

FEMINICIDIO ÍNTIMO Y SIMULACRO DE AMOR: DENUNCIA DEL NARCISISMO MACHISTA Y PERVERSO EN *PERSONAL E INTRANSFERIBLE* DE CARMEN RESINO

Irene Mizrahi,
Boston College

Introducción: Discurso, poder y patriarcado

En literatura es frecuente que el discurso íntimo funcione como la parodia confidencial de un simulacro que encubre un crimen, muy a menudo cometido contra una mujer. Esta estrategia dialógica o paródica no solo genera tensión y ambigüedad, sino que también permite reflexionar sobre el poder, la culpa, el resentimiento, la violencia estructural y el silenciamiento de las víctimas. En este sentido, la literatura actúa como un espacio crítico donde lo que se dice y lo que se silencia tienen el mismo peso narrativo y ético. El título de este trabajo indica mi propósito de mostrar cómo Carmen Resino pone en práctica esa estrategia dialógica en *Personal e intransferible*, obra teatral de un acto estrenada en la Universidad de Cincinnati, Ohio, en 1986. Resino obtuvo el premio de Mejor Autor por esta obra en 1988, año en el que también se emitió en el programa *La voz humana* de TVE y se escenificó en la Sala Boesdaalhoeve de Bruselas.¹

En *Personal e intransferible*, Resino nos coloca ante el soliloquio emitido por un protagonista, identificado únicamente como Hombre, quien acaba de ser desalojado de su casa por el gobierno. Antes de abandonar la propiedad, Hombre desentierra el cadáver de su esposa, señalada nada más que como Ella, del jardín de la casa—allí lo había tenido oculto como si fuera “un tesoro” (74) durante dos años—, metiéndolo luego en el “gran paquete” (71) que había cargado a costas hasta la localización secreta en donde tiene lugar toda la obra. Tras llegar a esta misteriosa localización, verificar que nadie lo está observando y sacar el cadáver de su envoltura, Hombre empieza a confesarle los motivos debido a los cuales había tomado la decisión de comerse su extinto cuerpo femenino. La obra concluye cuando Hombre termina su confesión y empieza su acto de antropofagia. *Personal e intransferible* no ha recibido demasiada atención analítica, pese al galardón de Mejor Autor que Resino obtuvo por la obra. Los pocos estudios críticos dedicados a ella no la interpretan en clave dialógica sino autobiográfica, estimando al protagonista como hablante fidedigno. El acto de consumo de la difunta se considera como una demostración del sentimiento de amor eterno —o de “amor constante, más allá de la muerte” (para decirlo en términos del famoso poema de Quevedo)— que Hombre guarda por ella y como una forma de rebelión contra el gobierno, sus instituciones, funcionarios y empleados, los cuales, según insiste él a lo largo de su soliloquio, querían controlar su intimidad afectiva al intentar separarlo de la mujer muerta en repetidas ocasiones.

En 1988, Patricia O'Connor publica la obra de Resino en *Dramaturgas españolas de hoy*, en donde en efecto propone que Hombre ejecuta tal acto de consumo para resolver así su batalla contra la “fría burocracia” (42) gubernamental que obstinadamente trata de apartarlo de la mujer con quien él había mantenido siempre una maravillosa relación de mutuo “compañerismo” y “comprensión” (42). En consecuencia, añade la estudiosa, Hombre prefiere la “soledad” (42) de su comunión con el cuerpo ingerido, frente a “la soledad que puede resultar en una sociedad tan compleja que sus estructuras se han deshumanizado” (42). O'Connor concluye que Resino emplea aquí el discurso amoroso de Hombre en tanto medio idóneo para criticar el sistema estatal, transmitiendo así un mensaje pesimista: “la incomunicación, la soledad, y la frustración del individuo frente a una burocracia rígida e inhumana” (42). Nina Bosh Namaste comparte su opinión en “Lo personal vs. Lo público: identidad en *Personal e intransferible*, de Carmen Resino” (2004), en el que igualmente interpreta el “amor devoto” (308) de Hombre como la causa de su consumo de la esposa. La estudiosa reconoce que el protagonista “viola” la integridad del cuerpo femenino al ingerirlo, pero considera que no existe otro procedimiento que le permita seguir unido a ella y solucionar su conflicto con la “jerarquía” gubernamental que, al intentar separarlo de ella, cede al Estado el poder “de decidir ‘lo mejor’ para sus ciudadanos, en vez de que lo decidan los individuos ellos mismos” (307). Al igual que para O'Connor, para Bosch Namaste, la obra resulta “decididamente pesimista” (308) pues esa política autoritaria, la cual “dicta que el gobierno, para el ‘bien’ social, decide la separación de lo público *versus* lo privado, en realidad viola los derechos del individuo” (308). Desde esta perspectiva, el conflicto central de la obra se situaría entre lo privado y lo público, entre el amor y una sociedad deshumanizada que pretende regularlo.

Sin embargo, conviene notar que la misma Resino se opone a la privacidad de Hombre. En el mundo ficticio en el que vive dentro de la obra, este protagonista desea emitir su soliloquio en absoluto secreto: antes de empezar a formularlo, mira “a un lado y otro” (71) a fin de cerciorarse de que se encuentra solo por completo. De hecho, únicamente empieza a hablar con el cadáver tras haber “comprobado que no hay nadie” (71) a sus alrededores. No obstante, en vez de respetar su privacidad, Resino hace todo lo contrario, pues deliberadamente convierte su discurso personal en un objeto público que, a hurtadillas de Hombre, todos podemos conocer al leer la obra o al asistir a su representación. Las críticas antes citadas no prestaron atención a este recurso veladamente empleado por la escritora para invitarnos a ser receptores cómplices de su *transgresión* de la intimidad de Hombre. A través de este recurso, Resino “sopla” que ha construido el discurso privado del protagonista precisamente para denunciarlo confidencialmente ante el público teatral e invitarlo a desenmascarar lo que este oculta mediante un muy atento análisis crítico de la obra.

Personal e intransferible de Carmen Resino construye un dispositivo dramático aparentemente simple —un soliloquio íntimo dirigido a una esposa muerta— que, en realidad, encierra una compleja maquinaria de manipulación discursiva al servicio de una subjetividad patológica. Este estudio parte de la premisa de que el perfil del protagonista se corresponde con el del narcisista machista y perverso: un sujeto que necesita controlar el relato, el cuerpo del otro y el marco interpretativo de su experiencia para sostener una ilusión de omnipotencia amenazada. Sin embargo, más que como diagnóstico clínico, Resino propone este perfil como figura crítica que permite denunciar la lógica afectiva, simbólica y retórica del patriarcado, en particular la forma en que este disfraza la dominación masculina de amor, deber moral o virtud heroica. *Personal e intransferible* no presenta, por tanto, a un sujeto aislado enfrentado a un sistema inhumano, sino a un narcisista perverso amparado por una lógica patriarcal que privatiza el abuso, despolitiza la violencia y ofrece al agresor un lenguaje prestigioso para narrarse como víctima.

El narcisismo machista y perverso de Hombre se manifiesta, ante todo, en su manera de hablar: su soliloquio no constituye una confesión espontánea ni un ejercicio de memoria, sino un simulacro discursivo cuidadosamente diseñado para imponer sentido, borrar responsabilidades y neutralizar toda alteridad. Para ello, Resino le construye un discurso que opera mediante varios mecanismos de control de la comunicación: la monología (que elimina el diálogo y la polifonía), el enmarcamiento (que estimula a interpretar la obra en clave afectiva), el enmascaramiento sentimental (que convierte la violencia en “amor devoto”), la fragmentación y el desorden estructural (que impiden reconstruir una causalidad coherente). En la primera sección de este estudio discuto por separado cada uno de estos procedimientos utilizados por Hombre para erigirse en único garante de la verdad. El resultado es una memoria artificialmente fabricada que no busca representar ni comprender el pasado, sino dominarlo, imponiendo una versión subvertida de los hechos.² En la segunda sección muestro que, frente a este discurso autoritario, Resino despliega una estrategia paródica que principalmente actúa a través de los paratextos: el título, la denominación genérica de los protagonistas (Hombre, Ella), las palabras introductorias, las acotaciones escénicas y la nota aclaratoria final. Aquí, mi propósito es hacer ver cómo, mediante estos paratextos, la autora incita al lector y al espectador a desconfiar de la voz del protagonista y a entrometerse en su intimidad. Tal transgresión de la privacidad no es arbitraria: Resino sugiere que, cuando lo privado se convierte en refugio del abuso y del autoengaño narcisista, la intervención crítica no solo es legítima, sino necesaria. La obra se opone así a una concepción patriarcal de la intimidad como espacio intocable donde el poder masculino puede ejercerse sin rendición de cuentas.

El trabajo sostiene que, de manera invisible, el simulacro de Hombre se articula en torno a tres heridas narcisistas fundamentales, cada una de las cuales genera una venganza imaginaria específica. La primera proviene de la prima de la esposa, quien lo había desacreditado al denunciarlo públicamente como un “completo inútil” (72). La segunda herida es infligida por la propia esposa, quien se había rebelado contra la dinámica de amo y esclavo que él intentaba imponerle en el ámbito doméstico. La tercera procede del Estado democrático, que se había visto obligado a expropiarle la casa para ensanchar una carretera y realizar un servicio público, introduciendo un límite institucional intolerable para su fantasía de soberanía absoluta. Estas tres figuras —la prima, la esposa y el gobierno— concentran el resentimiento de un sujeto que no tolera la pérdida de control ni la existencia de instancias que lo desautoricen.

Incapaz de elaborar estas heridas sin que se derrumbe su identidad, Hombre las envía simbólicamente al “cuarto de atrás”, sustituyéndolas por una memoria alternativa que le permite restaurar la ilusión de dominio. En esta memoria falsificada, Hombre convierte al Estado que lo desalojó en enemigo del “amor devoto”, mientras que, a la prima que lo criticó y a la esposa que se rebeló, las transforma en estereotipos de la “mala” y la “buena” mujer construidos por la tradición patriarcal: a aquella la trasmuta en una caricatura satírica de *femme fatale* materialista e interesada, y a esta la troca por una figura idealizada que le “iba como un traje perfecto” (73). El título mismo de la obra —*Personal e intransferible*— funciona como guiño irónico: aquello que Hombre reivindica como estrictamente privado es, en realidad, el núcleo de una violencia patriarcal que concibe tanto la casa como el cuerpo femenino como propiedades exclusivas, disponibles para su apropiación absoluta.

Este estudio propone que, al parodiar el discurso del narcisista machista y perverso, Resino no solo denuncia el mito patriarcal de amor romántico, sino que revela cómo dicha retórica puede funcionar como coartada simbólica del feminicidio íntimo (u homicidio de una mujer en el contexto de una relación de pareja o expareja). Para demostrarlo, paso finalmente al análisis del soliloquio de Hombre, en el que examino de manera sistemática las secretas venganzas que estructuran su simulacro —contra el Estado, contra la prima y contra la esposa—, reconstruyendo a partir de ellas una versión ordenada y coherente de los hechos. Solo mediante esta reordenación crítica es posible restituir la causalidad borrada por el simulacro, hacer visible la violencia que lo sostiene y comprender cómo el monólogo de Hombre convierte el crimen y la herida narcisista en heroica epopeya romántica.

Métodos de control de la comunicación empleados por el protagonista

Si bien Hombre se dirige a la esposa muerta en tanto receptora de su confesión, en realidad no se trata de un diálogo sino de un discurso unilateral y monológico, en el que todo está filtrado por su propia voz y perspectiva: es Hombre quien decide qué hechos mostrar y cuáles ocultar y cómo interpretarlos, organizando y manipulando eventos y personajes a su conveniencia. En su soliloquio, Hombre no se trata a sí mismo ni a los otros personajes como representaciones de seres humanos sino como marionetas, conduciéndose y haciendo que las otras figuras se conduzcan como él desea a fin de convertirse en héroe de su caballeresco simulacro de “amor devoto”. En términos de Mijaíl Bajtín (1984), Hombre fabrica así un discurso autoritario que intenta tener siempre la “última palabra” para que no surja la polifonía de voces o multiplicidad de puntos de vista y el contrapunto crítico. En términos de Miguel de Unamuno, se trata de un “monodialogo”: Hombre se cuenta una versión invertida de los hechos para producirla como cierta y para consolidarla narrativamente en la memoria.

