

**INTRODUCTIONS**

**A MODO DE PRESENTACIÓN**

IRENE MIZRAHI, SONIA PÉREZ-VILLANUEVA, LEYLA ROUHI \_\_\_\_\_ 1

**BY WAY OF INTRODUCTION**

IRENE MIZRAHI, SONIA PÉREZ-VILLANUEVA, LEYLA ROUHI \_\_\_\_\_ 2

**LITERARY AND CULTURAL FESTIVALS**

**CIUDAD Y POESÍA: FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESÍA EN VITORIA 2025.**

CLARA EUGENIA RONDEROS \_\_\_\_\_ 3

**ARTICLES**

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

IRENE MIZRAHI \_\_\_\_\_ 8

**CARMEN GÁNDARA Y LA CRÍTICA ESTÉTICA COMO REFLEXIÓN FILOSÓFICA: LOS TEXTOS DE REALIDAD. REVISTA DE IDEAS (1947-1949)**

FELICITAS CASILLO \_\_\_\_\_ 31

***EL NOMBRE DE LOS NUESTROS* Y EL DESASTRE DE ANNUAL: SUBTEXTOS NACIONALISTAS NEGATIVOS**

CARLOS CUADRA Y MARIO MORERA \_\_\_\_\_ 49

**Editors:** Irene Mizrahi · Sonia Pérez-Villanueva · Leyla Rouhi

**Scope:** Peer-reviewed scholarship on Spanish literature and culture, including a new series on literary and cultural festivals.

**Citation:** Please cite articles as *ConSecuencias* 6.1 (2025).

## A MODO DE PRESENTACIÓN

Irene Mizrahi, Sonia Pérez-Villanueva, Leyla Rouhi

Nos complace presentar el sexto número de *ConSecuencias: A Journal of Spanish Criticism*, en el cual continuamos manteniendo nuestra misión de promover investigaciones originales e innovadoras que iluminen una amplia gama de expresiones de la producción cultural española. En este volumen reafirmamos este compromiso, al tiempo que anunciamos desde ahora una ampliación editorial que se concretará en nuestro próximo número: la apertura de la revista a trabajos dedicados a la literatura y la cultura de Latinoamérica y el Caribe. Aunque dicha expansión no se ve reflejada todavía en esta entrega, su mención anticipa la nueva etapa de diálogo transnacional que deseamos cultivar.

En esta ocasión inauguramos la serie “Festivales literarios y culturales en España”, destinada a explorar cómo las prácticas artísticas contemporáneas intervienen en la vida colectiva, la construcción de comunidad y la circulación de discursos estéticos. Clara Eugenia Ronderos abre esta serie con “Ciudad y poesía: Festival Internacional de Poesía en Vitoria 2025”, un ensayo que entrelaza testimonio personal y análisis crítico para examinar la naturaleza comunitaria del festival Poetas en Mayo / Poetak Maiatzean. Su reflexión sobre el poder social y transformador de la poesía ofrece una mirada singular sobre cómo Vitoria-Gasteiz convierte la ciudad en un escenario vivo de creación, participación y encuentro cultural.

En “Feminicidio íntimo y simulacro de amor: denuncia del narcisismo machista y perverso en *Personal e intransferible*”, Irene Mizrahi analiza con rigor la estructura monológica de la obra de Carmen Resino, desmantelando las operaciones discursivas del protagonista masculino que reconfigura un acto de violencia extrema como devoción amorosa. El estudio evidencia cómo la dramaturgia subvierte el mito romántico mediante una estrategia que confronta la violencia simbólica, expone el narcisismo perverso y exige una lectura crítica sobre los mecanismos de representación del feminicidio.

El artículo de Felicitas Casillo, “Carmen Gándara y la crítica estética como reflexión filosófica: Realidad. Revista de ideas (1947-1949)”, recupera la figura intelectual de Gándara y presenta un análisis detallado de su labor crítica en uno de los foros culturales más significativos de la Argentina de posguerra. Su estudio muestra cómo Gándara articula una estética que no se limita a la valoración literaria, sino que expande la crítica hacia una reflexión filosófica sobre la modernidad, la identidad y el pensamiento cultural del período.

Por último, en “El nombre de los nuestros y el desastre de *Annual*: subtextos nacionalistas negativos”, Mario Morera examina la novela de Lorenzo Silva a partir de los debates contemporáneos sobre memoria histórica, neocolonialismo y nacionalismo. Su lectura, sustentada en marcos teóricos que incluyen a Said, Mbembe, Anderson y Levinas, muestra la tensión entre la representación crítica del proyecto colonial español y la reinscripción de elementos épicos que complican la construcción del otro marroquí en el imaginario militar y narrativo.

Nuestro más sincero agradecimiento a lxs evaluadorxs anónimxs, quienes nos acompañaron con generosidad y rigor en la selección de los trabajos presentados, y a Gabriel Feldstein por su apoyo continuo con cuestiones técnicas y bibliográficas. Invitamos a nuestrxs lectorxs a mantenerse atentxs a la próxima convocatoria y a acompañarnos en esta nueva etapa del proyecto crítico de *ConSecuencias*.

## BY WAY OF INTRODUCTION

Irene Mizrahi, Sonia Pérez-Villanueva, Leyla Rouhi

We are pleased to present the sixth issue of *ConSecuencias: A Journal of Spanish Criticism*, in which we continue our mission to promote original and innovative research that illuminates a wide array of examples of Spanish cultural production. This volume reaffirms that commitment while announcing an editorial development that will take full form in our next issue: an expansion of the journal's scope to include contributions dedicated to Latin American and Caribbean literature and culture. Although this shift is not yet reflected in the articles assembled here, we introduce it as part of the journal's ongoing evolution and its desire to foster broader transnational dialogue within Hispanic studies.

This issue also inaugurates the series "Literary and Cultural Festivals in Spain," which seeks to explore the role of artistic practices in shaping community life, fostering dialogue, and generating aesthetic and social reflection. Clara Eugenia Ronderos introduces the series with "City and Poetry: Festival Internacional de Poesía en Vitoria 2025," an essay that blends personal and critical perspectives to illuminate the communal force of *Poetas en Mayo / Poetak Maiatzean*. Her contribution highlights how the city of Vitoria-Gasteiz becomes a vibrant terrain for poetic creation and civic engagement.

In "Intimate Femicide and the Simulacrum of Love: Denouncing Machista Narcissism in *Personal e intransferible*," Irene Mizrahi offers a rigorous analysis of Carmen Resino's monologic play, revealing the rhetorical mechanisms through which patriarchal violence is reframed as a gesture of romantic devotion. Her study foregrounds Resino's critical intervention into the narrative logics that mask, aestheticize, or distort violence against women.

Felicitas Casillo's article, "Carmen Gándara and Aesthetic Criticism as Philosophical Reflection: *Realidad. Revista de ideas (1947-1949)*," recovers the intellectual contributions of Gándara in one of Argentina's most significant postwar cultural journals. Casillo demonstrates how Gándara's work exceeds literary commentary, positioning aesthetic criticism as a philosophical engagement with questions of modernity, culture, and identity.

Finally, in "El nombre de los nuestros and the Disaster of *Annual: Negative Nationalist Subtexts*," Mario Morera examines Lorenzo Silva's novel through the lens of contemporary debates on colonial memory and nationalism. Drawing on theoretical approaches from Said, Mbembe, Anderson, and Levinas, his article illuminates the tensions between the novel's critique of colonial violence and its reinscription of heroic narratives that complicate the representation of the Moroccan other. We extend our deepest gratitude to our anonymous reviewers for their generosity and thoughtful engagement, and to Gabriel Feldstein for his ongoing support with technical and bibliographical matters. We invite our readers to stay tuned for our next call for papers and for the further development of the exciting work we continue to pursue in *ConSecuencias*.

Clara Eugenia Ronderos

## CIUDAD Y POESÍA: FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESÍA EN VITORIA 2025.

Clara Eugenia Ronderos

Lesley University

Vitoria-Gasteiz se ve inmersa durante todo el mes de mayo en una gama amplísima de actividades culturales que les dan a sus habitantes la oportunidad de disfrutar la belleza de sus monumentos y calles peatonales a la vez que participan de una nutrida agenda artística.

El Festival internacional de poesía que dura todo el mes de mayo y que incluye una gama de actividades culturales además de recitales poéticos, tales como obras de teatro, danza, música y talleres literarios entre otros, se ha convertido en una actividad icónica de la región. Así como lo expresa la página web de la organización Poetas en Mayo, el evento busca, no solamente difundir la poesía y desarrollar los hábitos de lectura de los habitantes, sino también producir un cambio social a través de una diversidad de diálogos con la poesía y el arte. Ellos aseguran que “si bien el festival comparte valores como el amor por la lectura, escritura, literatura y la poesía, son los valores sociales los que realmente caracterizan y definen el evento Poetas en Mayo / Poetak Maiatzean”. Añaden además que este evento multifacético que se da en Vitoria cada mes de mayo es “Un festival para el que el concepto de inclusión social pasa por derribar los muros creados entre personas de diferentes clases sociales, distintas edades o diversos orígenes.” Mis experiencias en el pueblo de Amurrio y en Vitoria misma respaldan esta visión social que los organizadores del evento proponen. (<https://poetasenmayo.com/es/quienes-somos>)

No en vano, Elisa Rueda fue ganadora del Celedón de oro en el 2022 por su labor como promotora cultural de la ciudad de Vitoria y organizadora del Festival internacional de poesía “Poetas en Mayo”. Este premio “representa un reconocimiento público a aquellas personas o entidades que han contribuido de forma destacada a proyectar una imagen positiva de nuestra ciudad y del Territorio Histórico de Álava” según se explica en la página web del galardón y se añade que el Celedón de oro se ha creado “para rendir homenaje a quienes, desde distintos sectores -- la cultura, el deporte, la ciencia, la educación, el compromiso social o la empresa -- han dejado huella en nuestra sociedad.” (<https://celedonesdeoro.eus>)

El festival nació de una actividad organizada por la misma Elisa Rueda en 2010 llamada “Ruta poética en los caños”. Estas presentaciones, como explico a continuación, siguen siendo parte del festival del que fueron semilla. A partir del 2012 se inició el Festival que ahora llega, no solo a la capital Vitoria -Gasteiz, sino también muchas poblaciones en el territorio de Álava. En 2025, por ejemplo, se presentaron artistas de renombre internacional como Paco Ibañez, Luis Alberto Cuenca y la pianista Sheila Blanco, quien protagonizó un evento llamado “Cantando a las poeta latinoamericanas”. También hubo gran variedad de eventos para niños y niñas y talleres de escritura para personas mayores y para los jóvenes. (<https://poetasenmayo.com/es/quienes-somos>)

### **Ciudad y poesía: mi experiencia- Clara Eugenia Ronderos**

Este año, 2025, fui invitada a participar en el evento Poetas en mayo, parte de la XIII edición del Festival de Poesía en Vitoria-Gasteiz, la capital del País vasco. No conocía la ciudad y tenía curiosidad de verla. Quería estar en este festival en el que cien poetas se reúnen cada mayo para compartir su trabajo, no solo con los otros poetas, sino también con los residentes de Vitoria y otros pueblos del Álava. Había conocido a la poeta Elisa Rueda, creadora y organizadora de este evento, en un encuentro de poetas en Arica, Chile, en el 2023. En esa ocasión Elisa me invitó a unirme al festival, junto con otras de las poetas que allí estábamos. Por razones personales no logré viajar en el 2024 con mis compañeras y llegué a Vitoria un año más tarde, sin conocer a nadie más que a Elisa. Era algo intimidante dada la proporción del evento.

Al llegar a Vitoria tuve el privilegio de compartir esta experiencia con otros cien (o noventa y nueve, ya que yo era una de ellos) poetas que venían de todo el País Vasco, de otras partes de España y del mundo. Según lo explicaba la carta de invitación, el festival tenía como objetivo: “hacer visible y participativa la poesía en diferentes espacios de la ciudad.” Me preguntaba cuando leía estas palabras, de qué forma se lograrían esta visibilidad y participación. Con la actividad de cada uno de los días del festival, desde el 9 de mayo hasta el 14, fui comprendiendo la manera creativa y ecléctica que el festival había desarrollado para que la ciudad viera nuestra poesía y participara con nosotros en el proceso de conocer la ciudad desde el quehacer poético y la presencia de otras formas de arte en las que los organizadores nos fueron involucrando.

El viernes 9 de mayo, nuestro primer día en la ciudad, iniciamos con una ceremonia de inauguración del evento y de allí nos dirigimos a la parte antigua de la ciudad para encontrarnos todos frente a la biblioteca pública, donde nos reunimos para crear las “Páginas de cristal”. Esta actividad al aire libre consistía en una forma nueva de compartir nuestro trabajo con el público. Con rotuladores de varios tonos cada poeta estaba invitado a escribir uno de sus poemas en alguna de las vidrieras que se encuentran en la fachada del edificio. Fue un comienzo sorprendente para un itinerario lleno de actividades inesperadas. Empezamos a conocernos. Los poemas de mis compañeros, los colores y formatos elegidos para elaborar su “página de cristal”, y la elección de ventanales en diferentes partes del edificio, nos daban desde el primer momento la oportunidad de descubrirnos. Para los habitantes de la ciudad: los transeúntes, los estudiantes, los turistas, los usuarios de la biblioteca, esta actividad los convertía en lectores de nuestro trabajo en esas páginas transparentes que rodeaban a las páginas de papel y virtuales que albergaba la biblioteca.

A la mañana siguiente otro reto nos esperaba. En la plaza central de la ciudad antigua, frente a la catedral y a la enorme estatua de la Virgen Blanca, todos los poetas nos reunimos para bailar. Tan asombrada me encontraba yo como los paseantes que se detenían a disfrutar de la música, la bailarina profesional que nos servía de guía, y los poetas, que como pájaros despistados o expertos, extendían sus brazos y volaban al ritmo alegre que los guiaba.

Al medio día, el grupo de poetas se dividió en grupos más pequeños, que con la ayuda de un guía se dirigían cada uno a un “caño” que le había sido asignado. ¿Qué eran esos caños? Nos preguntábamos mientras seguíamos a nuestro guía. Según nos explicaron, los caños habían subsistido como herencia de la ciudad medieval. En lo que antes fuera literalmente un caño para las aguas sucias y desperdicios, se encuentran ahora jardines que se extienden por la parte trasera de las filas de casas antiguas. En estos espacios verdes que conviven con el ambiente urbano, nos reunimos a leer nuestros poemas para un grupo de oyentes ciudadanos, quienes disfrutaron de nuestras palabras que se posaban sobre ellos, como cualquier otro insecto, en medio de la naturaleza circundante.

