

MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MARZO 2026 - AGOSTO 2026

NÚMERO 17



“La más pequeña piedra está bañada de infinito / afirmó el poeta / Piedras de río avienta el mar / y yo las conservo”

Esther Seligson

MARZO 2026 – AGOSTO 2026

DIRECTORIO

Mtro. Juan Carlos Arredondo Hernández

Rector

Dr. José Manuel López Libreros

Secretario General

Dra. Blanca Elena Sanz Martín

Decana del Centro de las Artes y la Cultura

Dra. María Antonia Montes González

Jefa del Departamento de Letras

Mtra. Adriana Marmolejo Soto

*Coordinadora de las Revistas para la Licenciatura
en Letras Hispánicas*

EDITORAS

Camila Hurtado

Hannia Fernanda Morga Diz

CONSEJO EDITORIAL

Aeris Carolina Piña García

Eselli Gabriela Herrera Hernández

Eunice Medina Santos

Mariana Contreras Perfecto

Nirel Jazmín Márquez Hernández

Pablo Leonardo Gallegos León

Ximena Rocha Pinot

DISEÑO EDITORIAL

Mtra. María Estela González Acevedo

MAQUETACIÓN

Gloria Fernanda Cira Muñoz

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Camilo Márquez de Luna

FOTOGRAFÍA DE CONTRAPORTADA

Camilo Márquez de Luna

MARMÓREA. Año 10, número 17, Marzo 2026 - Agosto 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, a través del Centro de las Artes y la Cultura y el Departamento de Letras Hispánicas. Avenida Universidad No. 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Edificio 214, Aguascalientes, Ags., México. Tel. (449) 910-7400 Ext. 58012. <https://revistas.uaa.mx/index.php/marmorea/index>, revistamarmorea@edu.uaa.mx. Editora responsable: Mtra. Adriana Marmolejo Soto. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título: 04-2024-071113165900-102; e-ISSN: 3061-7456, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Camila Pérez Hurtado, Avenida Universidad 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. Fecha de última modificación: 29 de agosto de 2026.

Marmórea es una revista digital que surgió como un proyecto preocupado por brindar un espacio a jóvenes con la ambición de presentar sus investigaciones de lingüística, literatura, estudios artísticos y demás áreas afines al campo de las humanidades. Es, además, un intento por ampliar los alcances de la Academia y visibilizar la relevancia de trabajos que abordan temáticas no necesariamente canónicas, mas no por esto menos sustanciales, que aportan nuevas perspectivas a diálogos pertinentes para la actualidad. Por ello, el Comité Editorial de la Revista Marmórea se complace en presentar este décimoséptimo número, posible gracias, en primer lugar, al trabajo de sus integrantes, quienes con su esfuerzo contribuyen a la pervivencia de este espacio de divulgación; seguidos por las personas que nos regalan su atención y dedican un momento de su vida a la lectura de los números; y sobretodo, gracias a las valiosas aportaciones de investigadoras e investigadores que comparten el interés de crear un hogar para el conocimiento, donde se extiende la bienvenida a todo lector.

La pieza inaugural de la entrega número diecisiete es una entrevista estimulante que nos concede la Dra. Ilse Díaz Márquez en la que se indaga en los pormenores y *pormayores* de la investigación como fenómeno epistémico y social, mientras que nos recuerda la relevante labor que efectúan quienes se dedican a investigar. Le sigue la colaboración especial del número, acreedora a mención honorífica en el XII Concurso Nacional de Crítica Literaria “Elvira López Aparicio”, una refrescante propuesta de relectura a uno de los personajes centrales de *Cien años de soledad*, obra culmen de la literatura latinoamericana. A continuación, tomando como pilares el feminismo y la ecocrítica, se plantea una reflexión sobre el impacto de la urbanización y el capitalismo en los cuerpos feminizados reflejado en el cuento español del siglo XIX, “¡Adiós, *Cordera!*”. En seguida, aparece un artículo que busca evidenciar cómo el poeta Abigael Bohórquez entabla vínculos con la tradición bucólica al emplear mecanismos de transtextualidad en su poema de largo aliento “Las canciones por Alexis”. Situándonos una vez más en el campo de la literatura española, el siguiente artículo dirige su atención a la relevancia que alberga la construcción del espacio en la novela *Nada* de Carmen Laforet, articulando así un análisis que se construye con los postulados feministas de

Simone de Beauvoir y la visión poética de Gaston Bachelard. Por último, concluimos con un estudio interdisciplinar que conjunta la metodología de Análisis del Discurso con la teoría de la estética de la recepción para observar el periplo de Daenerys Targaryen, su adaptación a la pantalla chica y su adherencia al viaje de la heroína.

El Comité Editorial de Marmórea agradece la cordialidad de todos sus participantes por tomarnos en consideración como medio de desarrollo en la lengua, las artes y las humanidades. Agradecemos también a la Universidad Autónoma de Aguascalientes, al Centro de las Artes y las Cultura, al igual que al Departamento de Letras, por su respaldo constante en este proyecto. Extendemos también un profundo agradecimiento a todas las profesoras y profesores que nos impulsan a continuar con esta iniciativa, apoyándonos con su amable guía. Depositamos nuestro empeño en esta revista esperando que por medio de estos trabajos los lectores amplíen sus horizontes, afiancen conocimientos y sigan practicando el fructífero ejercicio de la curiosidad.

Agradecimientos

No hay palabras suficientes para agradecer el apoyo y orientación que nos han brindado las personas que vuelven posible continuar con esta labor editorial: agradecemos, en primer lugar, a la Mtra. Adriana Marmolejo Soto, quien diligentemente nos brinda su asesoría ante cualquier inclemencia, a la Dra. Ilse Díaz Márquez, que, además de honrarnos compartiendo su visión en una alentadora entrevista, nos enseña día tras día a tener la valentía de defender nuestras ideas y posicionamientos; a la Dra. Adriana Álvarez Rivera, siempre pronta para prestarnos su ayuda y su incansable optimismo contagioso; a la Dra. Brenda Muñoz Martínez, por conferirnos la confianza de adentrarnos a los mundos que las palabras crean; al Mtro. Aehécatl Muñoz González, que ha guiado nuestro camino con paciencia y pericia; al Mtro. Marco Antonio Velázquez Pérez, por su generosidad genuina e interés en nuestro desarrollo profesional; a la Dra. Ximena Gómez Goyzueta, por su incesante apoyo que ha dejado huella tanto en nuestro quehacer epistémico como en nosotras; y a la Dra. Sandra Reyes Carrillo, por su valiosa orientación y por la confianza que deposita en nosotras. A todos ellos, gracias miles, pues es de quienes hemos aprendido la resiliencia y la entrega a aquello que nos apasiona.

De igual forma, extendemos nuestro perenne agradecimiento al Departamento de Letras, a través de su jefa la Dra. María Antonia Montes González y a la decana del Centro de las Artes y la Cultura, la Dra. Blanca Elena Sanz Martín, que continúan otorgándonos la oportunidad de llevar a cabo esta iniciativa estudiantil. Asimismo, agradecemos a la Lic. Lucero del Rocío Solís Ruiz Esparza por su atento asesoramiento e invaluable ayuda, sin la cual no sería posible la existencia de Marmórea.

Por último, no podemos dejar de mencionar el agradecimiento que le tenemos a quienes nos conceden su tiempo y su atención para leer la más reciente entrega de Marmórea.

1. Curiosidad, creatividad y consciencia: sobre la investigación y su poder transformador de la realidad	8
2. <i>La matriarca de Macondo: Úrsula Iguarán y la resistencia desde el amor</i> **	12
3. La subordinación de la mujer y la naturaleza frente a un mundo urbano: un análisis de la construcción y configuración de Cordera en “¡Adiós, Cordera!” de Leopoldo Alas «Clarín»	21
4. La persistencia del bucolismo en “Las canciones por Alexis” de Abigael Bohórquez: un estudio transtextual y temático	29
5. La casa en ruinas: espacio y subjetividad femenina en <i>Nada</i> de Carmen Laforet	36
6. Sobre el <i>ethos</i> , <i>logos</i> y <i>pathos</i> del arquetipo heroico femenino en la fantasía épica: un análisis crítico del caso de Daenerys Targaryen desde la estética de la recepción	50

****COLABORACIÓN ESPECIAL**

Entrevista con Ilse Díaz Márquez

Curiosidad, creatividad y consciencia: sobre la investigación y su poder transformador de la realidad

Comité Editorial
Universidad Autónoma de Aguascalientes
revistamarmorea@correo.uaa.mx

Entrevistadora: Muchas gracias por acceder a participar en la entrevista, nos da mucho gusto tenerla como nuestra entrevistada. Es un honor para nosotras que nos comparta su perspectiva.

Dra. Ilse: Muchas gracias. Me siento muy honrada y entusiasmada de participar en la revista.

Entrevistadora: En esta ocasión queríamos abordar la investigación como fenómeno en sí. Por ello, para comenzar quisieramos saber:

¿Cómo comprende la investigación?

Dra. Ilse: Yo comprendo la investigación, en términos generales, como un proceso en el cual generamos nuevos conocimientos para enriquecer algún área específica de las humanidades o de las ciencias. Pero esa es una definición muy general. Creo que para mí es muy importante pensar la investigación en términos sociales, como una actividad que hacemos en el ámbito académico para hacer una aportación a nuestras comunidades. Puede ser una aportación muy tangible, muy directa, pero también puede ser una aportación crítica que de alguna manera transforme nuestras realidades. Pienso también en la investigación como una pasión, algo que, al menos desde mi punto de vista personal o desde mi experiencia, hago porque soy inquieta, porque me gusta conocer cuestiones que, en mi caso, tienen que ver con la literatura. También pienso que la investigación es una actividad creativa. Es diferente a la actividad artística o a la creación

MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MAR 2026-AGO 2026 | 8 | NÚMERO 17

literaria, por ejemplo, pero que también implica mucha imaginación, implica hacer conexiones que tienen que ver con la creatividad y la sensibilidad.

Entrevistadora: Justamente, retomando lo que nos comenta, quisiera traer a colación una frase que nos dijo alguna vez en clase que me quedó muy marcada: “La elección de una teoría es una elección de vida”. Teniendo en mente esto,

¿Considera que la investigación tiene un trasfondo político?

Dra. Ilse: Sí, definitivamente. Lo creo firmemente, aun cuando todavía haya ciertos detractores en la Academia. Pienso que no es neutral la investigación. Estamos haciendo investigación desde nuestro momento histórico, desde nuestra situación sociocultural, sociopolítica, y justamente las perspectivas teóricas, las metodologías que elegimos para nuestras investigaciones y nuestros trabajos tienen que ver con esas posturas que asumimos. Entiendo que todavía hay una tendencia a pretender ser neutros o ser objetivos. Claro, el investigador tiene una obligación de rigor y de emitir observaciones y juicios a partir de un método y de unas convenciones que nos permitan observar y analizar adecuadamente nuestros objetos de estudio. Pero en el fondo creo que, de cualquier modo, nos situamos políticamente cuando analizamos un texto, una obra literaria, una obra de arte.

¿Qué posición ocupan las investigadoras y los investigadores en el panorama actual?

Dra. Ilse: Creo que todavía estamos muy aislados y muy aisladas. Y lo digo no en el sentido de que no haya campo laboral o apoyos para investigar, creo que los hay. De hecho, este es un buen momento en México para dedicarse a la investigación porque hay bastantes opciones, estímulos, apoyos. Más bien pienso en la incidencia que tenemos como investigadoras o investigadores en las comunidades. Me parece que falta bastante que salgamos de nuestros espacios académicos, del cubículo, de las aulas. Aunque el trabajo en aula es sumamente importante, yo sí creo mucho en lo que decía bell hooks de que en el aula suceden cosas muy importantes y muy transformadoras de la realidad. Pero

más allá de eso, llevar nuestro trabajo a las comunidades. Creo que falta interés de parte de los académicos, por una parte, por una cuestión de privilegios, porque no se quieren perder esos privilegios, o porque resulta mucho más sencillo estar en estos espacios aislados; por otra parte, porque probablemente también falte una consciencia de clase, social, que nos permita ligar nuestro trabajo con lo que está sucediendo afuera. Creo que son pocos los que salen. Aquí en el Centro de las Artes y la Cultura afortunadamente hay varios y varias colegas, yo destacaría sobre todo el trabajo de las colegas, que están tratando de hacer trabajo fuera de la universidad, o más bien, de vincular a la universidad con la comunidad, que además es una función básica de la universidad el hacer esta vinculación. Estar en la calle, en el territorio, en la periferia.

¿Qué aspectos considera valiosos en una persona investigadora?

Dra. Ilse: Para empezar, la curiosidad sincera. Tener ganas de saber acerca del mundo, de conocer. A partir de ahí, el posicionamiento político me parece muy importante, y eso me lleva a pensar también en la ética del investigador o de la investigadora. Pensar que a través del trabajo que hace sí puede haber una incidencia social, aunque no sea una incidencia que se vea de manera inmediata, estar convencida, convencido, de que verdaderamente hay un impacto de ese trabajo, ese conocimiento que se está generando, como dije antes, en las comunidades. Volviendo al aspecto ético, creo que un investigador o una investigadora también debe ser alguien que sepa reconocer el trabajo de las otras personas, no adueñarse del trabajo de las otras personas, saber que es esencial trabajar en equipo. El trabajo aislado, puede tener resultados, pero definitivamente cuando se trabaja colaborativamente hay resultados mucho más bonitos y mucho mejores. Entonces tener esa capacidad, esa generosidad, para admitir que el trabajo no se hace en soledad, sino que se hace en colectivo. Como investigadora, pienso que se tiene que ser creativa, con eso también me refiero a que, un tema de estudio va a necesitar mucho tiempo, mucha energía y mucha concentración, pero creo que igual que los artistas, los investigadores se tienen que alimentar de otras cosas. Es decir, para mí es importante no sólo estar leyendo teoría o crítica, sino

en los espacios que tengo fuera de las clases o de lo que hay que leer para clase o para hacer un artículo, leer poesía, ver cine, escuchar música, estar en contacto con otras personas, todo eso también de una forma, quizás no tan directa pero que sí está ahí, alimenta el trabajo del investigador. Hay que ser flexibles también, sobre todo desde nuestras áreas de estudio, porque estamos trabajando con cuestiones que parecieran muy etéreas, pero que son cuestiones vivas y que son tangibles también. La literatura ha acompañado a la humanidad desde siempre, entonces es un fenómeno que nos debe interesar en ese sentido, que nos hace, precisamente, encontrar sentido en el mundo. No podemos permanecer neutrales o fríos ante los textos literarios, eso me parece muy importante cuando nos dedicamos a las humanidades, al arte, a la literatura.

¿Qué medidas cree necesarias para evitar la instrumentalización de causas sociales en la investigación?

Dra. Ilse: Pensaría en primer término, de nuevo, en esta honestidad académica pero que, desde la perspectiva que a mí me interesa, que sigo sosteniendo lo que decías, la elección de una perspectiva teórica sí es una elección de vida que te atraviesa totalmente. Entonces, por ejemplo, desde una postura decolonial, que es la que yo ahora mismo siento más presente en mi vida académica, yo diría que el tema del extractivismo epistémico es central. Tiene que ver con lo que ya señalábamos, de dar el crédito a todas las personas que forman parte de la investigación sin importar qué lugar están ocupando en la institución, porque al final las instituciones académicas son instituciones muy jerárquicas y es difícil ir contra esas jerarquías, pero creo que sí hay maneras de organizar el trabajo que permitan, a lo mejor no una horizontalidad absoluta, pero sí otro tipo de relaciones. Que se sea honesto, honesta, en relación con la adjudicación de trabajo. Creo que se tendría que evitar lo más posible el abuso de autoridad, que es algo que sucede bastante, que conlleva también pensar en las cuestiones de acoso o de violencia de género, etc., eso es muy importante. Yo apostaría, desde el lugar en el que estoy, por una perspectiva en la docencia, en la formación de nuevos profesionistas, que es lo que a mí me toca en buena medida, pues en una visión más cercana a las

pedagogías críticas. Me considero muy freiriana. Sí creo que hay que poner énfasis en que cuando aprendemos a leer, digamos aquí, llevándolo a nuestra carrera, cuando aprendemos a leer literatura, aprendemos a leer el mundo y queremos aprender a leer el mundo también para transformar a nuestras comunidades. Estoy dándole vueltas a las mismas ideas, pero lo considero central. También derivado de la pedagogía crítica, yo apostaría por una educación más popular. Sé que es difícil romper con la educación más tradicional, y de cierta manera, yo la practico y me resultan ciertas formas, por ejemplo, la cátedra, las clases. Para mí sigue siendo algo importante escuchar a un profesor o una profesora con experiencia en su tema y que hable de lo que conoce, eso está muy bien y me parece que sigue funcionando, y esto viene de la universidad medieval. Pero también creo que podemos irlo combinando con otras versiones más desescolarizadas, y yo apostaría mucho, eso es algo que quisiera explorar en los próximos años, en llevar a los y las estudiantes a otros contextos a trabajar, hacer un trabajo más de campo, justo como decíamos, en lugares donde nos están necesitando (no quiero decir que seamos súper necesarios, no en ese sentido salvacionista ni mucho menos), donde podemos hacer un trabajo importante, pienso en espacios como en las prisiones, colonias de la periferia donde hay poco acceso a cuestiones de arte o incluso a la formación educativa básica. Creo que tenemos muchas posibilidades y que ahora mismo no las estamos aprovechando.

¿Cuál ha sido su mayor reto en su trayectoria como investigadora?

Dra. Ilse: Ha habido varios. Yo me he dedicado mucho más, y ha sido un camino, no sé si decir azaroso, pero yo no me lo imaginaba cuando estaba en la licenciatura que terminará más del lado de la literatura medieval, la literatura del siglo XVI, que me encanta, también me gusta mucho la literatura contemporánea, pero mi camino de investigadora se ha construido más bien del lado de la literatura viejita. Estoy muy contenta por eso, pero, de entrada, fue un reto, en ese sentido, hacer un doctorado en literatura medieval, porque aunque, claro, yo tenía las bases de la literatura hispánica de la carrera y luego la maestría que hice, que fue en Historia de las Ideas, me dio también una base teórica importante, yo no sentía

que tuviera en ese momento una formación filológica tan fuerte. Creo que fui muy afortunada de tener la asesora que tuve, la Dra. María José Rodilla, que me permitió explorar la literatura medieval desde otras perspectivas no tan ortodoxas, me dio esa libertad y funcionó bien, creo, y aprendí mucho en ese momento y me di cuenta que sí era capaz de plantear una investigación de un texto medieval en sentido completo, amplio. Ligado a eso, precisamente, trabajar literatura de esos siglos, siglo XV, siglo XVI, textos de mujeres místicas, o, en este caso, textos de moriscos españoles con perspectivas teóricas que desde la filología clásica y el medievalismo no son bien vistas todavía, y con eso me topé sobretodo cuando hice la estancia posdoctoral porque me empecé en aplicar teoría decolonial a los textos del siglo XVI. Para mí tenía todo el sentido hablar de la situación de los moriscos y de cómo fueron perseguidos y de cómo tuvieron que esconder sus textos desde la teoría decolonial, pero en los ámbitos más tradicionales eso no funciona todavía. Afortunadamente tuve una asesora posdoctoral, la Dra. Isabel Terán, que también tuvo apertura conmigo y terminé convenciéndola, creo, de que sí era posible hacer esta lectura. Pero sí creo que cuando nos dedicamos a estas épocas de la literatura en el mundo de los estudios hispánicos, en el mundo de los hispanistas, es duro, porque si tu quieres hablar desde una posición más crítica eso se va a tachar como falta de rigor, como imposición de ideología, como algo anacrónico y simplemente como cuestiones descabelladas, pero yo sigo empeñada en que sí es posible. Actualmente, el reto, que es una continuidad de lo que te contaba, es trabajar con los textos aljamiados directamente, porque es un trabajo nuevo para mí, no tengo una formación tradicional en ese sentido, he ido aprendiendo en diferentes lugares, como en algunos cursos, con algunas personas, pero buena parte de este proceso, al que también me ha impulsado bastante la Dra. Isabel, ha sido para mí navegar entre la emoción y el miedo, como decir: “¿sí podré hacer esto?”. Y estoy en eso. Estoy muy entusiasmada, pero a cada momento me estoy preguntando si no estoy usurpando (eso dice mucho de cómo las investigadoras nos percibimos a nosotras mismas), si no estaré usurpando el lugar de los expertos en moriscología que llevan generaciones trabajándolo desde una línea. Yo creo que debemos atrevernos, aunque nos dé miedo. Tenemos que hacerlo.

Como formadora de investigadoras e investigadores, ¿cuál considera su mayor responsabilidad?, ¿cuál sería el mayor aprendizaje que desea transmitir?