Ampliamente estudiado en diversas disciplinas, especialmente en la comunicación, la sociología, la psicología y los estudios de medios (i.e., Goffman 1974; Entman 1993; Lakoff 2004; Iyengar 1991; Gamson & Modigliani 1989; Gitlin 1980; Kahneman y Amos Tversky 1981), el enmarcamiento consiste en presentar la información de una manera particular para modificar la forma en que las personas comprenden el contexto o el significado de dicha información. El objetivo del enmarcamiento es guiar al público a adoptar un punto de vista, una actitud o una emoción específica, enfatizando ciertos aspectos de una identidad, una relación, un problema o un acontecimiento, mientras se minimizan u omiten otros. El discurso de Hombre esconde un marco íntimo que le sirve para definir su subjetividad como la de un héroe movido única y exclusivamente por el “amor devoto”, atenuando o eliminando todos los demás aspectos de su identidad. Mediante esta estrategia, intenta orientar la interpretación de su soliloquio en clave afectiva, condicionando la manera en que se entienden sus palabras y acciones, las cuales (ya lo hemos visto) se han interpretado como manifestaciones de verdadero “amor devoto”, en lugar de cuestionarse por posibles motivaciones ocultas o perturbadoras.

Hombre establece tal marco íntimo mediante su empleo de veladas alusiones a los mitos románticos que configuran el modelo patriarcal de amor ideal que se instituyó en el siglo XIX cuando, en vez de concertado, el matrimonio era libremente elegido por la pareja, es decir, los mitos románticos de amor eterno, de amor ciego o racionalmente incontrolable, de la “media naranja” o amor predestinado, de la exclusividad, de la fidelidad, de los celos en tanto aspecto positivo o signo de amor “verdadero”, y de la omnipotencia del amor que “todo lo puede”, motivo debido al cual nunca se debe dejar de luchar por él. Mediante la frase siguiente, por ejemplo, Hombre alude de modo explícito al mito de la exclusividad, dando

a suponer que la esposa es absolutamente única e irremplazable para él: “¡Pues no digamos volver a casarme! [...]. Te amaría a ti en ella [...] ... y al final, la otra [mujer] se daría cuenta y yo me moriría de desesperación por haberme estado engañando” (75).³ En particular, Hombre implícitamente alude al mito de la omnipotencia del amor al crear la impresión de que él luchó heroicamente contra todos los obstáculos que el gobierno le impuso a fin de impedir que él siguiese unido a la difunta.

La crítica feminista ha desmantelado los mitos románticos, poniendo en evidencia que estos no describen una experiencia afectiva universal ni espontánea, sino que constituyen construcciones culturales e ideológicas que organizan el deseo y distribuyen roles de género —a las mujeres se les exige abnegación, cuidado y tolerancia; a los hombres se les concede centralidad, autoridad afectiva y derecho a interpretar la resistencia femenina como desamor o traición—, normalizando relaciones de poder desiguales (i.e., Wittig 1980, Butler 1988, Jónasdóttir 1993, Posada Kubissa 2013, Sánchez Núñez 2013, Caro García 2015). Tales mitos tienden a confundir la posesión con el amor, el control con el cuidado y el sacrificio con la virtud moral. Al naturalizar estas asociaciones, dichos mitos convierten prácticas potencialmente violentas —vigilancia, aislamiento, renuncia a la autonomía— en signos de amor “verdadero”. Esta romantización cumple una función clave: privatiza y despolitiza la violencia. Cuando el conflicto en la relación se explica como tragedia pasional o como exceso de amor, se borra su dimensión estructural y se dificulta identificar patrones de dominación patriarcal. El resultado es un marco cultural que no solo dificulta detectar la violencia, sino que puede inducir a justificarla.⁴ Al saturar el discurso de Hombre con fórmulas románticas reconocibles, Resino confía en que el lector/espectador advertido pueda detectar la distancia entre el lenguaje del amor y la realidad de la dominación y desplazar la lectura del plano emocional al plano ético y político.

Junto al marco íntimo, Hombre construye un marco público en el que el Estado y la familia extensa aparecen como “enemigos” del amor “verdadero” (o romántico) porque están (presuntamente) sometidos a la lógica capitalista del interés material. Este segundo marco simplifica la complejidad social en una oposición maniquea entre un sujeto supuestamente desinteresado y un mundo hostil, materialista y deshumanizado. En el simulacro de Hombre no hay amigos, colegas, vecinos, comunidad, sino funcionarios del Estado y familiares: la esposa, la prima y los otros “parientes”. Esta reducción extrema del mundo social al círculo familiar no es casual: es un rasgo estructural del discurso de Hombre, quien no puede concebir el conflicto en términos impersonales o sociales: todo desacuerdo debe ser íntimo, afectivo, personal y girar en torno a él en tanto único centro de atención del gobierno y la familia. Así, la violencia se transforma en drama doméstico y la dominación patriarcal en deber afectivo.

Dentro de este marco público, el Estado surge como el “enemigo” más poderoso, pues Hombre presenta a todos los funcionarios gubernamentales como si su misión no consistiera en garantizar la ejecución de las distintas políticas, leyes y servicios públicos establecidos por el Estado, sino en separarlo de la esposa muerta de manera obstinada e inhumana. Resino no menciona el país ficticio en el que Hombre habita. Sin embargo, sugiere que se trata de un Estado moderno, regido por una administración descentralizada y democráticamente elegida, la cual impide que las élites conservadoras transformen el capitalismo en un *laisse faire* beneficioso tan solo para ellas.⁵ Hombre no se somete a las leyes del Estado democrático. De hecho, él jamás menciona el nombre de las distintas administraciones gubernamentales a las que alude durante su soliloquio. Su silenciamiento constituye una estrategia de generalización simbólica: los funcionarios de las distintas administraciones estatales se funden en una sola figura genérica, abstracta y deshumanizada: un poder sin rostro ni empatía que elimina cualquier posibilidad de diálogo racional o negociación. Mediante su parodia, Resino delata que, al reforzarse mutuamente, los dos marcos (el privado y el público) construidos por Hombre operan como una velada manipulación emocional, haciendo que cualquier duda o sospecha sobre su “amor devoto” parezca como una falta de empatía hacia él en tanto “víctima” de un Estado autoritario cuya burocracia “rígida e inhumana” viola los “derechos del individuo”, para decirlo en términos de las estudiosas antes citadas.

La fragmentación y el desorden estructural del simulacro de Hombre constituyen el tercer pilar del dispositivo discursivo que Resino somete a parodia. Lejos de responder a una estética de la espontaneidad o del caos psicológico, la desarticulación del relato funciona como una estrategia activa de control del sentido. Hombre no narra los hechos siguiendo una secuencia causal ni cronológica, sino que los dispersa, los superpone y los interrumpe, generando una niebla narrativa que dificulta reconstruir qué ocurrió, en qué

orden y por qué. Esta confusión no es un fallo del discurso, sino una táctica destinada a impedir la formulación de preguntas incómodas.

El soliloquio avanza mediante saltos abruptos entre distintos frentes de resentimiento —el Estado, la prima, la esposa— sin establecer conexiones claras entre ellos. Hombre mezcla quejas administrativas con evocaciones íntimas, fantasías heroicas con lamentos sentimentales, escenas de aparente derrota con gestos de triunfo. Esta estructura discontinua produce la apariencia de coherencia emocional — “todos intentan separarme de mi difunta amada”— aunque en realidad carece por completo de coherencia lógica. La multiplicación de agravios impide aislar la causa real del conflicto y diluye la responsabilidad del protagonista. El feminicidio queda así disuelto en la maraña de episodios secundarios que lo enmascaran. Resino expone el carácter manipulador de esta fragmentación mediante la reiteración veladamente contradictoria. Hombre repite una y otra vez los mismos motivos —el amor devoto, la persecución estatal, la insolidaridad familiar—, pero cada repetición introduce imperceptibles inconsistencias que erosionan su credibilidad. La narrativa no progresa, no busca avanzar hacia la comprensión ni hacia el duelo, sino mantener al sujeto encerrado en una fantasía compensatoria que neutraliza la angustia. El desorden no es expresión de trauma elaborado, sino de trauma no asumido. Desde esta perspectiva, la fragmentación narrativa funciona como correlato estructural del narcisismo perverso. Incapaz de integrar una historia que incluya límites, responsabilidad y pérdida, Hombre sustituye la causalidad por la dispersión, y la memoria por un collage afectivo diseñado para sostener la ilusión de omnipotencia.

Resino parodia este procedimiento al obligar al lector/espectador a reconstruir lo que el discurso intenta impedir: una secuencia ordenada en la que la muerte de la esposa no aparece como accidente ni como fatalidad, sino como consecuencia lógica de una voluntad de dominio frustrada. La fragmentación y el desorden no solo desactivan la fiabilidad del narrador, sino que refuerzan la dimensión ética de la obra. Al hacer visible que la confusión narrativa es una técnica de encubrimiento, Resino muestra que el caos del relato encierra una violencia que necesita permanecer sin nombre. El desorden se revela aquí como una forma de poder: una manera de impedir que el lector/espectador pueda recomponer la historia y exigir responsabilidad.⁶

Para Pierre Bourdieu (1991), la violencia simbólica es una forma de dominación que no se ejerce mediante la fuerza física y no se percibe como violencia, pues opera con la complicidad involuntaria de quienes la padecen porque se apoya en esquemas de percepción, categorías morales y afectivas socialmente interiorizadas. El concepto se puede aplicar al simulacro de Hombre, cuyas estrategias de control discursivo (monología, enmarcamiento, fragmentación y desorganización) igualmente ejercen una forma de violencia simbólica sobre el lector/espectador. Al imponer un marco íntimo saturado de mitos románticos y al clausurar la posibilidad de contraste, el simulacro busca capturar emocionalmente a su receptor, orientando su empatía y condicionando su juicio moral. De este modo, el público es inducido a compartir, aunque sea momentáneamente, la perspectiva del agresor y a experimentar la violencia como tragedia privada, acto amoroso o gesto heroico. El discurso de Hombre pretende reducir al lector/espectador a una posición pasiva, privándolo de distancia crítica. Desde esta perspectiva, la parodia de Resino no solo denuncia una violencia ejercida sobre la mujer de manera solapada, sino que interpela al público al exponer su propia vulnerabilidad frente a los dispositivos narrativos de dominación. La obra convierte al lector/espectador en campo de batalla del sentido: aceptar el marco de Hombre implica reproducir la violencia simbólica; resistirlo, en cambio, constituye un gesto ético de lectura y de escucha.

La transgresión de la privacidad que Resino introduce en *Personal e intransferible* se justifica no en abstracto, sino a partir del propio funcionamiento del discurso de Hombre, el cual despliega una serie de estrategias de control de la comunicación que permiten identificar su perfil como el de un narcisista perverso. La monología autoritaria refleja su incapacidad de reconocer al otro como sujeto interlocutor y su necesidad de conservar siempre la última palabra; el enmarcamiento afectivo de la experiencia manifiesta la inversión moral característica de este perfil, inversión mediante la cual la violencia se presenta como amor devoto o cuidado; y la fragmentación estratégica del relato revela la gestión interesada del sentido, orientada a disolver la causalidad y a impedir que el receptor reconstruya una secuencia coherente de los hechos. Estos procedimientos no son rasgos formales neutrales, sino expresiones discursivas de una subjetividad que necesita monopolizar el relato para preservar su ilusión de omnipotencia y superioridad moral. En este contexto, la intimidad que Hombre reclama —su comunicación privada con el cadáver de la

esposa— no protege una vulnerabilidad legítima, sino que funciona como un espacio privilegiado de encubrimiento desde el cual puede ejercer un control absoluto del sentido sin ser interpelado. Al vulnerar deliberadamente esa privacidad, Resino no incurre en una invasión arbitraria de lo íntimo, sino que desactiva un dispositivo de poder discursivo, impide la clausura interpretativa y restituye la posibilidad de una lectura dialógica allí donde el narcisismo perverso aspira a imponer silencio, obediencia e impunidad.