Esa misma tarde, como si fuera poco lo que ya habíamos vivido, nos reunimos en un enorme salón de ceremonias y fuimos, cada uno de los cien poetas, llamados para leer o recitar un solo poema. Durante esta verdadera maratón poética, el público en general pudo gozarse el tejido extraordinario de voces, imágenes poéticas, estilos y acentos; en tanto que los participantes nos esforzábamos en cada lectura por proyectar algo de la esencia de nuestra poesía, de lo que queríamos compartir en estos días. Nos esforzábamos también en captar esa voz que escuchábamos, ese poema que representaba la obra del compañero o compañera, la esencia de su trabajo con el lenguaje. Fueron unas horas intensas de las que salimos exhaustos pero inspirados. Esa noche, durante la cena y la conversación ya nos sentíamos hermanos.

El domingo participamos en otra forma novedosa de integrar a los poetas y la ciudad. Nos reunimos poetas y lectores en un paseo por el parque de la Florida, el corazón verde de Vitoria, para compartir los textos que habíamos preparado y que iban dedicados a este espacio. Allí, otra vez en grupos que se organizaron alrededor de los motivos de cada poema, fuimos recorriendo el parque con nuestros poemas dedicados a un árbol, a una fuente, a una escultura, en una romería de palabras que se encontraban allí con los espacios que las habían inspirado. Aunque muchos de nosotros no conocíamos el parque antes de este

evento, ya habíamos sido invitados a crearlo en nuestros poemas publicados en la antología del Festival que cada uno recibió al llegar al festival (*Antología poética, Poetas en mayo 2025*). Hojas de papel y hojas verdes se encontraron ese domingo para compartir un espacio que es parte de la historia de cada uno de los habitantes de la ciudad.

Pero no solo Vitoria disfrutó de los poemas. El lunes, en Amurrio, un grupo de poetas visitamos, primero una hostería en donde dejamos también nuestras páginas de cristal para los habitantes de ese pueblo. Luego, el Colegio Amaurre, donde los estudiantes oyeron nuestros poemas y conversaron con nosotros sobre lo que a ellos les interesaba. En la biblioteca pública de esa población terminamos ese cuarto día del encuentro leyendo nuestro trabajo.

El martes 13 en la mañana tuvimos el gusto de ser recibidos en el Ayuntamiento de la ciudad, donde se honró la labor de la poeta Elisa Rueda y pudimos agradecer a las autoridades de la ciudad por su hospitalidad. Salimos de allí como niños que han sido invitados a una fiesta, con regalos recordatorios de la ciudad que podríamos conservar como pruebas de este sueño compartido.

El miércoles 14, ya con la tristeza de saber que la magia de este encuentro terminaba y bajo la lluvia, nos preparábamos para la última actividad. Mi colega argentina Griselda Dominelli, cantante además de poeta, dos de las organizadoras, poetas también, y yo nos dirigimos a la parte alta de la ciudad antigua para compartir nuestro trabajo con los residentes de un hogar de ancianos. Fue una experiencia fuera de lo común. La música y la poesía crearon un ambiente cómodo y cariñoso con la participación de los residentes, los encargados de su cuidado y las poetas visitantes. Un chocolate caliente con todo tipo de confecciones fue el regalo de despedida. Bajo la lluvia nuevamente, pero con gran alegría, nos alejamos de allí para despedirnos de Vitoria, de sus gentes y de nuestros queridos y queridas poetas. Estos seis días de acontecimientos poéticos y musicales fueron acompañados también de maravillosos almuerzos y cenas, de música y conversaciones que siguen resonando ahora en la distancia.

**Poemas publicados en la Antología poética, poetas en mayo. 2025**

*En el parque*

Un colibrí despistado  
se acerca peligrosamente  
a mi banca.  
Parece querer verme de cerca  
asegurarse que mi blusa naranja  
no sea una flor enorme  
en el lugar equivocado.

Lo saludo y agradezco su belleza instantánea  
en esta tarde  
ahora amable  
por su visita.

*Plagio*

Monotonía de los surcos  
extendidos y oscuros.  
De ese sudor enterrado  
no siempre surge  
una espiga satisfecha.

Monotonía de las olas  
manoseando la arena.  
Poco podemos hacer  
para falsificar  
su obstinada cadencia

Monotonía de un pulmón  
que infla y desinfla membranas  
para que siga con vida  
este ruidoso trastabillar  
del cuerpo mío

Monotonía persistente  
para producir o examinar  
para permitir o continuar  
posibles parásitos  
de la belleza

Received and accepted November 20, 2025.  
Requested by the editors.

**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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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).<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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*).<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup>

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”.<sup>11</sup>

### 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, decimos 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 madrespasa, figura que responde al arquetipo patriarcal de la Virgen-madre. Ya ha señalado Marcela Lagarde que la madrespasa 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

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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”).

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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).

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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](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

Felicitas Casillo

CARMEN GÁNDARA Y LA CRÍTICA ESTÉTICA COMO REFLEXIÓN FILOSÓFICA: LOS  
TEXTOS DE REALIDAD. REVISTA DE IDEAS (1947-1949)

Felicitas Casillo

Universidad Austral, Argentina

### **Introducción**

El presente artículo se propone analizar la obra crítica de la escritora argentina Carmen Gándara (Carmen Rodríguez Larreta de Gándara), publicada en *Realidad. Revista de ideas* (1947-1949). Como se comentará, esta publicación constituyó uno de los proyectos intelectuales más significativos del período de posguerra en la Argentina. A partir de un corpus de trece textos -- entre reseñas, ensayos breves y comentarios -- firmados por Gándara en diferentes números de la revista, en este artículo se examinan las operaciones de lectura, las concepciones de la crítica y las tensiones ideológicas que emergen en sus intervenciones. Este estudio busca describir cómo la autora desarrolla una forma de crítica que trasciende lo meramente valorativo y se concibe como una indagación sobre la realidad y el sentido.

Luego de la obtención de la colección completa de *Realidad. Revista de ideas*, se procedió seleccionar aquellos artículos escritos por Gándara y a descubrir otras menciones de la autora en otros textos de la misma publicación. El recorte temporal (1947-1949), entonces, corresponde al período completo de publicación de la revista y permite comprender la participación de Gándara en el contexto de un momento clave del pensamiento argentino, cuando se reconfiguraban los vínculos entre literatura, filosofía y política cultural. La lectura de los textos fue exploratoria, es decir, no se trabajó con una hipótesis, sino que las características del estilo de Gándara y las peculiaridades de su pensamiento fueron emergiendo a medida que se avanzaba en el estudio del corpus. El análisis de sus textos, poco estudiados hasta el momento, contribuye a valorar y difundir la obra de esta autora, que intervino activamente en el campo intelectual de la posguerra y que, a través de su práctica crítica, ofreció una interpretación del pensamiento americano en la tradición de Occidente.

### **Gándara y el entorno intelectual de su época**

Carmen Gándara, conocida por sus cercanos como “Nena Gándara”, nació en Buenos Aires el 8 de julio de 1900 y murió en 1971. Fue sobrina del reconocido escritor e hispanófilo argentino Enrique Larreta. Se casó el 23 de diciembre de 1920 con Jorge Gándara Santamarina, de quien luego tomaría el apellido para firmar sus obras, y tuvo dos hijas, Carmen y Ana. Perteneció a la elite literaria de la época, entre quienes estaban las hermanas Victoria y Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, entre otros. Gándara fue, sin embargo, una autora singular en medio de los suyos, con sus distancias y silencios. La investigadora Cecilia R. Silva de Rodríguez señalaba, en su tesis doctoral en Filosofía, defendida en la Universidad de Oklahoma en 1975: “[...] durante un período de veinte años Carmen Gándara escribe, pero, aun así, es notable su sobriedad productiva. Quizás, esta escritora haya reaccionado ante la vorágine o prisa existencial, negándola, es decir, sustituyéndola por la calma y la soledad” (Silva de Rodríguez 2).

Gándara es un personaje de interés en la literatura argentina del siglo XX. Su obra está integrada por novelas, cuentos, textos de crítica y ensayos, y, al pertenecer a una familia adinerada de la alta sociedad porteña, impulsó, además, diversos proyectos culturales, como *Realidad. Revista de ideas*, a la que se refiere este artículo. Aunque su figura no haya trascendido mayormente en la siempre parcial historia de la literatura, entre sus coetáneos, la figura de Gándara, como se verá a continuación, no pasó desapercibida, y provocó tanto rechazo como profunda admiración.

En sus diarios, Bioy Casares apunta en varias ocasiones la antipatía de Borges y de él mismo por la autora. Suele mencionarla en relación con jurados de premios que integraban juntos, a la SADE (Sociedad

Argentina de Escritores), y al ambiente literario hermético al que los tres pertenecían. Apunta Bioy Casares: “Gándara ha disentido públicamente con mi literatura y sabe que en política no estamos de acuerdo: ella es católica nacionalista, yo soy liberal. Tal vez, desde que se mudó a nuestro edificio, está más cerca como amiga; un pasito, no más” (404). En otras entradas del diario, la crítica es despiadada: “De Carmen Gándara dice Borges que tiene un cerebro comparable a una bola de billar: ‘Como diría Ibarra, ninguna luz la habita’” (Bioy Casares 579). Bioy Casares apunta que Borges también dijo: “Pero ¿quién no es mejor que la Nena Gándara? ¿Qué escritora es ésta? La única persona que uno puede tomar en serio en el grupo es Victoria, y, entre vos y yo...” (407); y también Borges: “Carmen es una mujer complicada, exasperante. Después de todo: ¿qué escribió? [...]” (783); y “Cada día tomo más odio a Carmen Gándara. ¿Qué méritos tiene? No están en la obra” (875).

En cambio, en otros, Gándara provocaba magnetismo y admiración. La escritora María Elena Walsh, quien en ese momento comenzaba a dar sus primeros pasos en el ambiente artístico e intelectual de la época, manifiesta fascinación por la autora:

Tras la ceremoniosa introducción del servidor enguantado, Carmen Gándara aparecía, toda suavidad e ingenio, a repasar las novedades literarias y pispar el mundo de las locas ideas y los gustos adolescentes. La aureolaba su leyenda de ser una de las máximas bellezas porteñas y haber inspirado el gran amor de Eduardo Mallea, quien supuestamente la sacralizó en una de sus novelas.

Era una dama de ojos clarísimos, encandilados, un cutis grabado con minuciosa hidrografía, de voz confesional matizada con falsetes, cómoda en la pose de naturalidad con que ejercía la seducción, hamacando un zapato de gamuza negra con hebilla de *strass*, colmo de elegancia de todos los tiempos.

Entre teteras y variados temas, Carmen ensayaba una explicación sobre los méritos del líder intolerable y comentaba con una risita sarcástica pero piadosa los crecientes esplendores de Esa Mujer<sup>2</sup>. Paradójicamente, la joven de clase estudiantil no cedía en su furibunda intolerancia. La dama era tan sabia como equitativa y sin duda asumía responsabilidades de clase. O sencillamente había vivido mucho, lo necesario para llegar a una síntesis.

Para ella no cabe el olvido ni valen las trampas de la memoria. Carmen Gándara es mi personaje inolvidable. Suele reaparecer, con esa delicadeza de los ausentes que visitan nuestros sueños, para recordarnos que los queremos, murmurando el aforismo de Kafka: *A cage went in search of a bird* (Una jaula fue en busca de un pájaro) (Walsh, “Escenas”).

El sacerdote argentino Monseñor Eugenio Guasta, quien fue amigo de Gándara y de las hermanas Ocampo, conoció a la escritora en una misión de la Compañía de San Pablo, en una de las zonas más pobres de Buenos Aires:

Quien la hubiese visto un anochecer del mes de mayo de 1951, durante la celebración de la liturgia en una parroquia de Dock Sud, más allá de la Isla Maciel, al final de una misión, alto el perfil de estirpe vasco catalana y criolla, cantando con entusiasmo los cantos populares, envuelta en un amplio abrigo, hubiera tenido quizá dificultad en ubicar después a la misma Carmen Gándara en un piso de la calle Posadas mientras en la penumbra del cuarto iluminado por lámparas bajas, de pantallas de pergamino, recibía en un *cocktail* a unos pocos amigos y

se movía entre los convidados con una natural, acostumbrada elegancia, con el prestigio que le daban la belleza y la inteligencia (Guasta, “Victoria, María Rosa y Carmen”).

Luego, Guasta destaca la atracción que ejercía la autora en los escritores de la época:

Un día de abril de 1960, Victoria Ocampo, María Rosa Oliver, y Carmen Gándara, coincidieron, tal como se cuenta en las páginas de un diario, en una misma casa de Buenos Aires:

La invitación a un *cocktail* era de Victoria, en casa de su hermana Angélica, para agasajar a una nuera de lady Astor. Al abrirse la puerta del ascensor en el palier, veo de pronto ante mí una extraña escena. Una estilizadísima figura femenina, envuelta en una *gran robe manteau de velours vert* de la que solamente tenía puesta la manga derecha, ya que la izquierda caía en pliegues sobre su espalda, conversaba con un grupo de hombres mientras se quitaba unos largos guantes negros. Superado el desconcierto inicial, reconocí en aquella extravagante sin extravagancia a la Nena Gándara. Todo sucedía entre el palier y los primeros tramos de la casa; no se sabía si quienes la rodeaban le impedían el paso o querían escoltarla como un séquito. Ellos eran: Pepe Bianco, Eduardo Mallea, Enrique Pezzoni, Adolfo Bioy, Borges y Ernesto Sábato (Guasta, “Victoria, María Rosa y Carmen”).

En ese contexto, Guasta menciona también el vínculo de Gándara con autores españoles, como fue su decisiva amistad con María de Maeztu, por entonces exiliada en Buenos Aires, y José Ortega y Gasset, durante la permanencia del filósofo en la Ciudad. Ella misma recordaba, durante una entrevista con Guasta, la única suya conocida, la influencia de Ortega: “Siempre por aquellos años, el 39, el 40 y 41, la amistad con Ortega, las largas conversaciones con él, me ayudaron a colocarme ante la realidad con la voluntad de mirarla bien y de extraer de ella su mensaje o su cifra” (Guasta, “Carmen Gándara” 394). Otro autor que admiró profundamente a Gándara, a quien consideraba amiga y no dejaba de recomendar, fue el filósofo español Julián Marías. La tesis doctoral de Cecilia R. Silva de Rodríguez, mencionada anteriormente, fue instada por el mismo Marías, a quien Silva agradece en el prólogo.