Dra. Ilse: Igual que con el tema de los retos de investigar, el hecho de formar también me da muchos nervios, en el sentido de que está presente la constante pregunta, ¿estoy guiando adecuadamente una investigación? Sobre todo con los trabajos de licenciatura, que suelen ser muy variados y que no necesariamente pertenecen todos a mi área de especialización. Entonces hay también un sentimiento encontrado de emoción y a veces desazón o un poco de miedo, pero que también va alimentando el mismo camino de guiar los trabajos. Yo diría que lo principal para mí sería hacerles ver que tienen todas las herramientas, porque ya han pasado por una formación muy completa, para hacer investigación, es algo posible, y tienen muchas aptitudes, mucha inteligencia y muchas buenas ideas. Más que hacer que aprendan un método específico o que adquieran ciertas técnicas, eso es importante, pero creo que antes de eso está el poder transmitirles esta certeza de que pueden hacer investigación, de que son investigadores, hacerles ver que están en ese lugar y que pueden hacerlo. Y quizá transmitirles el gusto por la investigación, si eso se puede ligar, si es posible, esa pasión que yo siento por la investigación, que también puedan sentirla. Es muy gratificante y es muy bonito observar los hallazgos que hacen los estudiantes, que no son mis hallazgos, yo fui la que trataba de guiar, la que trataba de estar en el papel de la mediadora, digamos, pero finalmente son hallazgos de las y los estudiantes. Pensando en responsabilidades, es complicado porque hay mucha responsabilidad en el hecho de dirigir una investigación y de que tenga sustento y de que esté bien realizado el análisis o que las ideas estén bien desarrolladas, el texto bien argumentado. Yo pienso que, en ese sentido, mi mayor responsabilidad es escuchar y leer con atención, creo que si no hacemos los profesores ese ejercicio de escuchar atentamente y de leer atentamente los textos que están generando las y los estudiantes, y luego no estamos dispuestos a discutir las ideas para llegar a otro punto, no está funcionando el proceso. Entonces yo le pongo mucha energía a la escucha y al diálogo, sería lo principal para mí.

La matriarca de Macondo: Úrsula Iguarán y la resistencia desde el amor¹

Camila Hurtado
Universidad Autónoma de Aguascalientes
camilahurtadolh@gmail.com

**COLABORACIÓN ESPECIAL

Resumen

Desde su publicación en 1967, *Cien años de soledad* ha recibido sinfín de ovaciones alabando a su autor, Gabriel García Márquez, y a la enigmática familia Buendía, de la que destacan los múltiples Aurelianos y José Arcadios, objeto de innumerables estudios literarios. Sin embargo, Úrsula Iguarán, una de las personajes principales de la historia ha sido pasada por alto, si no ignorada, casi por completo, pese a su crucial importancia para el desarrollo del relato. Úrsula Iguarán es un personaje de vigor inigualable, emblemático del rol de la mujer en el devenir de América Latina al ejemplificar la resistencia al patriarcado y a la modernidad colonial ejercida desde el amor y las prácticas comunitarias. Si bien esto es cierto, contemplo la posibilidad de que su genialidad no sea mérito de su autor, sino de las mujeres de su entorno, a quienes, en un ejercicio de escritura mimética, García Márquez probablemente imitó, de modo que construyó el personaje de Úrsula a partir de las cualidades más representativas de la mujer latinoamericana sin reflexionar a profundidad en la totalidad de sus implicaciones. Por ello, me dispongo a hacer un ejercicio de revaloración y recuperación en un análisis de la novela a la luz de las ideas planteadas por bell hooks en su libro *Todo sobre el amor* y Rita Segato en su ensayo “Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado colonial moderno de alta intensidad”, con el fin de demostrar el papel poderoso y paradigmático de Úrsula Iguarán en Macondo y en la literatura latinoamericana, cimentado en la ternura y el amor con el que lideró a su comunidad.

Palabras clave

Cien años de soledad, Úrsula Iguarán, género, colonialidad, resistencia comunitaria, amor.

¹ Mención honorífica en el XII Concurso Nacional de Crítica Literaria “Elvira López Aparicio”.

En 1967, el escritor colombiano Gabriel García Márquez presentó al mundo la historia de la familia fundadora de un recóndito pueblito colombiano sumergido en una misteriosa selva de la zona de la sierra, historia que hizo eco a nivel mundial, llevando el nombre de los Buendía de Macondo a incontables rincones del planeta y otorgando el Premio Nobel de Literatura de 1982 a su autor.

La novela *Cien años de soledad* relata las vicisitudes de una misma dinastía a lo largo de un siglo, en el cual reina y se propaga el linaje de los Buendía, originado por José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán, pareja unida por el matrimonio y la consanguinidad, que paulatinamente dará como fruto un enmarañado árbol genealógico conformado por siete generaciones, que, a raíz de su origen incestuoso, vivirán atormentadas por el miedo a que uno de sus integrantes nazca con una delatora cola de cerdo. Uno a uno, los integrantes de la familia perecerán: sucumbiendo al tiempo, a la violencia, a la extenuación, a lo arcano o, valga el decirlo, a la soledad; no obstante, el linaje familiar y el mismo Macondo encontrarán su fin tras el fatídico alumbramiento del último de los Buendía, hijo legítimo del incesto.

No cabe duda del hecho de que *Cien años de soledad* se ha instaurado en la tradición literaria, tanto hispanoamericana como global, y junto con ella sus personajes han gozado de gloria y reconocimiento. Sin embargo, de entre los Buendía, una persona sobresale y sobrevive a muchos de ellos: Úrsula Iguarán. Madre de la estirpe troncal de Macondo, mujer centenaria y, aun cuando no oficial, líder consabida del poblado, Úrsula es una mujer enigmática y un personaje emblemático del rol femenino en el devenir de América Latina, que, me parece, ha sido marginada por sus lectores, e incluso por su mismo autor.

Pienso que García Márquez creó un personaje de inmenso vigor, que da inicio, sostén y rumbo a la trama, pues Úrsula Iguarán es quien encamina la historia al volverse madre, y practicar su maternidad es lo que permite a los demás personajes llevar a cabo sus propias intenciones, ya que durante toda su vida ella fue el sostén de la familia. Sin embargo, me atreveré

a hacer una proposición, quizás osada, que surgió en mí al llevar a cabo mi lectura: considero que tal vez la potencia de Úrsula Iguarán no fue creada intencionalmente por su autor. Contemplo la posibilidad de que, haya surgido como mera coincidencia mimética de la escritura de García Márquez, que pudo haber conformado la identidad de Úrsula a partir de imitar las acciones, los rasgos y las personalidades de las mujeres más cercanas a su propia vida, que de igual forma habrán sido madres, abuelas y esposas, todas unidas por el común denominador de ser cuidadoras, sin haber sido el escritor consciente de la verdadera fuerza que albergaban esas mujeres y sus actos. Por ello, me permitiré, aun cuando atrevido, mirar desde nuevas perspectivas y hacerle nuevas preguntas a este texto titánico instaurado en el canon, con el fin de redescubrir un poderoso personaje de la literatura del siglo XX.

La representación de la mujer latinoamericana encarnada en Úrsula se fundamenta en la creación activa y constante de una comunidad por medio del cuidado, donde la actividad individual femenina tiene un profundo impacto a nivel comunitario, y eventualmente supondrá un acto de resistencia alimentado por el amor. Partiendo de esto, me dispongo a evidenciar los medios empleados por Úrsula Iguarán para hacerle frente a un sistema opresor desde el establecimiento de una comunidad y el constante cultivo amoroso de los vínculos que la sustentan.

“Activa, menuda, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche” (García Márquez 17), siempre al pendiente de todos, siendo una madre entregada por completo a su labor de cuidado en un acto de amor genuino, -si bien puede parecer un tanto dura-, Úrsula nos demuestra una y otra vez que todas sus acciones surgen desde el cariño inmenso que le tiene a los miembros de su familia y de su comunidad. Por ese motivo, si deseamos comprender la forma en la que Úrsula sustenta su resistencia, debemos partir de una base en común sobre lo que es el amor.

Tantas veces tan cuestionado y problematizado, el amor supone un concepto difícil de definir, puesto

que acarrea con sí la popular concepción de ser una emoción, un sentimiento, o incluso una fuerza misteriosa, que toma desprevenidas a las personas y, dominándolas cuál presa, hace con ellas su propio designio. En un afán de alcanzar claridad y precisión al respecto, remitámonos a las ideas de la escritora, feminista y activista estadounidense bell hooks (escribo su nombre con minúsculas para respetar la voluntad de la autora, quien pidió ser nombrada así), quien se dedica a una profunda reflexión sobre el amor mismo y su impacto en las relaciones humanas en su libro *Todo sobre el amor*. Ante la opacidad que rodea el término, hooks define acertadamente este fenómeno, no como una alteración del ánimo, sino como una práctica que necesariamente implica decisión y volición:

El amor está en los gestos y conductas a través de los cuales se expresa. El amor es un acto de la voluntad, es decir, comprende tanto una intención como un acto. La voluntad implica también elección. No estamos obligados a amar. Elegimos hacerlo (hooks 148).

Considerando, entonces, que el amor yace en y es en sí un acto, podemos establecer que el modo en el que Úrsula ama es por medio del cuidado que ofrece. Entenderemos cuidado como lo define María Ángeles Durán, “la gestión cotidiana del bienestar propio y ajeno” (161), del cual tenemos abundantes muestras provenientes de Úrsula, pero ninguna tan poderosa como la misma casa de los Buendía. Es en y a través de ese hogar que la madre de los Buendía cuida de cada uno de los integrantes. Es por esto por lo que, desde un inicio, al anticiparse a la numerosa familia que llegaría con el tiempo, Úrsula decide transformar la morada en la que residen, de modo que no haya necesidad de verse distanciados y que todo quien se integre a la familia tenga un espacio donde ser recibido:

Úrsula se dio cuenta de pronto que la casa se había llenado de gente, que sus hijos estaban a punto de casarse y tener hijos, y que se verían obligados a dispersarse por falta de espacio. Entonces sacó el dinero acumulado en largos años de dura labor, adquirió compromisos con sus clientes, y emprendió la ampliación de la

casa. Dispuso que se construyera una sala formal para las visitas, otra más cómoda y fresca para el uso diario, un comedor para una mesa de doce puestos donde se sentara la familia con todos sus invitados; nueve dormitorios con ventanas al patio [...]. Dispuso ensanchar la cocina para construir dos hornos, destruir el viejo granero [...] y construir otro dos veces más grande para que nunca faltaran los alimentos en la casa (García Márquez 68-69).

Es tal el empeño con el que Úrsula construye la casa, que llega a establecerse una suerte de relación simbiótica entre ella y el hogar, donde ambas proveen un refugio y un cariñoso solaz para los Buendía. Esta unión tan fuerte probablemente se originó desde el asentamiento en Macondo, cuando Úrsula defendió con firmeza implacable ante José Arcadio Buendía que ese sería el pueblo donde vivirían y esa la casa donde permanecerían, pues es ahí donde el árbol familiar dio sus primeros frutos:

«Puesto que nadie quiere irse, nos iremos solos». Úrsula no se alteró.

– No nos iremos –dijo–. Aquí nos quedamos, porque aquí hemos tenido un hijo.

– Todavía no tenemos un muerto –dijo él–. Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra.

Úrsula replicó, con una suave firmeza:

– Si es necesario que yo me muera para que se queden aquí, me muero (23).

De este modo, con cada generación nueva que surgía en la familia, Úrsula encontraba la forma, y las fuerzas, pese a la avanzada edad que acumulaba, de renovar la casa, siempre procurando que fuera un lugar digno donde pudieran crecer todos aquellos retoños de su sangre, y acogiera a todos los seres queridos de la familia.

En materia del amor y del cuidado, hooks comenta que “las mujeres siempre han sido, y siguen siendo,

maestras en el arte de ayudar a los demás” (125), pero pone énfasis en un aspecto de gran importancia que suele nublar el respeto que merecen las cuidadoras y el ejercicio mismo del cuidado:

todos olvidamos con demasiada facilidad los sacrificios que hacen las mujeres y cómo cuidan cada día de los demás. Con demasiada frecuencia, el sexismo que impregna nuestra forma de pensar ensombrece el hecho de que estas mujeres se dedican a los demás por elección, que su cuidado de los demás es el resultado de una decisión libre, no el efecto de un destino biológico. [...] quienes piensan que las mujeres que se dedican a los demás lo hacen “porque eso es lo que corresponde a las madres y a las mujeres de verdad” niegan su plena humanidad y, por lo tanto, son incapaces de entender la generosidad de sus actos (hooks 126).

Y, en efecto, las generosas atenciones de Úrsula suelen pasar desapercibidas, desagradecidas y sin aprecio alguno por los miembros de la familia. Tan poca reciprocidad recibe la madre, que ni siquiera cuando se encuentra en sus últimos años, con un cuerpo envejecido, cansado y anhelante de reposo, sus descendientes deciden relevarla de sus arduas labores, es ella quien continúa velando por el bienestar del hogar y de la familia:

«No es posible vivir en esta negligencia», decía. «A este paso terminaremos devorados por las bestias». Desde entonces no tuvo un instante de reposo. Levantada desde antes del amanecer, recurría a quien estuviera disponible, inclusive a los niños. [...] Era tan inflexible su determinación de no abandonar a los insectos ni el más recóndito e inservible rincón de la casa, que desbarató cuanto obstáculo le atravesaron [...] (García Márquez 380-381).

Inevitablemente, la muerte alcanza a la madre de todos los Buendía, por más que trató de escapársele, y con su triste deceso la casa parece también, despojada de su simbiote: “a la muerte de Úrsula, la casa volvió a caer en un abandono del cual no la podría

rescatar ni siquiera una voluntad tan resuelta y vigorosa como la de Amaranta Úrsula” (393).

Sin embargo, vale la pena resaltar que aun en sus últimos instantes de vida, cuando Úrsula comienza a perder la lucidez y ceder ante la demencia, encuentra la manera de verse en contacto con el objeto de su amor entero y eterno: su familia. De tal manera que, en sus desvaríos, comienza a celebrar reuniones con los antecesores y predecesores, feliz de estar con aquellos a quienes amó y continúa amando:

el viento cálido que sucedió al diluvio e infundió en el cerebro de Úrsula ráfagas eventuales de lucidez, había acabado de pasar. No volvió a recobrar la razón. Cuando entraba al dormitorio encontraba allí a Petronila Iguarán, con el estorbo miriñaque y el saquito de mostacilla que se ponía para las visitas de compromiso, y encontraba a Tranquilina María Miniata Alarcoque Buendía, su abuela, abanicándose con una pluma de pavorreal en su mecedor de tullida, y a su bisabuelo Aureliano Arcadio Buendía con su falso dormán de las guardias virreinales, y a Aureliano Iguarán, su padre, que había inventado una oración para que se achicharraran y se cayeran los gusanos de las vacas, y a la timorata de su madre, y al primo con la cola de cerdo, y a José Arcadio Buendía y a sus hijos muertos, todos sentados en sillas que habían sido recostadas contra la pared como si no estuvieran en una visita, sino en un velorio. Ella hilvanaba una cháchara colorida, comentando asuntos de lugares apartados y tiempos sin coincidencia (387-388).

Al igual que todos los miembros de los Buendía, una de las “estirpes condenadas a cien años de soledad” (471), Úrsula experimentó su justa parte de soledad, pero su pena es de un dolor particular, pues su soledad se dio dentro de su propia familia, ya que pasó una vida entregándose a sus descendientes, acompañándolos con amor, sólo para recibir a cambio una cruel frialdad. Cuidó de todos incluso cuando casi nadie cuidó de ella.

Prueba manifiesta de esto es la serie de eventos que se desencadenaron tras el nacimiento de Amaranta.

No habían pasado más de dos meses después de que Úrsula hubiera dado a luz cuando su hijo José Arcadio decidió abandonar la familia y emprender una travesía sin avisar a nadie, y la única que se preocupó tanto por su desaparición como para ir tras de él a buscarlo fue su madre, sin importar que recientemente había parido y seguía recuperándose. En el proceso de búsqueda, Úrsula desaparece por cinco meses y a nadie le importa lo suficiente como para ir a buscarla hasta encontrarla. A su regreso, no sólo consiguió encontrar el evasivo camino a Macondo, sino que le trajo a su esposo el “progreso” que tanto había querido y buscado en vano:

La noche del sábado José Arcadio se amarró un trapo rojo en la cabeza y se fue con los gitanos. Cuando Úrsula descubrió su ausencia, lo buscó por toda la aldea. [...] Alguien que andaba por ahí [...] le dijo a Úrsula que la noche anterior había visto a su hijo en el tumulto de la farándula, empujando una carretilla con la jaula del hombre-víbora. «¡Se metió de gitano!», le gritó ella a su marido, quien no había dado la menor señal de alarma ante la desaparición. [...] Úrsula preguntó por dónde se habían ido los gitanos. Siguió preguntando en el camino que le indicaron, y creyendo que todavía tenía tiempo de alcanzarlos, siguió alejándose de la aldea, hasta que tuvo conciencia de estar tan lejos que ya no pensó en regresar. [...] José Arcadio Buendía no descubrió la falta de su mujer sino a las ocho de la noche, cuando dejó la materia recalentándose en una cama de estiércol, y fue a ver qué le pasaba a la pequeña Amaranta que estaba ronca de llorar. En pocas horas reunió un grupo de hombres bien equipados, puso a Amaranta en manos de una mujer que se ofreció para amamantarla, y se perdió por senderos invisibles en pos de Úrsula. [...] Al cabo de tres días de búsqueda inútil, regresaron a la aldea. [...] casi cinco meses después de su desaparición, volvió Úrsula. [...] Úrsula no había alcanzado a los gitanos, pero encontró la ruta que su marido no pudo descubrir en su frustrada búsqueda de los grandes inventos (45-48).

Aun cuando ser tratada de esta forma podría suscitar una respuesta de enojo, rencor y resentimiento, Úrsula nunca parece tomar ofensa de ello, y, al contrario, continúa respondiendo a la indiferencia con un amor decidido, pujante y aparentemente inagotable.

Hooks menciona que “la sensación de soledad es una de las fuentes más universales del sufrimiento humano” (125), pero ante ella:

En lugar de escapar de nuestra sensación de aislamiento, tratando de olvidarla o negarla, debemos protegerla transformándola en una soledad fructífera. [...] Sentirse solo es doloroso, mientras que la soledad es una condición de paz. Si nos sentimos solos nos aferramos desesperadamente a los demás; la soledad nos permite respetar a los demás en su singularidad y hacer comunidad. [...] Si se parte de una condición de aceptación de la soledad, es más fácil establecer relaciones de solidaridad dentro de una comunidad. La solidaridad nos enseña a sernos útiles los unos a los otros y esta es otra dimensión del amor (hooks 125).

Úrsula, mujer de gran sabiduría, tuvo la serenidad y temple suficiente para habitar su soledad desde el amor, y construir una comunidad, no sólo a nivel familiar sino poblacional, que supiera a su vez respetar la idiosincrasia de sus miembros sin perder el vínculo que los unía, pues “el objetivo de una auténtica comunidad es la búsqueda de vivir con uno mismo y con los demás en el amor y la paz” (127).

Ahora bien, no hemos de olvidar un aspecto primordial desde el que se desarrolla la historia, y el cual la misma Úrsula hace presente desde las primeras páginas de la novela, y es el hecho de que los cimientos de la familia Buendía yacen en la violencia, en particular, aquella ejercida contra Úrsula. Incluso si la pareja que dio inicio a la descendencia tuvo tres hijos, profundamente amados por su madre, no es posible pasar por alto que son resultado del ultraje del cuerpo de Úrsula por parte de José Arcadio Buendía. Posiblemente Úrsula no estaba en contra de ampliar la familia con algunos retoños, quizás in-

cluso los deseaba, pero lo que sabemos con certeza es que ella definitivamente no deseaba consumir el matrimonio por el miedo apabullante que tenía a que sus hijos nacieran con una cola de cerdo como eterno recordatorio del incesto que los engendró:

Temiendo que el corpulento y voluntarioso marido la violara dormida, Úrsula se ponía antes de acostarse un pantalón rudimentario que su madre le fabricó con lona de velero y reforzado con un sistema de correas entrecruzadas, que se cerraba por delante con una hebilla de hierro. Así estuvieron varios meses (García Márquez 31).