Los paratextos en *Personal e intransferible*

Como ya he mencionado, en la obra, el título, la denominación de los personajes, las “Palabras introductorias”, las acotaciones y la nota aclaratoria final operan a modo de guiños irónicos que incitan a sospechar del monólogo del protagonista y a contribuir a su desenmascaramiento, reconstruyéndolo mediante una versión ordenada y coherente. Ya hemos visto cómo el título se torna guiño irónico pues lo que Hombre presenta como una confesión de “amor devoto” resulta ser un simulacro universalizable de la dominación patriarcal. Al llamar al protagonista Hombre (con mayúscula) y a la esposa Ella, Resino sugiere que estos personajes representan tanto individuos concretos —o de “carne y hueso”, según diría Unamuno—, como arquetipos o categorías universales: el poder patriarcal frente a la mujer reducida al anonimato. De hecho, durante los años en que compuso la obra, decenas de mujeres estaban siendo asesinadas en clandestinidad por su pareja o expareja, conforme señala un artículo de *El Mundo*, agregando que esas víctimas de feminicidio de los años 1980 y 1990: “hoy ni siquiera son una cifra, pero murieron —las mataron, en realidad— y existen. Y sus historias merecen ser contadas (*elmundo.es*).⁷

También podemos detectar ironía en las “palabras introductorias”, en donde Resino indica que, en vez de una actriz de carne y hueso, una “marioneta” controlada por un “resorte o tercera persona” (72) puede representar a la difunta en el escenario, susurrando así que Hombre la trata como si ella no fuera una persona con pasada vida propia y dignidad, sino un títere. Varios de los gestos de Hombre descritos en las acotaciones —i.e., “Coge a Ella y la pone en el papel de la prima”, “Hace que Ella le abrace”, “hace que Ella le bese” (75)— ponen en evidencia que él la manipula, haciendo que Ella responda (u obedezca) a su monológico discurso mediante los movimientos corporales que él mismo le impone. Al igual que un titiritero, Hombre da movimiento a un cuerpo que ya no puede resistirse a su manipulación. Por tanto, el cadáver convertido en marioneta funciona como utilería dramática que revela el carácter perverso del protagonista. El cadáver-marioneta expone hasta qué punto la ideología machista concibe a la mujer como un ser instrumental: alguien que solo adquiere “vida” si el hombre la controla. La metáfora desnuda la raíz narcisista de Hombre, cuya esposa no es un sujeto autónomo para él, sino un objeto sobre el cual él proyecta su dominio y su deseo de perpetua obediencia.

Los gestos de Hombre descritos en las acotaciones cumplen otra función clave: la de orientar al lector/espectador en la verdadera carga emocional de su monólogo. Las acotaciones señalan que Hombre habla “con furia”, “con desesperación”, “con fuerza”, “con violencia”, “con picardía”, con “gesto triunfal” o “con orgullo”, lo cual contradice el marco de “amor devoto”, dando a entender que, en realidad, este no es el sentimiento que verdaderamente lo anima a emitir su discurso. Al introducir tan fuerte contrapunto entre lo que Hombre dice verbalmente y lo que su cuerpo escénico comunica mediante gestos dramáticos, las acotaciones funcionan como otros guiños irónicos confidencialmente entremetidos por Resino para incitarnos a interpretar su soliloquio en clave paródica o dialógica, en vez de autobiográfica.

Es más, en las “palabras introductorias”, Resino describe el cadáver de la esposa como el de “una mujer joven, maquillada con polvos blancos, ojos oscuros y labios rojos: una gama de contrastes. El cuerpo embutido en una malla, blanca también” (71). Esta descripción resulta irónica, ya que contradice lo que la ciencia forense nos dice sobre la descomposición del cuerpo humano cuando el mismo ha pasado dos años bajo tierra. Obviamente, no se trata de una descripción realista sino simbólica: el maquillaje alude a la ritualización de la muerte, aunque también a cómo los hombres perversamente narcisistas suelen embellecer (o maquillar) su violencia contra las mujeres apelando a los mitos del amor romántico y a los estereotipos de género contruidos por la tradición patriarcal. La descripción de Resino sugiere una crítica simbólica de la objetualización del cuerpo femenino: incluso muerto, este es “puesto en escena”, exhibido, controlado, decorado, encerrado. El hecho de que esté “embutido” en una “malla blanca” insinúa represión, sofocación, falta de libertad. La malla blanca alude a un sudario, aunque también a una cárcel o red simbólica de control, donde el cuerpo femenino sigue atrapado.

El contraste entre el blanco (la malla), el rojo (los labios) y el negro (los ojos) genera una figura fantasmal, más propia de un sueño o de una aparición. La iluminación debe contribuir a producir esta visión espectral: “Los focos la iluminarán dándole un aspecto un tanto irreal y fantasmagórico” (71-2), señala Resino, especificando en la nota aclaratoria final: “En caso de emplearse una muñeca en lugar de una actriz, esto no irá en perjuicio de la expresividad, pues las posibilidades de las marionetas [...] son grandes de cara a los valores de la plástica teatral, y puede proporcionar a la obra unas connotaciones expresivas y surrealistas muy de acuerdo con el espíritu del texto” (78). La escritora insiste así en que la obra no debe interpretarse en clave realista ni autobiográfica sino simbólica y dialógica. La connotación surrealista, que concuerda con el “espíritu” (crítico o paródico) del texto, insinúa que el soliloquio de Hombre es una fantasía o sueño lúcido que manifiesta el retorno de lo reprimido. La mujer vuelve, pero no como un cadáver, sino como un “irreal” fantasma corporal. Parece evidente que Resino juega aquí con lo ominoso (*das Unheimliche* en Freud): lo familiar —la mujer— que regresa bajo una forma extraña y perturbadora, emblema de la terrible injusticia que Hombre quiere enviar al “cuarto de atrás”.

Puesto que Hombre trata a la difunta como objeto, las críticas antes citadas la interpretaron como una figura intrascendente, decorativa: una figura o “cuerpo inerte” sin voz ni importancia (Bosh Namaste 306); una figura “nada extraordinaria que simplemente le hace compañía [al marido]” (O’Conor 42). Abordar la obra desde la perspectiva monológica de Hombre significa desatender los gestos del cadáver descritos en las acotaciones, los cuales tienen fundamental trascendencia: mostrar que, en vez de objeto o cuerpo inerte, Ella es una figura rara no solo por su “irreal y fantasmagórica” apariencia, sino también porque posee agencia dramática, como bien ilustran estos ejemplos: “Ella pone gesto de extrañeza” (72), “Ella niega rotundamente” (73), “Ella arquea violentamente las cejas en señal de disgusto” (74), “Ella sonríe [...] con sonrisa rígida, estereotipada” (75). El cadáver se expresa mediante gestos, proyectando una voz muda que visiblemente se enfrenta a las palabras de Hombre y hasta las “niega rotundamente”, impidiendo que él pueda ejercer su violencia simbólica o control monológico en el escenario, el cual se convierte así en un espacio de polifonía dramática. De este modo, Resino expone no solo un feminicidio físico, sino también un intento fallido de eliminar la huella o rastro del crimen: el cuerpo del delito se transforma en un fantasma cuya manifestación concreta en el escenario imposibilita que Hombre pueda salirse con la suya. El cadáver deviene emblema de resistencia: además de desmentir lo que el feminicida impone como verdad, restituye la dignidad humana que su monólogo intenta borrar.

Venganza imaginaria contra el gobierno

La venganza imaginaria de Hombre contra el gobierno es uno de los ejes centrales de su simulacro. Más que un conflicto real con el Estado, lo que el texto pone en escena es la construcción de un enemigo abstracto al que el protagonista atribuye la responsabilidad de su desgracia, desplazando así la atención de la violencia que él mismo ejerce. A través de una serie de relatos contradictorios sobre permisos, expropiaciones, indemnizaciones y supuestas persecuciones administrativas, Hombre transforma intervenciones institucionales ordinarias —o incluso inexistentes— en actos de agresión personal dirigidos, según él, a separarlo de la esposa. El análisis que sigue muestra cómo esta narrativa persecutoria funciona como una estrategia de autojustificación y de restauración narcisista: al convertir al Estado en enemigo del “amor devoto”, Hombre puede reescribir su culpa como heroísmo, su ilegalidad como resistencia y su derrota como victoria épica. De este modo, la parodia de Resino revela que su soliloquio no es sino una fantasía compensatoria destinada a encubrir el feminicidio, preservar el control sobre el cadáver femenino y sostener la ilusión de omnipotencia frente a un orden democrático que introduce límites inaceptables para su subjetividad.

Hombre nunca menciona la causa de la muerte de su esposa.⁸ En cambio, finge que, cuando ella murió, él pidió un permiso oficial para sepultarla en el jardín, pero los funcionarios del gobierno rechazaron su petición, obligándolo a enterrarla en un cementerio distanciado de la ciudad. Hombre insinúa que, de este modo, los funcionarios intentaron apartarlo de ella: “Y te llevaron... te alejaron de mí...” (74). No obstante, su petición ya resulta sospechosa porque suscita la siguiente pregunta: en vez de pedir un permiso legal para enterrarla en el patio, ¿por qué Hombre no eligió la opción de incinerarla y llevarse la urna con sus cenizas a casa? El proceso de incineración se empezó a popularizar en la segunda mitad del siglo XIX, cuando comenzó a agotarse el espacio en los cementerios de las urbes modernas. La urna, la cual se puede

transportar a todas partes, habría disuelto su (presunto) conflicto con el gobierno, permitiendo que él siguiera viviendo con la difunta en casa o en cualquier otro lugar. Se entiende que él borra esta opción legal porque no tenía el certificado de defunción de la mujer. Al fingir que pidió el permiso denegado, Hombre da a presuponer (equivocadamente) que él había efectuado los trámites legales y administrativos generalmente exigidos tras la muerte de un ser querido: notificar a las autoridades, permitir autopsia (si se requiere), obtener certificado médico, inscribir a la persona fallecida en el registro civil y adquirir el acta o certificado legal de defunción.

Su petición también resulta sospechosa de antemano porque contradice las leyes sanitarias y urbanas. Por motivos de higiene pública, en la mayoría de los países del mundo está prohibido enterrar cadáveres en terrenos privados urbanos. Salvo excepciones rurales muy específicas, la ley exige entierros en cementerios autorizados. Hombre afecta que, a fin de separarlo de la difunta, los funcionarios rechazaron su petición: “‘La ciudad es para los vivos; el cementerio para los muertos’, decían” (74). Por su implícita alusión a la ley, esta frase de verdad parece provenir de los funcionarios del Estado, en vez de ser una mentira inventada por él. Sin embargo, es de imaginar que, si él realmente hubiese hecho esa petición tan anómala, tan opuesta a una ley conocida por la mayoría de la gente, en lugar de recordársela con tal informalidad, los funcionarios se habrían inquietado y le habrían exigido el certificado de defunción de la mujer. Desde luego, Hombre no tenía tal certificado: sin permiso de nadie, la mismísima noche del crimen había sepultado a la esposa en el jardín para ocultar su feminicidio y para mantener su masculino control sobre ella incluso después de su muerte. En realidad, Hombre no se negó a venderle la casa al Estado porque quería seguir unido a la difunta, sino porque en el jardín había enterrado a la asesinada esposa, a quien igualmente consideraba como propiedad “personal e intransferible”. En el fondo, temía que la excavación necesaria para tal ampliación dejase al descubierto el cadáver que el guardaba como un “tesoro” en el huerto. Tras este descubrimiento y la investigación policial, la cual seguramente culminaría con su condena a prisión, las autoridades podrían inhumar a la víctima en un cementerio. De este modo, el descubrimiento de su feminicidio significaría no solo la pérdida de su libertad sino también la de su poder sobre la esposa: al ser re-enterrada en un cementerio, ella se liberaría simbólicamente del omnipotente (o divino) control que él precisa mantener sobre ella para sentirse como nada menos que todo un hombre (con mayúscula), conforme irónicamente sugiere Resino al apodarlo así (Hombre).

