembro de la junta directiva de la Edgar Allan Poe Spanish Association (EAPSA). Su producción científica articula los estudios de traducción, la crítica textual y el análisis de las relaciones entre literatura, cultura visual y procesos de mediación cultural.

ANA GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ es profesora en el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad Autónoma de Madrid. Doctora en Filología Clásica y en Filología Inglesa por la Universidad Complutense de Madrid. Ha realizado estancias de investigación posdoctoral en la Universidad de Oxford, la Universidad Nacional de Tucumán, la Baylor University, la Open University y la Universidad de Essex. Una de sus principales líneas de investigación es la recepción de clásicos de la literatura en la literatura gótica, con especial atención a los mitos y la mitocrítica. Trabaja igualmente en los ámbitos de literatura comparada, transferencias culturales, intermedialidad y cultura popular. Actualmente es la secretaria de Asteria (Asociación Internacional de Mitocrítica), vicepresidente de la EAPSA (Edgar Allan Poe Spanish Association) y vocal de la junta directiva

de la SELGyC (Sociedad Española de Literatura General y Comparada).

LAURA LÁZARO PALENCIA es una investigadora independiente graduada en Estudios Ingleses por la Universidad Autónoma de Madrid en el año 2022. Obtuvo el Máster en Estudios Literarios y Culturales Británicos y de los Países de Habla Inglesa por la Universidad Autónoma de Madrid en el año 2024, lo que le permitió especializarse en la investigación en estudios literarios, y muy especialmente en la literatura gótica anglosajona y la obra de Edgar Allan Poe.

ALEJANDRO OCAÑA FERNÁNDEZ cursó el Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística y se doctoró en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, donde es colaborador. Su labor como abogado se ha desarrollado principalmente en el ámbito del Derecho del Trabajo, habiendo prestado servicios para diversas instituciones públicas y sindicales. En cuanto a su dedicación a la Historia del Arte, su línea de investigación ha girado en torno a las artes del espectáculo, en general, y las artes escénicas, en particular. Los resultados de estos trabajos de investigación, que continúan hoy en día, han salido a luz en forma de artículos en revistas y colaboraciones en libros especializados, así como en ponencias y comunicaciones presentadas en congresos nacionales e internacionales.

DR. REDHWAN QASEM GHALEB RASHED. Associate Professor of English Literature & Comparative Studies at

Amran University, Yemen. Currently serving in the English Department, College of Arts, University of Ha'il, Saudi Arabia. Expert in literary analysis and comparative studies. Dedicated educator with a focus on higher education.

MARGARITA RIGAL ARAGÓN es profesora titular de la Universidad de Castilla-La Mancha, en cuya Facultad de Humanidades de Albacete imparte docencia de Literaturas en Lengua Inglesa. Se especializa en la narrativa del siglo XIX, en los orígenes del género policíaco y, más concretamente, en la figura y obra de Edgar Allan Poe. A este respecto ha publicado una treintena de artículos en revistas académicas, capítulos en libros colaborativos y es, además, autora y/o editora de varios libros. Entre ellos destacan: *Los legados de Poe* (Síntesis, 2011), la edición de *Narrativa completa de Edgar Allan Poe* (Cátedra: Bibliotheca Aurea, 2011) y *The Portrayal of the Grotesque in Stoddard's and Quantin's Illustrated Editions of Edgar Allan Poe* (The Edwin Mellen Press, 2017, coescrito con Fernando

González Moreno). Ha sido la primera presidenta de la Edgar Allan Poe Spanish Association (hasta el 31 de enero de 2024) y actualmente coordina, con Fernando González Moreno, el grupo de I+D Estudios Interdisciplinarios de Literatura y Arte «LyA», patrocinado por el Vicerrectorado de Investigación y Política Científica de la Universidad de Castilla-La Mancha.

LOLA ROBLES. Licenciada en Filología Hispánica, escritora (con novelas como *El informe Monteverde* y *Más allá de Concordia* o el libro de relatos *Naturalezas muertas con minerales*), investigadora y especialista en autoras españolas de ciencia ficción y la relación de este género con el feminismo y la teoría *queer*. Ha recibido el premio Gabriel, otorgado por Pórtico-AEFCFT, por sus trabajos de difusión sobre géneros no realistas, en especial sobre autoras, y el premio honorífico a la divulgación literaria Droids and Druids. Se la puede seguir en el Blog Fantástikas: <http://escritorasfantastikas.blogspot.com.es/>

1616: ANUARIO DE LITERATURA COMPARADA
GUIDELINES FOR THE PRESENTATION OF ORIGINAL MANUSCRIPTS

1616: Anuario de Literatura Comparada (1616: Annual Journal of Comparative Literature), a journal published annually by the Spanish Society of General and Comparative Literature, is a means of expression devoted to studies in this area, the only limitation being that manuscripts must be approved by the Editorial Board for publication. While respecting the intellectual freedom of authors, the journal does not necessarily endorse the opinions expressed by them.