Pasó un año y medio en el que convivían sin problema y sin consumir el matrimonio. No fue hasta que el ego, conocido en siglos pasados como “honor”, de José Arcadio Buendía fue herido por alguien que insinuaba su pobre virilidad por no haber tenido aún descendencia con su mujer, que él llegó y forzó a Úrsula después de haber matado al ofensor, Prudencio Aguilar:

Esa noche, mientras se velaba el cadáver en la gallera, José Arcadio Buendía entró en el dormitorio cuando su mujer se estaba poniendo el pantalón de castidad. Blandiendo la lanza frente a ella, le ordenó: «Quítate eso». Úrsula no puso en duda la decisión de su marido. «Tú serás responsable de lo que pase», murmuró. José Arcadio Buendía clavó la lanza en el piso de la tierra.

– Si has de parir iguanas, criaremos iguanas –dijo–. Pero no habrá más muertos en este pueblo por culpa tuya (32).

Tan es consciente de la violencia que vive a causa de José Arcadio Buendía, que “cada vez que Úrsula se salía de casillas con las locuras de su marido, saltaba por encima de trescientos años de casualidades, y maldecía la hora en que Francis Drake asaltó Riohacha” (30). El hecho de que remonte el inicio de sus desgracias al evento de la invasión del pirata en las épocas de su bisabuela no es una nimiedad, tiene un gran significado implícito, pues remite a la conquista de un territorio y, por consecuencia, a la

violencia que supuso a las mujeres, volviendo sus cuerpos blanco de agresión y extensión del territorio por conquistar.

Pese a que los inicios del árbol familiar, al igual que los de Macondo, estén enraizados en la violencia, propiciada por concepciones que dan pie a los ejes nucleares del patriarcado, Úrsula no cede ante la tentadora opción de perpetuar la violencia ejercida contra ella en primera instancia, y en cambio emplea la tremenda fortaleza que posee, impregnada de un amor abnegado, para cuidar de los demás miembros que conforman y conformarán su familia. De tal modo, aquella longeva mujer llegó a vivir lo suficiente como para cuidar a cinco de las seis generaciones que vinieron tras la unión con su marido.

Por más retadora que sea la tempestuosa actitud de Úrsula, no podemos ignorar que su vida se rige bajo el sistema impuesto por la lógica del patriarcado. Sin embargo, esto no significa que por el hecho de ser una mujer sometida a una estructura opresora sus actos de resistencia carezcan de rebeldía y sublevación contra ese mismo sistema, precisamente ahí radica la genialidad de su tipo de insurgencia: es a partir de una suma de actos de un amor persistente a la comunidad que logra desafiar la hegemonía.

Para comprender a profundidad y concretamente cómo Úrsula instaura su resistencia y a partir de qué coordenadas lo hace, conjugemos las ideas de bell hooks con las de la antropóloga, escritora y feminista argentina Rita Segato, que incluye en su libro *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, el ensayo “Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado moderno de alta intensidad”. En este, se dispone a hacer una relación sobre cómo la colonialidad, disfrazada con la astuta máscara de la modernidad, creó una disrupción profunda en la forma en que funcionaba lo que antes era el “mundo aldea”, que ha terminado por convertirse en el “mundo Estado”, dislocando las relaciones de género y relegando a la mujer a la marginalidad.

La antropóloga comienza por explicar que el sistema de género, el cual es regido por la dominación patriarcal, yace en la base de todos los demás sistemas que se sobreponen a este. El mundo previo a la intrusión colonial

no era la excepción, pero las relaciones de género establecidas propiciaban una organización que ella llama “patriarcado de baja intensidad”, ya que, aunque daba preferencia a los hombres, no negaba la plenitud ontológica de las mujeres, y ambos eran partícipes valiosos de la vida política del mundo aldea, donde los hombres participaban desde el espacio público y las mujeres desde el espacio doméstico, ya que “la política, como conjunto de deliberaciones que llevan a las decisiones que afectan la vida colectiva, atraviesa los dos espacios” (Segato 88), ambos ontológicamente completos a su vez.

Sin embargo, cuando entran en contacto las relaciones de género del mundo aldea con las ideas de la colonial modernidad, la noción del género es pervertida y las relaciones entre los miembros de la comunidad son reorganizadas en su esencia mientras mantienen una apariencia de continuidad. La jerarquía propia del patriarcado de baja intensidad suponía una diferencia entre hombres y mujeres, la cual se ve en crisis “por la injerencia y colonización por el espacio público republicano, que difunde un discurso de igualdad y expelle la diferencia a una posición marginal, problemática” (85), de modo que ocurre una hiperinflación de la posición masculina en la aldea al asumirlos como únicos encargados de las cuestiones del espacio público, y por tanto, únicos actores políticos de la comunidad. Esto termina por ser una hibridación fatal, ya que otorga más poder al grupo que previamente ya estaba en el poder, y crea un orden súper-jerárquico autoritario (83).

Es así como lo público, esfera dominada por el sector masculino de la población, se toma como “universal”, y lo doméstico se relega a lo “privado”, y entra en vigor la totalización progresiva por la esfera pública, pues “lo público es lo único que tiene potencia política en el ambiente moderno” (84). Con esta simple operación lógica se condenó a las mujeres, ya que al privatizar el espacio doméstico es transformado en un espacio residual y lo aleja del interés público de la comunidad, permitiendo en la marginalidad la pérdida del valor y la politicidad de las personas que habitan dicha esfera, resultando en el desgarramiento del tejido comunitario.

Teniendo en mente las reflexiones de Rita Segato, podemos identificar que Úrsula se enfrenta a una estructura patriarcal que comienza a transformarse en un

patriarcado colonial moderno de alta intensidad, por lo que las medidas que ella implementa en su propia comunidad luchan por mantener las costumbres propias del patriarcado comunitario de baja intensidad. Es decir, su resistencia busca otorgar a las mujeres la plenitud ontológica de la que están siendo robadas en el proceso de transición del mundo aldea al mundo Estado.

Es por esto por lo que un primer momento de resistencia, que logra conservar la capacidad política de las mujeres, efectuado desde la esfera doméstica, ocurre cerca de los orígenes de Macondo, cuando no ha pasado mucho tiempo tras el asentamiento en la región. Después de la frustración de José Arcadio Buendía por la ausencia del “progreso” en el pueblo y en sus contigüidades, comienza a idear planes de mudar, una vez más, a la totalidad del pueblo para ir en busca de los avances de la ciencia y la modernidad; sin embargo, Úrsula, quien no tiene intenciones de abandonar Macondo por los vínculos que tiene con sus orígenes familiares, decide adelantarse a los planes de su impulsivo marido y

En una secreta e implacable labor de hormigueta predispuso a las mujeres de la aldea contra la vejeidad de sus hombres, que ya empezaban a prepararse para la mudanza. José Arcadio Buendía no supo en qué momento ni en virtud de qué fuerzas adversas, sus planes se fueron enredando en una maraña de pretextos, contratiempos y evasivas, hasta convertirse en pura ilusión. [...] los hombres del pueblo no lo secundarían en su empresa (García Márquez 22-23).

En esta veloz organización femenina liderada por Úrsula podemos ver como aún pesa la opinión política de las mujeres en Macondo y cómo la madre de los Buendía apela a ella.

Más adelante, el ejercicio de politicidad del cual aún pueden hacer uso las mujeres se vuelve una herramienta trascendental para derrocar al primer tirano de Macondo, Arcadio Buendía, quien tras la partida de Aureliano a la guerra quedó encargado del poblado y no tardó en engolosinarse con el poder:

Arcadio siguió apretando los torniquetes de un rigor innecesario, hasta convertirse en el más

cruel de los gobernantes que hubo en Macondo. [...] Al frente de una patrulla asaltó la casa, destrozó los muebles, vapuleó a las hijas y se llevó a rastras a don Apolinar Moscote. Cuando Úrsula irrumpió en el patio del cuartel, después de haber atravesado el pueblo clamando de vergüenza y blandiendo de rabia un rebenque alquitranado, el propio Arcadio se disponía a dar la orden de fuego al pelotón de fusilamiento.

–¡Atrévete, bastardo! –gritó Úrsula.

Antes de que Arcadio tuviera tiempo de reaccionar, le descargó el primer vergajazo. «Atrévete, asesino», gritaba. «Y mátame también a mí, hijo de mala madre. Así no tendré ojos para llorar la vergüenza de haber criado un fenómeno». Azotándolo sin misericordia lo persiguió hasta el fondo del patio, donde Arcadio se enrolló como un caracol. [...] Antes de abandonar el cuartel, soltó a los presos del cepo. A partir de entonces fue ella quien mandó en el pueblo. [...] Pero a despecho de su fortaleza, siguió llorando la desdicha de su destino (127-128).

Así pues, aunque Úrsula sea una madre para quien su familia es prioridad, no deja que su amor la ciegue y es capaz de ver críticamente a los miembros de su parentela y las personas en las que se convierten, por ello confronta y reprende a Arcadio con tal severidad sin importar que sea su nieto, dado que compromete la seguridad y dignidad de su otra prioridad: la comunidad.

Así como Úrsula no dudó en enfrentarse a un autócrata que amenazaba la armonía del pueblo, tampoco dudó en defender a un buen gobernante que veía por el bien de los pobladores de Macondo, por lo que la comunidad femenina se congregó nuevamente para ejercer su derecho político, esta vez en defensa del general Raquel Moncada, quien injustamente fue acusado de traición y sentenciado a muerte:

El último consejo de guerra fue el del general José Raquel Moncada. Úrsula intervino. «Es el mejor gobernante que hemos tenido en Macondo», le dijo al coronel Aureliano Buendía.

«Ni siquiera tengo nada que decirte de su buen corazón, del afecto que nos tiene, porque tú lo conoces mejor que nadie». El coronel Aureliano Buendía fijó en ella una mirada de reprobación.

– No puedo arrogarme la facultad de administrar justicia –replicó–. Si usted tiene algo que decir, dígalo ante el consejo de guerra.

Úrsula no solo lo hizo, sino que llevó a declarar a todas las madres de los oficiales revolucionarios que vivían en Macondo. Una por una, las viejas fundadoras del pueblo, varias de las cuales habían participado en la temeraria travesía de la sierra, exaltaron las virtudes del general Moncada. Úrsula fue la última en el desfile. Su dignidad luctuosa, el peso de su nombre, la convincente vehemencia de su declaración hicieron vacilar por un momento el equilibrio de la justicia (185).

Sin embargo, en esta ocasión la opinión de las mujeres fue irrelevante, pues Macondo ya no operaba bajo la lógica del mundo aldea, sino que, infectado por la modernidad y arrasado por la guerra, producto natural del “progreso”, funcionaba ahora bajo las reglas del mundo Estado, que considera a las mujeres pertenecientes a una esfera marginal, intrascendente para lo público, territorio de lo masculino.

Ante la instalación progresiva y cada vez más definitiva del mundo Estado y su lógica autoritaria, Úrsula encuentra una nueva forma de resistir ante el sistema que desea reducirla y negar la validez de sus opiniones y las de sus vecinas, esta vez, efectuada a través de su mismo hogar. La vigorosa casa de los Buendía, fundida con el espíritu de Úrsula será transformada en un espacio de resistencia gracias a su ferviente oposición a la privatización de lo doméstico, pues en todo momento bajo el mandato de Úrsula, la casa está a disposición de quién lo desee:

Úrsula trataba de ir siempre más lejos. «Que abran puertas y ventanas», gritaba. «Que hagan carne y pescado, que compren las tortugas más grandes, que vengan los forasteros a tender sus petates en los rincones y a orinarse en los ro-

sales, que se sienten a la mesa a comer cuantas veces quieran, y que eructen y despotriquen y lo embarren todo con sus botas, y que hagan con nosotros lo que les dé la gana, porque esa es la única manera de espantar la ruina» (383).

Úrsula decretó: «No habrá una casa mejor, ni más abierta a todo el mundo, que esta casa de locos» (210), y cumpliendo con su palabra logró volver aquella morada un lugar seguro, un refugio del cruel sistema que comenzaba a enraizarse con la guerra entre conservadores y liberales y alcanzó la madurez con el régimen de la compañía bananera. Tal es la convicción de Úrsula por volver la casa un asilo para quien necesite amor y protección que llegó a extenderse la noticia a lo lejos, y así la casa recibió numerosos Aurelianos con una cruz en la frente, obreros de la compañía bananera, amistades, colegas, y cuantos habitantes de Macondo desearan entrar por las puertas de la casona Buendía, pues ella comprendía a la perfección que la verdadera fuerza de un pueblo reside en su unión como comunidad. Precisamente por esa razón hacía cuanto estuviera en su poder para mantener a la familia entera residiendo en conjunto, pues «la experiencia de la familia extensa permite entender cuánta fuerza tiene una comunidad» (hooks 118).

En comunión con las ideas de Segato, hooks afirma que

El capitalismo y el patriarcado, como estructuras de poder, han socavado y destruido la unidad más amplia de la familia extendida. La sustitución de la comunidad familiar por una pequeña unidad autocrática y más privatizada ha contribuido a aumentar el distanciamiento emocional y ha facilitado el abuso de la auto-ridad (116-117).

En este sentido, el intento activo de Úrsula de preservar y cuidar las relaciones comunitarias supone una resistencia que se plantea desde el amor y el respeto a la individualidad.

Dando cierre al análisis del rol emblemático de Úrsula como mujer latinoamericana, podemos consultar el comentario de Solano Naizzir, que establece que «Úrsula representa el imaginario del modelo de la mujer

en la sociedad moderna, pues ella, al tiempo que los hombres hacían la guerra, estaba a la cabeza de la estructura social» (2). Si bien esto es cierto, es muy interesante ver como a la par de encarnar la modernidad, vive en ella el antiguo espíritu del mundo previo a la colonización, que lucha por la plenitud ontológica de las mujeres y por la preservación de una auténtica comunidad. «La salvación del mundo está en la comunidad» (hooks 116), este es un hecho del que Úrsula Iguarán es perfectamente consciente, y por ello existe y resiste desde la soledad y el amor, siendo una madre para todo aquel que lo necesite, y ejercitando el subversivo acto de nutrir con cariño y firmeza una comunidad, buscando volver cada espacio de Macondo un espacio de retorno al amor.

En el párrafo final de la novela se lee «estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria» (García Márquez 471), no obstante, todavía resuena con fuerza el nombre de Macondo y sus emblemáticos José Arcadios y Aurelianos Buendía. Considero que es momento de salvar de aquel viento a Úrsula Iguarán. Veámosla entre las tinieblas, sigamos su ejemplo de cuidado amoroso a la comunidad, repatriémosla a nuestra memoria, y, después de todo, démosle fin a su soledad.

Bibliografía

- Durán, María Ángeles. La riqueza invisible del cuidado. Universidad de Valencia, 2020, p.161.
- García Márquez, Gabriel. Cien años de soledad. Edición conmemorativa. Alfaguara, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007. Impreso.
- hooks, bell. *Todo sobre el amor*. Nuevas perspectivas. Paidós, 2021.
- Segato, Rita. «Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado colonial moderno de alta intensidad». *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Y una antropología por demanda. Prometeo Libros, 2013, pp. 69-99.
- Solano Naizzir, Lorayne. «El universo femenino y su relación con el lenguaje, visto a través de Dulcinea del Toboso y Úrsula Iguarán». Universidad de la Costa, 2019.

La subordinación de la mujer y la naturaleza frente a un mundo urbano: un análisis de la construcción y configuración de Cordera en “¡Adiós, *Cordera!*” de Leopoldo Alas «Clarín»

Itzel Román Álvarez
Universidad Autónoma de Aguascalientes
al441678@edu.uaa.mx

Resumen

“¡Adiós, *Cordera!*” (1893), cuento de Leopoldo Alas «Clarín», plantea una visión de un mundo rural que poco a poco se convertiría en un mundo urbano. Con distintos mecanismos, Leopoldo Alas nos hace partícipes del choque entre dos mundos. El presente trabajo tiene como objetivo analizar la construcción y configuración del personaje de Cordera como un elemento clave para que las y los lectores puedan sufrir ese choque de mundos.

Este personaje es analizado con autoras del ecofeminismo y la ecocrítica, tales como Vandana Shiva y Donna Haraway, particularmente se utiliza el trabajo de Sherry B. Ortner “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”. El personaje de Cordera es analizado como un animal que está humanizado, pero, sobre todo, feminizado, esta feminización es la que ocasiona que el personaje de Cordera sea subordinado con respecto al mundo urbano. La subordinación de la mujer y la naturaleza, encarnadas en el personaje de Cordera, son las que permiten que el lector pueda sentir inmensamente el choque entre el mundo rural y el mundo urbano.

Palabras clave

Subordinación de lo femenino, feminización de la naturaleza, mundo rural.

M A R M Ó R E A

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MAR 2026-AGO 2026 | 21 | NÚMERO 17

“¡Adiós, *Cordera!*” es un cuento que se publicó en la colección de relatos *El Señor y lo demás, son cuentos* en el año de 1893 por Leopoldo Alas, quien fue un integrante de la generación del 68, compañero de escritores como Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós, impulsores del realismo y el naturalismo en España. Dichos autores encontraron en la literatura una extraordinaria forma de examinar minuciosamente la sociedad española, identificando una herramienta para discernir y criticar al mundo que los había engañado. Movido por la filosofía Krausista, y enmarcado en las corrientes literarias del realismo y el naturalismo, Clarín (seudónimo de Alas) logró examinar a las personas de su época y realizar varias críticas a sus sociedades.

El cuento en cuestión relata la historia de Cordera, una vaca que vive en el prado Somonte, acompañada de los hijos de Antón, quien trabaja para pagar la casería que está rentando. Durante la narración se describe el profundo amor de Cordera hacia los niños, y el de Rosa y Pinín hacia la vaca. La historia está situada en un momento en el que comenzaban en España grandes cambios industriales y tecnológicos, como la instauración del ferrocarril y el telégrafo. Por eso, durante la obra es posible apreciar la resistencia que tenían los niños hacia ese nuevo y desconocido mundo que se encontraba al otro lado del campo, en la ciudad. Antón está atrasado con los pagos de la renta de la casería, por lo que decide que la vaca será vendida y llevada a ese otro mundo lejano, en el que no se puede confiar, dejando a Rosa y Pinín completamente destrozados ante la venta de Cordera. Con el pasar de los años, después de que Cordera se haya ido para siempre, Pinín es llamado por el rey para ir a luchar, y así como Cordera, él también es arrastrado por ese otro mundo extraño, para luchar por causas que no comprende.

A lo largo de todo el texto se destaca grandemente el contraste entre el mundo urbano y el rural. Parece que el mundo urbano está acabando poco a poco con lo rural, con la naturaleza, como si no importara más. El texto refleja, a través de los personajes de Rosa y Pinín, la incertidumbre, curiosidad y miedo que se vivieron en esos primeros momentos en los

que el mundo estaba cambiando y en el que las innovaciones tecnológicas estaban llegando para quedarse y transformar el mundo que se conocía hasta ese entonces.

Considero que una de las particularidades más interesantes de este relato es la manera en que se construye el espacio y el personaje de Cordera. Por un lado, el prado Somonte, pese a ser un espacio completamente subordinado al mundo urbano y por ello constituido como inferior, se describe como un lugar tranquilo, solitario, pero en el que Rosa y Pinín son inmensamente felices. Por otro lado, Cordera, la vaca, se configura como un personaje que está humanizado en ciertos aspectos, pues ella cumple un rol femenino y materno durante todo el relato, colocándola como la principal figura que encarna la subordinación, al estar constituida como un personaje/animal feminizado.

De modo que el propósito de este ensayo es analizar cómo la construcción del espacio rural y del personaje de Cordera desde la subordinación revelan, incluso cuando el relato está situado apenas en los comienzos de grandes avances tecnológicos, un sistema capitalista que se desarrollaría plenamente en el siglo XX, y que sometería completamente a los animales y a la naturaleza, destruyéndolos y maltratándolos. De esta manera, es posible rastrear, con los ojos del presente, por qué ha habido grandes crisis ambientales y sociales en la actualidad.

En “¡Adiós, *Cordera!*”, el mundo urbano, “desconocido, misterioso, temible, eternamente ignorado” (Alas 99) por Rosa y Pinín terminaría por cambiarlo todo. Los avances industriales desde ese momento y en adelante no harían sino continuar, desarrollando más ciudades, implementando más líneas ferroviarias, y posteriormente, culminando en un mundo que Rosa y Pinín jamás podrían haber conocido, con carretas y carros, edificios y construcciones que reducirían cada vez más los espacios verdes y rurales. El sistema de economía cambiaría con la industrialización, y entonces el sistema capitalista comenzaría a afirmarse como el que se conoce hoy en día.

Me parece relevante analizar cómo el relato de “¡Adiós, Cordera!” mostraba los grandes miedos de la gente del campo ante un mundo que les parecía enemigo y lejano. A su vez, es interesante pensar que ni Rosa, ni Pinín, ni Cordera podrían haber vislumbrado que lo urbano terminaría por “tragarse” a la naturaleza, al campo, a lo rural, instaurándose como superior y vendría a suponer la única manera de ver la vida, destruyendo el planeta de por medio.