Hombre debe justificar el hecho de que tenía a la esposa sepultada en el patio en el momento del desalojo, motivo debido al cual se ingenia las mentiras del permiso denegado y del robo del cadáver durante la mismísima noche de su entierro en el distanciado cementerio: “Cuando todos se fueron te desenterré: te aseguro que no fue nada fácil (arrastra el paquete-ataúd a duras penas)... una terrible aventura... [...] estuvieron a punto de descubrirme varias veces... [...] no podía con el peso... [...]. Pero llegamos: aquella misma noche te enterré en el jardín” (74). Estas declaraciones ya resultan sospechosas pues suscitan la pregunta de cómo logró pasar desapercibido tantas veces si carecía de movilidad para esconderse rápidamente de la mirada ajena debido a que portaba el “gran paquete”, el cual, además de voluminoso, era tan pesado que él “a duras penas” lo podía arrastrar. Desde luego, tales declaraciones también resultan sospechosas de antemano porque en realidad no puede ser tan voluminoso ni tan pesado un cuerpo que ha pasado dos años bajo tierra: el proceso de descomposición, evaporación y drenaje reduce su peso a poco más de unos 10 o 12 kilos, el peso aproximado de un esqueleto más el de algunos restos (cabellos, dientes, y unos fragmentos de tejido resistente).

Al afectar que pidió el permiso denegado, Hombre da a presuponer que él es un individuo respetuoso de los procedimientos administrativos y legales. Sin embargo, contradice esta imagen cuando se jacta de haber burlado a las autoridades gubernamentales mediante el “pequeño engaño” de apropiarse del cadáver, substrayéndolo clandestinamente del camposanto: “les engañé. Siempre se escurre algún pequeño engaño. De lo contrario, ¡reventaríamos!... (*Muy para sí*) reventaríamos. Estarías conmigo quisieran o no [los funcionarios estatales]. (*Pone un gesto triunfal*). ¡Idiotas!” (75). En la acotación, Resino indica el “gesto triunfal” que Hombre pone, delatando así la narcisista ilusión de superioridad —es decir, de valer más o de ser más listo que los funcionarios del gobierno, tachados de “idiotas”—, que a él le aporta la fantasía de que se burló de ellos con su (mentido) robo nocturno.⁹

Al fingir que logro arrastrar el cadáver a casa sin que nadie en absoluto lo descubriera, Hombre hace pensar que ninguna persona en el mundo sabía de la esposa enterrada en el jardín. Sin embargo, se

contradice de nuevo al simular que el gobierno lo sabía. De acuerdo con él, la ampliación de la carretera fue el pretexto que el gobierno empleó para encubrir lo que a hurtadillas pensaba: que todo debía “estar cancelado” entre él y su difunta mujer, cuya “separación” se arreglaba “con dinero” (73). Hombre aparenta que la casa es “una casa sin importancia y un escuálido jardín” (72). Pretende que, por esa casa que “no vale nada” (72), los “hombres del gobierno” le ofrecieron la desproporcionada cantidad de “dos millones” (72) para que él aceptase venderla e irse a otra parte, renunciando a su deseo de seguir viviendo con la esposa sepultada en el huerto. Sin embargo, la obligación del dominio eminente —o facultad que el Estado democrático tiene de expropiar bienes privados cuando lo considera necesario para satisfacer un interés público o de utilidad social, como lo es la ampliación de una carretera—, es la de pagar un “justiprecio”, es decir, una compensación económica que refleje el valor real y equitativo de la propiedad expropiada en el mercado de bienes y raíces. Se entiende, por tanto, que la casa realmente vale los “dos millones” que el gobierno le ofreció por ella.

Hombre afecta que la casa “no vale nada” para crearse la ilusión de que el gobierno opera en función de la ideología capitalista, en la cual “la riqueza humana de experiencias, conocimientos, capacidades, aspiraciones, afectos, habilidades, se presenta bajo la forma de mercancía, lo que significa que no se concibe sino como algo vendible” (Mora 7). A fin de darse a creer que él no concibe el amor como “mercancía”, sino como entrega desinteresada y eterna, Hombre finge que rechazó valientemente la desmedida oferta gubernamental, pese a que vivía en la miseria o “a la cuarta pregunta”, lo cual tampoco resulta cierto. Sabemos que la mayoría de los países democráticos cobran algún tipo de impuesto recurrente por poseer una propiedad privada. En países como Estados Unidos, Canadá, Reino Unido, Francia, España, Alemania, Japón y muchos otros, los dueños de inmuebles pagan un impuesto anual o semestral al municipio o ayuntamiento. Llamado Impuesto sobre Bienes Inmuebles (IBI) en España y *Property Tax* en U.S.A., este suele calcularse como un porcentaje del valor real de la propiedad, y financia servicios locales como educación, seguridad, alumbrado y mantenimiento de calles. Es de suponer que, como la mayoría de los Estados democráticos, por poseer una casa que vale “dos millones”, el Estado en el que Hombre vive también le cobraba un impuesto calculado como un porcentaje de ese valor. Luego, en lugar de vivir “a la cuarta pregunta”, Hombre vivía cómodamente: como mínimo poseía el dinero que precisaba para pagar tan alto impuesto.

Bosch Namaste percibe a Hombre como un individuo “pobre, marginado, con muy poca suerte y, en realidad una figura invisible en la sociedad. [...] [A]demás de no tener trabajo [...], [él y su mujer] vivían en una casa pequeña al lado de la carretera y con cristales rotos” (305). La ventana o “cristal roto” es un símbolo físico de precariedad económica. Sin embargo, Hombre utiliza este símbolo para reforzar la mentira de que vivía “a la cuarta pregunta”:

La casa no es bonita, desde luego; que siempre estuvimos a la cuarta pregunta... [...] No fue mía la culpa, te lo aseguro: falta de suerte; algo que le ocurre a la mayoría de la gente... [...] Pero era nuestra casa... [...] Aquí la cocina con su ventana, aquí la camita de los dos y ese cristal roto que no sé cuántos años lo tuvimos así... pienso que por desgana, que es una lata recomponer.... (73)

Las últimas frases insinúan que el cristal no permaneció roto durante tantos años por falta de dinero sino por falta de ganas de recomponerla. Más que símbolo de precariedad económica, la ventana rota es símbolo (o síntoma) de desgana, de flojera, de inmovilización: a Hombre le disgusta reformar o renovar. El afecta que es pobre por la fuerza del sino (“no fue culpa mía”, “falta de suerte”), aunque en realidad no es pobre ni tiene mala fortuna. En cambio, es un privilegiado que no hace sino lo que le apetece, lo que no le exige ningún esfuerzo fastidioso. De hecho, tras simular que los “señores del gobierno” lo reconvinieron porque él no trabajaba, pese a que aún era joven —“un pollo todavía” (74)—, exclama: “¡Fíjate, [...] trabajar que no soy un viejo! ¿Y qué? Uno hace con sus edades lo que le parece, que la edad, la vida y la muerte es lo único que nos pertenece” (74-5). Esta declaración corrobora que, en vez de “mala suerte”, él tiene una total carencia de sentido de obligación. La edad (o el tiempo que avanza sin que nadie lo pueda detener), la vida (que en sí misma es un fin, en vez de un medio para un fin), y la muerte (de la que ningún ser vivo puede librarse) de ningún modo representan, para él, realidades trascendentes sino “pertenencias” que él puede manejar a su antojo, haciendo con ellas “lo que le parece”. Esto implica que Hombre no admite límites ni

responsabilidades: no se cree huésped sino *dueño* de la realidad que trasciende su control, lo cual refleja de nuevo su narcisista ilusión de omnipotencia.¹⁰

Hombre nos recuerda al perverso narrador de *El gato negro* de Edgar Allan Poe, quien pensó en enterrar a la esposa en el jardín inmediatamente después de haberla matado con un hacha. Sin embargo, puesto que su jardín era pequeño (o escuálido), decidió sepultarla dentro de la pared del sótano para evitar el riesgo de que lo vieran los vecinos y peatones urbanos. En cambio, Hombre sepultó a su víctima en el jardín, lo cual sugiere que este era amplio, en vez de “escuálido” (lo más frecuente en una casa que vale “dos millones”): creía que la amplitud del jardín le brindaba absoluta privacidad (además de mantener a distancia a vecinos y peatones, un jardín espacioso suele ofrecer un camuflaje natural —flores, arbustos, setos, conos de sombra, etc.—, reduciendo mucho la probabilidad de que alguien vea movimientos sospechosos como salir de noche a cavar, llevar un bulto, etc.). Hombre creía, además, que el pago del impuesto le garantizaba un derecho absoluto sobre su terreno “privado” y, por extensión, sobre todo lo que yacía en él. El amplio jardín deviene lugar de encierro, de control simbólico. Pero aquello que legitima tal control no es su “amor devoto”, sino su contrato financiero con el Estado. Hombre reduce el contrato social (o la ciudadanía) a una transacción económica: cumplía con la obligación fiscal, mas no porque quería ser un ciudadano responsable, sino porque deseaba blindar su espacio privado de toda intromisión estatal. Para él, pagar el impuesto equivalía a “comprar” el derecho absoluto a disponer de la propiedad a su antojo, incluso para guardar en ella a la asesinada esposa como si fuera un “tesoro”. Esto ilustra de nuevo el delirio de omnipotencia que lo caracteriza y que Resino desenmascara al ponerlo frente a la irrupción inevitable del Estado que posee el poder de expropiar para satisfacer una “necesidad pública” (72).

Puesto que Hombre esconde una ideología capitalista, también resulta irónica su representación de la “familia” como simbólico microcosmos del Estado o “enemigo” capitalista. A fin de hacer pensar que todos sus familiares están sometidos a la ideología gubernamental, Hombre finge que todos ellos lo presionaron para que renunciara a su “amor devoto” y aceptara a cambio los millones de la oferta estatal. Gracias a esta oferta —afecta—, él ya no le parecía un “completo inútil” sino un buen partido a la prima de la esposa, quien trató de manipularlo, seduciéndolo para que él se olvidara de la difunta, vendiera la propiedad y se casara con ella: “‘Tú lo que tendrías que hacer es casarte de nuevo.’ [...] Y desde luego, conmigo... Bueno, eso no lo decía, pero se le veía la intención. Coqueteaba. Te aseguro que coqueteaba...” (76). Claro es que, según él, ni la prima ni los demás parientes pudieron quebrantar su heroica resistencia a venderse (o prostituirse) por los millones de la oferta estatal: “Ni ella ni los otros podían coaccionarme” (76).

De acuerdo con Hombre, al entender que él no se dejaría tentar por “el poderoso caballero don Dinero” (para emplear de nuevo términos de Quevedo), el gobierno empezó un proceso de expropiación, contra el cual apeló de manera legal, si bien perdió el juicio, pues los miembros del juzgado se mantuvieron inflexiblemente a favor del desalojo, conforme sugiere mediante la acusación: “¡Testarudos los del juzgado!” (72). Entonces el gobierno envió de nuevo a sus funcionarios para advertirle que, en vez de ser testarudo, debía ceder y vender la casa ya que, en caso de expropiación, tampoco podría él seguir habitando en ella: “Tiene que ceder: de todas formas, le va a dar lo mismo” (75). Hombre se contradice de vuelta al narrar el (mentido) intercambio que tuvo lugar entre él y los funcionarios en ese preciso momento:

¡Si al menos me dejaran ustedes el jardín! y ellos [los funcionarios] se reían cuando decía esto. “Pero bueno, ¿qué tiene ahí enterrado? ¿Un tesoro?” [...]. Yo afirmaba. Te juro que afirmaba, pero ellos lo tomaban a broma.

—“¡Pues desentiérrelo y váyase con él a otra parte!”