### **Una revista en busca de Occidente en América**

*Realidad. Revista de ideas* surgió en Buenos Aires en 1947, en el contexto de la posguerra y del inicio de la Guerra Fría, circunstancias que marcaron profundamente su orientación intelectual. En un clima de reconstrucción moral y de redefinición de los valores de Occidente, la revista se propuso como un espacio de reflexión filosófica y crítica, comprometido con la defensa del humanismo, la racionalidad y la libertad espiritual frente a los totalitarismos y al materialismo, tanto de signo marxista como positivista. El tema central de *Realidad*, al decir del investigador Niklas Schmich

consiste en el diagnóstico y la posibilidad de una superación de la crisis de Occidente. La revista cultural pretende contribuir a una patología de los mecanismos destructivos de la modernidad en un afán humanista al reunir perspectivas de disciplinas muy diferentes como la filosofía, la sociología, la crítica de arte, la ciencia política y la educación (Schmich 6).

Desde esa posición, *Realidad* buscó afirmar la continuidad de una tradición occidental entendida como patrimonio común de la cultura y como horizonte ético para el pensamiento argentino de posguerra. La revista se publicó de forma bimestral en Buenos Aires entre los años 1947 y 1949, sumando un total de 18 números. El director de la revista fue el filósofo Francisco Romero, y el consejo de dirección estaba integrado por Amado Alonso, Francisco Ayala, Carlos Alberto Erro, Carmen R. L. de Gándara, Lorenzo Luzuriaga, Eduardo Mallea, Ezequiel Martínez Estrada, Raúl Prebisch, Julio Rey Pastor y Sebastián Soler. La propuesta original de la revista fue del escritor Eduardo Mallea, muy cercano a Gándara, e impulsada por Francisco Romero, y también por dos españoles exiliados: Francisco Ayala y Lorenzo Luzuriaga. *Realidad* rivalizaba en alguna medida con la famosa revista *Sur* de Victoria Ocampo, aunque posiblemente adjudicar su razón de ser a esa pugna sería injusto. En cambio, puede vincularse su carácter al “parecido de familia” con una reconocida publicación española de comienzo del siglo XX: “[...] hay algo en *Realidad* en que se reconoce la huella de *Revista de Occidente* [publicada entre 1923-1936; fundada por José Ortega y Gasset] [...]. *Revista de Occidente* es, a mi modo de ver, una suerte de modelo de *Realidad*” (Martín 175).

*Realidad. Revista de ideas* pertenecía a una “misma fracción representante de la cultura según la elite dominante”, aunque luego recibiría textos de “un segmento del exilio español representado por la intelectualidad liberal republicana” (Macciuci 60). Sin embargo, autores de diverso cuño participaron en la publicación -- hay textos de Borges, Sábato, Cortázar -- y esto podría indicar, si no una amplitud ideológica, sí una cierta flexibilidad de pensamiento respecto a su línea editorial.

En el primer número de la revista (enero-febrero de 1947), a modo de manifiesto, se describía en el editorial cuál era su misión y visión del contexto histórico:

Nuestra cultura -- la vieja e ilustre cultura de Occidente -- ha llegado hoy a una situación excepcional. Por una parte, atraviesa formidable crisis; por la otra, se halla en la obligación de proporcionar al mundo entero [...] un programa completo de vida y de pensamiento, porque el proceso de unificación mundial que venía avanzando desde hace tiempo se ha acelerado prodigiosamente en los últimos años [...], haciendo de todo el planeta una sola unidad. Este es el hecho gigantesco que debe afrontar el hombre occidental: su cultura, quebrantada por una crisis gravísima, tiene que asumir plenamente el carácter y la función de cultura universal (*Realidad. Revista de ideas* no. 1 1).

Defensora de la noción de “Occidente”, de la “cultura universal”, y del papel relevante de Europa como germen de esa cultura, *Realidad. Revista de ideas* proponía, empero, un rol activo para América, pero no ciertamente vinculado al costumbrismo o a lo pre-hispánico, sino más bien en su rol de heredera y continuadora:

A Europa corresponde el honor de haber concretado nuestra cultura, no sin incluir legados e injertos de otras más viejas. Pero los americanos no somos advenedizos [...]. Es tan nuestra como lo pueda ser de cualquier pueblo europeo actual. Lo es por la herencia común, lo es además por nuestros especiales aportes, y también por otros motivos: por el hábito esperanzado que el Occidente ha recibido del Nuevo Mundo, por la síntesis aquí realizada y en continuo trámite, por el aire y el movimiento que cobra en nuestras tierras. Desde el Descubrimiento, América ha sido la ilusión, el ensueño de Europa. [...] [América] vino a ser un contenido nuevo en la conciencia europea y, por ende, en la de nuestra cultura (*Realidad. Revista de ideas* no. 1 2)

En una carta a Francisco Romero, Gándara señalaba la necesidad de que la revista tuviera un carácter argentino, voluntad, esta, que le valió no pocas disidencias dentro de la redacción, que asociaban esa búsqueda con un empeño nacionalista:

*la colaboración argentina debe ser la base de la revista* [subrayado en el original]; por consiguiente, debe dársele preferencia, salvo extraordinaria excepción, sobre toda otra cosa. Sobre este punto no creo que pueda admitirse discusión alguna. Solo así tendrá *Realidad* sentido y éxito. Luzuriaga y Ayala (sobre todo Luzuriaga) me parecen sobreestimar la importancia de los artículos que nos lleguen de Europa. Me parece evidente que lo que más interesará al público de las dos Américas -- y tengo entendido que ese es el público que se desea alcanzar -- será aquello que digan los argentinos, lo que diga usted, lo que diga Mallea, lo que diga M[artínez]. Estrada, lo que tengan que decir quienes representan, en realidad, al país. Lo demás, lo europeo, es necesario, pero lateral (Gándara qtd. in Castillo Ferrer 223).

El rol de América era entonces el de “un papel capital en la necesaria extensión, presente y futura, al mundo entero, de los principios, modos y normas de la cultura de Occidente” (*Realidad. Revista de ideas* 1 3). Aunque no los nombra de forma explícita en este editorial, el “adversario” que enuncia *Realidad* es tanto el liberalismo como el materialismo histórico, y su defensa parece concretarse en una visión espiritual y más clásica de la cultura:

[...] a nuestro alrededor prosperan tendencias negativas, fuerzas que empujan al mundo, no hacia aquel deseable programa de vida, sino hacia la disolución de todo principio espiritual y aun de toda cultura. Contra esos impulsos destructores queremos elevar la voz de la razón, en una tarea clarificadora que afirme la validez suprema del espíritu y desentrañe con serenidad, energía e independencia su papel en la civilización y en la vida del hombre (*Realidad. Revista de ideas* no.1 3).

Hay, en *Realidad. Revista de ideas*, ya desde su título, una apuesta filosófica. El foco de la revista no se posa sobre teorías o expresiones artísticas, sino más bien sobre la cultura, y esta entendida desde un programa metafísico:

*REALIDAD* se llama esta publicación, porque intenta atender -- desde nuestro mirador argentino y con la contribución de muchas mentes vueltas hacia el enigma de nuestro tiempo -- a la vasta realidad contemporánea [...]. Le hemos puesto como subtítulo *Revista de Ideas*, porque en cuanto pensamiento y por el pensamiento interviene en lo real el escritor. Todo hecho humano, o se constituye sobre un armazón de ideas, o las tiene como ingrediente; todo hecho natural y humano se conoce, se juzga y se modifica mediante las ideas. Hechos e ideas componen la maraña de lo real [...]. La vida humana, como dijo un sumo poeta de realidades, está tejida “con la misma trama de nuestros sueños”<sup>1</sup>. En este amplio sentido ponemos en nuestra portada realidad -- síntesis del hecho y de la idea -- , e ideas -- suma del pensamiento y del ideal (*Realidad. Revista de ideas* no. 1 4).

Carmen Gándara, quien era, además, una de las mecenas de *Realidad. Revista de ideas*, intervino en ocho números (1, 3, 4, 8, 12, 13, 14, 16), con un total de trece textos firmados<sup>3</sup>. Como se especificará luego, en las primeras publicaciones Gándara firma como “Carmen R. L. de Gándara”, mientras que en las que siguen firma como “Carmen Gándara” e incluso con las iniciales “C. G.” Esto no se debió a un matrimonio reciente, porque de hecho se casa con Jorge Gándara en 1920, es decir, casi tres décadas antes de la publicación de *Realidad. Revista de ideas*. La autora había comenzado a publicar regularmente en la década del cuarenta, cuando ella también tenía alrededor de cuarenta años. Su primera obra editada es *Kafka o El pájaro y la jaula*, por El Ateneo, en 1943, que aún firma como “Carmen R. L. de Gándara”. En cambio, la novela *El lugar del diablo*, publicada por Editorial Sudamericana en 1948, ya fue firmada como “Carmen Gándara”. La autora recordaba de esta forma aquellos años de descubrimiento de la vocación literaria y lo que sería el inicio de su amistad con Eduardo Mallea:

Nunca había pensado que podía escribir. Aunque nací en una casa donde casi no se hablaba sino de literatura -- y de política -- [...]. El lenguaje literario, la lectura de los grandes libros eran cosa muy importante en mi vida, pero no la vida misma. Eran la interpretación de una realidad que quería comprender. Entre los 30 y los 40 años una particular tristeza se mezcló a mi natural alegría de ser: era la tristeza de no servir. Por esos años conocí a María de Maeztu. Era extraordinariamente generosa, vital, espontánea. Un día le hablé de una novela recién leída de Faulkner. Se la di. No comprendió nada. Me hizo gracia que no viera en el libro lo que para mí era claro. Me puse a explicar, por escrito, lo que yo veía en el libro. Le di las cuartillas para que las leyera. Unos días después me dijo que había leído a un escritor -- que yo no conocía -- esas cuartillas y que ese escritor deseaba publicarlas. Le dije que estaba loca. Y así quedaron las cosas. Pasaron unos días y recibí una carta. Eduardo Mallea me pedía las páginas para darlas en el Suplemento literario de *La Nación* (Guasta, “Carmen Gándara” 393).

Durante esta misma entrevista, Gándara definió su modo peculiar de concebir la crítica estética, asunto que retomaría en uno de los textos publicados en *Realidad. Revista de ideas*: “Tanto la crítica como la creación literaria son métodos de investigación de la realidad. No considero que la crítica sea un ejercicio sino un modo de clarificar, de descubrir con el autor el misterio que nos envuelve. El crítico debería puntualizar y extender los caminos del autor” (Guasta, “Carmen Gándara” 395). Esta declaración da cuenta de que el modo de hacer crítica estética que a continuación se comentará era una estrategia consciente ejercida por la autora, con una finalidad reflexiva y hasta filosófica.

### **La crítica de Gándara en *Realidad. Revista de ideas***

En el primer número de *Realidad. Revista de ideas* (enero-febrero de 1947), Gándara publica una crítica sobre *Lago Argentino* (1955), novela de Juan Goyanarte. La autora comienza reflexionando acerca de la relación entre naturaleza y cultura. En sintonía con el editorial publicado en este número, al que antes se hizo referencia en este artículo, distingue a América de Europa: “La relación del hombre europeo con el paisaje que lo circunda es una vieja relación; [...] [Europa] es una tierra humanizada”, mientras que “La realidad americana se contrapone en esto a la europea. [...] Para nosotros, la tierra implica esfuerzo, invento, lucha”. Luego, en la misma página, “la convivencia con la tierra tiene todos los caracteres de una perpetua guerra”, y “En nuestro suelo [...] hay que empezarlo todo”. La relación del hombre con su medio, entonces, es bélica: una situación existencial de intemperie. El hombre americano es “un hombre que no tiene dentro

sino la imagen del futuro, y su relación con la tierra inhóspita, frente a la cual tiene que improvisar sin descanso nuevos recursos y defensas, es una relación desprovista de pasado y hecha de esperanza”. Su vida “sólo pende del futuro, cuya esencia es la fe” (Gándara, “Lago” 108).

Durante la primera carilla de la crítica, Gándara no menciona la novela de Goyanarte y, en cambio, propone una clave filosófica en tono ensayístico. Recién en la segunda carilla, comienza: “[este es] el estupendo asunto con el que se encara Juan Goyanarte en *Lago Argentino*” (Gándara, “Lago” 109). A partir de esta operación de lectura, la autora no comienza por la descripción de la obra y sus elementos, sino por un marco o teoría de su propio horizonte como lectora, y es a ese horizonte al que somete la obra:

Ahora bien, es evidente que el autor de este libro que paso a comentar no ha mirado de este modo las cosas, que no se ha planteado de esta manera el problema; es evidente que no se ha planteado ningún problema salvo el inmediato y bien difícil de contarnos la vida de un puñado de hombres entre los hielos y vientos de la cordillera austral.

Y en esta sencillez de intención residen la fuerza de la obra y su debilidad, sus carencias, y, a la vez, su mayor mérito; [...] Pero ¿y después? ¿Es, acaso, *Lago Argentino*, una gran novela? ¿Es, acaso, una obra de arte? (Gándara, “Lago” 109)

Con este comienzo, Gándara se centra en lo que, siguiendo a Umberto Eco (1990), podría denominarse hoy la *intentio lectoris* del crítico. La grandeza de la novela radicaría también en su capacidad de suscitar una lectura, incluso cuando, según Gándara, dicha lectura no haya sido prevista ni se encuentre explícitamente figurada en el texto de la obra. En el mismo artículo, la autora presenta su concepción de la crítica estética, definición particularmente relevante si se tiene en cuenta que se trata del primer número de *Realidad. Revista de ideas*:

Tal vez, el papel del crítico consista en plantearse los problemas que el artista no se ha planteado; que la conciencia del artista ha ignorado. Toda creación supone cierta dosis de inocencia y el crítico tiene ante sí el deber de medirla y de indicar algún posible, si lo hay, exceso en la cantidad del indispensable y peligroso ingrediente (Gándara, “Lago” 109).

Luego sí pasará Gándara a describir una serie de elementos propios de la obra para valorarla: elogiará los dos primeros capítulos, y diferenciará “modo” y “estilo”, aduciendo que la novela en cuestión tiene modo, pero carece de estilo. En el siguiente párrafo, por ejemplo, describe el uso de una aparente oralidad en Goyanarte, y cierra el fragmento de nuevo con un juicio general estético: “Pero Goyanarte, en más de una ocasión deja que las palabras se pisen las unas a las otras y que las repeticiones y negligencias enturbien la fluidez natural del párrafo. Y la naturalidad exige, para ser bella naturalidad, una larga paciencia” (Gándara, “Lago” 111). Se observa nuevamente una operación de crítica que consiste en abrir y cerrar la atención sobre el objeto, en acercarse y distanciarse de él, alternando entre un marco filosófico y la atención a detalles de estilo, en un movimiento de ida y vuelta.