Para analizar la construcción de los espacios y de la misma Cordera, utilizaré a autoras que han realizado trabajos de ecocrítica y ecofeminismo, como Vandana Shiva (Tardón Vigil 2011) y Donna Haraway (Lucero 2023). Para abordar específicamente la cuestión de la subordinación de Cordera, Rosa y en general del prado Somonte con respecto al mundo urbano, me remitiré a la autora Sherry B. Ortner y su trabajo “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”.

La naturaleza: un espacio de feminización y de representación

Ortner (1979) plantea como universal la subordinación de las mujeres en todas las culturas. Para explicar por qué esto es así, ella propone que la mujer es más cercana a la naturaleza, y describe varios elementos, configuraciones, símbolos o representaciones que tienden a asociar a la mujer con la naturaleza. Entre las cosas que ella menciona una de las que más resalta es el trabajo reproductivo, la mujer que da a luz y continúa manteniendo a la especie humana. En este sentido, tanto la mujer como la naturaleza están subordinadas al hombre y a la cultura.

En “¡Adiós, Cordera!”, es posible vislumbrar esa subordinación con respecto a un mundo industrializado, regido en su mayoría por hombres, en la construcción del espacio donde se desarrolla el cuento, el prado Somonte, y en Cordera. Cordera es una vaca, un animal que es descrito y humanizado como una mujer, pero no es una mujer cualquiera, no, Cordera cumple el rol de madre, de abuela y, aunque no precisamente se destaca en ella una función reproducti-

va, sí es posible encontrar la labor de cuidadora y de soporte para Rosa y Pinín. Así, Cordera, como vaca abuela, construye al prado Somonte como un lugar seguro y lleno de todo el amor y cuidado maternal. La naturaleza, en este caso, está completamente empatada con lo femenino, y es gracias a esta construcción y configuración de dichos espacios y de dicho personaje que se puede entender que la naturaleza y Cordera, al estar representadas como símbolos femeninos, tienen una mayor tendencia a ser subordinadas, como elementos completamente inferiores y, por tanto, desechables.

Antes de abordar el análisis de los espacios y personajes, es necesario consultar conceptos clave para orientarlo. En primer lugar, revisar las ideas expuestas por Shiva ayudará a establecer que el feminismo y la lucha por el cuidado del medio ambiente siempre han estado enlazadas, van de la mano y se alimentan una de la otra. Por otro lado, el concepto de la naturaleza como un lugar común, que es más bien un lugar en el que se ejercen meras prácticas representacionales, planteado por Haraway, es valioso, pues de ahí se desglosa la importancia de la construcción de los espacios y personajes, puesto que albergan una representación, una mirada específica, y por ello, un mensaje.

El ecofeminismo expone que la naturaleza se feminiza y la mujer se naturaliza, y esto ha sido muy perjudicial tanto para una como para la otra. El mundo se ha construido de tal manera que muchas veces podemos encontrar varios dualismos y separaciones que terminan por configurar la vida. Por ejemplo, la separación de la mente y el cuerpo, luego la separación del hombre y la mujer, y así llegaríamos a la separación de la humanidad y la naturaleza.

De acuerdo con Tardón Vigil,

el dualismo más conocido y generalizado es el de mente/cuerpo, es decir, los que hacen la civilización y las que proporcionan la reproducción. La percepción de que cada grupo ha de dedicarse a lo suyo. Es decir, mientras que los hombres hacen mejorar la civiliza-

ción, la función de las mujeres se basa en mejorar la especie (535).

De esto se desprende que tanto los hombres como las mujeres tengan funciones distintas en la sociedad. Por un lado, los hombres son los que se encargan meramente del trabajo productivo, aquel que es remunerado, y las mujeres, por otro lado, serán las encargadas del trabajo reproductivo, aquel que está ligado con los trabajos del cuidado, el que no es remunerado (535-36). Así, los trabajos que realizan las mujeres se encuentran por debajo de los que realizan los hombres. Son los hombres los que se integran a un mundo moderno que busca producir, un mundo que poco a poco se inclina mucho más a las ganancias y el dinero, que a ver y cuidar a las personas y a la naturaleza.

En “¡Adiós, *Cordera!*”, es pertinente recordar que la gran cantidad de trabajos que realizaba Chinta, madre de Rosa y Pinín, y la cantidad de trabajos y cuidado que ejercía Cordera, son reproductivos. Estos trabajos, asociados con lo femenino, son los que ayudan a que el prado Somonte sea el prado Somonte, a que la economía sea estable, aunque precaria, porque era Chinta la que, en la casa, al hacer de comer, por ejemplo, cuidaba y distribuía el poco dinero que tenían para que les rindiera un poco más. Así, cuando se habla de Chinta, se menciona que ella era “musa de la economía en aquel hogar miserable” (Alas 104). A pesar de que Chinta no es un personaje explorado a profundidad, es pertinente pensar que ella, al ser mujer y ser madre, se encargaba de realizar trabajos reproductivos, y que, a través de estos, cuidaba su hogar. Por otro lado, Cordera, desde un primer momento, está asociada con labores de cuidado y paciencia, y eso se refleja en la relación que tiene con Rosa y Pinín:

Era poco expresiva; pero la paciencia con que los toleraba cuando en sus juegos ella les servía de almohada, de escondite, de montura; y para otras cosas que ideaba la fantasía de los pastores, demostraba tácitamente el afecto del animal pacífico y pensativo (102).

Cordera cuida a lxs niñxs, y aunque ese cuidado también se da de forma inversa, es ella la que representa una figura de autoridad, la que es vieja y sabia, la que puede ser madre y abuela. Cordera, también, cumple con una función que, a las mujeres y, especialmente a las madres, se las ha delegado completamente: el abocarse al cuidado y satisfacción de los otros, olvidando incluso la voluntad y deseo propio.

Cuando se veía emparejada bajo el yugo con cualquier compañera, fiel a la gamella, sabía someter su voluntad a la ajena, y horas y horas se la veía con la cerviz inclinada, la cabeza torcida, en incómoda postura, velando en pie mientras la pareja dormía en tierra (103-04).

De este modo, Cordera se construye como un personaje dispuesto a sacrificar su comodidad por los otros, y está inmersa en un mundo en el que esos cuidados, asociados con lo femenino, están relacionados con la función reproductiva de la mujer.

De nuevo, se hace patente el vínculo entre mujeres y naturaleza con la economía de subsistencia que ellas llevan a cabo frente a la economía de mercado. Es Vandana Shiva la que rompe el estereotipo del feminismo occidental creando una filosofía que va desde el Sur hacia el Norte, lanzando sus protestas contra el hombre colonizador, figura que termina por identificarse con el hombre occidental, aunque la crítica al mismo no era el objetivo inicial de Shiva. Su idea principal es la de respetar los ciclos de la naturaleza, permitir que la naturaleza o la tierra se recupere, sin forzarla. Cuando la tierra se concibe exclusivamente como materia prima, el principio femenino muere (Tardón Vigil 537).

En “¡Adiós, *Cordera!*”, vemos que tanto Chinta, una mujer humana y madre, y Cordera, la vaca abuela, mueren, o por lo menos eso es lo que se deduce del final trágico de Cordera. Ambas cumplían con roles femeninos de cuidado, y son puestas en un sistema que busca la expansión de las ciudades, que buscará la producción masiva. Por eso es importante, como la cita lo explica, pensar que tanto las

mujeres como la naturaleza están constantemente en una economía de la subsistencia, luchando por resistir, por permanecer.

Ahora bien, para entender cómo es que la mujer se naturaliza y la naturaleza se feminiza, es necesario pensar que la naturaleza es un concepto creado por la humanidad. Para Haraway, “una noción como la de naturaleza no es meramente teórica, sino que se trata de una noción materio-semiótica o materio-discursiva, que surge como consecuencia de prácticas representacionales en las que convergen prácticas materiales, narrativas y sociales” (Lucero et al. 57).

Haraway concibe la naturaleza como un lugar común, y allí se entretienen distintas prácticas representacionales que permiten asociar lo femenino con la naturaleza y viceversa. La construcción de la naturaleza implica pensar en un lugar que eminentemente ha sido regido por el patriarcado y el colonialismo, mismos elementos que sostienen también al sistema capitalista, y estos tres (el patriarcado, el colonialismo y el capitalismo) son claves para entender las distintas representaciones de lo femenino y de la naturaleza en el mundo. Por lo tanto, en “¡Adiós, Cordera!” es posible vincular estos tres elementos ya que la lógica colonizadora es la que conquista territorios al igual que cuerpos, es la que explota a las mujeres y feminiza a los indígenas, y esta misma lógica se traslada al capitalismo que, junto con el patriarcado, empiezan a dar forma a ese mundo urbano al que Rosa y Pinín le tienen miedo. Es esa conjunción de elementos la que propicia que Cordera sea arrebatada de su hogar, y la que ocasiona que el prado Somonte, como un lugar natural y construido a partir de figuras femeninas, sea poco a poco olvidado y minimizado.

La construcción de lo femenino en Cordera y el prado Somonte: una subordinación del espacio rural

Sherry B. Ortner, a partir del hecho universal de que todas las mujeres son desvalorizadas en todas las culturas, busca en los hechos universales alguno que explique por qué en todas las culturas, independientemente de que estas difieran unas de otras, las mujeres se encuentran en un estado de inferioridad. Así,

en la esfera de las condiciones universales es donde encuentra su respuesta:

Concretamente, mi tesis es que la mujer ha sido identificada con —o, si se prefiere, parece ser el símbolo de— algo que todas las culturas desvalorizan, algo que todas las culturas entienden que pertenece a un orden de existencia inferior a la suya. Ahora bien, al parecer sólo hay una cosa que corresponda a esta descripción, y es la «naturaleza» en su sentido más general (114).

De este modo, Ortner explica distintos puntos en los que las mujeres hemos sido identificadas o asociadas simbólicamente con la naturaleza. La cultura siempre busca trascender la naturaleza, y debido a ello ésta siempre ha sido dejada atrás. Para Ortner, los hombres son más próximos a la cultura, y las mujeres a la naturaleza, de allí que estas sean subordinadas, por no decir oprimidas (115). Dos de los tres puntos que explica Ortner para encontrar la proximidad de la mujer con la naturaleza son los que retomaré para analizar a Cordera.

El primer punto que aborda Ortner es que la psicología de la mujer parece estar más próxima a la naturaleza, en este punto explica sobre el cuerpo y las funciones de la mujer. Llega a la conclusión de que el cuerpo de la mujer parece condenarla a la mera reproducción de la vida, y eso la vuelve más cercana a la naturaleza: “puesto que la mujer tiene una mayor implicación corporal en las funciones naturales relacionadas con la reproducción, se considera que forma parte de la naturaleza en mayor medida que el hombre” (119).

Aunque Cordera ha tenido varias crías, es importante mencionar un momento que considero clave para marcar el nacimiento de Cordera como una figura femenina y, sobre todo, materna. Chinta, la madre de Rosa y Pinín, muere cuando Cordera lleva dos años con ellos:

Chinta había muerto a los dos años de tener la Cordera en casa. El establo y la cama del matrimonio estaban pared por medio, llamando pared a un tejido de ramas de castaño y de ca-

ñas de maíz. La Chinta, musa de la economía en aquel hogar miserable, había muerto mirando a la vaca por un boquete del destrozado tabique de ramaje, señalándola como salvación de la familia (Alas 104).

Considero que este último intercambio de miradas entre Chinta y Cordera termina por traspasar, de manera simbólica, el rol materno de Chinta a la vaca. Cordera se vuelve, para Rosa y Pinín, una madre, una abuela, una figura materna que cuida y protege, que provee. Aunque Cordera no es una mujer humana, desempeña una de las tareas que llegan después de la reproducción, cuidar de las crías, de los hijos, justo como lo tiene que hacer una madre. “El amor de los gemelos se había concentrado en la *Cordera*; el regazo, que tiene su cariño especial, que el padre no puede reemplazar, estaba al calor de la vaca, en el establo, y allá, en el Somonte” (Alas 104). Con esta última cita parece que ni siquiera el padre podría llenar esa figura materna que Chinta había dejado al morir, pero Cordera sí, y se encarga de llenar ese espacio vacío.

El segundo punto que aborda Ortner es que el rol social de la mujer se considera más próximo a la naturaleza. En este punto explica que el cuerpo y función de la mujer la sitúa en roles sociales que a su vez se consideran por debajo del de los hombres. Las mujeres, dice Ortner, crean naturalmente desde su propio interior, mientras que los hombres se ven libres, o más bien, obligados a crear de manera artificial, por medios culturales (119). Dada su condición corporal, la mujer está también situada en roles sociales considerados inferiores a los de los hombres, es aquí donde Ortner habla de que las mujeres, gracias a sus funciones de crianza, están confinadas al contexto de la familia doméstica (119). Uno de los puntos más importantes que asocian a las mujeres con el contexto doméstico son los niños.

En primer lugar, la manifiesta y constante asociación con los niños desempeña un papel en esta cuestión; fácil es comprender por qué los niños pueden considerarse a sí mismos parte de la naturaleza. Los niños pequeños son completamente humanos, pero no están en

absoluto socializados; al igual que los animales, son incapaces de andar erguidos, excretan sin control, y no hablan. Resulta bastante evidente que incluso los niños algo mayores no están completamente sometidos al imperio de la cultura (120).

Este punto es importante para entender la construcción de Cordera. Es evidente que Rosa y Pinín la aman profundamente. Su lazo es fuerte e importante para ellos. Cordera está asociada en todo momento con Rosa y Pinín, que son, después de todo, unos niños que necesitan el amor materno que habían perdido al morir su madre. Los niños pasaban todo el tiempo con Cordera, también, a su manera, la cuidaban y la protegían: “amaban Pinín y Rosa a la Cordera, la vaca abuela, grande, amarillenta, cuyo testuz parecía una cuna [...] en tiempos difíciles, Pinín y Rosa habían hecho por la *Cordera* los imposibles de solicitud y cuidado” (Alas 102). Ya ha quedado establecido que Cordera, asumiendo el rol que Chinta dejó al partir, se configura como un personaje que toma un papel materno, que la acerca, por su condición de vaca abuela, es decir, de madre, a la naturaleza, además de su condición de animal no humano.

Es relevante revisar la manera en que se construye el espacio alrededor de Cordera y de los niños pues es, a fin de cuentas, un espacio que también está siendo y llegará a ser subordinado.

Cordera, la vaca abuela, gozaba del placer de vivir en paz, bajo el cielo gris y tranquilo de su tierra, como quien alimenta el alma, que también tienen los brutos; y si no fuera profanación, podría decirse que los pensamientos de la vaca matrona, llena de experiencia, debían de parecerse todo lo posible a las más sosegadas y doctrinales odas de Horacio (Alas 100).

Cordera vive feliz y tranquila en el prado Somonte, es su hogar, un gran jardín de pastos verdes de los que se adueña, un lugar tan silencioso, tan hermoso:

Pastar de cuando en cuando, no mucho, cada día menos, pero con atención, sin perder el

tiempo en levantar la cabeza por curiosidad necia, escogiendo sin vacilar los mejores bocados, y, después, sentarse sobre el cuarto trasero con delicia, a rumiar la vida, a gozar el deleite del no padecer, del dejarse existir (100-101).

Cordera se deja existir, goza de la vida, hace suyo ese espacio. El prado Somonte es un lugar tranquilo, delicioso, amoroso, es un hogar. Un hogar que una madre-vaca-abuela ha construido, un lugar lleno de amor que pasó de una madre a otra madre. Todo está bien en ese lugar, el mundo extraño y misterioso que tanto miedo le causa a Rosa y a Pinín no les toca, no les daña, hasta que lo hace, y es en ese momento en el que la subordinación empieza a ser más latente.

Antón se ve obligado a vender a Cordera pues está atrasado con los pagos de la renta de la casería. Él se lleva a Cordera para venderla, pero nadie quiere pagar lo que vale. Al final, Cordera es comprada por su justo precio en un remate de Castilla, y esto termina por destrozar a Antón, “«¡Se iba la vieja!», pensaba con el alma destrozada Antón el huraño. Ella ser, era una bestia, pero sus hijos no tenían otra madre ni otra abuela” (106-107). De nuevo, está presente la idea de que Cordera, para lxs niñxs, es una madre y cuánto sufrirán lxs hijxs de Antón cuando ella se vaya.

En este momento la subordinación se hace presente, porque no es el hecho mismo de que el padre se vea obligado a vender a Cordera para no quedarse sin un techo, sino que es más bien la representación de quién y qué se lleva a Cordera. Es el mundo urbano, aquel extraño y enemigo que ya empezaba a subordinar al prado Somonte con los ferrocarriles y los palos del telégrafo que tanto intrigaban a Rosa. Es ese mundo el que se lleva a Cordera: un mundo que empezaba a industrializarse, un mundo que sería poco a poco capitalista, un mundo que subordinaría a las mujeres y a la naturaleza. Es Cordera, en su condición de vaca, y de vaca-abuela-madre, la que es arrebatada de su hogar, de su querido prado:

Pero Rosa y Pinín yacían desolados, tendidos sobre la hierba, inútil en adelante. Miraban con rencor los trenes que pasaban, los alam-

bres del telégrafo. Era aquel mundo desconocido, tan lejos de ellos, por un lado, y por otro el que les llevaba su *Cordera* (107).

Es ese mundo el que se lleva a su Cordera, al que no le importa si ella termina hecha chuleta. Ese mundo cruel y enemigo, es el verdadero causante de la tristeza con que ahora Rosa y Pinín deben vivir. Cordera es despedida, entre llantos y gritos, por lxs niñxs, mientras ella y otras vacas son trasladadas en tren a ese otro mundo que no conocen:

Y Rosa y Pinín miraban con rencor la vía, el telégrafo, los símbolos de aquel mundo enemigo, que les arrebatava, que les devoraba a su compañera de tantas soledades, de tantas ternuras silenciosas, para sus apetitos, para convertirla en manjares de ricos glotones ...

— ¡Adiós, *Cordera*!...

— ¡Adiós, *Cordera*!... (109).

Ese mundo que tanto rencor causa en Rosa y Pinín, es un mundo urbano, un mundo cultural que, como dice Ortner, es más cercano a los hombres. El prado Somonte está rendido ante él, y Cordera, la dulce vaca abuela, también. Si el sufrimiento de dejar a Cordera no fuera suficiente, Rosa, en su condición femenina, más cercana a la naturaleza, termina también por ser subordinada. Pasan años después de que Cordera es llevada lejos, Pinín se hace mozo y es llevado por el rey a la guerra Carlista. Pinín, al igual que Cordera, es transportado en un tren a luchar por su patria. Rosa, con la misma emoción con la que tantos años atrás había despedido a Cordera, hace lo mismo con su hermano.

— ¡Adiós, Rosa! ... ¡Adiós, *Cordera*!

— ¡Adiós, Pinín! ¡Pinín de *mío* alma!

«Alla iba, como la otra, como la vaca abuela. Se lo llevaba el mundo. Carne de vaca para los glotones, para los indios; carne de su alma, carne de cañón para las locuras del mundo, para las ambiciones ajenas» (110).

Rosa se queda desolada, sola en el prado Somonte, tirada en la naturaleza, esperando a que ese mundo lejano y enemigo se la lleve también: “Con qué odio miraba Rosa la vía manchada de carbones apagados; con qué ira los alambres del telégrafo. ¡Oh! Bien hacía la *Cordera* en no acercarse. Aquello era el mundo, lo desconocido, que se lo llevaba todo” (110). Ese mundo que con tanto odio ahora miraba Rosa, es un mundo urbano, es la cultura en donde los hombres pueden desenvolverse, dominar. Por eso, Pinín es llevado para servirle a ese mundo, a esos hombres. Rosa se queda sola, *Cordera* es llevada al matadero, y el prado Somonte queda a merced de un mundo que poco a poco va a conquistar sus tierras verdes.

A modo de conclusión

Tanto *Cordera* como el prado Somonte y Rosa son personajes y espacios que están feminizados, que cumplen con roles femeninos que les acercan a la naturaleza. *Cordera* fue una madre para Rosa y Pinín, ella se configura como una entidad femenina, y es gracias a eso, más que al mismo hecho de que sea un animal, lo que la subordina. Rosa también se acerca a la naturaleza dada su condición de mujer, y sufre los embates del mundo urbano. El prado Somonte, por su parte, es el espacio en el que habitan estas figuras femeninas. Así, la naturaleza se feminiza y la mujer se naturaliza, siendo una condena para ambas partes, ya que ambas terminan sufriendo y subordinándose a un mundo urbano.

Considero que la humanización de *Cordera* como mujer es una herramienta que le permite a este personaje cumplir con roles femeninos que la acercan a la naturaleza. Esta forma de representar a *Cordera* y el espacio donde habita es clave para que lxs lectorxs puedan sufrir tremendamente cuando ella es arrebatada del prado Somonte, para que puedan sentir el choque entre dos mundos.