—No es tan fácil.

—“Pero bueno, ¿qué es?”

—Flores...tierra...recuerdos de mi mujer... [...]. *Mi mujer...*

Pensé que esto les haría reaccionar. Pero no. Siguieron riendo. (Énfasis añadido 73)

Este (fantaseado) intercambio muestra con perfecta nitidez la incoherencia del marco que representa al gobierno como “enemigo”: incluso cuando él mismo confesó abiertamente que su *mujer* estaba enterrada

en el jardín, los funcionarios no se inquietaron del todo. Su confesión les pareció tan insólita que no se la tomaron en serio, sino en broma. He aquí otra prueba de que Hombre se ha inventado su conflicto con el gobierno, el cual no intentó comprarle la casa para separarlo de la difunta, sino para realizar el servicio público de ensanchar la carretera.

No obstante, Hombre se vuelve a contradecir cuando describe a los obreros contratados para ampliar la autopista como “piezas de combate” de su “gran batalla individual” (77) contra el gobierno, al que de nuevo representa como “enemigo” del “amor devoto”. Finge que el gobierno envió a los obreros a ensanchar la carretera y le depositó la indemnización por la casa expropiada en una cuenta bancaria — “¡Qué estupidez! ¡Como si algunas cosas se pudieran indemnizar! No sé cuánto es... no me importa... No pienso tocarlo...” (77)—, única y exclusivamente para separarlo de la esposa, desalojándolo a él y desenterrándola a ella a fin de re-enterrarla de vuelta en el cementerio, conforme él mismo insinúa al decir: “¡Han querido enterrarte dos veces y no pueden!” (77). A través de su parodia, Resino denuncia su incoherente y cínica farsa: de manera veladamente contradictoria, Hombre convierte todas las operaciones administrativas del Estado en actos de persecución personal.

En la última escena aparenta que desalojó la casa “sin inmutarse” y “sin tragedias” (77), como si la expropiación no hubiese constituido un terrible disgusto para él, sino un triunfo glorioso: la culminación de la estrategia bélica que había fraguado para ganar su “gran batalla individual” contra el “enemigo” estatal, huyendo con el cadáver hacia el lugar misterioso y solitario en donde pondría en práctica la “fórmula perfecta” (77) de ingerirlo. Sin embargo, las acotaciones de Resino contradicen su fingido aplomo, revelando el desfase entre lo que él dice y lo que su cuerpo enuncia “con gesto desesperanzado [...], abatido” (77). En efecto, para contener su agonía y restaurar su virilidad herida, Hombre afecta que, en vez de sumamente humillante, el momento del desalojo fue un momento triunfal: “el momento perfecto (*Se pone en pie con satisfacción, con orgullo*)... De los que pasan a la posteridad, aunque nadie los vea” (77). Esta frase roza el absurdo, pues ningún momento puede quedar inscrito en la memoria sin que nadie lo haya atestiguado.

En la noche lúgubre de su alma perversa, Hombre se siente totalmente derrotado; sin embargo, transforma su fracaso en victoria mediante una lógica de autoengaño heroico. La escena alude a la dinámica quijotesca que Unamuno menciona en *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) el caballero de la triste figura “transmuta su derrota en victoria” cuando cree haberse enfrentado heroicamente a unos leones que ni siquiera habían notado su presencia, convirtiendo su ilusión en principio vital. Hombre reproduce ese gesto quijotesco: reinterpreta su fracaso como un triunfo épico para sofocar el resentimiento que lo desespera. En su delirio, el cadáver femenino representa el botín que él le usurpó al “enemigo” estatal en su (simulada) “gran batalla individual” contra él: “¡Te das cuenta? ¡Les engañé! ¡Han querido enterrarte dos veces y no pueden! ¡Les engañé, les engañé! [...], siempre se escurre algún pequeño engaño... Si no, reventaríamos... reventaríamos... (*Continuará con su risa y su lloro entremezclados y hará como que empieza a comerse a la mujer muy lenta y dulcemente*)” (76-7). He aquí el intento desesperado del protagonista por elevar su derrota al rango de epopeya romántica. Su “fórmula perfecta” no es sino la transfiguración patética de una impotencia que busca perpetuarse en el simulacro de una victoria imposible.

Evidentemente, el consumo del cuerpo femenino no representa un acto de “amor devoto”, sino de apropiación definitiva. Hombre no se conforma con haberle quitado la vida ni con haberla ocultado en el ámbito de su propiedad privada: va más allá y hace desaparecer el propio cuerpo del delito, anulando la prueba material del crimen y dificultando cualquier posibilidad de verificación o imputación por parte de las autoridades. Al integrar el cuerpo de la víctima en el suyo, controla no solo el destino físico de la esposa, sino también el marco jurídico y narrativo desde el cual el asesinato podría ser leído, juzgado o narrado. El feminicidio queda así absorbido en su interior, sustraído al espacio público, a la ley y al lenguaje. De este modo, la esposa deja de existir como ser autónomo y se transforma en pura materia incorporada por él. Con ello se borra toda huella de su individualidad y de su voz, reduciéndola a objeto de posesión absoluta. Este acto de consumo simboliza la culminación de su fantasía de poder ilimitado. La eliminación del cuerpo como resto material equivale, además, a la supresión de cualquier relato alternativo: sin cadáver no hay testimonio, y sin testimonio el simulacro de Hombre se impone como única versión posible de los hechos. Emblemáticamente, el consumo del cadáver traslada el crimen al terreno de lo ritual. La violencia física ya no basta: Hombre convierte el cuerpo en alimento, en una comunión perversa. Allí donde la tradición

católica entiende el consumo del cuerpo —la Eucaristía— como un rito de unión espiritual fundado en el amor y la entrega, aquí se produce una inversión sacrílega: la comunión deja de ser vínculo y se convierte en apropiación, el amor en dominio, y la unión en sometimiento irreversible. El ritual no garantiza trascendencia, sino impunidad; no redime, sino que consagra simbólicamente la victoria del poder sobre la alteridad.

Sin embargo, también aquí Resino introduce una ironía decisiva que desmonta la pretensión de omnipotencia de Hombre. El consumo del cuerpo es, en realidad, una falacia: no queda nada que pueda ser consumido en un cadáver que ha permanecido dos años bajo tierra. La propia acotación escénica lo sugiere con claridad al indicar que Hombre “*hará como* que empieza a comerlo muy lenta y dulcemente”. El gesto no describe una acción real, sino una escenificación imaginaria, una simulación compensatoria. Lejos de consumir un dominio absoluto, Hombre representa su venganza en el plano simbólico, confirmando que su poder solo puede ejercerse en el registro de la ficción. Esta fantasía cumple, además, con el imaginario tradicional según el cual la venganza es dulce. La lentitud y la dulzura del gesto subrayan el carácter libidinal de la escena: Hombre saborea no el cuerpo, sino la ilusión de victoria sobre el poder estatal. El ritual caníbal revela así su verdad última: no consagra una comunión real ni garantiza la impunidad del crimen, sino que expone el vacío de un sujeto incapaz de aceptar la pérdida del control. La dulzura del acto es la forma estética que adopta una venganza imaginaria frente a una derrota que no se puede admitir. Como señala Unamuno: “la derrota asumida con soberbia es la más radical de las derrotas”.¹¹

Venganza contra la prima

Para reafirmar su hombría y superioridad moral, el protagonista de Resino no solo se venga del Estado, sino también de la prima, a quien convierte en satírica caricatura de la *femme fatale*, fingiendo que, debido a los millones de la oferta estatal, el “ya no le parecía inútil a la señorita”: “¡quí! y hasta se empeñó en hacerme unas cuantas visitas y a sonreírme con una boquita muy bien puesta...redondita...así, así. así... [...] y cruzaba sus piernas ante mí, despreocupada, ¡hábilmente...! unas bonitas piernas, ¡sí señor! ” (72). Más adelante insiste en que la prima venía a verlo “muy arregladita, olorosa ... [...] hecha toda mieles” porque estaba “muy empeñada” en seducirlo. Las acotaciones indican que, además de observarlo “con cara de desdén”, la difunta “intenta permanecer distante”, dándole a entender que le desagrada su “farsa” satírica, en la que no desea “participar” (72). Sin embargo, Hombre desatiende su deseo y la obliga a participar, manipulando sus movimientos como si fuera una marioneta (la “toma” y “hace que” Ella “lo bese” y “lo abrace”). Con tal violencia deja en claro que, en vez de amarla, la desprecia profundamente.

Hombre reconoce que quiso vengarse de la prima, pero oculta el auténtico motivo de tal deseo bajo el falso motivo de querer castigar “sus olvidos” hacia la esposa, símbolo de la familia. De este modo, reproduce y refuerza otros mitos patriarcales: el de que una “señorita decente” debe permanecer ligada a la familia hasta el matrimonio, y el de que el hombre “verdadero” se define por su potencia sexual, potencia debido a la cual siempre está dispuesto a dar la talla. En el siguiente pasaje, Hombre simula que estaba perfectamente dispuesto a dar la talla, mas no pudo hacerlo porque tenía la obligación moral de castigar a la prima que había olvidado a la familia (representada por la esposa), prefiriendo la vida fácil de la *femme fatale*, quien presuntamente usa su sensualidad para manipular a los hombres y obtener placer, dinero y/o poder sin esfuerzo: “Sí, sí, ¿a qué negarlo? Alguna debilidad tuve cuando la noté [a la prima] muy cerca de mí, cuando ponía en su beso [...] de pariente toda la antisanguinidad posible. Pero no. (*La rechaza [a Ella]*) No pude. [...] Y me negué: era mi venganza por sus olvidos para contigo” (76). Además de achacarle a la prima su propio comportamiento manipulador y su propio deseo de llevar una vida fácil — la vida que la asesinada esposa tendría que haberle proveído, laborando sin descanso ni remuneración para satisfacer todas sus necesidades y antojos—, Hombre se atribuye el mérito heroico de haber resistido la “tentación sexual”, como si hubiera realizado un acto de fidelidad ejemplar. Si antes reafirmaba su virilidad dándose las de heroico vencedor de su “gran batalla individual” contra el gobierno, ahora la reafirma fingiendo que, si hubiese querido, habría podido responder a los (mentidos) avances eróticos de la prima, demostrándole que él no es un “completo inútil” tampoco en lo que atañe a su masculina sexualidad. Mediante su parodia, Resino delata que Hombre usa el mito romántico de “la fidelidad” para hacerse la ilusión de ser un hombre

sexual y moralmente superior: el mito no impide que desee acostarse con otras mujeres y siga siendo un marido “devoto” y “protector de la esposa” al mismo tiempo.

Venganza contra la esposa

En el episodio que acabo de analizar, Hombre inventa una escena de seducción para demostrar una virilidad imaginaria y compensar la herida narcisista que la prima le infligió. Los pasajes dedicados a la esposa revelan el mismo mecanismo de compensación, aunque desplazado al ámbito íntimo y doméstico. Hombre necesita reafirmar su potencia masculina y su superioridad moral frente a mujeres que lo descolocan y frustran su deseo de dominio. Detrás de su aparente devoción conyugal —el tono melancólico con el que recuerda a la esposa y se niega a “volver a casarse”— se oculta una profunda repulsión hacia lo femenino y un terror infantil a perder el control sobre la mujer. Ese terror explica no solo la violencia que ejerce sobre el cadáver de la esposa, sino también el régimen de vigilancia, rutina y silencio al que la había sometido cuando estaba viva.