El balance final de la obra es positivo, aunque no exento de dardos. “Ha terminado la ingrata tarea”, apunta, y sigue de nuevo situándose en un nivel filosófico en relación al vínculo entre obra y lector: “Y para resumirlo diré que somos, después de haberlo leído, más ricos de nosotros mismos que antes” (Gándara, “Lago” 112 y 113).

En el tercer número de *Realidad. Revista de ideas* (mayo-junio de 1947), aparece “Imágenes o fotografías”, una crítica de Gándara sobre un *film* inglés, *Dead of Night*. A diferencia de la crítica a *Lago Argentino*, esta comienza focalizándose en los sucesos de la trama, pero en seguida pasa a la reflexión filosófica acerca del cine en general:

Veamos: es obvio que vamos al cine -- todos, cualquiera -- porque el cine nos saca de la realidad sin más. [...] Ese mundo en que hemos entrado -- el del cine ideal -- es el mundo de las imágenes. [...] (Digo imágenes, no fotografías.) Conocíamos ya ese extraño continente, pues en la vida humana hay dos momentos en que las imágenes nos imponen su ley: el sueño y la fantasía (Gándara, “Imágenes” 418).

Luego de comenzar con la película casi como una excusa para una reflexión acerca de la naturaleza de la imagen, Gándara sigue su reflexión sobre el cine como tecnología:

El cine, en lugar de imágenes, nos da fotografías. En vez de colocarse en ese punto en que la realidad se dobla de irrealidad, sólo se propone copiar servilmente la cosa en sí. Ciertamente es que sus copias son excelentes y que nos da maravillosas fotografías. Mas he aquí que la más maravillosa fotografía no roza siquiera el clima en que vive la imagen, pues el clima en que vive la imagen es, sencillamente, última y, primeramente: la poesía (Gándara, “Imágenes” 419).

¿Qué significa que la poesía es el “clima” en que vive la imagen? La autora explica que la mención de la poesía puede causar desconfianza, pero que el lenguaje poético es el único que alcanza a todos los hombres. En un párrafo en el que define filosóficamente la significación poética, apunta que la poesía sucede en la distancia entre una cosa y su imagen. Es interesante observar que el pensamiento de Gándara sobre este asunto parece basarse primariamente en la definición aristotélica del signo, integrada por la cosa, la afección del alma y el mismo signo. Para Gándara, la poesía revela esencialmente la cosa:

Todo hombre, cada hombre está cargado de poesía, de materia poética, y de ella y por ella, quiéralo o no, sépalo o no, vive; porque cada ser humano, el más simple, el más basto, tiene la memoria poblada de imágenes y es portador, y portador deslumbrado, de ese milagro: la propia infancia. [...] *Dice el Diccionario de la Academia -- que algunas veces dice bien -- que la imagen es “figura, representación, semejanza o apariencia de una cosa”. Media, pues, entre la cosa y su imagen un trecho, trecho de aire o de luz, de sombra o de silencio, en cuyo trayecto tiene lugar la transubstanciación poética. [...] De las imágenes que viven en nosotros, vivimos; de ellas nutrimos nuestra voluntad. Y lo que en las imágenes es substancial no es su semejanza con las cosas y los cuerpos cuyo aspecto imitan sino, precisamente, la diferencia y distancia que las separa de ellos, aquello que las distingue de la realidad tangible; lo que les es peculiar es ese como temblor que recorre sus contornos, es esa mágica calidad de una apariencia que trasciende sus propios límites hasta convertirse en signo y cifra de aquello que retrata. [...] La imagen representa, la fotografía reproduce (Gándara, “Imágenes” 420 [la cursiva no es original]).*

Luego de este extenso y valioso discurso, que en el fondo se refiere a la condición metafísica del cine, Gándara regresa a la crítica literaria: “Este film inglés que he tomado como punto de partida no es, ni pretende ser, una creación sensacional; su mérito principal consiste en que está rodeado de esa distancia que promueve la acción química de cierta luz -- la fantasía -- y que, bajo esa luz, se desenvuelve con acierto y eficacia” (Gándara, “Imágenes” 421). La autora termina el texto con su tesis: “Si quiere sobrevivir a la peligrosa euforia de su infancia, si quiere perdurar, [el cine] tiene que ir hacia los poetas, tiene que pedir auxilio a la Poesía. A ella, *cuyo duro y jubiloso ejercicio consiste en ir a las esencias por la vía -- de sombra y luz -- de las formas*” (Gándara, “Imágenes” 423 [la cursiva no es original]). De las siete carillas que componen el texto completo de “Imágenes o fotografías”, poco más de media carilla se dedica a la película sobre la que comienza refiriéndose.

En el sexto número de *Realidad. Revista de ideas* (noviembre-diciembre de 1947), aparecen dos textos de Carmen Gándara en la sección “Irrealidad”. Este apartado solía incluir un conjunto de textos sobre diversas cuestiones, a menudo, aunque no siempre, firmado con las iniciales de sus autores. El primer texto de esta sección del sexto número, “Solo menor y solo mayor” (449-450), lleva las firmas de C. G. y G. T. Puede presumirse que las iniciales corresponden a Carmen Gándara y al español Guillermo de Torre. El noveno texto de la sección, “Hermano Hathucci” (454), lleva las iniciales de C. G. El primero de estos textos es una crítica corta a una muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes sobre “arte español contemporáneo”, en la que se cuestionan las pinturas incluidas bajo la etiqueta de “arte contemporáneo”. El segundo, también en el sexto número, parece un microcuento o una anécdota sobre la conquista española. Incluso cuando lo hace solo con sus iniciales, estas pequeñas intervenciones serían las primeras en las que la autora firma solamente con el apellido de casada: recién en el número 12 de la revista firmará un artículo como “Carmen Gándara”, y no “Carmen R. L. de Gándara”. En el número siguiente, el 13, también aparecería ya en el consejo de redacción simplemente como “Carmen Gándara”, firma que adopta en adelante en los demás números de *Realidad*.

En el octavo número (marzo-abril de 1948), Gándara publica “La otra libertad”, un ensayo en el que critica un artículo publicado en el número 6 de la revista (noviembre-diciembre de 1947): “¿Qué es la literatura?”, cuyo autor es Jean Paul Sartre. Este texto de Sartre es uno de los dos artículos firmados por filósofos de gran renombre internacional que fueron publicados en *Realidad*. El otro es “Carta sobre el humanismo”, de Martin Heidegger, en los números siete (enero-febrero de 1948) y nueve (mayo-junio de 1948). La investigadora Paula Jimena Sosa sugiere que los editores de la revista “dejan entrever” simpatía por el pensamiento de Sartre (Sosa 13), y por esa razón la crítica de Gándara al filósofo francés indicaría, como ya se observaba en la carta a Francisco Romero anteriormente citada en este artículo, la firmeza y liberalidad intelectual de Gándara en *Realidad*.

Con sentido del humor, Gándara comienza refiriéndose al ensimismamiento de Sartre en lo francés y su “dimensión horizontal”, la inmanencia propia del existencialismo. “Sr. Sartre”, lo llama en el texto. En el mismo artículo se refiere de forma elogiosa a un artículo de José Ferrater Mora, que había sido publicado en el número 6 de *Realidad*. Al referirse al pensamiento del autor español, Gándara utiliza una metáfora para subrayar la diferencia con Sartre: “una frase suya que nos coloca en los altos de una terraza donde corre el aire y desde la cual podemos mirar para todos lados” (Gándara, “La otra” 253). La crítica de Gándara es, en este caso, filosófica; no hay aquí un acento estilístico, sino que la autora critica ideas y se resiste a las corrientes de pensamiento aparentemente antagónicas que observa cernirse sobre América:

Esta minoría, que no está, que no puede estar con el comunismo, ni con el socialismo (por cauto que sea), ni con fascismo alguno, porque el fascismo está todo él hecho de marxismo y no es sino una táctica surgida *frente a*, pero *de* la interpretación materialista de la historia, ni con el liberalismo escéptico e inconfesablemente ligado al más extremo capitalismo, esta

minoría sin voz, desparramada por el mundo, es la que detiene en sus manos sin armas el hilo conductor, y por eso se halla, en la hora de la lucha ciega, aparentemente “fuera de la historia” (Gándara, “La otra” 253).

En el mismo octavo número, Gándara publica dos pequeñas críticas, firmadas con sus iniciales, “C. G.”, en “Inventario”, una sección con breves comentarios sobre lecturas. La primera de ellas trata sobre la novela *Cefalú*, de Lawrence Durrell (Gándara, “Lawrence” 276). El segundo comentario es sobre la novela *The Loved One*, de Evelyn Waugh, que la revista *Horizon* había publicado de forma completa en febrero de 1948 (Gándara, “Evelyn” 277). Si bien también son valorativas, en estas críticas cortas la autora permanece en aspectos formales de las novelas. En este mismo número, en la sección “Irrealidad”, Gándara publica otros dos textos cortos, también firmados con sus iniciales. El primero, “La evolución del asiento” (282), consiste en una crítica sociológica de tono divertido sobre el cambio en el diseño de sillas y sillones con el paso del tiempo. El segundo, “Palabras y palabras” (283), se trata de una crítica a un autor que no se nombra sobre su costumbre de utilizar palabras desconocidas o en desuso.

En el número 12 de *Realidad. Revista de ideas* (noviembre-diciembre de 1948), Gándara publicó “Vándalos y dudadores. Comentario acerca de una escaramuza entre *Literatura Soviética y Horizon*”, un texto acerca de un debate entre dos conocidas revistas de la época, una soviética y la otra inglesa (Gándara, “Vándalos” 333). Gándara apoya de forma evidente a la revista inglesa: “Poco tiempo atrás, la revista soviética que lleva el nombre de una literatura inexistente creyó necesario lanzar un ataque a fondo a la pequeña revista publicada en Londres, *Horizon* (...)” (Gándara, “Vándalos” 333). La autora de la revista soviética es A. Elistratova, a la que Gándara llama “Sra. Elistratova”. Luego de dar cuenta de la rencilla entre estas dos revistas importantes de la época, la autora se vuelve, como en el caso de la crítica al artículo de Sartre “La otra libertad”, a su propio parecer contra el liberalismo. Cabe señalar que, si los soviéticos son los “vándalos”, los liberales son los “dudadores”. Si bien entonces defiende a *Horizon* frente a la diatriba de *Literatura soviética*, Gándara critica el liberalismo de la británica:

El liberalismo que no cree y vive “como si” creyera ha sido desbordado por su propia circunstancia. Ya no es ni psicológica ni prácticamente posible. Nuestros padres fueron liberales. Nosotros ya no podemos serlo. Sabemos, porque lo hemos sentido en carne propia, que el trance es infinitamente doloroso. ¡Se estaba tan bien en aquella casa, la Duda; la convivencia en ella era tan delicadamente sentimental, tan respetuosa de todo, tan distante de todo; [...] ¡Era tan suave aquella permanente fiesta, donde ninguno de los invitados incurría en la vulgaridad de ser realmente una presencia!

Su hora fue fácil, breve, matizada, como un tibio atardecer. Mas en su media luz, que apenas tocaba las formas, dormían, duermen -- fuego bajo cenizas -- quebrados destellos del sol medioeval. Todavía brillan aquí y allá rotos resplandores. Los valores absolutos están todavía a la vista de los hombres. (Gándara, “Vándalos” 336)

En la dicotomía liberalismo-marxismo, Gándara tomará partido por el cristianismo, sin que este signifique “apostolados protegidos por poderes temporales impuros” (Gándara, “Vándalos” 336), sino que lo vincula a una conciencia espiritual mayor. Dejando de lado -- nuevamente la autora pasa del detalle al marco -- el altercado entre las revistas, Gándara ubica la disputa en un escenario escatológico:

Pero sí tenemos que decir que abrigamos la convicción de que la sociedad de mañana será construida bajo el signo de Marx o bajo el signo de Cristo.

Para terminar, reproduciremos unas palabras proféticas de Newman, pronunciadas allá por 1840. Se hallan en la *Apologia pro vita sua*.

“Entonces, sí, tendrá lugar el recio encuentro. Cuando dos principios reales y vivientes, simples, enteros y consistentes, el uno dentro de la Iglesia, el otro fuera de ella, se lancen al final el uno sobre el otro, no ya para disputar acerca de nombres o palabras o puntos de vista intermedios, mas para imponer nociones elementales y caracteres morales diferentes.”

A los prolegómenos de esa batalla está asistiendo hoy el mundo (“Vándalos” 337).

En el número 13 (enero-febrero de 1949), Gándara publicará su texto más largo, “Vicisitudes de la novela”, de un total de diez carillas. El artículo trata, como es evidente desde el título, sobre un género literario, y la autora propone en seguida su tesis: la novela, luego de años de esplendor, es un género en crisis. Gándara cita a Ortega en relación con la idea de que la novela es un género cercano a la propia vida, un pequeño cosmos. Allí la primera idea acerca de la crisis del género: si la propia vida está en crisis, un género cercano a esa vida también lo estará. Sin embargo, Gándara se propone luego precisar más el propio discurso.

Para poder narrar un relato, la autora considera que hace falta una comunidad entre autor y lectores. Pero, además, alguien debe *ser* el que narra, debe haber alguien que narra. Tanto la necesidad de narrar desde una comunidad como la de ser uno mismo están en crisis para la autora, porque están en crisis los ejes de espacio y de tiempo, afectados por la tecnología audiovisual.

La novela era ¡en sus buenos, fáciles, pasados tiempos! una narración lineal de hechos y situaciones puestos ordenadamente ante nuestros ojos; esos hechos se sucedían tocándose, encadenados, lógicos, razonables. Poco a poco esos hechos fueron haciéndose más complejos, menos “hechos”, y el relato fue convirtiéndose cada vez más en exploración y autopsia de la realidad. Fue dejando paulatinamente de ser mera narración de lo visible para convertirse en empecinada investigación de lo invisible.

El narrador comienza a ser ya en las postrimerías del siglo XIX -- desde que los dos grandes rusos sacudieron la literatura universal -- no solo navegante curioso de nuevas orillas sino buzo, buceador vertiginoso de insospechadas honduras. Pero siempre el que narraba era una persona erguida sobre dos pies que estaban apoyados en el suelo.

Y he aquí que, cuando el campo abierto a la exploración novelística seguía complicándose y enriqueciéndose cada vez más, aunque en una misma línea, irrumpe en la vida moderna el cinematógrafo (Gándara, “Vicisitudes” 35).