La construcción de *Cordera*, sus descripciones, el rol de madre que ejerce, no es casual. Este análisis me permitió entenderla de un modo en el que se explique la subordinación que ella sufre con respecto al mundo extraño y enemigo que se alza

ante ella. Pienso que Leopoldo Alas estaba muy consciente de esto, pues es de esa manera en que el choque entre dos mundos se da. No importa si queremos encontrar más culpables, no importa si fue Antón quien vendió a *Cordera*, ni tampoco si fue el rey quien se llevó a Pinín, porque, al final, es el tren el que se los lleva. Es el tren y lo que representa, un mundo urbano, industrializado, en miras a convertirse, en un futuro lejano, en un completo sistema capitalista, que premia la producción y en el que los hombres predominan, el que se lleva a *Cordera* y Pinín.

Es interesante entender cómo funcionan los espacios y personajes en “¡Adiós, *Cordera*!”, pues dicho relato muestra con una gran claridad el choque entre el mundo rural y el urbano. Me parece que volver a relatos como este, en los que apenas y se vislumbraba un mundo moderno que cambiaría por completo la vida, es en donde podemos repensar y dar distintas lecturas que nos ayuden a comprender nuestro contexto actual, y las crisis ambientales y sociales que estamos viviendo. Es volver a aquellas representaciones, en este caso, de las mujeres y de la naturaleza, lo que nos puede dar un panorama distinto o nuevo de la representación de las mujeres que tenemos ahora. Es en esos lugares en donde podemos volver a entender las causas por las que luchamos y las crisis que enfrentamos.

Referencias

- Alas, Leopoldo. *Doña Berta. ¡Adiós, Cordera!* Cátedra, 2015.
- Lucero, Guadalupe, et al. “La cuestión de la naturaleza en el pensamiento de Donna Haraway. Una lectura desde el materialismo posthumano”. *Punto Sur*, no. 9, 2023, 48-65. <http://dx.doi.org/10.34096/ps.n9.12647>
- Ortner, Sherry Beth. “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”. *Antropología y feminismo*, editado por Olivia Harris & Kate Young, Anagrama, 1979, 109-31.
- Tardón Vigil, María. “Ecofeminismo. Una reivindicación de la mujer y la naturaleza”. *El Futuro del Pasado*, no. 2, 2011, 533-42.

La persistencia del bucolismo en “Las canciones por Alexis” de Abigael Bohórquez: un estudio transtextual y temático

Marissa Paola Acevedo Godínez
Universidad Autónoma de Aguascalientes
marissam_@hotmail.com

Resumen

En “Las canciones por Alexis”, Abigael Bohórquez recodifica la poesía bucólica a través de la actualización de los temas, figuras y características del género tradicional pastoril, de acuerdo con su momento histórico y cultural. Con base en un análisis transtextual y temático, según los *Palimpsestos* de Gérard Genette y el estudio sobre ambas materias de Luz Aurora Pimentel, se analizan las estrategias estilísticas que permiten la reelaboración del género bucólico en la contemporaneidad y demuestran que el género puede continuar funcionando como espacio de expresión, resistencia y resignificación.

Palabras clave

Abigael Bohórquez, Alexis, bucolismo, transtextualidad, tematicología.

Abstract

In “Las canciones por Alexis”, Abigael Bohórquez reconfigures bucolic poetry by updating the themes, figures and characteristics of the traditional bucolic genre, according to its historical and cultural moment. Based on a transtextual and thematic analysis, according to the *Palimpsests* by Gérard Genette and Luz Aurora Pimentel's study on both subjects, the stylistic strategies that allow the reelaboration of the bucolic genre are demonstrated and prove that the genre can continue to function as a space for expression, resistance and resignification.

Key words

Abigael Bohórquez, Alexis, bucolicism, transtextuality, thematology.

MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MAR 2026-AGO 2026 | 29 | NÚMERO 17

Abigael Bohórquez o la ampliación del horizonte

La literatura clásica encuentra el medio de escucharse y permanecer aun cuando cambia el contexto histórico en el que se desenvuelve. Temas, formas y personajes se reelaboran y son puestos al servicio de nuevas preocupaciones estéticas y políticas que siguen teniendo lugar en poéticas contemporáneas. La poesía pastoril es un ejemplo particularmente productivo de esta persistencia, pues encuentra su trascendencia textual desde los *Idilios* de Teócrito hasta narrativas como el *Alexis o el tratado del inútil combate* de Marguerite Yourcenar, trazando una larga tradición que atraviesa lugares como la Italia de Petrarca, la España de Góngora y Cervantes, e incluso llega al México de Bohórquez.

Abigael Bohórquez, poeta sonorenses nacido en 1936, desarrolla una poética que se inscribe dentro de más de una de las vertientes de la poesía mexicana de las décadas de 1950 y 1960. Entre ellas, Armando González Torres (29-30) identifica el coloquialismo y la poesía comprometida, gracias a diversos artilugios textuales y estilísticos que giran en torno a la recodificación de la tradición literaria y permiten aproximarse a la obra de este autor y su interés por la oralidad, la experiencia cotidiana y la relación entre poesía y política.

La crítica ha abordado la obra de Bohórquez desde perspectivas diversas como la parodia, los estudios *queer*, la literatura confesional, autobiográfica, e incluso la autopoética. Estos enfoques han permitido analizar su inclinación por la diversidad léxica y la vuelta a la oralidad, perceptibles en el uso de neologismos, coloquialismos, mexicanismos y recurrencias al *slang* que tienen lugar en su poesía. Al mismo tiempo, incorpora cultismos y formalidades poéticas clásicas, un constante juego que descubre relaciones entre distintos niveles textuales, así como un discurso que despliega temáticas homoeróticas, de denuncia social y de decepción amorosa.

En busca de una renovación que estuviera en contacto con su momento histórico, la obra de Bohórquez no se vuelve rebuscada o inaccesible, sino que propone una alianza y una ampliación de ambos horizontes, clásico y contemporáneo, para ofrecer su perspectiva al lector. Cuando se resignifican ciertas figuras arquetípicas, se

traen al presente personajes que se revisten de diferentes valores estéticos y culturales para beneficiarse tanto de la autoridad que les confiere su tradición como del poder poético y transformador de la estética en la que se insertan. El diálogo entre “Las canciones por Alexis” y la tradición bucólica virgiliana permite profundizar en los mecanismos que el poeta emplea para actualizar el género y resemantizar sus voces.

A partir de la tematología y de la teoría de la transtextualidad desarrollada por Gérard Genette en *Palimpsestos*, se busca identificar el bucolismo virgiliano al que remiten “Las canciones por Alexis” con el fin de dilucidar las estrategias mediante las cuales se recodifican estos arquetipos. Se sostiene que esta reescritura permite desplazar los valores asociados con el modelo clásico para articular una experiencia homoerótica en diálogo con ambos contextos.

La palabra y su resonancia o sobre la tematología y la transtextualidad

“Las canciones por Alexis” es un poema de largo aliento dividido en siete partes. A través de una poética del cuerpo y de la soledad, el texto recrea el campo idílico en el que andan los pastores contemporáneos del poema y donde se cantan los lamentos amorosos del yo lírico para su amado alejado. Este espacio se configura mediante diversos campos semánticos e isotopías relacionadas con el cuerpo, la voz, el sueño y la muerte. Desde una lectura temático y transtextual, este artículo examina la actualización de las características formales y temáticas de la tradición pastoril en función de la experiencia histórica y personal que articula el poema.

Para establecer el diálogo entre texto y tradición, resulta necesario precisar el concepto de transtextualidad. Según los *Palimpsestos* de Genette, esta se define como “la trascendencia textual del texto: todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9-10). El autor distingue cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

La intertextualidad se refiere a la relación efectiva de copresencia entre dos o más textos, como ocurre

en la cita, el plagio o la reminiscencia. Aunque esta categoría resulta útil para comprender las relaciones textuales en la obra de Bohórquez, el análisis se concentrará en la hipertextualidad, la paratextualidad y la architextualidad, ya que están más directamente relacionadas con el diálogo entre el poema objeto de este estudio y la tradición a la que se remite.

Así pues, a través de la paratextualidad, un texto puede revelar su relación con otros gracias a ciertos títulos, subtítulos, epígrafes, notas, prefacios, posfacios, etc.; su función es la de propiciar un entorno interpretativo y variable al texto, por lo que una obra puede funcionar como paratexto de otra, del mismo modo que también podría cumplir la función de un comentario. La referencia paratextual es el parteaguas desde el que emprendemos este análisis, comprendiendo la relación explícita que hay entre el Alexis virgiliano y el bohorquiano.

Por otra parte, la hipertextualidad manifiesta la relación entre ciertos textos que Genette nombró hipotextos e hipertextos, siendo el hipotexto aquel que fue anterior y fungió como influencia del hipertexto, pieza resultante de esta trascendencia. Finalmente, está la architextualidad, que da cuenta de una relación que no se menciona abiertamente, o algunas veces solo lo hace a través de un paratexto, y tiene que ver con la clasificación taxonómica y genérica (11-14). Varios poemarios de Bohórquez demuestran este tipo de transtextualidad, pues la vuelta a ciertas tradiciones es evidente en obras como *Memorial de casa grande*, que se vincula con el género épico y la temática social, o *Las amarras terrestres* que se inscribe en la tradición lírica amorosa, incluso *Navegación por Yoremito*, que se relaciona con la poesía testimonial y regionalista.

Por su parte, el artículo “Tematología y transtextualidad” de Luz Aurora Pimentel, sigue el hilo conductor que comenzó a desenvolverse con *Palimpsestos* y avanza en los terrenos de la literatura comparada. Esta última se dedica a rastrear los temas y motivos de una obra en toda la tradición literaria, aunque se trate de un discurso transformado o actualizado, con el fin de dar cuenta de la persistencia y continuidad de la tradición histórica y literaria de un tema. Su interés no se limita a identificar la repetición de un contenido, sino que

busca comprender los cambios que experimenta al ser retomado en contextos históricos y culturales distintos.

Pimentel distingue entre tema y motivo: el primero se refiere a la materia semántica general del poema que se va desarrollando a través de distintas posibilidades, mientras que el motivo corresponde a un incidente o situación a la que se somete la materia prima, es decir, el tema; el segundo es la realización particular del primero. El tema contiene en sí mismo una serie de probabilidades incidentales que dan pie a su desenvolvimiento, mientras que el motivo es una unidad casi independiente y altamente referencial. Esta distinción permite observar cómo una misma estructura temática puede revestirse de nuevos significados.

Algirdas Julius Greimas, menciona Pimentel, define el tema como un valor en el sentido de categoría semántica, pero siempre y cuando esté en conjunción con el sujeto. Esto apunta a que es posible identificar y reducir el tema al sujeto, como tipo o personaje individualizado: es el núcleo alrededor del cual giran los demás valores semánticos y temas del texto, de modo que termina por representarlos. Como anota Luz Aurora:

Estos temas-personaje se construyen a partir de un texto original, un mito o una leyenda que luego se toman como materia prima para un nuevo texto. La tradición literaria al cristalizarlos los convierte en una especie de esquema de orden pre-textual. No obstante, la cristalización de la historia, mito o leyenda no implica necesariamente una significación fija o predeterminada para todas sus realizaciones; por el contrario, el tema —especialmente el tema-personaje— se nos presenta como un esquema ideológicamente vacío susceptible de proyectar los más diversos contenidos (218).

Cabe destacar el concepto de *desplazamiento en la carga temática*, que se refiere a la manera en que se dispone ideológicamente de un tema de naturaleza pretextual, de modo que los temas sean “literalmente pretextos ideológicos” (219). Así, dependiendo de las distintas reelaboraciones que cada tema-personaje padezca, aunadas a la relevancia que se les confiera a determinados temas-valor, se podrá revelar la orien-

tación ideológica que tiene cada reconfiguración y, por consecuencia, se podrán vislumbrar las intenciones del autor al recurrir al diálogo intertextual.

Dicho esto, el análisis se concentrará en tres operaciones principales. Primero, se estudiará la relación hipertextual que vincula la *Bucólica II* de Virgilio con “Las canciones por Alexis”. Después se observarán las dimensiones paratextual y architextual del poema, a partir del título y su relación con el género pastoril. Finalmente, desde la tematología, se dará cuenta de la manera en que el tema-personaje Alexis y diversos temas-valor asociados con la tradición bucólica son desplazados y resemantizados en el poema de Bohórquez.

Alexis: la persistencia del amado bucólico

Las huellas transtextuales presentes en el poema pueden observarse principalmente en los niveles hipertextual, paratextual y architextual. En primer lugar, la *Bucólica II* de Virgilio funciona como un hipotexto efectivo que encuentra su resonancia en “Las canciones por Alexis” gracias a este personaje central. Esto no implica una reproducción de la tradición, sino su reconfiguración en cuanto temas y estructuras inscritas en el contexto histórico y cultural del México de Medio Siglo.

En segundo lugar, está presente una relación paratextual que se establece por el título del poema y su conexión con el amado protagonista de la segunda égloga virgiliana. La palabra “canciones”, por su parte, hace referencia a esa estructura particular estrechamente relacionada con el carácter cantado de la poesía pastoril, así como a los concursos de canto que se realizaban entre los personajes del bucolismo clásico, lo que apunta a una relación genérica y architextual.

Estas relaciones transtextuales se vinculan con las categorías de tema-personaje y tema-valor desarrolladas por Pimentel. El tema-personaje es un cúmulo de valores y motivos asociados con una figura heredada de la tradición literaria, mientras que los temas-valor corresponden a los elementos semánticos que pueden articularse alrededor de dicha figura. En este caso, Alexis es el tema-personaje, mientras que los elementos tradicionales de la poesía pastoril serían posibles temas-valor.

La poesía pastoril o bucólica, según el estudio de Vicente Cristóbal, tiene sus inicios en autores como Teócrito, aunque se consolidó en Roma hasta Virgilio. Este género poético de origen alejandrino se caracteriza por tener una forma dramática predominante, pero sin dejar de lado ni la poesía ni la narrativa, con personajes pastores y asuntos rústicos que retratan el tema de la evasión de la urbanidad en busca del campo idílico. La poesía bucólica generalmente es un juego metapoético, pues se trata de una composición que habla sobre pastores que entonan un canto o poema. Por otro lado, hay varios tópicos que encuadran el género, como el paisaje silvestre, el canto de los pastores y la descripción de sus relaciones amorosas, los temas mitológicos y los momentos del día; todo esto conforma el *locus amoenus* (9-24).

En este marco, “Las canciones por Alexis” puede leerse como un poema dividido en siete subcantos, articulados mediante campos semánticos e isotópicos relacionados con la soledad, el cuerpo, la voz, el sueño y la muerte. La voz poética entona sus sentires por un Alexis contemporáneo, reconstruyéndolo en su materialidad a través de la mirada, el recuerdo y el discurso del amante. La predominancia de la voz lamentándose por la lejanía del amado constituye un aspecto que comparten ambos poemas, pero en el caso virgiliano el amante nunca llega a estar verdaderamente cerca del amado; en Bohórquez, por otro lado, el encuentro entre ambos sí llega a producirse. Esta diferencia resulta significativa, pues modifica la relación entre ausencia, deseo y presencia del modelo original.

El lance amoroso entre los personajes de Virgilio se construye principalmente mediante el discurso del amante, quien canta ante la indiferencia de su Alexis. En el poema bohorquiano, por otra parte, aunque la voz poética también se produce desde la añoranza, el alejamiento se manifiesta en la disposición gráfica del texto. Mientras la voz lírica ocupa una zona determinada en el espacio visual del poema, el amado aparece desplazado, acercándose solo de manera momentánea:

Entonces apareces.

Llegas.

Y la palabra gira
adentro,
desde donde

dolía y me dolía,
[...]

Me miras
Las sílabas
desamarran su resplandor;
[...]

De tus ojos
sólo me llega lo que va
de paso.

Y callo.

Mejor (Bohórquez, vv. 38-43, 48-50, 58-62).

La disposición de los versos puede analizarse a partir de tres zonas espaciales —izquierda, central y derecha— que establecen distintas relaciones entre amante y amado.

La zona izquierda se vincula con las acciones de la voz poética; la central registra los momentos de interacción entre ambos; y la derecha concentra la presencia del amado. De este modo, es evidente que la página se convierte en espacio de proximidad y lejanía.

El verso “Entonces apareces”, situado en la zona más alejada del margen derecho, indica la aparición del amado en la escena del poema, aún sin reconocer al amante. La ubicación gráfica refuerza, así, la condición inicial de distancia. Los versos de la parte central: “Llegas”, “Me miras”, “De tus ojos / sólo me llega lo que va / de paso” (vv. 58-60), ya involucran una conciencia del amado sobre el amante y este participa de manera mínima. “Llegas” introduce al amante; mientras que “Me miras” implica una percepción recíproca. Estas constituyen las principales interacciones entre amantes durante todo el poema. El resto se desarrolla solo en la parte izquierda, exclusiva de la voz poética, en la que nunca interviene sustancialmente el otro-amado: “Y callo. / Mejor.” (vv. 61-62).

La lectura transtextual permite observar que la actualización del bucolismo ocurre mediante la transformación de tópicos heredados. Uno de los casos más significativos es la *silva*, que se refiere al lugar silvestre que introduce el canto y que también conforma el lugar ameno de los pastores. En el poema bohorquiano, para lograr el desplazamiento de este tópico, se construye

un juego metonímico en donde los elementos naturales se entremezclan con la fisonomía del hombre anhelado, instaurando una poética del cuerpo como paisaje:

Mis ojos sueñan puentes,
queman puentes,
quedan en la otra orilla,
te andan a pie,
y entonces,
tus muslos arman frutos,
sostiene –duro amor–
con el pistilo
tu flor urgente el cabecear del aire (Bohórquez, vv. 77-85).

Otra de las correspondencias que se mantienen entre el texto tradicional y el contemporáneo es la organización tripartita de la materia poética. Primero, un proemio donde por lo general se enmarcan el paisaje, la acción poética del pastor que entona un canto y el inicio del día —correspondiente al apartado I del poema—; una segunda parte protagonizada por los diálogos o cantos de los pastores en torno al amor, el erotismo o la mitología —subcantos II, III, IV, V y VI—; cerrando con la clausura tanto del canto como del día —último subcanto—.

En la primera parte del poema se construye un campo semántico asociado con la luz, el sol y la temperatura, que produce la impresión de un espacio bañado por el amanecer:

Y en medio de la luz, / ahogado a la hora altísima / de un sol fácilmente violeta, / mor-diéndome / todo lo que se llama fiebre / para decir tu nombre / [...] / desnudo, aquí, / a la hora nona, / jadeando entre mi sal y el acto (vv. 8-13, 16-18).

Las referencias ambientales se entrelazan con la experiencia corporal del yo lírico, instaurando el campo como un espacio también erótico. De este modo, se logran condensar los elementos del proemio del poema pastoril, que evidencian el momento del día, el canto y el paisaje, y desde aquí comienzan a entremezclarse con las figuras y el movimiento de los amantes.

El núcleo de la composición pastoril desarrolla el lamento del pastor en torno a un discurso amoroso y erótico. En esta parte también puede presentarse otra característica del bucolismo: el momento en que los pastores dan cuenta del juego que están entonando, la revelación metapoética. En "Las canciones por Alexis", esta dimensión se intensifica porque el poema no solo representa una voz que canta, sino que convierte la palabra poética en parte de la experiencia amorosa. Así, aparece desdibujada la frontera entre el amado, su voz y el texto:

Pero hablas.
Hablas y ES EL POEMA.
Tu palabra desciende,
fluye,
alberga, ocupa el vértigo,
puntual en las recámaras del aire;
callo.
Pero tú hablas
la lengua misma del poema (Bohórquez, vv. 100-108).

La estrategia que plantea el autor para evidenciar el juego metapoético no solo se construye sobre una estructura abismada, sino que se revela mediante las acciones de la diégesis y su correspondencia con las formas genéricas que el texto recupera. Así se pretende dirigir la atención del lector al proceso mediante el cual el poema se produce. Bohórquez no solo representa este juego, también lo hace visible en la forma y en el contenido. Por otro lado, la lamentación amorosa se despliega como un monólogo que transforma la experiencia del amado y se vuelca en un paisaje mental construido por la voz poética:

No duermes. Lo descubro.
Creo escuchar tus muslos
ocupando los tallos del insomnio;
(la noche baja un tonelaje de astros
sobre el cuerpo llovido de la higuera)
creo mirar tu voz a contracárcel
acechando los barcos del verano (Bohórquez, vv. 152-162).