En el siguiente pasaje, Hombre evoca su vida matrimonial mediante un discurso que oscila entre la fanfarronería y la autojustificación moral: “Cuando vivías me pregunté más de una vez si te amaba, si no era un poco aburrido todo aquello: lo de estar siempre juntos, acostarme siempre contigo, decírnos las mismas cosas...[...] Sí, sí, no lo niego: a veces, se me iban los ojos tras de alguna” (75). Describe la monotonía de la vida conyugal, introduciendo un gesto de falsa sinceridad —reconoce que “se le iban los ojos tras de alguna”—, pero únicamente para luego revestir esa confesión con una moralidad ejemplar: “Una relación continua resulta frecuentemente monótona y fastidiosa... [...] *pero al final, esto es quizás lo más bello que queda en nuestra vida*: verse a diario, comer juntos, acostarse en la misma cama, conocerse tan bien, tener hijos... Sí, aunque nosotros no los hayamos tenido como los demás, de carne y hueso, que eso no quita para que surjan hijos de otra clase” (énfasis añadido 76). Hombre embellece la relación rutinaria, que no debe entenderse como convivencia afectiva, sino como un velado mecanismo de vigilancia doméstica que le impedía tener un espacio o “cuarto propio” a la mujer. Ella se encontraba obligada a estar en todo momento del día y de la noche con el esposo y a decir siempre lo mismo en sus intercambios con él. Lejos de ser un defecto accidental, la monotonía es la condición misma de la dominación: una vida sin sorpresas ni sobresaltos; sin conflicto explícito ni palabra disruptiva.

Desde esta lógica, Hombre redefine su fracaso sexual y afectivo como virtud ética. Su impotencia se convierte en fidelidad; su incapacidad de desear se disfraza de amor maduro, elevado y moralmente superior. Afirma que los hijos que tuvieron no son de “carne y hueso”, sino “flores”: “A ti, como no tuviste hijos, te dio por las flores: otra forma de perpetuarse. Cada uno hace lo que puede” (72). Al trocar los hijos por flores tacha simbólicamente la esterilidad de la relación. Las “flores” funcionan, así como sustituto sublimado del erotismo reprimido. La sexualidad femenina la sustituye por una metáfora de maternidad virginal, borrando el cuerpo y el deseo de la mujer. Al representar a la esposa como madre de flores-hijos, Hombre la convierte en una alegoría de la madresposa, figura que responde al arquetipo patriarcal de la Virgen-madre. Ya ha señalado Marcela Lagarde que la madresposa es la mujer “no sexual”, pura, de cuerpo intocado. Hombre se sitúa a sí mismo como protector de esa pureza inventada, cuando en realidad está anulando la sexualidad, la autonomía y la palabra femenina.

La agresividad del pasaje siguiente pone en evidencia que Hombre siente asco y miedo ante lo femenino, en lugar de devoción:

¡[...] volver a casarme [...]! ¡Qué esfuerzo tan terrible, tan absurdo!... (*Va hacia Ella como si se tratara de una desconocida*) Buscarla... [...], intentar enamorarla [...]... decirle frases ridículas... [...], empezar el juego del amor... [...]. Llamarla por teléfono [...]. Sacarla a pasear [...] ... a bailar [...] para al final comprender (*con inusitada dureza*) que no podría ser como tú... (*La suelta [a Ella] con brusquedad*)... que no eras tú... (*Cogiéndola y zarandeándola*) ¿Comprendes por qué sería absurdo? ¡Te besaría a ti en ella (*la besa con fuerza, casi con violencia*)! ¡Te amaría a ti en ella (*casi la tumba de un abrazo*)! (75)

Su rechazo a “enamorar” a una mujer revela su incapacidad de desear sin sentirse humillado. El cortejo, el diálogo y la exposición emocional le resultan intolerables porque implican reconocer al otro como sujeto.

Lo femenino aparece, así como amenaza de pérdida de dominio. La escena culmina en violencia física contra el cuerpo de la esposa asesinada: la zarandea, la besa, la abraza y la tumba “con dureza”, “con brusquedad”, “con fuerza”, y “con violencia”. Las acotaciones escénicas revelan que Hombre solo puede amar si domina, solo puede besar si anula al otro. Su sexualidad no es un encuentro, sino una apropiación violenta, continuidad extrema de la lógica de solapado control que ejercía en el ámbito doméstico.

Tanto para castigar a la esposa que se rebeló contra su dominio como para no confrontar su propia repulsión e impotencia, Hombre proyecta un modelo de feminidad idealizado: la madrespasa que vive preocupada por los hijos (o flores): “¿Recuerdas? ¡Agarraron bien [las flores]! Dormían en los inviernos: era como si no tuviéramos hijos, pero volvían a surgir en primavera. Me hablabas de ellas continuamente, como si te preocuparan” (73). Se entiende que, en realidad, Ella no le hablaba de las flores: en vista de que renacían sin problema cada primavera, las flores no podían darle motivo de preocupación: su preocupación se debía, en realidad, al velado comportamiento despótico de Hombre y a la confusión y sufrimiento que este le ocasionaba. Desde luego, las flores-hijos tampoco eran el verdadero motivo de los celos que Hombre menciona luego, sino su secreto terror a perder el control sobre Ella: “hasta tuve celos [de las flores-hijos] en alguna ocasión (*Gesto de extrañeza de Ella*) ¿No lo crees? (*Ella niega rotundamente*)” (73). Hombre quiere idealizar la relación conyugal, pero Ella se lo impide con su gesto de rotunda negación, ante el cual el reacciona así: “¡Claro, no iba a decírtelo! Las cosas mejores nos las guardamos en el bolsillo: esa manía de estropear los momentos, las situaciones...” (73). Esta frase delata la función del silencio impuesto, corroborando que, en su matrimonio, se debía callar todo aquello que pudiera perturbar la rutina hogareña, la cual le proporcionaba a Hombre una sensación de seguridad que no se basaba en la confianza ni en el reconocimiento del otro, sino en el control. La rutina neutralizaba la imprevisibilidad y protegía su yo narcisista de toda fisura. Pero esa seguridad era frágil. Bastaba un gesto, una palabra o un acto de autonomía para que se derrumbara. De ahí su necesidad de vigilancia constante y, cuando esta cesa de funcionar, de violencia.

Una de las acotaciones más reveladoras de este episodio indica que, mientras Hombre enumera las flores que Ella (presuntamente) plantaba, Ella “empieza a arrojar manojos” de estas flores “sin hacerle caso” (73). El gesto resulta significativo porque introduce una fisura en el régimen de atención y docilidad que él exige de la difunta. Sin embargo, esa fisura es inmediatamente clausurada: Hombre la sujeta “para atraer su atención” (73). Esta reacción delata el núcleo del narcisismo perverso: lejos de ser un sujeto fuerte o autosuficiente, Hombre es un personaje profundamente inseguro y dependiente de la esposa. Necesita su mirada, su escucha, su constante disponibilidad para sostener la ilusión de centralidad sobre la que se apoya su yo. En términos freudianos, Hombre encarna la subjetividad de “his majesty the baby”: un sujeto fijado a una posición infantil de omnipotencia imaginaria que requiere cuidados ininterrumpidos y vive cualquier retirada de atención como una amenaza intolerable. La desobediencia —aunque sea mínima, gestual o silenciosa— reactiva en él una angustia primaria que solo sabe tramitar mediante el control o la violencia. El gesto de Ella arrojando flores posee además una fuerte carga intertextual. Evoca de manera explícita el gesto de Ofelia en su escena de locura en *Hamlet*, donde la joven reparte flores como expresión simbólica de un dolor que ya no puede articularse en palabras. Ese gesto ha sido reiteradamente retomado por la tradición romántica —por ejemplo, en *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda— como emblema de la mujer destruida por una lógica masculina de honor, posesión y dominio. Al reproducirlo, Resino inscribe a la esposa en una genealogía de figuras femeninas silenciadas y quebradas por el deseo patriarcal de control absoluto. De este modo, la autora corrobora que la esposa fue otra víctima del deseo de dominio patriarcal y de la ira narcisista que la desobediencia a tal deseo desencadena. El gesto de arrojar flores —y la reacción inmediata de Hombre al sujetarla para recuperar su atención— desenmascara su supuesta ternura como farsa.

Hombre finge que la amaba tal y como ella era, aunque, en realidad, ella solo podía ser como él quería que fuese, amoldándose a su fantasía de dominio, como un traje que se ajusta perfectamente al cuerpo que lo viste: “Nunca te dio por las rosas [...], las encontrabas sin duda demasiado perfectas. Tú eras como eras... con tus defectos, que los tenías, pero a mí me ibas como un traje perfecto” (73). Sin querer, delata aquí que, además de como madrespasa, la concebía como un ornamento destinado a embellecer su propia imagen: un “traje perfecto” que lo hacía parecer más fuerte, más distinguido, más seguro. Así, la vida doméstica que él presenta como idílica se revela como un espacio de encierro simbólico, regido por la

rutina, el silencio y la negación sistemática de la subjetividad y de la sexualidad femenina. Su discurso sentimental y moralista no expresa amor, sino la voluntad de fijar a la mujer en un rol funcional: objeto ornamental, madre simbólica o cadáver dócil. Bajo la retórica de la devoción conyugal se esconde una estructura de poder que no admite alteridad y que, cuando esta se insinúa, responde con control, silenciamiento o destrucción.

El paso del dominio del cuerpo vivo al dominio del cadáver no constituye una ruptura sino una continuidad lógica. El gesto de Ella arrojando flores “sin hacerle caso” anticipa simbólicamente la imposibilidad de Hombre de tolerar cualquier retirada de atención femenina. Mientras la esposa estaba viva, ese desajuste se gestionaba mediante la rutina doméstica, el silenciamiento y la vigilancia constante; cuando esos mecanismos resultan insuficientes —cuando la mujer se sustrae, desobedece o deja de confirmar la centralidad masculina—, la violencia simbólica se transforma en violencia física. El feminicidio aparece, así como la respuesta extrema de un narcisismo perverso incapaz de aceptar la alteridad: matar a la mujer equivale a fijarla definitivamente en la posición de objeto, neutralizando para siempre su mirada, su palabra y su deseo. Incluso muerta, Hombre necesita “atraer su atención”, sujetar el cuerpo, imponerle obediencia y convertirlo en utilería de su simulacro. De este modo, Resino muestra que el crimen no surge de un arrebató pasional, sino de una lógica de dominación coherente y prolongada: cuando la mujer ya no puede ser controlada como sujeto doméstico, debe ser poseída como cadáver, ocultándola en el jardín de casa y, en el momento en que ya no es posible guardarla allí, ingiriendo sus restos. El (fantaseado) consumo del cadáver se revela entonces como el último intento desesperado de un hombre machista de restaurar una ilusión de omnipotencia herida, en la que amar no significa reconocer al otro, sino impedirle definitivamente existir fuera del dominio masculino.

Conclusiones

Este estudio ha propuesto una relectura de *Personal e intransferible* que desplaza la interpretación autobiográfica y “fidedigna” del soliloquio hacia una lectura dialógica y paródica: la obra no solicita empatía con el protagonista, sino vigilancia crítica ante un simulacro. El dispositivo dramático —un monólogo íntimo dirigido a una esposa muerta— funciona como laboratorio de una violencia que no se reconoce como tal porque se formula en el lenguaje del amor, del auto ennoblecimiento moral y de la virtud. Resino construye, así, un escenario en el que lo decisivo no es solo lo que Hombre cuenta, sino cómo lo cuenta: los métodos que emplea para gobernar el sentido, borrar la responsabilidad y neutralizar toda alteridad.

A lo largo del análisis, se ha mostrado que la arquitectura del soliloquio responde a procedimientos de control comunicativo —monología, enmarcamiento afectivo, enmascaramiento sentimental, fragmentación y desorden— que no son rasgos formales neutrales, sino expresiones discursivas de un narcisismo machista y perverso. En términos unamunianos, el monodialogo revela a un sujeto que no dialoga con otro, sino que se habla para persuadirse, blindarse y sobrevivir a la herida: la palabra no abre mundo, lo clausura. En términos bajtinianos, su discurso aspira a la “última palabra” y por eso teme la polifonía: necesita que el relato no encuentre resistencia. Sin embargo, la obra misma impide esa clausura mediante un contrapunto continuo: allí donde Hombre intenta imponer un marco sentimental, Resino introduce fisuras escénicas, ironías paratextuales y gestos mudos del cadáver que devuelven al público la tarea ética de reconstruir lo que el simulacro desordena.