El artículo se acerca a la tesis que Gándara había planteado ya en “Imágenes o fotografías”, en el tercer número de la revista (mayo-junio de 1947). A diferencia de lo que sucedía al leer las grandes novelas del pasado, actualmente las imágenes que “veía” el lector no eran propias, las que imaginaba, sino las que le proveía el cine. Al mismo tiempo, la imagen en el cine, a diferencia de la literatura, es ubicua, en continuo movimiento. “Nosotros, humanos, nunca habíamos visto así [...]. Gradualmente, el cine ha ido prestándonos su visión, y su visión es inhumana” (Gándara, “Vicisitudes” 36). La influencia de ese nuevo lenguaje en el suceso literario es, para la autora, un antes y después en el género:

[...] lo que importa no es ya aquello que la imagen significa, expresa o simboliza, sino su apariencia misma. Es muy curioso y un poco aterrador observar cómo describen ciertos

novelistas actuales; lo hacen como si fueran cámaras; son entes despersonalizados; componen con fragmentos, acumulan “tomas”, miran de aquí, luego de allí, suben, bajan, retroceden o se aproximan hasta darnos, sí, una sensación de realidad; pero ¿de qué realidad? Una realidad cinematográfica; es decir: una realidad espectral y sin centro: inhumana (Gándara, “Vicisitudes” 36).

En este punto, Gándara cambia nuevamente la distancia en relación al objeto de la crítica, y pasa de la disquisición filosófica acerca de la imagen a aproximarse a tres obras que funcionan como ejemplo de lo propuesto: *L'Étranger* de Albert Camus, *The Heart of the Matter* de Graham Greene y *La Romana*, de Alberto Moravia. Para la autora, las tres novelas han utilizado lenguaje cinematográfico en su modo de tratar las imágenes, como si en lugar de narrador hubiera una cámara, “como si quien cuenta fuera un objetivo” (Gándara, “Vicisitudes” 37). Para Gándara esto es una pobreza, porque justamente desaparece el narrador, con su riqueza subjetiva y su perspectiva. La influencia tecnológica no solamente afecta la experiencia espacial, sino también temporal. Regresa, entonces, de los ejemplos al marco filosófico:

Es obvio que nuestra noción del tiempo ha cambiado. Nuestro tiempo ya no es lineal, sucesivo; [...]. Mas no es que hayamos adquirido otra noción, precisa, de lo que el tiempo sea; es que no tenemos ninguna. No hemos hecho sino perder nuestra vieja sensación de estabilidad. Lo que nos queda, lo que hoy tenemos, marcadamente, profundamente, es la angustia del tiempo. Tan ansiosamente sentimos su misterio, tan dolorosamente nos oprime que el relato lineal inocente de su turbia trama de fondo, no nos satisface. [...] Aun para el hombre de la calle, que nada sabe de lo que acontece en el plano más alto de la inteligencia y de la investigación científica, Freud, Bergson, Einstein, no han vivido en vano. En el aire del mundo vibra un nuevo estremecimiento; se ha cortado en nuestras manos el hilo que sostenía, firme y sucesivo, el collar de nuestros días (Gándara, “Vicisitudes” 40).

Sin embargo, a pesar de este duro pronóstico del estado del género, la autora no se vuelve contra la novela. Al contrario, su preocupación por esta crisis proviene de que considera a la novela como un género necesario. Gándara parece concebir el valor del género no solo desde un punto de vista estético, sino también sociológico:

La novela es hoy, más que nunca, necesaria; sobre todo en países como el nuestro que tan poco saben de sí mismos. Nunca ha sido más necesario a cada hombre -- esa pobre isla -- el verse reflejado, interpretado, acompañado -- castigado o absuelto -- , por una literatura a la vez nacional y universal, inteligente y fraterna. En la Argentina, sólo la literatura, mostrándonos como somos y adónde vamos y ayudándonos a meditar sobre nosotros mismos, podría, quizá, unirnos a todos otra vez en una conciencia común (“Vicisitudes” 41).

En el número 14 de *Realidad. Revista de ideas* (marzo-abril de 1949), Gándara publica en la sección “Notas sobre libros” un artículo de tres carillas, extenso para la sección. Esta vez firma el artículo -- con su nombre, no con sus iniciales -- . Se trata del comentario a *Autobiografía de Irene*, de Silvina Ocampo, publicado por Sur en 1948. Nuevamente, Gándara comienza con una reflexión filosófica, en este caso sobre la poesía, a lo largo de más de una carilla. La reflexión es emotiva y de tono marcadamente trascendente. Hay un paralelismo entre la poesía y la creación, entre la palabra y la Palabra:

La poesía es comunicación, comunicación directa; es ese estado de desnudez, de virginidad, de prístina receptividad, anterior a todo lenguaje. En el mundo emocional, las cosas se perciben sin intermediarios; nos son dadas; cuando un hombre, en estado de emoción poética, está de pie frente al sol naciente, ve la calma brumosa y las hojas suspendidas en la sombra blanca como las vio Dios en el instante primero. Las cosas nacen en él, ante él; su ser -- el de las cosas -- es un nacer; el hombre las ve exactamente como si las estuviera creando. Y ve “que son buenas”. Y como son buenas las nombra como si las estuviera sacando de la nada [...]. [Las palabras] toman la forma de las cosas que nombran; son naturalmente metafóricas; [...] y el mundo todo es a la vez incendio y orquesta; es, en sí mismo, metáfora. [...] La razón sigue de lejos, absorta, asintiendo sin saber por qué, dando su asentimiento a ese otro orden que le está siendo revelado. Su papel es la de mera espectadora del prodigio. Sí; el estado de poesía es previo a todo; todo lo demás ha venido después (Gándara, “Silvina” 238-239).

Es en medio de esta reflexión cuando Gándara se refiere a la obra que se propone comentar a partir de una pregunta: ¿puede la poesía narrar?, y en seguida sigue:

Éste es el problema que, según nuestro parecer, plantea al crítico la *Autobiografía de Irene*, de Silvina Ocampo. Su autora es dueña de un registro poético dotado de singular calidad y fuerza; su poesía es Poesía, auténtica y cabal. No es este el momento de recordar su obra poética, ampliamente conocida y alabada; lo que hoy quisiéramos dilucidar es en qué medida su arte -- puesto que de arte se trata -- ha sabido pasar del ser al suceder, y cómo, ante el ojo hecho a percibir esencias, se enredan y desenredan en este libro, los hilos de la existencia humana (“Silvina” 240).

Para Gándara, los cinco relatos incluidos en el volumen no transcurren al modo de la prosa, que es el modo de un río, sino que reposan como en un “lago”. En términos de la autora:

Su lenguaje, en el que se cumple una consciente y elaborada naturalidad, es un lenguaje que refleja las cosas en su ser, y no sólo refleja las cosas en su ser esencial, ideal, sino que las detiene; cada una de las figuras que evoca está detenida, mirándose en el cristal de una prosa que no quiere saber de movimientos ni de viajes temporales (Gándara, “Silvina” 240).

Incluso existiendo un vínculo entre las autoras, Gándara se permite una crítica. No es, ciertamente, la observación ácida que refirió en otras críticas de *Realidad*, sino más bien una crítica elegante que golpea con dulzura y que señala como falencia precisamente una virtud: los relatos de Silvina si en algo fallan es en su falta de resolución narrativa, en su calidad de poemas más que de narraciones.

¿Cómo se resuelve la situación planteada? Pues bien; no se resuelve. Tan fuerte es el arraigo de la voz que ha evocado la melancolía de la vieja estancia, en el otro clima, en la otra tierra -- la región de las esencias -- que, al llegar al desenlace, éste es evitado, eludido, y todo ello se esfuma tras la fácil cortina de lo no sucedido. [...] Lamentamos que el impulso inicial del relato no lo haya llevado hasta un final digno de su comienzo. Resumiremos de este modo

nuestra impresión de un libro que no sólo debe ser leído sino meditado. Sus cinco relatos, escritos en prosa poética (la prosa, sin más, nació de las bodas, difíciles, triunfales, de la Poesía con el Tiempo), son, más que relatos, estampas o poemas. Todos ellos, cada uno de ellos, está rodeado de una atmósfera, de un aura, cuya sugestión nos persigue como un perfume aspirado en sueños. Su calidad literaria es noble y rara. Pero es, nos parece, en poesía, donde su autora alcanza mayor altura y más feliz expresión (Gándara, “Silvina” 241).

En el número 16 de *Realidad. Revista de ideas* (julio-septiembre de 1949), Gándara publica “Sócrates, la naturaleza y la muerte”. Aunque el texto es más bien un ensayo con aire de crítica, se incluye en “Crónicas”, una sección no habitual en la revista. En esta ocasión, la autora vuelve a tratar uno de sus temas centrales, el asunto de la representación y su relación con lo real. Desde el comienzo, el texto da cuenta bellamente de la tesis de la representación como acceso a lo real:

Para ver el sol -- dicen que decía Sócrates -- es mejor estudiarlo en el agua. Para conocer la verdad sería, pues, preferible observarla en su reflejo, en su trasunto, en su representación, seguir el juego de sus formas en el temblor del tiempo, buscarla ahí donde no está sino en su imagen... Éstas y otras palabras -- informes, leves, rápidas -- cruzaban por nuestra mente mientras Ruggero Ruggeri paseaba, noches atrás, los pliegues de su túnica blanca por una escénica cárcel de papel pintado (Gándara, “Sócrates” 92-93).

A pesar de que Gándara elogia en uno de los primeros párrafos la actuación del actor italiano Ruggero Ruggeri, se pregunta por qué, a medida que avanza la trama, crece el “descontento sutil y creciente” en el espectador. Su respuesta es precisamente la “naturalidad” del actor. Es entonces cuando la autora vuelve a remontarse a la propia reflexión sobre cómo representar aquello que *es*, especialmente en el caso de la muerte de Sócrates, un suceso largamente narrado y referido a lo largo de la historia. Gándara parece sugerir que verlo al natural, como si sucediera, lo vuelve un hecho extraño: “lo que se interpone entre el Sócrates platónico y nuestra emoción es, precisamente, esa naturalidad absoluta del gran actor” (Gándara, “Sócrates” 93).

### Conclusiones

En los trece textos que Carmen Gándara publica en *Realidad. Revista de ideas*, manifiesta una voz crítica madura, con un pensamiento articulado y una línea de intereses definida, que aborda cuestiones recurrentes y las somete a examen desde una perspectiva filosófica y estética. En esos artículos, Gándara sostiene un estilo coherente que revela no solo un modo particular de ejercer y escribir la crítica, sino también, y, aun antes, una operación de lectura, una forma de pensamiento que se configura en la lectura y en la escritura de esa lectura. Gándara observa el objeto que critica desde un horizonte de reflexión propio; critica desde un sitio y un tiempo -- América, la Argentina; la propia clase, de la que es muy consciente; los años de posguerra -- y al mismo tiempo observa ese escenario desde el objeto que critica. El interés de Gándara por la obra estética es metafísico, en el sentido de que busca en ella una revelación de lo real y no únicamente una perfección formal. En una entrevista con Eugenio Guasta, ella misma sugiere que “el lenguaje literario, la lectura de los grandes libros eran cosa muy importante en mi vida, pero no la vida misma. Eran la interpretación de una realidad que quería comprender” (Guasta, “Carmen Gándara” 393), y también: “[la poesía] consiste en ir a las esencias por la vía [...] de las formas” (Gándara, “Imágenes” 423).

La operación interpretativa de la autora se concreta en textos en los que se observa una gimnasia peculiar: de detalles estilísticos o formales, la autora llega a reflexiones filosóficas no directamente vinculadas con el objeto de la crítica, o, al revés, parte de reflexiones y luego arriba a las obras, casi como si las obras fueran una excusa para pensar lo real. Esta agilidad de su lectura se relaciona con las dos definiciones de crítica que ha dado la autora: una en la entrevista con Guasta y otra, precisamente en el primer artículo de *Realidad*. En estas definiciones, Gándara refería que “Escribir me enseñó a pensar coherentemente, a deducir cuidadosamente, a poner en claro”, y que su interés era “colocarme ante la realidad con la voluntad de mirarla bien y de extraer de ella su mensaje o su cifra”, y luego explicaba que crítica y literatura eran “métodos de investigación de la realidad”, “un modo de clarificar, de descubrir con el autor el misterio que nos envuelve” (Guasta, “Carmen Gándara” 394 y 395). En relación con lo que podía sumar la reflexión del crítico, Gándara señalaba que este debía “plantearse los problemas que el artista no se ha planteado; que la conciencia del artista ha ignorado” (“Lago” 109).

Este estilo de crítica de Gándara se aleja de un modelo estructural, pero no renuncia a la justicia frente a la obra, porque la descripción valorativa y la propia reflexión aparecen diferenciadas. Recuerda, más bien, a una crítica hermenéutica, semejante a aquello que, décadas más tarde, Paul Ricoeur propondría en su hermenéutica del texto: “Esta convicción de *la precedencia de un ser* que pide ser dicho respecto de nuestro decir *explica mi obstinación por descubrir en los usos poéticos del lenguaje el modo referencial apropiado a esos usos [...]*” (35-36 [la cursiva no es original]).

Esta operación textual de aproximación y distanciamiento de la obra se observa especialmente en los siguientes textos: “Lago Argentino”, “Imágenes o fotografías”, “Vicisitudes de la novela”, “Silvina Ocampo: *Autobiografía de Irene*. Ed. Sur, Buenos Aires, 1948” y “Sócrates, la naturaleza y la muerte”. Coincidentemente, en esos mismos textos, la autora se refiere a uno de sus ejes de reflexión más relevantes a lo largo del corpus de *Realidad*: la relación entre representación y realidad, y la naturaleza de la imagen y de la palabra.

Otro de los temas importantes en el corpus es la crítica filosófica de Gándara tanto al liberalismo como al materialismo, presente especialmente en los textos “La otra libertad” y “Vándalos y dudadores. Comentario acerca de una escaramuza entre *Literatura Soviética y Horizon*”. Un tercer tema es la búsqueda de una identidad americana y argentina, presente, especialmente, en “Lago Argentino”.

La obra de Carmen Gándara, poco leída y estudiada en la actualidad, resulta de interés no solo por su valor literario, sino también por la premisa propuesta por la autora acerca de que la literatura es una forma de comprender y de habitar el mundo. Frente al riesgo de que la expresión creativa se volviera técnica o fotográfica, la autora buscó que la lectura no renunciara a una interpretación fértil e imaginativa. Este valor filosófico que Gándara otorga al suceso estético se evidencia en el estilo de sus textos críticos.