La noche y el sueño del amado funcionan como un marco temporal de estos versos. A partir de ellos, la voz poética construye un idilio en el que los límites entre cuerpo, naturaleza y percepción se vuelven inestables. Esto se logra mediante recursos como la sinestesia: "Creo escuchar tus muslos" (v.153), "creo mirar tu voz a contracárcel" (v.157), donde se liga una parte del cuerpo a una experiencia auditiva o visual, y la hipálage: "sobre el cuerpo llovido de la higuera" (v.156), que refuerza la asociación cuerpo-paisaje. La contigüidad permite estas alianzas y desvanece el límite que separa al amado del espacio en el que es contemplado. Estas estrategias confieren mayor intensidad a la relación de anhelo y ausencia que articula el poema, pues el espacio es la palabra en su materialidad.

Hacia el final del texto, el séptimo apartado revela un rasgo que permite observar su recodificación desde una sensibilidad contemporánea. La reiteración de las palabras "sol", "solo", "soledad", "sal" y sus derivaciones, produce una red fonética y semántica —la soledad del amante ante el amado, la sal de los consuelos solitarios— que articula el cierre del poema. Por lo tanto, orienta el campo asociativo al que se liga el discurso, ofreciendo una lectura que funciona por analogía. Para poner a vibrar dos planos de la realidad, el textual y el extratextual, la tradición clásica bucólica se actualiza con el fin de resonar en el presente e incidir en la situación externa al texto, como literatura comprometida que solo en el futuro y en el cambio de paradigma social encuentra su concreción:

Yo venía del mundo:
ciudad de soledades,
y a tu salud de tierra
traje mi nunca nadie de estudiante
—pero qué soledad salada y sola—:
traje sin nadie el traje
una mañana
—alada edad la mía con sed y sol al lado—.
Te llamabas sin nombre
—y solo edad de sal y sol sediento—.
Te llamabas recuerdo.
Y no estoy solo.
Solo que ahora estoy llorando.
Solo (Bohórquez, vv. 250-263).

Con estos versos se cierra el poema. La resonancia de la secuencia *sol-* produce una cadencia consistente que va de la mano con los campos semánticos que conforman el canto: la soledad, el sol, la sed y la sal. El final concentra, de este modo, varias de las posibilidades que han recorrido el poema y las convierte en una síntesis sonora y conceptual. Asimismo, la constante mención de la sal puede interpretarse como una alusión a la sexualidad y la eyaculación, especialmente cuando se considera junto con otros elementos corporales y eróticos. Palabras como “pistilo” o “espiga”, verbos como el de “masturbar” o el de “penetrar”, imágenes como “tu flor urgente” (v. 85) y “tu cálida prolongación” (v. 25) refuerzan esta lectura.

Los motivos amorosos de la segunda égloga virgiliana, composición que se distingue dentro del conjunto de las *Bucólicas* por presentar el canto solitario del amante Coridón, encuentra un eco significativo en “Las canciones por Alexis”. Esta configuración del deseo y la ausencia es uno de los principales puntos de contacto entre el poema de Virgilio y el de Bohórquez. Sin embargo, la diferencia entre ambos desenlaces resulta significativa. Mientras que Coridón finaliza con despecho y conformismo: “Encontrarás otro Alexis, si no te hace caso el de ahora” (v. 73), en Bohórquez hay una insistencia que hace persistir al amante a pesar de la ausencia y el rechazo.

La permanencia como resistencia

Si bien es cierto que la poesía de Abigael Bohórquez ha sido reconocida por su dimensión social y comprometida, el análisis de “Las canciones por Alexis” permite observar las estrategias mediante las cuales el poeta hace frente a su contexto. Su poética tiende puentes entre épocas, culturas y tradiciones para explicar desde un presente histórico, lo que ama. Su palabra persiste y se abre camino renovándose gracias a la reescritura y la transformación de tradiciones literarias heredadas.

En Bohórquez perduran diversos tópicos pastoriles que se resemantizan sin dejar de aludir a la tradición, entre ellos el espacio rústico, el canto amoroso y la presencia intermitente del amado. Sin embargo, estos elementos se reorganizan alrededor de la experiencia interior y corporal del amante, cuya voz, memoria y deseo ocu-

pan el centro del poema. A partir de esta transformación, el poeta construye nuevos territorios de deseo y convierte el cuerpo amado en un espacio erótico que funciona como un *locus amoenus* contemporáneo.

Además de explorar el cuerpo como paisaje, el juego entre amantes no se limita al contenido del discurso afectivo, sino que se manifiesta en la disposición espacial de los versos, convirtiendo la página en una representación del encuentro amoroso. Desde una perspectiva temático, el Alexis bohorquiano conserva reminiscencias del amado virgiliano, pero también cuestiona los límites de los modelos amorosos normativos heredados y convierte la tradición en un espacio de revisión. Así, la poética bucólica se actualiza tanto en el plano temático como en el formal.

En este sentido, “Las canciones por Alexis” demuestra que la permanencia de una tradición literaria depende de su capacidad para transformarse. La poesía pastoril persiste en la contemporaneidad porque sus tópicos, personajes y formas pueden adquirir nuevos significados al entrar en contacto con otros contextos históricos, culturales y afectivos. Esta reescritura de Virgilio convierte a la tradición bucólica en un espacio de expresión del deseo, de resistencia frente a modelos dominantes y de recuperación de una voz que ha trascendido como posibilidad de representación y renovación.

Obras citadas

- Bohórquez, Abigael. *Poesía reunida e inédita*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2016.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- González Torres, Armando. “Neorromanticismo: los climas de la poesía mexicana hacia las décadas de 1950 y 1960.” *Historia crítica de la poesía mexicana*. Tomo II, coordinado por Rogelio Guedea, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 17-36.
- Pimentel, Luz Aurora. “Tematología Y Transtextualidad”. *Nueva Revista De Filología Hispánica*, vol. 41, no. 1, 1993, pp. 215-29, <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931>
- Virgilio. *Bucólicas*. Editado por Vicente Cristóbal, Cátedra, 1996.

La casa en ruinas: espacio y subjetividad femenina en *Nada* de Carmen Laforet

Viridiana A. Duarte
Universidad Autónoma de Querétaro
viridianaduarte65@gmail.com

“Porque en España no hay tragedia, sino miseria”.
Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*

“La vida es eso que pasa mientras uno está ocupado en sobrevivir”.
Camilo José Cela, *La colmena*

Resumen

El presente artículo analiza la función del espacio en la novela *Nada* (1944) de Carmen Laforet, atendiendo a su papel en la configuración de la subjetividad femenina en el contexto de la posguerra española. Se propone que la casa de la calle Aribau no constituye un mero escenario narrativo, sino una estructura simbólica que condensa el deterioro moral, económico y afectivo del periodo ya mencionado, al tiempo que condiciona la experiencia de la protagonista, Andrea. A partir de un enfoque que dialoga con la teoría del espacio de Gaston Bachelard y con perspectivas de género como las de Simone de Beauvoir, se examina cómo la configuración espacial —caracterizada por la oscuridad, el encierro y la violencia latente— funciona, entonces, como una proyección psicológica y como dispositivo de opresión. Asimismo, se aborda la novela como una variante del *bildungsroman* femenino, donde el proceso de formación se articula a partir de la experiencia de la precariedad y el distanciamiento. Se concluye, entonces, que *Nada* construye una estética del vacío en la que el espacio revela la relación entre experiencia individual y crisis histórica.

Palabras clave

Espacio narrativo, subjetividad femenina, posguerra española, *bildungsroman*, Carmen Laforet.

Introducción

La publicación de *Nada* en 1944 consolidó a Carmen Laforet como una de las voces más significativas de la narrativa española de posguerra. Lejos de representar de manera directa los acontecimientos ocurridos durante la Guerra Civil, la novela desplaza el conflicto hacia la esfera de la vida cotidiana y convierte el espacio doméstico en el lugar donde se manifiestan las consecuencias materiales, afectivas y morales de este periodo. De esta forma, la experiencia de Andrea, la protagonista, no solo testimonia las condiciones de una generación marcada por la precariedad, sino que revela cómo los espacios habitados participan activamente en la construcción de la subjetividad.

El presente artículo propone analizar la función del espacio en *Nada*, centrándose en la casa de la calle Aribau como el núcleo simbólico de la narración. Se sostiene que dicho espacio trasciende su condición de escenario para convertirse en un dispositivo que materializa el deterioro de la posguerra española y condiciona el proceso de formación de la protagonista. En consecuencia, la vivienda no constituye un simple fondo para la acción narrativa, sino un elemento estructurador de la experiencia de Andrea, desde el cual se articulan las relaciones existentes entre la memoria, la identidad y la violencia cotidiana.

Para comprender esta dimensión resulta necesario situar la novela en el contexto histórico de la posguerra española, caracterizado por la crisis económica, el racionamiento, la escasez de alimentos y el empobrecimiento generalizado de la población, así como por la instauración de un régimen fuertemente marcado por la censura y la represión política. En estas condiciones, la vida privada adquirió una relevancia particular como un espacio en donde se desplazaban y reproducían las fracturas sociales provocadas por este conflicto bélico. La casa dejó de ser únicamente un ámbito de intimidad y pasó a convertirse en un escenario privilegiado desde el cual la literatura representó, de forma indirecta, las consecuencias de la violencia histórica.

En este sentido, la vivienda de la calle Aribau puede entenderse como un microcosmos en el que conver-

gen las tensiones económicas, afectivas y sociales propias de la época. Como ha señalado la crítica, entre ellos Geraldine Nichols (1992), el espacio doméstico en la narrativa femenina de posguerra no solo refleja las condiciones materiales de existencia, sino que también organiza las relaciones de poder, las dinámicas de violencia y los procesos de subjetivación que atraviesan a sus habitantes.

A partir de estas consideraciones, el análisis se articula en torno a dos ejes teóricos complementarios. Por un lado, se retoma la concepción del espacio propuesta por Gaston Bachelard (2000), para quien la casa constituye un lugar privilegiado de la intimidad y de la construcción del sujeto. Por otro, se incorporan las reflexiones de Simone de Beauvoir (2005), cuya crítica a la asociación histórica entre mujer y espacio doméstico permite comprender la casa como un ámbito de confinamiento y de reproducción de relaciones de dominación. El diálogo entre ambas perspectivas hace posible analizar cómo un espacio concebido tradicionalmente como refugio puede transformarse, bajo determinadas condiciones históricas, en un mecanismo de control y opresión.

Desde este marco, el artículo examina cómo la configuración espacial de *Nada* (notable por la oscuridad, el deterioro, la violencia y la precariedad) funciona simultáneamente como proyección de la experiencia interior de Andrea y como representación de una crisis histórica más amplia. Asimismo, se propone leer la novela como una variante del *bildungsroman* femenino, en la que el proceso de formación no culmina con la integración social de la protagonista, sino con la construcción de una conciencia crítica frente al espacio que habita y a las estructuras que este representa.

Metodología

La presente investigación se inscribe dentro de un enfoque cualitativo de carácter interpretativo, propio del análisis literario, por lo que la metodología adoptada combina herramientas del análisis textual con perspectivas teóricas provenientes de los estudios del espacio y los estudios de género.

En primer lugar, se realiza una lectura cercana (*close reading*) de la novela *Nada* de Carmen Laforet, con el fin de identificar las recurrencias simbólicas asociadas a la configuración del espacio, particularmente en la representación de la casa de la calle Aribau. Este análisis atiende a elementos como la descripción del entorno, la focalización narrativa y la relación entre el espacio y la afectividad.

En segundo lugar, se articula un marco teórico interdisciplinario que permite interpretar las recurrencias ya mencionadas. Por un lado, se retoman las propuestas de Gaston Bachelard en torno a la dimensión simbólica del espacio doméstico; mientras que, por otro, se incorporan las reflexiones de Simone de Beauvoir sobre la construcción histórica de la experiencia femenina y su relación con el ámbito doméstico.

Asimismo, el análisis se apoya en aportaciones de la crítica literaria especializada en la novela o el género, como los estudios de Geraldine Nichols, que nos permiten contextualizar la obra dentro del flujo de la narrativa de posguerra y profundizar en la relación entre espacio, género e historia.

Finalmente, se adopta una perspectiva hermenéutica que concibe el texto literario como un espacio de producción de sentido, donde los elementos formales —como la configuración espacial— participan activamente en la construcción de significados de la obra. Desde este enfoque, el análisis no busca establecer interpretaciones únicas, sino que pretende ayudar a explorar las posibilidades de lectura que emergen de la interacción entre texto, contexto y teoría.

Marco teórico

El análisis del espacio en *Nada* exige partir de una concepción que trascienda su función meramente escenográfica. Más que constituir el escenario en donde se desarrollan los acontecimientos, el espacio participa activamente en la configuración de las relaciones entre los personajes y en la construcción de sus experiencias subjetivas. Desde esta perspectiva, la casa de la calle Aribau puede

entenderse como una estructura simbólica cuya materialidad concentra los efectos de la crisis histórica y determina la manera en que Andrea percibe y habita el mundo.

En este sentido, la propuesta de Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (2000) ofrece un punto de partida fundamental. Para el filósofo francés, la casa representa el primer universo del ser humano: un lugar de refugio, memoria e intimidad donde el sujeto organiza afectivamente su experiencia y construye su identidad. Lejos de ser un contenedor neutro, el espacio doméstico posee una dimensión simbólica que participa en la formación del “yo”, pues cada habitación, cada objeto y cada rincón adquieren una carga emocional capaz de modelar la relación del individuo consigo mismo y con el mundo.

Sin embargo, *Nada* propone una inversión radical de este modelo. La casa de la calle Aribau conserva la capacidad de producir la formación del sujeto que describe Bachelard, pero lo hace desde la precariedad y el deterioro. En lugar de ofrecer protección, estabilidad o recogimiento, expone a sus habitantes a una experiencia constante de incertidumbre, violencia y desarraigo. La vivienda entonces deja de funcionar como un refugio para sus habitantes y pasa a convertirse en un espacio que reproduce el desgaste material y afectivo de la posguerra española. Precisamente por ello, la novela no contradice la propuesta bachelardiana, sino que revela cómo las condiciones históricas pueden transformar el significado mismo del espacio doméstico.

Esta dimensión histórica adquiere mayor profundidad al ponerse en diálogo con las reflexiones de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (2005). La filósofa señala que el ámbito doméstico ha sido históricamente asignado a las mujeres como un espacio de permanencia y confinamiento, limitando sus posibilidades de autonomía y participación en la vida pública. Es así como la casa deja de ser únicamente una categoría fenomenológica para convertirse también en una construcción social atravesada por relaciones de poder.

La experiencia de Andrea permite observar la convergencia entre ambas perspectivas. La casa de Aribau no solo constituye un espacio afectivamente degradado, sino también un entorno en donde las formas de convivencia reproducen mecanismos de subordinación y violencia que condicionan la construcción de la subjetividad femenina. El deterioro del espacio, así como el deterioro de los vínculos familiares, aparecen como procesos inseparables, de manera que la precariedad material pasa a convertirse también en precariedad emocional y existencial.

En este punto resultan igualmente relevantes las aportaciones de Geraldine Nichols (1992), quien ha señalado que el espacio doméstico ocupa un lugar central dentro de la narrativa femenina de posguerra, al constituirse como un escenario privilegiado donde se condensan las tensiones sociales, económicas y de género. La casa deja de representar el ámbito privado separado de la historia para convertirse en una de sus manifestaciones más visibles. En consecuencia, el espacio doméstico puede leerse como un microcosmos en donde las fracturas colectivas adquieren una expresión íntima y cotidiana.

Es desde esta perspectiva que la casa de la calle Aribau será analizada en las páginas siguientes: no únicamente como el escenario de la acción narrativa, sino como un dispositivo simbólico capaz de articular espacio, historia y subjetividad. Su deterioro material, la violencia que alberga y las relaciones que produce constituyen elementos fundamentales para comprender tanto la experiencia de Andrea como la representación de la posguerra que construye Carmen Laforet dentro de la novela.

Análisis

1. La configuración del espacio: oscuridad y deterioro

Desde las primeras páginas de *Nada*, Carmen Laforet construye una experiencia del espacio marcada por la desorientación y el extrañamiento. La llegada de Andrea a Barcelona no se presenta como el inicio esperanzador de una nueva vida, sino como el ingreso a un universo incierto y opre-

sivo: “Por dificultades en el último momento para viajar en tren, llegué a Barcelona a medianoche” (Laforet 13). La referencia a la medianoche no cumple únicamente una función temporal, introduce una atmósfera de oscuridad e indefinición que anticipa la experiencia posterior de la protagonista. Andrea llega cuando la ciudad permanece envuelta en sombras, de modo que su primer contacto con Barcelona se produce desde la sensación de pérdida y vulnerabilidad.

La impresión se intensifica en el momento de cruzar el umbral de la casa de la calle Aribau. La narradora recuerda que “luego me pareció todo una pesadilla” (14), frase que sintetiza el brusco tránsito entre las expectativas asociadas a la ciudad y la realidad del espacio doméstico. La casa no aparece como un lugar de acogida, sino como una presencia inquietante que transforma inmediatamente la percepción de Andrea. Poco después, la protagonista observa que “todo parecía sucio y oscuro, como si el polvo y la tristeza hubieran invadido las habitaciones” (18). La descripción resulta significativa porque el deterioro deja de ser exclusivamente material: el polvo y la oscuridad se funden con la tristeza, convirtiendo el espacio en una experiencia afectiva.

La construcción del ambiente no depende únicamente de la vista. Laforet incorpora sensaciones corporales que vuelven más opresiva la entrada a la vivienda: el calor acumulado, los olores de la cocina, el encierro y la sensación de aire denso que envuelve a la protagonista. De este modo, la casa se experimenta antes de comprenderse racionalmente. Andrea no analiza el espacio, lo siente. El lector percibe la incomodidad física del ingreso y entiende que el deterioro no es un simple rasgo decorativo, sino una condición que afecta directamente al cuerpo de quien habita ese lugar.

Esta dimensión sensorial adquiere mayor relevancia si se considera la perspectiva narrativa de la novela. Todo lo que conocemos de la casa está filtrado por la memoria de Andrea, quien reconstruye su llegada desde una distancia temporal. No existe un acceso objetivo al espacio: las habitaciones, los pasillos y los objetos aparecen atravesados por una

sensibilidad que convierte la vivienda en una experiencia subjetiva. Por ello, la casa de Aribau no funciona únicamente como escenario, sino como una construcción narrativa donde la percepción organiza el sentido de cuanto se observa.

En este punto resulta especialmente importante recuperar la reflexión de Gaston Bachelard: “La casa protege al soñador; la casa nos permite soñar en paz” (26). Para el filósofo francés, la casa constituye el espacio privilegiado de la intimidad, el refugio donde el sujeto puede recogerse y construir su mundo interior. Sin embargo, Nada propone una inversión radical de este modelo. La vivienda de Aribau conserva la capacidad de producir la formación del sujeto que describe Bachelard, pero lo hace desde la precariedad y el desamparo. No ofrece protección, sino vulnerabilidad; no favorece el recogimiento, sino una vigilancia constante; no organiza la identidad, sino que la mantiene en permanente estado de incertidumbre.

La propia Andrea percibe esa imposibilidad de arraigo. Al observar la ciudad antes de ingresar definitivamente a la casa, advierte que “filas de balcones se sucedían iguales con su hierro oscuro, guardando el secreto de las viviendas” (Laforet 15). La imagen sugiere un espacio cerrado sobre sí mismo, inaccesible, que oculta más de lo que revela. La casa de Aribau participa de esa misma lógica: lejos de integrarla, la mantiene siempre en posición de observadora y extranjera.

En consecuencia, el deterioro de la vivienda adquiere un valor histórico y simbólico. Las paredes envejecidas, la oscuridad persistente y la atmósfera de abandono no constituyen simples detalles descriptivos; condensan las fracturas materiales y afectivas de la posguerra española. La casa deja de ser el lugar del refugio para convertirse en el espacio donde la crisis histórica se vuelve experiencia cotidiana. Desde el momento mismo en que Andrea cruza su umbral, la experiencia femenina de la protagonista comienza a configurarse bajo las condiciones de ese espacio hostil, de modo que la oscuridad y la ruina dejan de ser elementos decorativos para transformarse en las bases de su proceso de formación.

2. Violencia y descomposición familiar

Si el deterioro material constituye la primera impresión que Andrea recibe de la casa de la calle Aribau, la convivencia con sus habitantes revela que esa ruina encuentra su correlato en las relaciones familiares. La violencia que atraviesa la novela no se manifiesta únicamente mediante agresiones físicas; se expresa también en los silencios, las humillaciones, el miedo cotidiano y la imposibilidad de establecer vínculos afectivos estables. De este modo, la vivienda deja de ser un espacio de protección para convertirse en el escenario donde la descomposición de la familia se representa de manera permanente.