La contribución central de este trabajo ha sido demostrar que el núcleo de ese simulacro no es una historia de amor ni una denuncia meramente “antiburocrática”, sino la dramatización de un feminicidio íntimo encubierto por una retórica romántica. Las tres heridas narcisistas identificadas —la desautorización de la prima, la rebelión de la esposa y el límite institucional impuesto por el Estado— activan venganzas imaginarias que se traducen en una narrativa de persecución y heroísmo. En esa economía afectiva, el mundo entero se reduce a enemigos que “se interponen” entre el protagonista y su fantasía de dominio: la mujer como propiedad, la casa como santuario privado, el relato como única ley. De ahí el sentido irónico del título: lo “personal e intransferible” no remite a una intimidad inviolable, sino al corazón de una violencia patriarcal que privatiza el abuso para hacerlo invisible e impune.

Resino no denuncia solo a un sujeto patológico aislado: denuncia el sistema patriarcal que lo ampara. El simulacro de Hombre funciona porque se apoya en repertorios culturales disponibles y

socialmente legitimados —mitos de amor romántico, estereotipos de la “buena” y la “mala” mujer, moralizaciones de la fidelidad, idealización de la mujer (la madrespasa), confusión entre cuidado y control— que convierten su dominación en virtud y su violencia en gesto sublime. Ese soporte cultural explica por qué su simulacro puede parecer verosímil para ciertos lectores o críticos: no es simplemente “su” lenguaje, sino el lenguaje heredado de una tradición que ha enseñado a leer el control como amor y la resistencia femenina como desamor o traición. En este sentido, *Personal e intransferible* expone la complicidad estructural que sostiene al narcisista perverso: la coartada simbólica que lo protege, lo excusa y, en ocasiones, lo celebra.

El análisis del desenlace ha permitido concentrar esa lógica en un gesto extremo: el (imaginario) consumo del cuerpo femenino. Leído desde el simulacro, ese acto pretende consumir la apropiación total: integrar a la esposa en el propio cuerpo, hacer desaparecer el cuerpo del delito y desplazar el crimen al terreno de lo ritual. Pero Resino subvierte esa pretensión mediante una ironía crucial: tras dos años bajo tierra, no hay “cuerpo” consumible. La escena revela, por tanto, el verdadero estatuto del poder del protagonista: no es dominio real, sino representación compensatoria; no es comunión sacra, sino sacrílega; no es amor, sino venganza “dulce”. El canibalismo queda desenmascarado como fantasía estética de omnipotencia: cuanto más absoluto quiere ser el control, más depende de la ficción.

Finalmente, este trabajo ha insistido en que el control del discurso reproduce y prolonga el control sobre la mujer. Apropiarse del relato y apropiarse del cuerpo ajeno son operaciones homólogas: monopolizar la interpretación equivale a negar la existencia del otro como sujeto. En esa medida, la intervención de Resino —convertir lo íntimo en público, obligarnos a escuchar una voz privada que quería ser secreta— no es un gesto voyeurista, sino una estrategia de responsabilidad: cuando la intimidad funciona como refugio del abuso y del autoengaño, la lectura crítica se vuelve una forma de justicia. La obra convierte al público en el lugar donde se decide el sentido del crimen: aceptar el marco romántico implica reproducir la violencia simbólica que el patriarcado pone a disposición del agresor; resistirlo, en cambio, supone desactivar ese amparo cultural y devolver a la víctima su dignidad humana. Por eso, *Personal e intransferible* no solo denuncia un feminicidio; denuncia el lenguaje, los mitos y los hábitos interpretativos que lo vuelven imaginable, disculpable o invisible.

Esta lectura encuentra su confirmación última en las “Reflexiones sobre mi teatro”, texto paratextual en donde Resino formula los principios que orientan su dramaturgia. Aquí, la autora concibe su teatro como indagación en las pasiones del “mamífero pensante que somos”, el cual tiende “a la envidia, al egoísmo, a la insolidaridad, a la traición, a la fustigación del débil, y a la crueldad” (177). Estas pasiones forman parte de la estructura del deseo y de la propia constitución relacional del ser humano y emergen allí donde el yo depende del reconocimiento del otro y se enfrenta a la pérdida, el límite o la alteridad. Por ello, no constituyen residuos históricos superables mediante el “progreso”, sino constantes de la “barbarie moral” (177) que atraviesa épocas y contextos:

Por supuesto que casi todo es historia y circunstancia, y que muchos comportamientos no pueden comprenderse sin estos componentes, pero las pasiones son eternas, inherentes al ser humano, y permanecen, indiferentes a las circunstancias, agazapadas, camufladas e inconfesables las más de las veces, pero dispuestas a saltar y apoderarse del individuo en cualquier momento, por encima del tiempo, la cultura o el espacio. (177)

Esas pasiones inconfesables que permanecen escondidas y disfrazadas, no cambian: cambian sus máscaras y formas de legitimación, motivo por el cual se hace necesario desenmascararlas y deslegitimarlas constantemente. Resino reivindica la vigencia de los clásicos, quienes siguen siendo actuales no porque describan su tiempo, sino porque dramatizan lo que el ser humano no ha dejado de ser: “De ahí la vigencia de los clásicos, al moverse en torno a las pasiones, al tenerlas como centro, como motor impulsor de sus obras. Y ahí precisamente está la veta de mi teatro: en la historia sin historia concreta, en el ser humano perdido dentro de sí mismo, acorralado por sí mismo, en ese animal solitario que necesita vivir en sociedad” (177). Los acontecimientos históricos se vuelven secundarios frente al conflicto interior del individuo acorralado por sí mismo.

De ahí que, para su dramaturgia, Resino emplee el “concepto de teatro cerrado, algunas veces un tanto claustrofóbico, de *agresión* a una intimidad, como si asistiéramos de tapadillo a una sesión de psicoanálisis” (180). De lo que se trata no es de representar una crónica de hechos que suceden en la realidad, sino en el espacio secreto de la mente del personaje, en el “misterioso santuario” de su cabeza (para decirlo en términos de la “Introducción sinfónica” de Bécquer). Para cobrar conciencia de esa historia recóndita, de esa “intrahistoria” (como la denomina Unamuno), se hace necesario *agredir* ese mundo interior en el que el sujeto se encierra para no hacerse cargo de la realidad que trasciende su control con responsabilidad. El “teatro cerrado” deshistoriza, desplazando la atención de la historia hacia la intrahistoria, hacia el conflicto silencioso del individuo (sus pasiones, miedos, culpas, resentimientos, mecanismos de protección y de dominio), los cuales permanecen invariables bajo los cambios históricos. La toma de conciencia de la barbarie moral —entendida como dimensión destructiva constitutiva y no como anomalía histórica o biográfica— constituye el único antídoto posible frente a ella. De ahí la necesidad de parodiarla y desenmascararla: no para neutralizarla mediante una condena externa, sino haciendo visibles los mecanismos simbólicos a través de los cuales se legitima, se estetiza y se vuelve moralmente aceptable. Precisamente a fin de producir el efecto de “teatro cerrado” en tanto reflejo de la mente cerrada e incapaz de salir de sí misma, de su propia perspectiva para ver el mundo desde otras perspectivas, Resino emplea los dispositivos que aquí menciona: tiempo breve, lugares y decorados únicos, escenografías elementales, acción intensamente concentrada y economía de personajes, pues “el excesivo número lleva a la dispersión” (179). Sin embargo, el “teatro cerrado” de Resino no neutraliza el conflicto: lo intensifica, impidiendo que el lector/espectador se distraiga en asuntos externos y obligándolo a percibir sin mediaciones el discurso (incoherente) del personaje que miente para engañarse a sí mismo.

Las “Reflexiones” además señalan que las acotaciones del “teatro cerrado” cumplen una función decisiva que va mucho más allá de la mera indicación escénica. Su finalidad principal es la de mantener la “centrotextualidad”, impidiendo que el texto derive hacia el espectáculo pasajero y preservando la primacía del (invisible) conflicto interior sobre la visualidad escénica. Al reducir referencias históricas y espaciales concretas, deshistorizar la escena y concentrar la acción, estas acotaciones garantizan la vigencia transhistórica de la obra y la inscriben en una tradición clásica en la que las pasiones eternas constituyen el centro y el motor de la tragedia. De este modo, el texto permanece abierto a múltiples contextos de representación sin perder su densidad crítica ni su fuerza simbólica: “Esta centrotextualidad, este afán de que el texto prevalezca sobre el espectáculo es indudablemente fruto de creer, contra la idea de muchos, que el teatro es, aparte de espectáculo, literatura. Sí, el teatro es literatura y si no, no es nada, puro, circunstancial y destruible evento, lo cual va contra la esencia misma de lo artístico, que es la permanencia a través del tiempo y el espacio” (167).

Esta función de las acotaciones de proteger el texto literario para que no se convierta en entretenimiento efímero también se logra mediante pistas irónicas que introducen un segundo plano enunciativo desde el cual el discurso del protagonista queda sutilmente desautorizado. En *Personal e intransferible*, mediante silencios, pausas y gestos (contradictorios) de Hombre y de su víctima, las acotaciones exponen las fisuras del simulacro, hacen retornar la alteridad silenciada y revelan que la violencia constitutiva no procede del exterior, sino del interior, de la herida narcisista del protagonista machista. La ironía de la obra no se produce por burla explícita, sino por contraste, y funciona como un dispositivo paródico que impide la identificación acrítica del espectador, orientándolo hacia una lectura vigilante del discurso.

Personal e intransferible confirma la tesis de Resino según la cual el progreso histórico no neutraliza la barbarie moral. Hombre habita una sociedad que puede presentarse como civilizada, pero cuya función principal es servir de escenario a pasiones arcaicas que se manifiestan bajo formas modernas. La violencia que ejerce —simbólica y finalmente física— no es un residuo del pasado, sino la expresión contemporánea de impulsos perversos que atraviesan los siglos. Asimismo, el carácter monológico del discurso de Hombre responde a esa concepción del ser humano como “animal solitario que necesita vivir en sociedad”. Incapaz de sostener la relación conyugal sin dominarla, Hombre transforma el vínculo en un espacio de posesión y control, confirmando que la sociedad no aparece como instancia de contención ética, sino como un marco en el que el individuo proyecta su conflicto interior.

De este modo, *Personal e intransferible* se inscribe plenamente en el “gran teatro del mundo” al que alude Resino en sus “Reflexiones”: una escena transhistórica donde las pasiones son siempre las mismas y donde lo que varía no es la naturaleza del conflicto, sino la retórica que lo justifica. Hombre no es un monstruo excepcional, sino una figura paradigmática de ese “mamífero pensante” que, incapaz de asumir la pérdida de su ilusión dominio, convierte su herida narcisista en violencia simbólica y física. La obra no solo ilustra la poética general de Resino, sino que la lleva a su límite crítico: allí donde el sujeto pretende imponer la última palabra, el teatro de Resino obliga a reconocer que toda clausura del sentido es ya una forma de violencia.

Notas

¹ Resino ha merecido otros prestigiosos reconocimientos por su dedicación al teatro: el premio de Mejor Autor, una vez más, por *La bella Margarita* (1990); los premios Buero Vallejo, Villa de Alcorcón y Café Gijón por *La boda* (2009), *La recepción* (2003) y *Ya no hay sitio* (1985), respectivamente; las menciones de honor en los premios Felipe Trigo y Calderón de la Barca por *Retablo de Manolito Anaya* (1984) y *El oculto enemigo del Profesor Schneider* (1995); así como el accésit de los premios Palencia de Teatro y Beckett de Teatro por *Libres en Primavera* (1972) y *Diecinueve*. En 1986, Resino fundó y dirigió la Asociación de Dramaturgas Españolas, la cual, pese a su breve existencia, cumplió la misión de alentar y promocionar la dramaturgia femenina, contribuyendo a que esta llegase a ser más fluida y constante en la España de la actualidad. Desde entonces, Resino no ha cesado de participar en diversas agrupaciones que promueven el teatro, ratificando así la importancia que atribuye a este género literario, el cual, según confiesa en sus “Reflexiones sobre mi teatro” (2007), constituye su forma preferida de expresión artística: “En ningún otro género me he sentido tan segura ni he disfrutado tanto del hecho creativo, como con el teatro” (162).