Original manuscripts in the form of Word for Windows, should be sent, preferably through the application for authors (http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp) or to Editorial Secretary, Rosario López Gregoris (rosario.lopez@uam.es). Articles must be written either in one of the official languages of Spain (Catalan, Spanish, Basque and Galician) or in one of those admitted by the International Association of Comparative Literature (English or French).

Manuscripts must be previously unpublished, have a maximum length of 60,000 characters, including spaces, in the case of articles, 30,000 in the case of notes and 15,000 for reviews. When calculating the length, please include any figures, graphs, maps, notes and bibliography. Figures, graphs, maps must be numbered with Arabic numbers and in order of appearance. Each of these elements should have a short title to define it and its source must be indicated.

Each submission must have a cover page indicating the title and subtitle (if any) in Spanish and English; the name and surname of the author(s); academic or professional information; complete postal address, phone number and e-mail address; and the date the article was completed. The author must also send a short 10 line abstract (max. 150 words) in Spanish and English and the descriptors or key words (max. 6) of the contents to facilitate its finding.

The font used must be 12 point Times New Roman, single spaced. Footnotes, in 10 point, should be numbered correlatively in Arabic numbers and with superscript in the text. Long quotations must be indented and in 11 point.

References in the citations and bibliography shall comply with the model parenthetical style of Chicago-Deusto in cases of texts written in languages of the State (adapted to the spelling rules of the Catalan, Galician and Basque), Chicago style in the case of texts in English (with a consistent use of the standard British or American) and the Chicago-style in the case of texts in French (adapted to its orthographic rules).

The numbering of sections and sub-sections in the original manuscript should be done with Arabic numerals and should not be mixed with Roman numerals or letters. Each first level section can be sub-divided into successive levels numbered consecutively beginning with 1. Always place a full stop (period) between the numbers referring to the different sub-sections (E.g. 1.1.2.).

1616: Anuario de Literatura Comparada will acknowledge receipt of original manuscripts within a period of 30 days after reception and the Editorial Board will decide on publication within a period of six months.

Authors will receive one galley proof. The Editorial Board asks that no important variations be entered in the original text during correction of the proofs, because of the extra publishing costs incurred. Authors must correct and return the proofs within 15 days after receiving them.

Copyright belongs to *1616: Anuario de Literatura Comparada*, and permission from the Editorial Board is needed for its partial or total reproduction, indicating the source in all cases.

1616: ANUARIO DE LITERATURA COMPARADA NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1616: Anuario de Literatura Comparada, revista-anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, constituye el cauce de expresión de los estudios dedicados a dicha disciplina, sin más limitaciones que la aprobación por el Consejo de Redacción. Respetuoso este con la libertad intelectual de los autores, no se solidariza, sin embargo, con sus opiniones.

Los originales, confeccionados en Word para Windows, serán enviados preferentemente a través de la aplicación para autores (http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp) o a la Secretaría de Redacción a nombre de Rosario López Gregoris (rosario.lopez@uam.es). Se publicarán artículos en las lenguas oficiales del Estado español (catalán, español, euskera y gallego) y en las admitidas por la Asociación Internacional de Literatura Comparada (inglés y francés).

Los artículos habrán de ser inéditos, con una extensión máxima de 60.000 caracteres, espacios incluidos, en el caso de los artículos, 30.000 para las notas y 15.000 para las reseñas. En el cómputo de la extensión correspondiente se incluirán los cuadros, gráficos, mapas, notas y bibliografía. Los cuadros, gráficos y mapas irán numerados en arábigo, correlativamente, y cada uno llevará un título breve que lo identifique y las fuentes de origen.

Cada texto irá precedido de una página que contenga el título y subtítulo (si lo hubiere) en español e inglés; el nombre y apellidos del autor/-es; datos académicos o profesionales; dirección postal completa, teléfono y correo-e, y fecha de conclusión del artículo. Asimismo el autor deberá adjuntar un breve resumen de 10 líneas (150 palabras como máximo) en español e inglés y los descriptores o palabras clave (hasta un máximo de 6) del contenido del artículo que faciliten la localización.

La fuente del texto debe ser Times New Roman 12 puntos, con interlineado sencillo. Las notas a pie de página, en 10 puntos, irán numeradas correlativamente en caracteres árabes y voladas sobre el texto. Las citas extensas irán sangradas y en cuerpo 11 de letra.