Desde sus primeros días en la casa, Andrea percibe que la tensión forma parte de la vida cotidiana. La narradora observa que “en aquella casa parecía que todos estaban siempre al borde de un estallido” (42). La elección del verbo “parecía” resulta significativa porque la violencia no depende exclusivamente de los episodios explícitos, sino de una atmósfera constante de amenaza. Antes incluso de que ocurra una agresión, el espacio ya está impregnado por la expectativa del conflicto.

Esta sensación alcanza uno de sus momentos más intensos en las constantes discusiones entre Juan y Gloria. Andrea presencia cómo la convivencia familiar se encuentra atravesada por episodios de violencia física y verbal que rompen cualquier posibilidad de estabilidad doméstica. En una de estas escenas recuerda que “los gritos atravesaban la casa” (48), imagen que convierte la arquitectura en una caja de resonancia donde el conflicto invade cada habitación. La violencia deja de pertenecer a una pareja para extenderse a todo el espacio doméstico.

La distribución misma de la casa contribuye a esta experiencia. Ningún cuarto ofrece intimidad suficiente para escapar del enfrentamiento. Las puertas permanecen abiertas, los pasillos comunican constantemente los sonidos y las discusiones llegan a todos los habitantes. El espacio doméstico impide cualquier refugio posible y obliga a Andrea a convertirse en testigo involuntario de una violencia que termina configurando su manera de comprender el mundo.

Esta descomposición también se manifiesta en la figura de Angustias. Su autoridad se ejerce mediante una vigilancia constante sobre Andrea, regulando sus horarios, amistades y desplazamientos. No se trata únicamente de una disciplina familiar, sino de la reproducción de un modelo femenino propio de la España franquista, donde el control del cuerpo y la conducta de las mujeres constituía uno de los mecanismos fundamentales de preservación del orden social. Andrea experimenta ese control como una forma de encierro que limita progresivamente su autonomía.

En este entramado, Angustias ocupa una posición especialmente compleja. Su autoridad no descansa en la fuerza física, sino en la vigilancia permanente y en la interiorización de un modelo moral profundamente conservador. Controla la manera de vestir de Andrea, regula sus salidas y censura cualquier comportamiento que pueda apartarse del ideal femenino dominante. En este sentido, Angustias reproduce dentro del espacio doméstico los mecanismos disciplinarios propios del franquismo, convirtiéndose en transmisora de un orden social que restringe la autonomía femenina. La violencia que ejerce es, por ello, una violencia normativa: no busca destruir físicamente a Andrea, sino modelar su conducta hasta hacerla compatible con las expectativas impuestas a las mujeres de la época.

Mientras me hacía la pregunta, su mano derecha se clavaba en mi hombro y me atraía hacia ella. Cuando Angustias me abrazaba o me dirigía diminutivos tiernos, yo experimentaba dentro de mí la sensación de que algo iba torcido y mal en la marcha de las cosas (13).

La violencia que atraviesa la casa tampoco es homogénea, sino que adopta formas distintas según el personaje que la ejerce. Juan representa la expresión más visible mediante los constantes episodios de agresión física contra Gloria, en los que la frustración económica y el resentimiento personal terminan descargándose sobre el cuerpo femenino. “Cuando subíamos las escaleras de la casa oímos gritos que salían de nuestro piso. La abuela se cogió a mi brazo con más fuerza y suspiró” (13). Román, por el contrario, rara vez recurre a la fuerza; su poder se construye a partir de la manipulación, la intimidación

y el control psicológico que ejerce sobre quienes lo rodean. Andrea percibe desde muy temprano que la amenaza no proviene únicamente de los estallidos de violencia, sino también de las relaciones ambiguas, las insinuaciones y los silencios que Román convierte en instrumentos de dominio. La novela sugiere así que la violencia no siempre necesita manifestarse corporalmente para resultar devastadora.

En contraste con la aparente autoridad de Angustias, la figura de la abuela representa una presencia incapaz de restaurar el orden familiar. Aunque intenta mediar entre los distintos miembros de la casa, sus intervenciones rara vez modifican la dinámica de violencia que domina el hogar. La familia aparece así privada de una figura capaz de garantizar cohesión, de modo que cada personaje permanece encerrado en su propio deterioro emocional.

En tal sentido, la violencia deja de entenderse como una característica individual de determinados personajes para convertirse en un principio organizador del espacio. La casa no contiene simplemente actos violentos, sino que participa activamente en su reproducción. Los enfrentamientos constantes, la ausencia de intimidad y la convivencia forzada convierten la vivienda en un lugar donde el conflicto se vuelve cotidiano y termina por definir la experiencia de todos sus habitantes.

Frente a estas formas de violencia aparece la figura de la abuela, cuya aparente ternura resulta insuficiente para restaurar el equilibrio. “Aquella infeliz viejecilla conservaba una sonrisa de bondad tan dulce, que tuve la seguridad de que era mi abuela” (13). Su presencia introduce un deseo constante de conciliación, pero también pone de manifiesto la imposibilidad de recomponer una estructura doméstica profundamente fracturada. Gloria, por su parte, representa quizá la expresión más evidente de la violencia estructural que atraviesa la novela. Aunque es víctima de los abusos de Juan, también desarrolla estrategias de supervivencia que la obligan a negociar constantemente con el miedo, la pobreza y la humillación. Laforet evita construir personajes completamente inocentes o culpables; muestra, en cambio, sujetos atrapados en un espacio donde la precariedad económica y afectiva termina reproduciendo nuevas formas de violencia.

Esta lectura permite profundizar el diálogo con Gaston Bachelard. Si la casa, en su formulación teórica, constituye el lugar donde la intimidad favorece la construcción del sujeto, la vivienda de Aribau produce el efecto contrario: imposibilita cualquier experiencia de recogimiento. La violencia ocupa el espacio doméstico hasta transformar cada habitación en un lugar potencialmente amenazante. Andrea no encuentra un rincón desde el cual construir serenamente su identidad; por el contrario, su proceso de formación ocurre en medio del miedo, la incertidumbre y la observación constante de un mundo familiar en descomposición.

En consecuencia, la violencia doméstica no puede interpretarse únicamente como un reflejo de las tensiones familiares. La novela sugiere que dichas fracturas constituyen una expresión íntima de la crisis histórica de la posguerra. La casa de la calle Aribau funciona, así, como un microcosmos donde convergen el deterioro económico, la frustración afectiva y las relaciones de poder que caracterizan a una sociedad profundamente marcada por la guerra. La configuración identitaria de Andrea comienza a construirse precisamente en ese espacio donde la violencia deja de ser un acontecimiento excepcional para convertirse en la forma habitual de habitar.

3. Hambre y estética del vacío

La precariedad material constituye uno de los ejes fundamentales de *Nada*, pero reducir la presencia del hambre a una simple consecuencia de la posguerra significaría ignorar la complejidad con que Carmen Laforet la incorpora a la estructura narrativa. A lo largo de la novela, el hambre deja de ser únicamente una necesidad fisiológica para convertirse en una experiencia que organiza la percepción del espacio, modifica las relaciones entre los personajes y condiciona el proceso de formación de Andrea. En este sentido, la carencia no funciona solamente como un tema, sino como un principio estético que atraviesa la totalidad del relato. El vacío que experimentan los personajes no se limita a la ausencia de alimento; comprende también la pérdida de estabilidad, de afecto y de expectativas. Andrea reconoce esta sensación cuando reflexiona sobre el paso de los días: “¡Cuántos días inútiles! Días llenos de historias,

demasiadas historias turbias...” (17). La monotonía y el desgaste cotidiano convierten la experiencia del hambre en una forma de existencia que rebasa la dimensión biológica para instalarse en la conciencia de la protagonista.

Desde su llegada a la casa de Aribau, Andrea advierte que la escasez forma parte de la vida cotidiana. Las comidas familiares, lejos de constituir momentos de convivencia, aparecen marcadas por la tensión, el silencio y la insuficiencia. La protagonista recuerda que “aquella comida me produjo una impresión desagradable” (11), no únicamente por los alimentos disponibles, sino por la violencia latente que acompaña el acto de comer. La pobreza material se hace visible en la mesa, pero también en la actitud de quienes la rodean. La convivencia se encuentra tan deteriorada que incluso el acto cotidiano de alimentarse termina convertido en un escenario de hostilidad. Esta tensión se manifiesta cuando un nuevo conflicto estalla durante la comida y Andrea presencia “un puñetazo en la mesa y un barboteo de insultos contra Román” (14). La mesa deja entonces de representar el espacio tradicional de reunión familiar para convertirse en el lugar donde convergen el hambre, la violencia y el resentimiento.

En este aspecto, la mesa adquiere un profundo valor simbólico dentro de la novela. Tradicionalmente, compartir los alimentos constituye uno de los principales rituales de cohesión familiar; sin embargo, Laforet subvierte por completo esta imagen. Cada comida en la casa de Aribau se encuentra marcada por el silencio, las discusiones o la tensión entre los personajes, de manera que el alimento deja de funcionar como un elemento de comunión para convertirse en el recordatorio constante de la escasez y del deterioro de los vínculos afectivos. Andrea observa estas escenas desde una posición casi siempre silenciosa, como testigo de una convivencia donde incluso los gestos más cotidianos evidencian la imposibilidad de construir un verdadero hogar. La pobreza no solo limita el acceso a los alimentos, sino que transforma el significado mismo del acto de comer, haciendo de la mesa un espacio donde se representan las fracturas morales y emocionales de la familia.

La precariedad se manifiesta no solo en la cantidad de comida, sino en la manera en que esta circula entre los personajes. Cada plato servido pone en evidencia las jerarquías, las frustraciones y los resentimientos acumulados dentro de la familia. La comida deja de ser únicamente un objeto de consumo para convertirse en un lenguaje que expresa la pobreza material y emocional. Esta dimensión queda sintetizada en el relato de Gloria, quien recuerda los años de la guerra afirmando: “Había hambre, tanta suciedad como ahora y un hombre escondido porque le buscaban para matarle...” (18). La comparación resulta significativa porque revela que la guerra ha terminado, pero las condiciones materiales permanecen prácticamente inalterables. El hambre y la suciedad aparecen asociadas como dos manifestaciones de una misma realidad histórica: la persistencia de una pobreza que ha terminado por convertirse en el ambiente cotidiano de la casa de Aribau.

Esta experiencia alcanza también el cuerpo de Andrea. En distintos momentos de la narración, la protagonista reconoce el desgaste físico provocado por la falta de alimento y por las limitaciones económicas que enfrenta como estudiante. Sin embargo, Laforet evita representar el hambre únicamente mediante síntomas corporales. La carencia termina alterando la percepción misma de la realidad. Andrea confiesa: “¡Cuántos días sin importancia!... Me pesaban como una cuadrada piedra gris en el cerebro” (17). La metáfora del peso desplaza el hambre del cuerpo hacia la conciencia, mostrando cómo la precariedad invade también la experiencia del tiempo. El vacío deja de localizarse exclusivamente en el estómago para convertirse en una sensación persistente de agotamiento emocional que condiciona la manera en que la protagonista observa el mundo y se comprende a sí misma.

La importancia del hambre radica, sin embargo, en que nunca aparece aislada. Cada escena de escasez se encuentra rodeada por imágenes de habitaciones oscuras, muebles envejecidos, paredes deterioradas y objetos gastados. La pobreza invade simultáneamente los cuerpos y los espacios, de manera que la novela construye una continuidad entre el vacío material de la casa y el vacío emocional de quienes la habitan. Resulta importante que Andrea describa el ambiente

doméstico a partir de los sentidos, particularmente del olfato: “Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea” (17). El hambre, por tanto, nunca aparece sola; convive con la suciedad, el aire viciado, los muebles deteriorados y la oscuridad, de modo que la carencia termina definiendo la experiencia completa de habitar ese espacio.

Esta asociación constante entre el hambre y el espacio permite advertir que la carencia invade todos los niveles de la experiencia cotidiana. No solo faltan alimentos; también escasean la luz, el aire, el silencio y el descanso. La acumulación de estas ausencias produce una sensación permanente de agotamiento que afecta tanto a los personajes como al lector. Laforet construye una atmósfera donde la pobreza deja de percibirse exclusivamente como una condición económica para convertirse en una forma de habitar el mundo. El cuarto de Gloria, por ejemplo, es descrito como “el cubil de una fiera” (14), mientras que su interior desprende “un tufo especial, mezcla de olor a criatura pequeña, a polvos para la cara y a ropa mal cuidada” (14). Estas imágenes convierten la degradación material en una experiencia sensorial que envuelve constantemente a Andrea y que termina por configurar su percepción del hogar.

Esta relación entre cuerpo y espacio adquiere una dimensión aún más compleja cuando la precariedad comienza a afectar la manera en que Andrea se percibe a sí misma. La protagonista deja de ocupar el centro de su propia experiencia para convertirse en una observadora consumida por la decadencia de la casa. En un momento de introspección reconoce que “habían llegado a constituir el único interés de mi vida. Poco a poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un segundo plano de la realidad” (17). La afirmación resulta significativa porque evidencia que la pobreza material no solo limita las condiciones de vida de los personajes, sino que también modifica su mundo interior. La casa de Aribau absorbe progresivamente la subjetividad de Andrea hasta hacer que su propia identidad parezca diluirse entre las historias, los conflictos y el deterioro cotidiano.

En este punto, el hambre adquiere una dimensión plenamente estética. Laforet no busca únicamente representar la miseria de la posguerra española, sino

construir una escritura donde la ausencia organiza la experiencia narrativa. El vacío aparece en los silencios que interrumpen las conversaciones, en las habitaciones oscuras, en los muebles envejecidos, en la repetición de las comidas escasas y en la sensación de inmovilidad que domina la vida doméstica. Lo que falta adquiere tanta importancia como aquello que permanece presente. La novela desarrolla así una auténtica poética de la carencia, donde la experiencia del vacío articula la percepción del espacio y el desarrollo psicológico de la protagonista.

Esta construcción dialoga con la reflexión de Gaston Bachelard acerca de la casa como lugar de protección e intimidad. Como sostiene el filósofo, la vivienda constituye el espacio donde el sujeto puede recogerse y construir su mundo interior, en *Nada* ocurre precisamente la operación inversa. La casa de Aribau no protege a Andrea ni favorece la serenidad de la imaginación; por el contrario, la obliga a convivir con la violencia, el deterioro y la incertidumbre. El espacio doméstico deja de ser refugio para convertirse en un ámbito donde la subjetividad se forma desde la precariedad. En este sentido, Laforet subvierte el imaginario tradicional de la casa y convierte el hogar en el principal escenario de la desposesión.

No obstante, la novela introduce breves momentos que permiten imaginar una experiencia distinta del espacio. La habitación de Román, situada en la buhardilla, representa una ruptura momentánea con la atmósfera opresiva del resto de la vivienda. Andrea confiesa: “Yo me sentía a gusto allí, como en un remanso de la vida de abajo” (16). La imagen del remanso resulta reveladora porque sugiere una pausa dentro de un ambiente dominado por el conflicto. Sin embargo, este refugio nunca llega a consolidarse como un verdadero espacio de protección. Su carácter transitorio confirma que, dentro de la lógica de la novela, cualquier posibilidad de bienestar permanece subordinada a la experiencia general de la carencia.

La estética del vacío también se manifiesta en la construcción de los vínculos afectivos. Andrea experimenta una constante necesidad de pertenecer, de encontrar comprensión y de establecer relaciones que le permitan escapar del ambiente opresivo de Aribau.

La amistad con Ena representa la posibilidad de acceder a un mundo distinto, menos marcado por la violencia y la escasez. Sin embargo, incluso esta relación se encuentra atravesada por la conciencia de la distancia social y económica que separa a ambas. El hambre que experimenta Andrea deja entonces de ser únicamente corporal para convertirse en un hambre de afecto, libertad y reconocimiento. La carencia material encuentra así su correlato en una profunda necesidad de construir una identidad propia fuera de los límites impuestos por la casa familiar.

En tales circunstancias, el título de la novela adquiere un significado más amplio. La “nada” no designa únicamente la pobreza económica propia de la España de posguerra, sino la acumulación de múltiples ausencias que configuran la existencia de Andrea: ausencia de refugio, de estabilidad familiar, de seguridad, de afecto y de expectativas de futuro. La protagonista aprende a habitar un universo donde toda forma de plenitud parece aplazada, de modo que el vacío deja de ser una condición exclusivamente material para convertirse en el principio organizador de su experiencia.

Esta interpretación alcanza su máxima expresión cuando la protagonista consigue, de manera excepcional, satisfacer una necesidad tan elemental como el hambre. Andrea recuerda “la leche caliente me pareció algo maravilloso y la bebí ávida” (106). La sencillez de la escena adquiere una enorme fuerza simbólica porque demuestra hasta qué punto la privación ha transformado su relación con el mundo. Un alimento cotidiano se convierte en una experiencia extraordinaria, revelando que la precariedad modifica incluso la percepción del placer y del bienestar. Laforet muestra así que la pobreza no solo determina las condiciones materiales de la existencia, sino también la escala afectiva mediante la cual los personajes valoran aquello que reciben.

En consecuencia, el hambre constituye uno de los principales mecanismos mediante los cuales la casa de Aribau configura la identidad de Andrea. No se trata únicamente de la privación de alimento, sino de una experiencia continua de carencia que atraviesa el cuerpo, el espacio y los afectos. La protagonista aprende a habitar un mundo donde todo parece insuficiente: la comida, el descanso, el cariño e incluso las posibilida-

des de imaginar un futuro distinto. En tal sentido, la “nada” a la que alude el título de la novela no representa solamente una condición material de la posguerra, sino una experiencia existencial construida desde la ausencia. Laforet convierte el vacío en una categoría estética capaz de articular la percepción del espacio, las relaciones familiares y el proceso de formación de Andrea. El hambre deja entonces de ser un motivo temático para convertirse en el principio que organiza la arquitectura simbólica de la novela, haciendo de la carencia el fundamento desde el cual Andrea aprende a mirar el mundo y a construirse como sujeto.

4. Espacio y subjetividad femenina

La configuración espacial de la casa de Aribau no solo determina las condiciones materiales de existencia de Andrea, sino que participa activamente en la construcción de su identidad. A lo largo de *Nada*, Carmen Laforet presenta el espacio doméstico como un lugar donde convergen múltiples formas de control que condicionan la experiencia femenina: la vigilancia, la precariedad económica, la violencia familiar y las normas sociales propias de la España franquista. Sin embargo, la novela no se limita a representar la opresión de la protagonista; muestra también el proceso mediante el cual Andrea desarrolla una conciencia crítica frente al entorno que intenta definirla. En este sentido, la casa deja de ser únicamente un escenario para convertirse en el espacio donde se configura una identidad femenina en permanente tensión entre la imposición y la búsqueda de autonomía.

Desde su llegada, Andrea ocupa una posición ambigua dentro del hogar. Aunque pertenece a la familia, nunca consigue integrarse plenamente a la dinámica de la casa. Su condición de observadora le permite reconocer las fracturas que los demás personajes han naturalizado con el paso del tiempo. Esta distancia constituye uno de los principales recursos narrativos de Laforet, pues convierte la mirada de Andrea en el medio a través del cual se descubre la violencia cotidiana que sostiene el orden doméstico. La protagonista admite que, poco a poco, “habían llegado a constituir el único interés de mi vida. Poco a poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un

segundo plano de la realidad” (17). La casa absorbe progresivamente su atención, desplazando incluso la construcción de su propia identidad. El espacio doméstico no solo organiza la convivencia familiar; también condiciona la manera en que Andrea aprende a mirarse a sí misma.

Esta experiencia puede comprenderse a la luz de la propuesta de Simone de Beauvoir, quien sostiene que “no se nace mujer: llega una a serlo” (Beauvoir 330). La afirmación resulta especialmente pertinente para comprender el itinerario de Andrea, pues su identidad no aparece definida desde el inicio de la novela, sino que se construye mediante la confrontación con las estructuras de poder presentes en la casa de Aribau. La feminidad deja de entenderse como una condición natural para revelarse como el resultado de un conjunto de prácticas sociales, normas familiares y expectativas culturales que buscan regular el comportamiento de la protagonista. Laforet representa ese proceso mostrando cómo cada experiencia cotidiana (las restricciones impuestas por Angustias, la violencia ejercida sobre Gloria o la manipulación de Román) contribuye a que Andrea cuestione el lugar que la sociedad reserva para las mujeres.