² Todos estos procedimientos operan de manera simultánea y entrelazada en el texto. Sin embargo, aquí los analizo por separado con un propósito estrictamente metodológico. La distinción permite aislar funciones específicas —clausura del diálogo, orientación interpretativa y disolución de la causalidad— que, en la experiencia de lectura o de puesta en escena, aparecen superpuestas. Esta separación analítica no implica una fragmentación del fenómeno estudiado, sino que responde a la necesidad de hacer visible la arquitectura interna del simulacro construido por Hombre. Al examinar cada procedimiento en relación con el narcisismo perverso y la retórica patriarcal, el análisis puede mostrar con mayor precisión cómo estos recursos se refuerzan mutuamente y convergen en un mismo objetivo: transformar la violencia en virtud, la dominación en amor y el crimen en relato heroico. En la lectura unitaria del simulacro que más tarde relaboro, la recomposición de estas estrategias restituye la coherencia ética y política que el soliloquio intenta desactivar.

³ Esta frase ya constituye un ejemplo que ilustra a la perfección cómo Hombre invierte la realidad: aunque construye su simulacro para engañarse y sanar el abatimiento que su ira narcisista le produce, declara exactamente lo contrario: que engañarse le produciría un desaliento fatal (“me moriría de desesperación por haberme estado engañando”).

⁴ En los últimos años, los medios de comunicación y las redes sociales alertan contra la identificación acrítica de dichos mitos con el amor “verdadero”: la ilusión de vivir con el príncipe azul (o “media naranja” que las “completa”) y el deseo de cumplir con las demandas de altruismo, sacrificio, abnegación y entrega de los mitos de amor romántico hace que las mujeres tengan más probabilidades de caer en la red de una perversa voluntad de controlarlas, difícil de detectar, que puede llegar a destruirlas:

Por medio de palabras aparentemente anodinas, de alusiones, de insinuaciones o de cosas que no se dicen, es posible desestabilizar a alguien, o incluso destruirlo, sin que su círculo de allegados llegue a intervenir. El o los agresores pueden así engrandecerse a costa de rebajar a los demás, y evitar cualquier conflicto interior o cualquier estado de ánimo al descargar sobre el otro la responsabilidad de lo que no funciona: “¡No soy yo, sino el otro, el responsable del problema!”. Si no hay culpa, no hay sufrimiento. Aquí se trata de perversidad en el sentido de perversión moral. (Daro 2018: 222)

Los medios y redes sociales igualmente alertan contra el narcisista perverso como un sujeto que, por lo general, no tolera “el abandono [de la pareja], que aparte de ser vivido como una herida narcisista se suma a la terrible angustia de la pérdida. La agresividad los desborda y el deseo de venganza los lleva a veces a matarla” (Garay Mata 2018). De ahí que el feminicidio íntimo suele tener lugar cuando las mujeres por sí mismas o con ayuda de terceros deciden rebelarse y exigir la separación.

⁵ Jean-Fabien Spitz (2019) ha señalado que, a diferencia de lo que está sucediendo en la actualidad, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta hace algunos años, en los Estados regidos por una democracia capitalista:

Por un lado, existía el mercado y los derechos de propiedad y contrato estaban garantizados. Pero, por otro lado, la circulación de bienes, servicios y capital estaba “encastrada” en instituciones que limitaban sus efectos negativos e impedían poner en cuestión el carácter democrático de la sociedad [...]. Los derechos individuales eran respetados, pero no eran absolutos: los derechos de propiedad y de contrato, por ejemplo, estaban sujetos a ciertas obligaciones sociales [...], el poder del dinero era limitado, las élites no eran todopoderosas y una buena parte de ellas era consciente de la necesidad de compromiso, pero la mayoría reconocía la legitimidad de los mecanismos institucionales y de los derechos fundamentales que limitaban su poder y que, después de todo, habían sido concebidos para tal fin.

Bosh Namaste ha notado que los personajes de la obra gozan de las libertades, independencia y opciones de auto-determinación propias de la España democrática (303). Sin embargo, el país no se nombra para que el simulacro tenga una dimensión universal. En “Reflexiones sobre mi teatro”, la autora misma corrobora esta dimensión de su teatro, la cual lleva a “que cualquier espectador pueda identificarse con lo que ve o lo que lee, sin acusar, de estricta manera, el sello de lo local” (176).

⁶ El discurso de Hombre genera una confusión parecida a la que, en el ámbito conyugal real, produce el maltrato conocido como “abuso narcisista”. Este solapado y muy dañino abuso opera mediante tácticas — como la imprevisibilidad, la minusvaloración, el cambio constante de reglas y la oscilación entre ternura y violencia, por ejemplo—, las cuales desestabilizan a la esposa, impidiéndole fijar un marco estable desde el cual interpretar su propia experiencia.

⁷ En la actualidad, el feminicidio íntimo todavía constituye “el más frecuente de todos los tipos de feminicidio” (220), según las estadísticas citadas por Daro (220).

⁸ Debido a este silenciamiento, su muerte necesariamente se convierte en una muerte *misteriosa*. En nuestros días, el primer sospechoso de la muerte misteriosa de una mujer es su pareja o expareja.

⁹ De manera intertextual, este simulado robo nocturno alude a *Noches lúgubres* (1970) de José Cadalso, obra inconclusa en donde el protagonista Tediato planea hurtar a su difunta esposa del cementerio en donde ella está enterrada para luego huir de este mundo, suicidándose junto al cadáver en la cama matrimonial. De hecho, el discurso de Tediato, como el de Hombre, oculta dos marcos que se refuerzan mutuamente: el marco íntimo a través del cual reduce su propia identidad a la de marido devotamente enamorado de la esposa muerta —cuya voz e historia silencia—, y el marco público, el cual simplifica el mundo de la modernidad capitalista en el que él vive, restringiendo su retrato al de un mundo totalmente dominado por intereses materiales donde el amor desinteresado o “verdadero” —sea entre casados, padres e hijos,

hermanos o amigos— no existe en absoluto. En vez de objetiva, esta visión del mundo parece la proyección ideológica de un secreto resentimiento contra los principios democráticos del pensamiento ilustrado: la defensa del orden afectivo y simbólico que privilegiaba a Tediato y que ahora amenaza con desmoronarse.

¹⁰ Puesto que la obra no hace ninguna referencia al pasado de Hombre, no sabemos cómo llegó a ser dueño de una casa que cuesta dos millones. Esta omisión parece responder a una decisión deliberada de Resino de evitar una lectura psicológica que pueda explicar o incluso exculpar su violencia como consecuencia de su biografía. Esta omisión es significativa y remite al funcionamiento del privilegio patriarcal. El capital (que, en esta obra, Hombre oculta para hacerse pasar por amante desinteresado) aparece como un dato dado, del mismo modo en que el poder masculino ha sido presentado como un hecho natural. Al sustraer a Hombre de una genealogía económica o social concreta, la obra mantiene la atención sobre su responsabilidad y sobre el uso que él hace de su privilegiada posición. Al no ofrecer coartadas biográficas, Resino revela cómo el privilegio patriarcal opera como un presupuesto que permite al sujeto machista y narcisista convertir su dominio en derecho y su violencia en agravio personal. Resino expone así no solo la patología individual, sino la estructura simbólica que la sostiene, mostrando que la violencia machista no surge de una carencia material o de una injusticia sufrida, sino de la imposibilidad para tolerar la vulnerabilidad, el límite y la pérdida.

¹¹ En la obra de Unamuno, el narcisista perverso parece actuar desde el conflicto interno, la herida no asumida y el autoengaño. Esto lo diferenciaría de un propagandista ideológico o político, como el autor de “Juan Manso. Cuento de Muertos”. En otra parte (Mizrahi 2022) he mostrado como Unamuno parodia aquí al autor de esta propaganda, disfrazada de “antiquísima tradición”, que las elites conservadoras de su época diseminan a fin de cooptar voluntades en beneficio de su proyecto de regeneración de la masculinidad nacional. El anónimo autor de “Juan Manso” no actúa desde el conflicto interno, sino desde una posición de certeza externa. Ambos, el narcisista y el propagandista, producen simulacros tóxicos, pero su estructura emocional semeja ser distinta. Parece que el primero necesita creerse su simulacro para no derrumbarse, mientras que el segundo tan solo necesita que los demás lo crean.

Obras citadas

- Bakhtin, Mikhail. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. University of Minnesota Press.
- Bosch Namaste, Nina. (2005). "Lo personal versus lo público: identidad en *Personal e intransferible* de Carmen Resino". *Dramaturgas femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo: Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Sem*. Madrid: Visor Libros. 303-309.
- Butler, Judith. (1988) "Performative acts and gender constitution: An essay in Phenomenology and feminist theory". *Theatre Journal* 40 (4): 519-531.
- . (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- . (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge.
- Bourdieu, Pierre. (1991). *El sentido práctico*. Taurus.
- Cadalso, José. (1790). *Noches Lúgubres*. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/noches-lugubres--0/html/fedb0ff6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Caro García, Carmen. (2015). *Formación en género y detección precoz de la violencia contra las mujeres a partir de las creencias sobre el amor romántico*. Facultad de Enfermería, Universidad de Sevilla.
- Entman, Robert M. (1993). Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. *Journal of Communication* 43 (4): 51-58.
- Espronceda, José de. (1987). *Poesías líricas. El estudiante de Salamanca*. Espasa-Calpe.
- Gamson, William A. and Andre Modigliani. (1989). "Media Discourse and Public Opinion on Nuclear Power: A Constructionist Approach." *American Journal of Sociology* 95 (1): 1-37.
- Gitlin, Todd. (1980). *The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*. University of California Press.
- Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Harper & Row.
- Herrera Gómez, Coral. (2011). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Editorial Fundamentos.
- Jónasdóttir, Anna G. (1993). *El poder del amor ¿Le importa el sexo a la democracia?* Cátedra.
- Mizrahi, Irene. (2022). "Invisible propaganda política. La conversión del 'afeminado' en hombre nuevo y ciudadano soldado en el discurso dialógico y paródico de 'Juan Mando' de Miguel de Unamuno". *ConSecuencias* 3(1): 28-50. Disponible en <https://ejournals.bc.edu/index.php/consecuencias>
- O'Connor, Patricia. (1988). *Dramaturgas Españolas de hoy*. Madrid: Fundamentos/Espiral.
- Posada Kubissa, Luisa. (2013). *Amor romántico, amor patriarcal y violencia machista. Una aproximación crítica al pensamiento amoroso hegemónico de Occidente*. Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/329-2013-12-17-TFM%20Mónica%20Saiz.pdf>
- Resino, Carmen. (1988). *Personal e Intransferible. Dramaturgas Españolas de hoy*. Ed. Patricia O'Connor. Fundamentos/Espiral, 71-78.
- . (2007) "Reflexiones sobre mi creación teatral". *Anales de la literatura española contemporánea* 32(2): 501-520.
- Ruiz Repollo, Carmen. (2009). *Abre los ojos. El amor no es ciego*. Instituto Andaluz de la Mujer, Consejería por la Igualdad y Bienestar Social.
- Sánchez Núñez, Marianny. (2013). "Amor, dones y deudas. El amor como práctica hegemónica para la subordinación de las mujeres en las sociedades contemporáneas". *Revista Educación y Humanismo* 15 (24): 78-92.

- Spitz, Jean-Fabien. (2019). “El capitalismo democrático: ¿el fin de una excepción histórica?” Nueva Sociedad 282. Disponible en <https://nuso.org/articulo/el-capitalismo-democratico-el-fin-de-una-excepcion-historica/>
- Unamuno, Miguel de. (1914 [1905]). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Project Gutenberg. Disponible en <https://www.gutenberg.org/cache/epub/75472/pg75472-images.html>
- Wittig, M. (1980). “The straight mind”. *Feminist Issues* 1:103-10.

Received December 1, 2025
Accepted December 20, 2025