## Notas

<sup>1</sup> Mención en el primer editorial de *Realidad. Revista de ideas* a las palabras de Próspero en el acto IV, escena 1 de *La tempestad*, de W. Shakespeare.

<sup>2</sup> Walsh se refiere en este fragmento a la actitud de Gándara en relación al expresidente argentino Juan Domingo Perón y a su esposa Eva Duarte de Perón.

<sup>3</sup> En el número 15 de *Realidad. Revista de ideas* (mayo-junio de 1949), aparece una crítica de Eduardo González Lanuza a la novela *El lugar del diablo*, de Gándara (González Lanuza 366); y en los números 17-18 (septiembre-diciembre de 1949), que se publicaron juntos, la escritora y compositora argentina María Elena Walsh publicó una crítica sobre una obra de Ana Gándara, hija de Carmen y también escritora (Walsh, “Ana Gándara” 311). Ambos textos no forman parte de la crítica publicada por Gándara en *Realidad*, por lo tanto, no se analizan en el presente artículo.

**Obras citadas**

- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*, edited by Daniel Martino, Editorial Destino, 2006.
- Castillo Ferrer, Carolina. “Lo mejor se alía como siempre: *Realidad* en la correspondencia de sus colaboradores”, edited by Carolina Castillo Ferrer and Milena Rodríguez Gutiérrez, *Cuadernos de la Fundación Francisco Ayala*, no. 7, 2013, pp. 207-239.
- Guasta, Eugenio. “Entrevista a Carmen Gándara”. Cervantes Virtual, 2000, [https://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC\\_OBRAS/027/5a3/ba8/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/0275a3ba-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_26.html](https://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/027/5a3/ba8/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/0275a3ba-82b2-11df-acc7-002185ce6064_26.html) Accessed 16 Aug. 2025.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Lumen, 1990.
- Editorial de *Realidad. Revista de ideas*, vol. 1, no. 1, ene.-feb. 1947, 1-4.
- Gándara, Carmen. “Evelyn Waugh: *The Loved One*, Horizon, Londres, 1948”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 3, no. 8, mar.-abr. 1948, 277.
- Gándara, Carmen. “Hermano Hathucci”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 2, no. 6, nov.-dic. 1947, 454.
- Gándara, Carmen. “Imágenes o fotografías”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 1, no. 3, may.-jun. 1947, 417-423.
- Gándara, Carmen. “Lago Argentino”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 1, no. 1, ene.-feb. 1947, 108-115.
- Gándara, Carmen. “La evolución del asiento”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 3, no. 8, mar.-abr. 1948, 282.
- Gándara, Carmen. “La otra libertad”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 3, no. 8, mar.-abr. 1948, 251-253.
- Gándara, Carmen. “Lawrence Durrell: *Cefalú*, Editions Poetry, Londres, 1947”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 3, no. 8, mar.-abr. 1948, 276.
- Gándara, Carmen. “Palabras y palabras”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 3, no. 8, mar.-abr. 1948, 283.
- Gándara, Carmen. “Silvina Ocampo: *Autobiografía de Irene*. Ed. Sur, Buenos Aires, 1948”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 5, no. 14, mar.-abr. 1949, 238-241.
- Gándara, Carmen. “Sócrates, la naturaleza y la muerte”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 6, no. 16, jul.-ago. 1949, 92-95.
- Gándara, Carmen. “Vándalos y dudadores. Comentario acerca de una escaramuza entre *Literatura Soviética y Horizon*”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 4, no. 12, nov.-dic. 1948, 333-337.
- Gándara, Carmen. “Vicisitudes de la novela”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 5, no. 13, ene.-feb. 1949, 32-41.
- Gándara, Carmen, y Guillermo de Torre. “Solo menor y solo mayor”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 2, no. 6, nov.-dic. 1947, 449-450.
- González Lanuza, Eduardo. “Carmen Gándara: *El lugar del diablo*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1948”. *Realidad. Revista de ideas*, vol. 5, no. 15 may.-jun. 1949, 366-369.
- Guasta, Eugenio. “Victoria, María Rosa y Carmen”. *Revista Criterio*, n.º 2390, 2013, [https://www.revistacriterio.com.ar/bloginst\\_new/?p=8043](https://www.revistacriterio.com.ar/bloginst_new/?p=8043). Accessed 10 Aug. 2025.
- Guasta, Eugenio. “Carmen Gándara: 1900-2000”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras. BAAL*, LXV, 2000, 393-396.
- Macciuci, Raquel. “El campo intelectual y el campo literario de *Realidad*”. *Diez ensayos sobre Realidad, Revista de Ideas (Buenos Aires, 1947-1949)*, edited by Carolina Castillo Ferrer and Milena Rodríguez Gutiérrez, *Cuadernos de la Fundación Francisco Ayala*, no. 7, 2013, pp. 45-70.
- Martín, Francisco José. “Filosofía y crisis de la modernidad en *Realidad*”. *Diez ensayos sobre Realidad, Revista de Ideas (Buenos Aires, 1947-1949)*, edited by Carolina Castillo Ferrer and Milena Rodríguez Gutiérrez, *Cuadernos de la Fundación Francisco Ayala*, no. 7, 2013, pp. 167-187.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Translated by Pablo Corona. Fondo de Cultura Económica, 2002.

- Schmich, Niklas. “La literatura comprometida en circulación: Realidad y las revistas culturales europeas.” *Orbis Tertius*, vol. 29, no. 39, 2024,  
[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.18113/pr.18113.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.18113/pr.18113.pdf). Accessed 4 Nov. 2025.
- Silva de Rodríguez, Cecilia R. *Carmen Gándara: pensamiento, temática y estilo*. Tesis doctoral, The University of Oklahoma, 1975.
- Sosa, Paula Jimena. “La revista *Realidad* y su papel en el campo filosófico en los comienzos del primer peronismo”. *Quinto Sol*, Vol. 29, N° 2, mayo-agosto 2025, 1-22.
- Walsh, María Elena. “Escenas de la vida literaria”. *La Nación*, 1998,  
<https://www.lanacion.com.ar/cultura/escenas-de-la-vida-literaria-nid215102/>. Accessed 10 Aug. 2025.
- Walsh, María Elena. “Ana Gándara: *Génesis*, Buenos Aires, 1949”. *Realidad. Revista de ideas*, Vol. 6, no. 17-18, sept.-dic. 1949, 311-313.

Received September 1, 2025  
Accepted November 14, 2025

Carlos Cuadra y Mario Morera

*EL NOMBRE DE LOS NUESTROS* Y EL DESASTRE DE ANNUAL: SUBTEXTOS  
NACIONALISTAS NEGATIVOS

Carlos Cuadra y Mario Morera  
Stephen F Austin State University

**El nombre de los nuestros y el desastre de Annual**

La novela *El nombre de los nuestros* (1998) de Lorenzo Silva reimagina un episodio poco airoso de la historia de España, el desastre de Annual, un evento que en palabras de Iglesias y Velasco fue: “Otro de los elementos más trascendentes [...] culto a los caídos, un elemento central en los nacionalismos para fortalecer la identidad nacional y dar cohesión ideológica al Estado, que entroncó muy bien con las ideas ultranacionalistas y fascistas de las que precisamente la Legión fue uno de los mejores referentes.” (Iglesias y Velasco 103) Tras el tratado de Algeciras de 1909, España consiguió entrar en el reparto del territorio africano pactado por las grandes potencias europeas. Se le adjudicó una franja en el norte de Marruecos a la que se dio el nombre de protectorado, un apelativo poco feliz que recuerda al de las encomiendas en el siglo 16. El resultado de esta supuesta protección fue una sangrienta contraofensiva marroquí en 1921 que provocó la derrota de las fuerzas españolas. Esta derrota es el mencionado desastre de Annual, un evento histórico que, como el mismo Lorenzo Silva apunta, tuvo consecuencias lamentables para el sistema político español. Fue el desencadenante de la caída del rey Alfonso XIII, del advenimiento de la segunda república y posteriormente de una guerra civil que posibilitaría la dictadura de Francisco Franco.

Este trabajo analiza en esta novela, y sus efemérides históricas, el poder del desensamblaje en cuanto al abordaje despectivo de la otredad, con que se trataba a los marroquíes, además del latente subtexto nacionalista de sus páginas. Se hará una aproximación teórica a la luz de los conceptos de neocolonialismo y la otredad según las propuestas de Edward Said, junto con ideas de nacionalismo y soberanía de Achille Mbembe y otros críticos afines.

Antes de comenzar el estudio, es preciso brindar un transfondo que permita contextualizar la presencia de este conflicto en el imaginario historiográfico y cultural español. El consenso histórico en cuanto a que el protectorado español en Marruecos fue un episodio inmoral y sangriento: la invasión de un territorio extranjero motivada por intereses políticos y económicos. La novela anota esta visión negativa. Incluso el post scriptum de la edición de 1921 cita las palabras de Ángel Ganivet: “¿Puede darse un absurdo mayor que una empresa colonial de España en África?” (Silva 301). En la novela es mencionada para enterrarla en una narración que expone en detalle los sufrimientos y el heroísmo de los soldados españoles en dos posiciones avanzadas del ejército español, Sidi Dris y Afrau durante tal fallida campaña. Ana Rueda, en un detallado estudio, nos recuerda que hay un considerable número de textos que tocan el tema del desastre de Annual en la literatura española.

El catálogo se extiende desde *Imán* de Ramón J. Sender, con su propuesta descarnada y pesimista, hasta las *Notas marruecas de un soldado*, del falangista Ernesto Giménez Caballero. El desastre de Annual parece la demostración de lo vano de las aspiraciones coloniales de España. Sin embargo, también es posible escribir textos nacionalistas a partir de este episodio. Para Iglesias y Velasco, la perspectiva en la memoria de ambos países es un punto de suma importancia porque es posible comprenderla más ampliamente. Para ellos:

El impacto del conflicto en la memoria posterior de los participantes, que lo recordaron e interpretaron de formas muy distintas, fue enorme. [...] En España destacó el choque entre el recuerdo del conflicto en clave de valor, heroísmo y sacrificio por la patria, y la visión de la guerra como una tragedia vana y absurda que solo generaba sufrimiento. Estas memorias

caracterizaron sobre todo a los sectores más conservadores y a los más progresistas, respectivamente. En Marruecos, por su parte, la principal diferencia estuvo entre la memoria oficial marroquí, que trató de apropiarse de la victoria sobre los españoles como una gesta nacional, aunque con reservas porque la República del Rif era un recuerdo incómodo para un Estado fuertemente centralista; y la memoria rifeña, que tuvo en la lucha anticolonial y en el proyecto político de Abdelkrim un fuerte referente identitario. (Iglesias y Velasco 102)

El capítulo 3 de *El nombre de los nuestros*, titulado *Los generales discuten*, justifica la derrota de Annual aludiendo a la hubris de uno de sus mandos, el Comandante General Manuel Silvestre, quien, en contra de las órdenes expresas de su superior, el Alto comisario Dámaso Berenguer, se interna imprudentemente en terreno enemigo. El capítulo presenta a Silvestre como un perturbado, que acusa a su superior de “sabotear sus iniciativas” (Silva 49) y muestra un desprecio absoluto por los principios básicos de la estrategia militar. De este modo, la novela desplaza la atención del lector. No asistimos al absurdo denunciado por Ganivet, sino a la abnegación de la tropa ante un error estratégico, provocado, no por todo un aparato político y militar corrupto e ineficiente, sino por la ambición de un paranoico. El protectorado aparece como un proyecto de conquista y pacificación, beneficioso para los marroquíes, que hubiera podido tener éxito sin la intervención de este general. El autor también introduce una nota personal. En el post scriptum ya citado, nos confiesa que:

en el último de los protagonistas de la novela, el sargento Molina, hay además una transposición de mi abuelo, Lorenzo Silva Molina, que sirvió durante seis largos años en la campaña africana (...) y a quien debo, a través de la narración oral recibida por conducto de mi padre, buena parte de los detalles que me sirven para evocar la áspera cotidianidad de aquellos soldados. (Silva 300)

Parece que estamos ante una narración pujante y viva, nacida de la experiencia directa de los que la vivieron. Cabe observar sin embargo que la memoria oral que nos presenta no es de primera, sino de tercera mano. Se trata de un universo ficcional que, aunque proviene de un testigo ocular, una memoria cargada de la mitología familiar del autor.

Pese a esta lejanía documental, la novela está escrita en un estilo que recuerda el reportaje periodístico. Como observa Anne Lanquette, el uso de topónimos, la localización temporal y la referencia a personajes históricos como los Silvestre y Berenguer, oculta la ficcionalidad del relato. A esto se une la acumulación de detalles verosímiles y la hábil caracterización de los personajes. Encontramos profusas descripciones de los piojos, el calor, los mulos, las aguadas, o el mal vino en la cantina del blocao. Estas notas de color local, hábilmente distribuidas, refuerzan la verosimilitud de las jerarquías sociales y políticas defendidas por el texto.

### **¿Quiénes son los nuestros?**

Benedict Anderson en su estudio clásico *Imaginary Communities* desenmascara los principios del nacionalismo. Afirma que la idea de nación surge a partir del nacimiento de la imprenta, las academias del lenguaje y las burocracias estatales. Estas instituciones crean y propagan el espejismo de una esencia nacional contenida en el supuesto espíritu del lenguaje y en unas instituciones políticas comunes. Para Anderson, la nación es una comunidad imaginaria desarrollada a partir de los intereses de una plutocracia que extiende su poder en una serie de territorios heterogéneos que se unifican a base de la implantación de

unas leyes lingüísticas y políticas. En 1882 Ernest Renan presentó la idea de la nación como un “principio espiritual” deseable y positivo, pero Anderson desenmascara este principio como una ficción de consecuencias peligrosas. En la novela que nos ocupa, la defensa de la comunidad imaginaria llamada España empieza a desarrollarse desde el título. “Los nuestros” son los soldados españoles que se opusieron a “los otros”, los enemigos marroquíes, y sacrificaron su vida, o por lo menos la pusieron en peligro, en defensa de sus compatriotas.