Las referencias bibliográficas en las citas y en la bibliografía se ajustarán al modelo autor-año del estilo de Chicago-Deusto en los casos de textos escritos en lenguas del Estado (adaptado a la normativa ortográfica del catalán, gallego y euskera), el estilo de Chicago en los casos de textos en inglés (haciendo un uso coherente de la norma británica o estadounidense) y el estilo de Chicago en los casos de textos en francés (adaptado a sus normas ortográficas).

En la numeración de divisiones y subdivisiones de los originales deben emplearse números arábigos, sin mezclarse con cifras romanas o con letras. Cada división del primer nivel puede a su vez subdividirse en sucesivos niveles numerados consecutivamente, empezando por el 1. Siempre se colocará un punto entre las cifras relativas a las divisiones de los distintos niveles (ej.: 1.1.2.).

1616: Anuario de Literatura Comparada acusará recibo de los originales en el plazo de treinta días hábiles desde la recepción y el Consejo de Redacción resolverá sobre su publicación en el plazo de seis meses.

Los autores recibirán una sola prueba de edición. El Consejo de Redacción pide que durante la corrección no se introduzcan variaciones importantes en el texto original, pues ello puede repercutir en los costos de edición. Los autores se comprometen a corregir las pruebas en un plazo de 15 días, contados desde la entrega de las mismas.

Los derechos de edición corresponden a *1616: Anuario de Literatura Comparada*, y es necesario el permiso del Consejo de Redacción para su reproducción parcial o total. En todo caso será necesario indicar la procedencia.

MONOGRÁFICO

EDGAR ALLAN POE: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA Y ARTE

RIGAL ARAGÓN, Margarita y GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana. <i>Introducción al monográfico</i>	9-11
CANTALUPO, Barbara. «Guiando la fantasía»: el Poe de Ensor.....	13-22
OCAÑA FERNÁNDEZ, Alejandro. <i>Edgar Allan Poe y el teatro del Grand Guignol de París</i>	23-40
DOMÉNECH GARCÍA, Ana Belén. <i>La recepción traducida e ilustrada de «The Pit and the Pendulum» en España</i>	41-61
LÁZARO PALENCIA, Laura y GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana. <i>La casa de Flanagan: procesos de adaptación y apropiación de la obra de Edgar Allan Poe en La caída de la casa Usher (Netflix, 2023)</i>	63-90
CORREOSO RODENAS, José Manuel. <i>El duradero «mito» de Edgar Allan Poe en España: lo que Cuarto Milenio tiene que decir al respecto (advertencia: voyerismo foucauldiano)</i>	91-104

VARIA

BERMÚDEZ RUIZ, Hernán Darío. <i>Del realismo mágico de Gabo a la narcoliteratura. Una mirada crítica comparativa entre algunos de sus elementos literarios. El caso de Sin tetas no hay paraíso (2005) de Gustavo Bolívar, Rosario Tijeras (1999) de Jorge Franco y La cuadra (2016) de Gilmer Mesa</i>	107-128
ROBLES, Lola. <i>Inteligencia artificial y sociedad poshumana en la ciencia ficción española: una utopía ambigua</i>	129-143
RASHED, Redhwan. <i>Retorno a Haifa y el conflicto palestino-israelí: un legado de memoria y resistencia</i>	145-173
ARAYA ALARCÓN, René. <i>Archivos espectrales: escritura, ruina y legitimidad literaria en Los detectives salvajes (1998) de Roberto Bolaño y La más recóndita memoria de los hombres (2021) de Mohamed Mbougar Sarr</i>	175-194

ENTREVISTAS

LÓPEZ GREGORIS, Rosario. <i>Entrevista a Tannia R. Tamayo sobre el libro El peso del humo. Madrid: Alberto Santos, 2022</i>	197-207
MARTÍNEZ SARIEGO, Mónica María. <i>Entrevista a Jesús G. Maestro. La Literatura Comparada en la Crítica de la razón literaria. Madrid: Cátedra Hispánica de Estudios Literarios, 2025</i>	209-226

INFORMES DE LOS ÚLTIMOS SIMPOSIOS DE LA SELGyC

ANDRADE BOUÉ, Pilar. <i>Informe del XXIV simposio de la SELGyC, celebrado del 22 al 24 de febrero de 2023 en la Universidad Complutense de Madrid</i>	229-232
MONTES NOGALES, Vicente E. <i>Informe del XXV Simposio de la SELGyC, celebrado del 15 al 17 de enero de 2025 en la Universidad de Oviedo</i>	233-235

RESEÑAS

Diciembre, 2025



Ediciones Universidad
Salamanca

SELGyC

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA
GENERAL Y COMPARADA



15