En el post scriptum de 2021, Lorenzo Silva se queja de la indiferencia del gobierno español ante el sacrificio de esos soldados:

Cada vez que he vuelto allí, cada vez que he contemplado el horizonte azul de esa tierra roja como la sangre, me he acordado de ellos (de los muertos) y he sentido que escribir este libro es uno de los pocos actos verdaderamente justos y necesarios que podrán anotarse en mi biografía. Casi un siglo después de su holocausto, siguen sin tener placa ni monumento que los honre, más allá del que bajo la advocación genérica “A los héroes y mártires de las campañas” se encuentra en la ciudad de Melilla. (Silva 296)

Este alarde un poco histriónico de la labor cumplida contrasta con el hecho de que, en la novela, todos los nombres de esos héroes han sido cambiados. Es sólo en el post scriptum donde, ante las quejas de “algún lector, conocedor de los acontecimientos” (Silva 296) se incluyen los nombres de los verdaderos españoles que perdieron la vida en Annual. Esta cuestión es de hecho aún más complicada. En el último capítulo de la novela, el sargento Molina hace un pequeño discurso en el que se explica el título de la novela. He aquí lo que dice Molina sobre “los nuestros”:

Los nuestros son ellos, los infelices que siempre salen mal parados: Haddú, o los otros que cayeron en Sidi Dris, o los pobres a los que yo elegí para defender Afrau en la retirada y que se quedaron allí. Hasta los moros a los que matamos, si lo miras, son los nuestros. Nosotros somos como ellos: corremos, nos arrastramos, pasamos miedo y nunca nos ayuda nadie. Por eso tenemos que recordarlos siempre, a nuestros muertos; nosotros, Amador, porque los demás van a olvidarlos. (Silva 282)

En suma, según Molina, los nuestros son también los marroquíes muertos en la campaña, porque ellos, como los caídos españoles, son los parias de la tierra, víctimas de la rapacidad colonial del capitalismo. Sin embargo, si Lorenzo Silva se hace eco de las palabras de su personaje, ¿por qué no incluyó el nombre de los caídos españoles en el texto de la novela? ¿Y por qué no exige que el monumento conmemorativo de los muertos españoles incluya a los caídos marroquíes? La respuesta es que tal vez las palabras del sargento Molina no sean más que un lenitivo y que el recuerdo de los olvidados no sea más que una excusa. La visión “solidaria” de los “moros” se ve desmentida una y otra vez en el texto.

En el epílogo, unas páginas después del discurso sobre “los nuestros” de Molina, se nos narran las consecuencias de la rebelión marroquí:

El desenlace había empezado a prepararse el año anterior. Se había formado contra los moros una alianza europea, que había movilizado un ejército numeroso y moderno y una

potentísima escuadra. El gobierno había decidido poner toda la carne en el asador, reunir cuantos medios fueran precisos y lanzarle por fin y costara lo que costase un zarpazo de muerte a la fiera (..)en pocos meses, todo se había desmoronado bajo el avance imparable de las victoriosas tropas europeas. Había llegado la paz. (285)

“Zarpazo de muerte. Fiera. Victoriosas tropas europeas” son términos muy distintos de los que usa Molina en la cita anterior. La fiera ya no es “uno de los nuestros” y no parece muy merecedora de monumentos conmemorativos. Lo que la novela llama “desenlace” se llamaba hasta 1975 “Desembarco de Alhucemas”, una maniobra militar llevada a cabo bajo la égida de otro dictador, Manuel Primo de Rivera, con el entonces general Franco y sus legionarios como artífices estelares. Parece claro que, bajo el motivo del homenaje a los “nuestros”, a la carne de cañón, estamos en una historia de tinte nacionalista cuyo título introduce una distinción implícita entre los nuestros y los otros. También parece claro que los otros, por mucho que diga el sargento Molina, son los marroquíes enemigos que posibilitan que ese “nosotros” constituya un colectivo. Un colectivo que, pese a las dificultades y los errores cometidos, sale triunfante ante la “fiera” marroquí, aunque tenga que rebajarse a dar zarpazos como ella para exterminarla.

Así, la novela busca un camino para apuntalar una comunidad imaginaria, como las que describe Benedict Anderson. Ese camino consiste en una historia de heroísmo militar, un valor devaluado en España desde los tiempos del dictador. Para hacerlo, nada mejor que una derrota (el desastre de Annual) que acaba convirtiéndose en victoria (el desembarco de Alhucemas). Ya desde el título crea una ficción presentada casi como reportaje histórico para defender una historia indefendible en aras de un presente que no existe. El elemento clave en esta reescritura es el papel del *otro*, el de los marroquíes. Si abordamos a El *otro*, desde el punto de vista filosófico, es lo incognoscible.

En opinión de Emmanuel Levinas, tal y como apunta Brian Treanor: “Infinity is produced in the encounter between two beings who share no common ground, beings lacking even a frontier that would mark their separation” (Levinas 27). Desde su punto de vista, la *otredad* es siempre “the absolute otherness” (Levinas 15). El *yo* sólo puede recurrir a sus propias necesidades y deseos para proyectar una imagen ficticia del otro. Este punto de vista es especialmente útil en el caso de las relaciones coloniales. La imagen del *otro* nos enseña más sobre los que la construyen que sobre el colectivo que pretende describir. Homi Bhabha reseña irónicamente cómo el “colonial discourse produces the colonized as a social reality which is at once an ‘other’ and yet entirely knowable and visible” (Bhabha 100). Por supuesto esa cognoscibilidad y esa visibilidad no son sino espejismos, la proyección que los colonizadores hacen de una realidad que no comprenden.

En *El nombre de los nuestros*, los soldados españoles se enfrentan a un enemigo misterioso e incomprensible, pero son capaces de describirlo con detalle, predecir sus actos y leer sus pensamientos. Este “conocimiento” detallado y sobrenatural no es gratuito. La construcción del *otro*, del atacante musulmán, *tiene* un propósito ulterior. *El otro* es un constructo para justificar la imagen que el *yo* necesita tener de sí mismo, idea que Claudia Zapata Silva enfatiza al declarar que Said:

produjo la crisis de la representación metropolitana sobre los Otros, demostrando que éstos sólo adquieren funcionalidad en relación con quien los nombra. El concepto de otredad se revela aquí en su naturaleza ideológica, como un ingrediente indispensable en la relación jerárquica que han fomentado los centros metropolitanos. El llamado de Said es a entender la otredad no en relación con las culturas no occidentales sino como un producto de Occidente mismo: “...ver a los Otros no como algo dado ontológicamente, sino como históricamente constituidos” (Zapata, 63-64).

## Unidad Nacional

José Ortega y Gasset publicó *España Invertebrada* en 1921, el mismo año del desastre de Annual y un año antes de la llegada de Mussolini al poder. En este ensayo, profetiza con enorme agudeza la guerra civil que estallaría quince años después. Demasiado inteligente y bien informado como para creer en los principios nacionalistas, Ortega define la nación no como “principio espiritual” sino como: “un proyecto atractivo de vida en común” (Ortega y Gasset 25). Sin embargo, después de este comienzo que prefigura los planteamientos de Benedict Anderson, Ortega se retrotrae a algunas de las ideas desarrolladas por ciertos escritores del 98. Nos dice que, para España, este proyecto en común consiste, como en el caso de la antigua Roma, en el desarrollo de un imperio, una empresa comenzada por los Reyes Católicos, los artífices de la supuesta unidad española que es: “La unión [que] se hace para lanzar la energía española a los cuatro vientos, para inundar el planeta, para crear un imperio aún más amplio” (Ortega y Gasset 36). Ortega se decanta así por una política exterior agresiva.

En su opinión, España es un pueblo, no de pensadores, sino de guerreros. La desmembración nacional desde el caos de 1640 es producto de la decadencia del proyecto imperial. Ortega no era monárquico, sino republicano, pero el imperialismo de algunas secciones de *España invertebrada* ha tenido un enorme peso en el ideario nacionalista español. Es un nacionalismo disfrazado de objetividad histórica, que puede ser separado fácilmente de los embarazosos ideales franquistas. En su ensayo, Ortega identifica una serie de fuerzas centrífugas que intentan escapar a la unidad nacional. De un lado están las comunidades catalana y vasca que reclaman una identidad nacional propia. Del otro, tenemos los movimientos obreros que han venido provocando los pronunciamientos militares recurrentes en la política española. El proyecto imperial tendría la virtud de acabar con esos “particularismos” y conseguir la cohesión social en España porque “no es necesario ni importante que las partes de un todo social coincidan en sus deseos ni en sus ideas. Lo necesario e importante es que conozca cada una, y en cierto modo viva, los de las otras” (Ortega y Gasset 63). Mbembe, similarmente, complementa que en el imaginario nacional su concepto de soberanía propone que “Sovereignty means the capacity to define who matters and who does not, who is disposable and who is not.” (Mbembe p. 27) Parece claro, por lo tanto, que para “vivir” los deseos de un colectivo hay que “coincidir”, diríamos que con entusiasmo, con ellos. La retórica parece llevarse la mejor parte de este razonamiento de Ortega que resulta, al menos, confuso.

*El nombre de los nuestros* acepta, sin aludirlo, este diagnóstico de José Ortega y Gasset. Sus personajes principales pertenecen a grupos en conflicto dentro del “proyecto” nacional, representantes de comunidades “particularistas”: uno es el sargento Molina (al que ya hemos cortado) un andaluz pobre; el otro, Amador, un anarquista catalán; y el tercero, el alférez de navío Veiga, un gallego, marino de carrera, que pertenece a la tradición militar más conservadora. Los tres, pese a sus diferencias de origen y clase, se unen para luchar contra la Harka. De este modo, el proyecto de conquista vuelve a materializarse, tal y como quiere Ortega, y la desintegración nacional encuentra freno. Todo gracias al fantasma del *otro*.

Veamos cómo las diferencias entre estos tres personajes acaban difuminándose gracias a la existencia de un enemigo común. La posición política del alférez de navío Veiga se revela cuando, para defender el protectorado, se enfrenta a uno de sus subordinados, el contraamaestre Duarte. El diálogo tiene lugar en la cubierta del cañonero Leyva, en donde ambos sirven. Leyva ha sido destacado para prestar apoyo naval a la infantería española. Veiga pregunta “¿Cree que seguirá el jaleo?” y Duarte responde: “Desde luego que sí. Mientras no los machaquemos del todo. Hace más de veinte años que nos andan dando sinsabores. Cuando no es aquí, es allá. Claro que hay que comprender que nosotros queremos mandar en su tierra, y a cualquiera le revienta que otro intente eso.” (Silva 40) “Tampoco es eso. Nosotros representamos la autoridad del sultán” (Silva 40) responde Veiga, y lo que Duarte replica:

Precisamente, don Andrés. Esa gente se muere de hambre desde siempre. Y el sultán lo único que quiere es cobrarles impuestos. Pero como el sultán está a cientos de kilómetros, aprovechan y dicen que se los pague su padre. Así que ahora venimos nosotros en plan de recaudadores. Mientras les demos de comer y rémingtons, fingen que nos hacen caso. Pero en cuanto les volvemos la espalda nos clavan la gumía. Como debe ser. Veiga supuso que al menos debía poner mal gesto. -- No sé si debería consentirle esos comentarios, Duarte. (Silva 40-41)

La visión de Duarte es la que dicta el sentido común, con ecos, eso sí, del *White Man Burden* de Rudyard Kipling. Resume, con abundante claridad y economía de medios, la injusticia del protectorado. Veiga, lo silencia sin más explicaciones en aras de un supuesto honor militar. Es el narrador el que, desde una postura paternalista con respecto a su personaje, necesita justificar la postura del alférez:

Veiga era un individuo afortunado, porque no sólo tenía unas convicciones arraigadas y una pasión indiscutible, sino que además sentía que había conseguido vivir conforme a ellas, honrándolas y recibiendo la recompensa que ellas le guardaban. También era muy joven, y en sus labios la miel todavía sabía a miel. Duarte, que le observaba a distancia, cruzaba apuestas consigo mismo acerca del momento en que el paladar empezaría a amargarle; pero acaso se equivocaba. (Silva 42-43)

O sea, que Veiga tiene suerte porque su honor le impide ver la realidad expresada por Duarte, lo cual es una ventaja para ascender en el escalafón. La juventud y la pasión hacen el resto. Como nos ha dicho el narrador en el primer capítulo, “Nadie cree lo que quiere, sino lo que puede.” (Silva 11) Veiga es un militar español y no le es posible aceptar lo obvio. Su profesión no se lo permite, idea que corresponde a lo propuesto, de nuevo, por Mbembe con respecto a que “The ultimate expression of sovereignty largely resides in the power and capacity to dictate who is able to live and who must die. To kill or to let live thus constitutes sovereignty’s limits, its principal attributes.” (Mbembe, 25). En suma: en lugar de presentar la empresa colonial como una quimera espúrea, el relato comienza por defenderla en aras a la obediencia ciega. Esa ceguera, esa inexperiencia, convierte un sacrificio absurdo en una empresa gloriosa.

El sargento Molina, más maduro y experimentado que Veiga, sí ofrece argumentos en favor de su propia participación en la lucha contra los marroquíes. Se los ofrece a su amigo el cabo Amador, que, como anarquista y catalán, se opone totalmente no solo a los ideales de la colonia, sino a la existencia del orden burgués y del estado español. Pero Molina convence a Amador. La realidad de la guerra le ayuda a comprender al catalán el conflicto de manera diferente. Deja de lado sus convicciones anarquistas en aras de la solidaridad con sus camaradas españoles. Dice la novela: “Molina antes de hacerse militar, cuando era peón, se enfrentó a sus patrones en España para obtener una remuneración justa a su trabajo.” (Silva 35) Molina, al contar esa historia, le dice al cabo Amador: “Yo sé poco de política. Procuero saber lo que es justo, nada más. Eso, mal o bien, se sabe siempre, aquí y en Estambul” (35-36).

De nuevo el motivo de la ignorancia, la bendición del soldado. Molina puede detectar la injusticia cuando la tiene delante de los ojos, pero extrapolarla al campo de la política nacional está por encima de su capacidad. No milita en ningún partido político. Sin embargo, puede abstraer algunos principios generales, como este:

sí hay algo que sigo creyendo, entonces como ahora: que no se puede abusar de quien es más débil. Quien hace eso o lo consiente ensucia el mundo. Ya me supongo que hay quien lo complica más, pero como yo no he leído demasiados libros, creo que con tener clara esa idea sobra para ser un hombre cabal. Si resulta que es socialismo, pues bendito sea. En el fondo, uno no elige cómo ve el mundo. Es algo que te sale, incluso sin quererlo. (72- 73)

A las supuestas sofisticadas ideas políticas de Amador, Molina opone lo que parece ser el instinto natural del hombre cabal español. No sabe de política, pero, como un perro apaleado que muerde la mano que le golpea, intuye lo que es justo, y eso le permite ejercer el mando sobre sus hombres. Ese es el motivo por el que se ha reenganchado y continúa en Marruecos. Le dice a Amador:

-- No puedo irme de aquí. No mientras sigan pegando tiros.

-- ¿Por qué?

-- Porque los soldaditos se quedan y hacen falta sargentos para que los moros no los maten como a conejos.

Amador sacudió la cabeza, alucinado.

-- Uno tiene que hacer lo que se le da bien, y si lo miras, bueno es que haya gente con ganas y afición de hacer bien lo que hace, hasta en el infierno. Si el matarife es bueno, la res no sufre tanto. Lo mismo pasa con el verdugo, y puede que pase lo mismo con los sargentos. Si esta guerra es tan injusta como tú crees, a lo mejor se puede hacer que lo sea menos, aunque no deje de serlo del todo. (Silva 73)

Al parecer la justicia no es la misma en Marruecos que en España. El que fue don Quijote en la península, es un sayón en África. Allí su misión es mantener bien afilada el hacha para que la res, o sea, el *otro*, el marroquí, no sufra más de lo necesario cuando lo ejecuten, aunque no está claro que haya un delito que justifique la pena de muerte. Un poco después Molina vuelve al motivo del *White Man Burden* cuando afirma que: “estamos aquí los españoles para ayudarlos (a los moros)” (Silva 74). Ayudarlos a bien morir, se supone. Lo que está claro es que la justicia, el ser un “hombre cabal” solo se aplica al ámbito del hombre blanco, del europeo. Las motivaciones de los moros para “matar como conejos” a los españoles no merecen consideración.

Es importante recordar que “estamos aquí para ayudarlos”, aunque Molina nunca les ha preguntado si ellos desean o necesitan “nuestra” ayuda. Tras esta pequeña arenga, el narrador nos dice que Amador: “no lo podía negar, aunque chocara con sus convicciones: agradecía que también estuviera allí alguien como Molina y hasta agradecía que estuviera precisamente por las razones por las que estaba” (Silva 78). De nuevo es el narrador el que redondea la jugada: los ideales anarquistas se desvanecen ante el sentimiento de camaradería y solidaridad de un andaluz por su compatriota catalán. El proyecto común de la conquista hace desaparecer el particularismo, como quería Ortega.

### **Visiones del otro**

Ya hemos tenido la oportunidad de oír llamar reses y fieras a los marroquíes sacrificados por los españoles. Queda una tercera metáfora (el soldado español) que dice: “Sujetaba el máuser como quien sujetara una escoba. Frente a un diablo de la harka, estaba perdido” (Silva 29). Esta calidad diabólica proporciona a los marroquíes una dimensión sobrenatural. Se trata de seres invencibles, con un instinto asesino y una

extraordinaria resistencia a las mayores penurias. Los civilizados españoles no poseen la habilidad ni la fuerza de los nativos, ni, por supuesto, su crueldad o su falta de escrúpulos.

Calificar a alguien de fiera o diablo, por supuesto, supone reconocer el miedo que nos produce. Es también una justificación para exterminarlo en nombre de la justicia. Una vez que la metáfora arraiga, los argumentos históricos desaparecen. Al narrar la inmediatez del combate, sus peligros y atrocidades, las penurias y humillaciones de los prisioneros se apaga la visión general de los acontecimientos. Los combatientes españoles se convierten en “los nuestros”, que luchan por la causa común y a los que es necesario vengar. Por eso da igual que los argumentos de Molina sean tan absurdos como el proyecto de una colonia española de Marruecos. El lector no piensa en las injusticias del colonialismo cuando se le describe al diablo matando “españoles” frente a él. Aplicar una metáfora a un colectivo es un medio para generalizar.

Edward W. Said habla de las generalizaciones de los orientalistas, que son una forma de crear al otro, de inventarlo eliminando cualquier caracterización que no encaje con la imagen que nos convenga. También son un modo de privar a los miembros de un colectivo de individualidad y, por tanto, de humanidad. Por eso a los moros de la novela se les atribuyen una serie de cualidades comunes. La primera es la beligerancia: “Los moros habían nacido para luchar, era su forma de vida y no se consideraban hombres sin un arma” (Silva 28) Este valor raya por supuesto con la crueldad y el salvajismo que la novela expone como: “Los moros de las montañas (...) llegaban más allá. Para ser un hombre entre ellos, era necesario haber matado a alguien” (Silva 29). Sin embargo, este amor por la lucha no se identifica con el valor o la honestidad. Como nos dice uno de los soldados de Molina: “Lo peor con los mojamés (...) es cuando les das la espalda. La retirada, el repliegue, salir de naja, como leche quieras llamarlo. Y si lo haces sin organizarte, entonces estás listo.” (Silva 55) Los moros son sanguinarios pero traicioneros. El hecho de que, armados de mosquetes, se enfrenten a un ejército europeo provisto de cañones, barcos y aviones, no parece ser significativo.

Otra generalización importante es la de considerar a los moros como desagradecidos. Ya hemos visto el motivo del White Man Burden formulado por Duarte y Molina, pero hay un tercer caso aún más flagrante cuando el que realiza la acusación no es un español, sino un moro, en un lenguaje peculiar que recuerda al de los indios en los doblajes de películas del oeste, “Este año cosecha buena. Mucha lluvia en invierno, mucho sol ahora, pronto nadie necesitaros para no pasar hambre. Moros montaña estar fuertes y amenazar a los demás. Decir que el general ir demasiado lejos, que vosotros estar a punto de caer como higos del árbol. Mucho peligro, Molina” (27). El que habla es el único marroquí en la novela al que podemos conferir la categoría de personaje. Se trata de Haddú, un sargento musulmán que ha salvado la vida de Molina y viaja constantemente por Marruecos para tener el privilegio de hablar con él. No es Molina el agradecido, sino el moro, por gozar de la amistad del español. Haddú monta un caballo blanco, y es descrito como un “profesional” de la guerra (Silva 88) y mantiene su fidelidad hasta el punto de dejarse matar defendiendo la evacuación de las tropas españolas.

En Haddu se alían la animalidad de los nativos con el amor por el orden europeo. He aquí su motivación, “-- Yo bien con vosotros. Yo sargento -- declaró, señalándose los galones --, montar caballo, tener respeto. Yo estar amigo de verdad y hasta el final, porque vosotros traer orden y moros montaña solo bandidos” (Silva 27-28). A la luz de lo expuesto por Mbembe, y su idea de que el “Space was therefore the raw material of sovereignty and the violence it carried with it ... relegating the colonized into a third zone between subjecthood and objecthood.” (p. 26) podemos describir la clasificación de los moros en la novela de la siguiente manera: está el moro común, que tiene contacto con los españoles, y que, aunque ha nacido para luchar, no para de aprovecharse de ellos; luego tenemos al moro de las montañas, que necesita compulsivamente matar “a alguien”, no sabemos a quién exactamente, o si lo hace por las fiestas de su pueblo o en la guerra. Y por último está Haddú, lobo convertido en perro guardián, lo suficientemente honesto para criticar a sus compatriotas.

El conflicto en el protectorado solo existe cuando los moros se obcecaban en no admitir la verdadera ayuda, no la material, sino la espiritual: la aceptación del benéfico yugo del conquistador. Lo importante de las generalizaciones es la posibilidad de crear una sensación de control: crear un colectivo uniforme, de características exóticas pero reprobables, contra el cual construir el “nosotros”, la comunidad española, constituida, no por tipos, como los moros, sino por hombres de características diversas pero unidos por el hecho de no ser moros, de no ser el *otro*.

Otro ejemplo de cómo se construye la imagen del otro está en el tratamiento de las mujeres. La novela sólo presenta un episodio entre un soldado y una mujer marroquí. El cabo Rosales, con fama de fabulador, le presume a Molina en las trincheras que meses atrás se encontró a una musulmana joven y hermosa rezando en una calle apartada y la abordó. La escena es descrita de la siguiente forma: “ -- Estaba claro que ella no quería -- continuó Rosales -- , que consentiría sólo porque yo llevaba un uniforme y un machete. Nunca he forzado a una mujer, pero te juro que estuve a punto de hacerlo con ella. Al final no tuve valor o me entró reparo. La solté y me fui un par de pasos atrás. Ella se quedó extrañada” (Silva 94). Extrañada de no sufrir, en medio de la noche, el ataque de un cabo español, que afirma que la mora iba a consentir a una violación. No se registra el miedo de la mujer, sólo la extrañeza.

Compárese con la narración de las violaciones de las prisioneras españolas que llevan a cabo los moros. Los moros se niegan a repatriarlas: “alegando los abusos cometidos con las propias mujeres en los poblados que los legionarios conquistaban en el frente del este” (Silva 271). Un día las llevan al zoco para venderlas, pero el jefe del campamento las compra con dinero de los prisioneros españoles. Semanas después los españoles averiguan que: “el jefe tenía a las mujeres atadas a postes y que abusaba regularmente de todas aquellas que le apetecían” (Silva 271). La violación que no perpetra el cabo español en un momento de locura, la lleva a cabo el jefe moro con alevosía. Por supuesto, el jefe moro alega los abusos de los legionarios españoles para su tropelía. Pero ya se nos ha informado de que los legionarios: “eran las nuevas tropas de choque, los remendadores de situaciones desesperadas y que se limitan a hacer con los moros lo mismo que ellos hicieron con nuestros hermanos” (Silva 249). La prioridad en el crimen es siempre la de los otros, los crueles y traicioneros moros. Los españoles se ven obligados a rebajarse a las prácticas de los salvajes en situaciones desesperadas. A dar zarpazos a la fiera y, además, son “los nuestros.”

## Conclusiones

Filósofos como Emmanuel Levinas y Gabriel Marcel discuten el estatus del otro. ¿Es un noúmeno incognoscible o podemos llegar a un cierto contacto con él? En el caso de la novela que nos ocupa, no hay exploración metafísica ni intento de contacto. En *El nombre de los nuestros* la construcción del *otro* consiste en una serie de técnicas retóricas que no están elegidas al azar, sino que tienen dos propósitos específicos. El primero es crear una atmósfera, un sistema implícito de valores que permita justificar una situación de hecho, la de la invasión de un territorio extranjero, Marruecos, en aras de una serie de intereses económicos y políticos que es necesario obliterar. El segundo es construir un modelo artificial, el del otro, cuidadosamente diseñado para poder postular la existencia de un “nosotros”, una identidad nacional, cuya naturaleza es precisamente la de no ser el otro, la de no participar de una serie de características generales inaceptables. Estas técnicas retóricas son tan viejas como la civilización. Se encuentran en los tratados clásicos. Por desgracia, no han perdido ni un adarme de actualidad.

Por supuesto, *El nombre de los nuestros* habla de conquista en un continente extranjero, pero es significativo que la novela saliera a finales del siglo pasado, cuando la presencia africana en España cobraba más y más importancia. ¿Cuánto del tratamiento despectivo que reciben los marroquíes es consciente para el autor? Es imposible saberlo, pero merece la pena apuntar que Lorenzo Silva permitió a su personaje principal hacer un alegato final a favor de los moros muertos al final de la novela. Ese es el mensaje consciente. Sin embargo, el aparato retórico, las metáforas y las jerarquías que va estableciendo la

narración, ofrecen un diagnóstico diferente. La razón histórica, expuesta varias veces en la novela alude a la inutilidad del protectorado y lo absurdo de sus objetivos. Esta razón histórica expresa lo políticamente correcto. ¿Cómo no reconocer a estas alturas que el protectorado español en Marruecos fue un absurdo? ¿Cómo no afirmar que los musulmanes muertos fueron también víctimas en este nuestro mundo postcolonial? Sin embargo, esta razón histórica es efectivamente enterrada por la estrategia narrativa, que controla los elementos emocionales de la historia. Estos elementos son el ordenamiento de las peripecias, el sistema metafórico, la caracterización de los personajes y la jerarquía establecida entre ellos.

Todos estos sistemas construyen una imagen muy diferente de la que nos ofrece la razón histórica. De acuerdo con la estrategia narrativa, el desastre de Annual, el desembarco de Alhucemas y la aventura colonial de España en Marruecos se resuelven en un grupo de héroes traicionados y esclavizados por unos salvajes sin principios morales, demonios que es necesario exterminar. Esta visión es incluso confirmada por el único musulmán en la historia que ha sabido civilizarse gracias a la ocupación española, y que está dispuesto a morir por sus benefactores blancos. Es fácil observar cómo los elementos emocionales de la narración tienen mucho más peso en la novela que el análisis histórico racional. Esta diferenciación entre el peso narrativo y las afirmaciones históricas de la narración sirve para poner de manifiesto el contenido ideológico de la novela.

**Obras citadas**

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. ed., Verso, 2016.
- Barea, Arturo. *La forja de un rebelde*. Debolsillo, 2022.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- Giménez Caballero, Ernesto. *Notas marruecas de un soldado*. Pranava, 2022.
- Iglesias-Amorín, Alfonso, and Rocío Velasco-de-Castro. “La Guerra del Rif (1921–1926) y las memorias conflictivas entre España y Marruecos.” *Memoria y Civilización*, vol. 26, no. 2, 2023, pp. 101–123, <https://revistas.unav.edu/index.php/myc/article/view/44882>. Accessed 14 Aug. 2025.
- Kipling, Rudyard. “The White Man’s Burden.” *McClure’s Magazine*, Feb. 1899.
- Lenquette, Anne. “Estrategias referenciales en *El nombre de los nuestros* (2001) y *Carta blanca* (2004) de Lorenzo Silva.” *Bulletin Hispanique*, vol. 116, no. 2, 2014, pp. 787–803, <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3565>.
- Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Duke University Press, 2019.
- Ortega y Gasset, José. *España invertebrada*. Alianza Editorial, 2022.
- Renan, Ernest. “What Is a Nation?” *Nation and Narration*, edited by Homi K. Bhabha, translated by Martin Thom, Routledge, 1990.
- Rueda, Ana. “Sender y otros novelistas de la guerra marroquí: humanismo social y vanguardia política.” *Romance Quarterly*, vol. 52, no. 3, 2005, pp. 175–196, <https://doi.org/10.3200/RQTR.52.3.175-196>.
- Said, Edward W. *Orientalism*. Vintage Books, 1978.
- Sender, Ramón J. *Imán*. Planeta, 2021. Kindle edition.
- Silva, Lorenzo. *El nombre de los nuestros*. Ediciones Destino, 2001.
- Treanor, Brian. *Aspects of Alterity: Levinas, Marcel, and the Contemporary Debate*. Fordham University Press, 2007.
- Zapata Silva, Claudia. “Edward Said y la otredad cultural.” *Atenea*, no. 498, 2008, pp. 55–73, [https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622008000200005&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622008000200005&script=sci_arttext).

Received April 18, 2025  
Accepted September 26, 2025