Entre las figuras femeninas de la novela, Angustias encarna con mayor claridad la interiorización de ese orden patriarcal. Su autoridad sobre Andrea no depende únicamente del vínculo familiar, sino de la reproducción constante de un modelo moral basado en la obediencia, el recato y la vigilancia. La protagonista percibe que “enseguida encontré otros ojos vigilantes sobre mí y me acostumbré al juego de esconderme, de resistirme...” (Laforet 41), experiencia que convierte la vida cotidiana en un ejercicio permanente de control. En este sentido, Angustias representa la incorporación de los valores franquistas al interior del espacio doméstico, reproduciendo una disciplina que limita la autonomía femenina incluso antes de que las mujeres entren en contacto con las instituciones sociales.

Frente a esta forma de autoridad aparece Gloria, cuya experiencia pone de manifiesto otra dimensión de la condición femenina durante la posguerra. Su vida transcurre marcada por la violencia física, la

dependencia económica y la humillación constante, circunstancias que evidencian las limitadas posibilidades de acción disponibles para muchas mujeres de la época. Sin embargo, Laforet evita convertirla en una víctima pasiva. Gloria desarrolla estrategias de supervivencia que revelan la complejidad de su posición dentro de la familia, mostrando que la resistencia también puede manifestarse mediante acciones discretas y cotidianas. La novela construye así una pluralidad de experiencias femeninas que impide reducir la condición de las mujeres a un único modelo.

En contraste con ambas figuras, Ena representa para Andrea la posibilidad de imaginar otra forma de existencia. Su presencia introduce un espacio distinto, caracterizado por relaciones menos marcadas por la violencia y por una mayor libertad de movimiento. La amistad entre ambas jóvenes constituye uno de los principales procesos de transformación subjetiva de la novela, pues permite a Andrea descubrir que la identidad femenina no se encuentra determinada exclusivamente por el ambiente opresivo de Aribau. A través de Ena, la protagonista accede a nuevas formas de sociabilidad, afecto e independencia que amplían el horizonte desde el cual comienza a pensarse a sí misma. La relación entre ambas no elimina las diferencias sociales que las separan, pero sí hace visible que existen otras formas posibles de habitar el mundo, distintas a las impuestas por la casa familiar.

Esta transformación se manifiesta también en la relación que Andrea establece con la ciudad de Barcelona. Mientras la casa aparece asociada al encierro, la oscuridad y la repetición de los conflictos familiares, el espacio urbano representa la posibilidad del movimiento y del descubrimiento. Los recorridos por las calles, la universidad y los encuentros con Ena funcionan como experiencias que amplían progresivamente su horizonte vital. La oposición entre ambos espacios evidencia que la construcción de la subjetividad femenina depende también de la posibilidad de abandonar los límites físicos y simbólicos del hogar patriarcal para entrar en contacto con otros ámbitos de experiencia.

La culminación de este proceso ocurre al final de la novela, cuando Andrea abandona la casa de Aribau para emprender un nuevo camino. El último capítulo

no presenta una liberación absoluta ni una resolución definitiva de los conflictos que la han acompañado, sino el reconocimiento de una transformación interior. La protagonista afirma: “De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces” (299). La aparente negación resulta profundamente significativa, pues revela una conciencia todavía incapaz de medir el alcance de la experiencia vivida. Paradójicamente, aquello que Andrea considera haber dejado atrás constituye precisamente el proceso que ha configurado su identidad.

La frase final de la novela confirma esta ambivalencia: “Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces” (299). Lejos de expresar un fracaso, estas palabras ponen de manifiesto que el aprendizaje de Andrea no consiste en alcanzar una plenitud inmediata, sino en reconocer la complejidad de su propia experiencia. Como señala Simone de Beauvoir, la libertad no constituye un estado dado, sino una construcción que se realiza mediante las decisiones que el sujeto toma frente a las circunstancias que lo condicionan. Andrea no escapa de la historia ni del espacio que la formó; sale de ellos con una conciencia distinta de sí misma y de las estructuras que habían intentado definirla.

En este sentido, *Nada* puede leerse como un *bildungsroman* femenino en el que el espacio desempeña un papel decisivo en la configuración de la identidad. La casa de Aribau produce la construcción del yo de Andrea mediante el deterioro, la violencia y la carencia; sin embargo, esa misma experiencia impulsa el desarrollo de una conciencia crítica capaz de cuestionar el orden que la produce. Carmen Laforet propone así una representación de la identidad femenina que no surge al margen de las condiciones históricas y espaciales, sino precisamente a través de la confrontación con ellas. La configuración identitaria de Andrea se construye en el conflicto, y es esa tensión permanente entre opresión, resistencia y búsqueda de autonomía la que otorga a *Nada* una vigencia que trasciende el contexto de la posguerra española y la convierte en una de las novelas fundamentales para comprender la formación de la identidad femenina en la literatura del siglo XX.

5. El *bildungsroman* femenino

Nada puede interpretarse como una reformulación del *bildungsroman*, en la medida en que narra el proceso de formación de una joven protagonista que abandona el ámbito familiar para enfrentarse a una realidad que transformará su manera de comprender el mundo y de comprenderse a sí misma. Sin embargo, Carmen Laforet se distancia del modelo clásico de la novela de formación, cuyo desarrollo suele conducir a la integración del individuo en el orden social. En el caso de Andrea, el aprendizaje no culmina con la conciliación entre el sujeto y su entorno, sino con el reconocimiento de las profundas fracturas que atraviesan ese mismo entorno. La formación deja de entenderse como un proceso lineal de maduración para convertirse en una experiencia marcada por la incertidumbre, la pérdida y el cuestionamiento.

Desde las primeras páginas de la novela, Andrea llega a Barcelona impulsada por la expectativa de comenzar una nueva vida. La ciudad representa, en un primer momento, la posibilidad de acceder a la universidad, conquistar cierta independencia y construir una identidad propia. No obstante, la entrada en la casa de la calle Aribau altera inmediatamente esas expectativas. La protagonista reconoce que “luego me pareció todo una pesadilla” (11), expresión que sintetiza el contraste entre el horizonte imaginado y la realidad que encuentra. La formación de Andrea comienza, por tanto, no mediante la apertura de un mundo de posibilidades, sino a partir del descubrimiento de un espacio profundamente deteriorado que condicionará todo su aprendizaje posterior.

A diferencia del *bildungsroman* tradicional, el recorrido de Andrea no consiste en encontrar un lugar estable dentro de la sociedad, sino en desarrollar una conciencia crítica frente a las estructuras que intentan definirla. Como señala Simone de Beauvoir, “no se nace mujer: llega una a serlo” (330), de modo que la identidad femenina no constituye una esencia, sino una construcción histórica y social. La experiencia de Andrea confirma esta afirmación: su proceso de formación se produce mediante el enfrentamiento con las normas familiares, la vigilancia de Angustias, la violencia ejercida sobre Gloria y la precariedad material que domina la casa de

Aribau. Cada una de estas experiencias contribuye a que la protagonista cuestione el papel que la sociedad franquista reserva para las mujeres.

Siguiendo esta línea de pensamiento, resulta pertinente hablar de un *bildungsroman* femenino, entendido no como la simple adaptación del modelo masculino, sino como una transformación de sus presupuestos fundamentales. Como ha señalado Carmen Martín Gaité, muchas narraciones protagonizadas por mujeres sustituyen la idea de una formación orientada hacia la integración por procesos mucho más ambiguos, donde el aprendizaje se construye a partir de la conciencia de los límites impuestos por el entorno. En *Nada*, esta reformulación adquiere una dimensión espacial particularmente significativa. La casa de Aribau no constituye el lugar donde Andrea consolida una identidad estable; por el contrario, funciona como el espacio desde el cual aprende a reconocer las formas de violencia, control y precariedad que atraviesan la experiencia femenina.

El espacio desempeña, así, un papel decisivo en la configuración del proceso formativo. A lo largo de la novela, la casa deja de funcionar como refugio para convertirse en un escenario de aprendizaje negativo. Andrea comprende el mundo observando las tensiones familiares, los silencios, la pobreza y el deterioro que la rodean. Su formación no consiste en apropiarse de ese espacio, sino en desarrollar una mirada capaz de interpretar críticamente aquello que presencia. En este sentido, aprender significa también adquirir distancia. La protagonista deja de aceptar como naturales las relaciones de poder que organizan la vida doméstica y comienza a construir una conciencia propia frente a ellas.

El contraste entre la casa de Aribau y los espacios exteriores refuerza esta transformación. Mientras la vivienda aparece asociada al encierro, la repetición y la inmovilidad, la universidad, las calles de Barcelona y, especialmente, la amistad con Ena representan la posibilidad de acceder a otros modos de existencia. Estos espacios no eliminan las dificultades de Andrea, pero amplían su horizonte de experiencia y le permiten imaginar un futuro distinto. La formación se produce, por tanto, en el desplazamiento constante entre espacios que simbolizan proyectos opuestos de vida: uno basado en la clausura y otro abierto a la posibilidad de elegir.

El desenlace de la novela confirma esta ruptura con el modelo clásico del *bildungsroman*. Andrea abandona finalmente la casa de Aribau, pero su partida no representa la culminación de un proceso cerrado ni la conquista de una identidad plenamente consolidada. La protagonista reconoce: “Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces” (Laforet 299). La aparente negación resulta profundamente reveladora. Andrea cree no llevarse nada, cuando en realidad abandona la casa transformada por todas las experiencias que ese espacio ha inscrito en su memoria. Su aprendizaje consiste precisamente en haber adquirido la capacidad de reconocer críticamente el mundo que deja atrás.

En tales circunstancias, la salida de Aribau no debe entenderse como una victoria definitiva ni como un fracaso. Constituye, más bien, la apertura de un proceso que permanece inacabado. La formación no concluye con la integración social, sino que continúa más allá de los límites de la novela, manteniendo abierto el horizonte de la experiencia. Laforet propone así una concepción del *bildungsroman* donde la identidad no se alcanza como una meta estable, sino que permanece en construcción, en diálogo permanente con las condiciones históricas, espaciales y afectivas que configuran la existencia.

Desde esta perspectiva, *Nada* reconfigura el modelo de la novela de formación al desplazar el eje del aprendizaje desde la integración hacia la conciencia crítica. Andrea no encuentra respuestas definitivas ni un lugar plenamente reconciliado con el mundo; aprende, en cambio, a reconocer las estructuras que intentan determinar su vida y a iniciar un camino propio fuera de ellas. La potencia del título de la novela reside precisamente en esa apertura. La “nada” no designa únicamente una ausencia o una carencia, sino un espacio de indeterminación desde el cual resulta posible imaginar otras formas de existencia. De este modo, Carmen Laforet convierte el proceso formativo de Andrea en una reflexión sobre la construcción de la identidad femenina en la España de posguerra y consolida una de las

reformulaciones más significativas del *bildungsroman* en la narrativa española del siglo XX.

Conclusión

El análisis desarrollado a lo largo de este trabajo permite afirmar que la casa de la calle Aribau constituye mucho más que el escenario donde transcurren los acontecimientos de *Nada*. Carmen Laforet construye el espacio doméstico como un elemento activo dentro de la narración, capaz de intervenir en la configuración de la experiencia de la protagonista y de articular los principales conflictos que atraviesan la novela. La vivienda deja de ser un simple marco descriptivo para convertirse en un dispositivo narrativo que condiciona la percepción del mundo, las relaciones familiares y el proceso de formación de Andrea.

Desde la perspectiva de la poética del espacio propuesta por Gaston Bachelard, el hogar suele entenderse como el lugar de la protección, la memoria y la intimidad. Sin embargo, el análisis de *Nada* demuestra que Laforet subvierte profundamente ese imaginario. La casa de Aribau no ofrece refugio ni estabilidad emocional; por el contrario, aparece dominada por el deterioro material, la violencia cotidiana y la precariedad económica. El espacio doméstico deja de garantizar la seguridad del sujeto para convertirse en el origen de una experiencia marcada por el miedo, el conflicto y la incertidumbre. Esta inversión del modelo tradicional del hogar constituye uno de los principales aportes estéticos de la novela y permite comprender por qué el espacio adquiere un papel estructural dentro del relato.

El deterioro físico de la vivienda, las constantes manifestaciones de violencia y la experiencia permanente de la carencia no funcionan como elementos aislados, sino como dimensiones complementarias de una misma lógica espacial. A través de ellas, Laforet representa un universo doméstico donde la pobreza material se entrelaza con la descomposición de los vínculos familiares y con la imposibilidad de construir un espacio de pertenencia. La oscuridad de las habitaciones, el desgaste de los objetos, el hambre que acompaña la vida cotidiana y la hostilidad presente en las relaciones entre los personajes configuran una atmósfera que condicio-

na profundamente la experiencia de Andrea y determina su manera de comprender el mundo.

Desde esta perspectiva, la investigación demuestra que el espacio desempeña un papel decisivo en la configuración de la subjetividad femenina. La identidad de Andrea no surge al margen de las condiciones materiales e históricas que la rodean, sino precisamente a través de la confrontación con ellas. En diálogo con Simone de Beauvoir, la novela permite comprender que la identidad femenina constituye un proceso de construcción antes que una condición esencial. Andrea desarrolla progresivamente una conciencia crítica al enfrentarse con las estructuras de autoridad, control y violencia que organizan la vida dentro de la casa de Aribau. Su aprendizaje consiste menos en adaptarse a ese orden que en reconocer sus límites y comenzar a tomar distancia de él.

Esta transformación permite interpretar *Nada* como una reformulación del *bildungsroman* femenino. A diferencia del modelo clásico de la novela de formación, el recorrido de Andrea no culmina con la integración del sujeto en la sociedad ni con la consolidación de una identidad plenamente estable. El aprendizaje permanece abierto, marcado por la incertidumbre y por la conciencia de que la experiencia vital no puede reducirse a una resolución definitiva. La salida de Andrea de la casa de Aribau no representa una liberación absoluta, sino el inicio de un proceso que continúa más allá de los límites de la narración. De este modo, Laforet desplaza el centro del *bildungsroman* desde la integración hacia la construcción crítica de la identidad, ofreciendo una representación particularmente significativa de la experiencia femenina en la España de posguerra.

En tal sentido, la principal aportación de este trabajo consiste en proponer una lectura que entiende el espacio doméstico como el eje articulador del proceso formativo de Andrea. Más que un escenario donde se desarrollan los conflictos, la casa actúa como un agente que produce la configuración de la protagonista mediante tres experiencias fundamentales: el deterioro, la violencia y la carencia. Estas dimensiones no solo organizan la estructura narrativa de la novela, sino que permiten comprender la manera en que Laforet repre-

senta la construcción de la subjetividad femenina en un contexto histórico profundamente marcado por las consecuencias de la guerra y por las restricciones impuestas a las mujeres durante el franquismo.

Asimismo, esta interpretación pone de manifiesto la vigencia de *Nada* dentro de los estudios literarios contemporáneos. La novela continúa ofreciendo un campo fértil para reflexionar sobre la relación entre espacio, memoria, género e identidad, así como sobre las múltiples formas en que los lugares participan en la configuración de la experiencia humana. La casa de Aribau permanece como uno de los espacios más complejos de la narrativa española del siglo XX precisamente porque condensa las tensiones entre refugio y amenaza, pertenencia y extrañamiento, memoria y ruptura.

Finalmente, este trabajo abre la posibilidad de ampliar futuras investigaciones hacia otras obras de Carmen Laforet y de distintas autoras de la posguerra española, con el fin de profundizar en el estudio del espacio doméstico como categoría de análisis literario. Asimismo, el diálogo entre la poética del espacio, los estudios de género y las teorías del *bildungsroman* ofrece nuevas perspectivas para comprender cómo la literatura representa los procesos de construcción identitaria desde experiencias marcadas por la precariedad, el conflicto y la transformación. En *Nada*, el espacio no solo alberga la historia de Andrea; la produce, la condiciona y la acompaña hasta el momento de su partida. Es precisamente en esa capacidad para convertir la casa en un agente de formación donde reside una de las mayores aportaciones de Carmen Laforet a la narrativa española contemporánea.

Referencias

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- de Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Traducción de Alicia Martorell, Cátedra, 2005.
- Laforet, Carmen. *Nada*. Cátedra, 2020.
- Martín Gaité, Carmen. *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*. Espasa-Calpe, 1987.
- Nichols, G. *Carmen Laforet*. Twayne Publishers, 1992.

Sobre el *ethos*, *logos* y *pathos* del arquetipo heroico femenino en la fantasía épica: un análisis crítico del caso de Daenerys Targaryen desde la estética de la recepción

Rebeca Valeria Rodríguez Bonilla
Universidad Autónoma de Aguascalientes
valeriarodriguez200411@gmail.com

Resumen

Daenerys Targaryen es una de las heroínas más emblemáticas en el género de la fantasía épica, cuyo periplo fue llevado a la pantalla chica y su complejidad capturó la atención de los televidentes. No obstante, debido a la falta del material literario, el desenlace de este provocó gran descontento entre la audiencia, pues la configuración narrativa de la Madre de Dragones sufrió un giro irreparable: de princesa elegida y libertadora a una monarca fascista y responsable de un genocidio. Debido a lo anterior, la propuesta del presente trabajo consta de una mirada interdisciplinaria del mencionado personaje con base en los parámetros del viaje de la heroína planteado por Victoria Lynn Schmidt, y de los elementos que, según la retórica de Aristóteles, conforman un discurso elocuente (*ethos*, *logos* y *pathos*); así, analizaré cómo la reina Targaryen se desempeña dentro del juego de tronos a partir de dos discursos que dirige a su ejército, ofreciendo una relectura que modifica la recepción del personaje desde la posición de poder que ostenta, esto con el objetivo de resignificar su identidad e importancia en el espacio ficcional, puesto que la fantasía se reconoce como un género donde impera la pluma y la figura del héroe, ambas masculinas.

Palabras clave

Daenerys Targaryen, el Viaje de la Heroína, Estética de la Recepción

MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MAR 2026-AGO 2026

50

NÚMERO 17

Introducción

¿Solo el destino decide sobre sí mismo? ¿Acaso está en nuestras manos alterar el curso de la historia? Siempre hemos buscado una figura a la cual admirar, un ejemplo indeleble de fuerza, valentía, lealtad e inteligencia; alguien que nos permita creer que existen opciones diferentes a las que nos fueron impuestas, que abra nuestras mentes a la posibilidad de ser quien realmente deseamos. Si bien es cierto que durante nuestra infancia se presentaron algunas de ellas –princesas, protagonistas o personajes secundarios de *sitcoms* y películas, entre otras–, el contexto social y cultural en el que se sitúan transmite un mensaje lastimosamente opuesto: dentro del sistema patriarcal, la voz de la mujer adquirió un papel complementario, incidental.

Tal marginación ha sobrepasado los horizontes de la realidad, instalándose también en la ficción, en la pluma creadora. Diversos géneros literarios persisten en el uso de una sola fórmula, la del héroe; por tanto, ¿qué sucede al estar frente a una personalidad disruptiva, ante una mujer que no se ajusta al modelo masculino y rechaza el ser masculinizada? Incluso al día de hoy nos preguntamos: ¿el mundo está listo para dar la bienvenida a las heroínas? No se trata únicamente de cubrir las necesidades y exigencias de nuestra contemporaneidad, sino de reintegrar al personaje femenino-feminista a las diferentes manifestaciones de la literatura tomando en cuenta las características que posee la configuración de su viaje original y respetando su evolución como heroína dentro de la narrativa.

Con ello en mente, quiero rescatar el surgimiento de una protagonista memorable y, en muchos aspectos, relevante para el estudio del arquetipo heroico femenino. Al igual que los más reconocidos héroes de la antigüedad, su nombre se ve acompañado de epítetos que enlistan sus hazañas y cualidades, tales como “Stormborn”, “La que no arde”, “Madre de dragones”, “Khaleesi del Gran Mar de Hierba”, “Quebrantadora de Cadenas”, entre otros. Así es, me refiero a Daenerys Targaryen. *Canción*

de hielo y fuego es la exitosa saga literaria del escritor estadounidense George R. R. Martin, cuya primera entrega se publicó en 1996. El título de la misma dio nombre a la posterior teleserie, producida por la plataforma HBO, *Game of Thrones* (2011-2019) –en español *Juego de tronos*, también conocida según su abreviatura GOT; compuesta, además, por ocho temporadas y un total de setenta y tres episodios con aproximadamente una hora de duración–.

El argumento de inicio trata lo siguiente: en un mundo ficticio, siete reinos conforman el continente de Westeros por causa de la conquista Targaryen, ahora bajo el régimen del usurpador Robert Baratheon. Quince años después de la rebelión del nombrado rey, Eddard (Ned) Stark, Guardián del Norte y lord de Winterfell, se ve obligado a abandonar su hogar para emprender un viaje hacia King’s Landing –la capital de los Siete Reinos– y convertirse en Mano del Rey. Aunque acepta el cargo con el propósito de proteger a su familia y desentrañar los misterios alrededor de la muerte de su predecesor (Jon Arryn), Ned Stark descubre una serie de conspiraciones circundantes a la Corona.

Mientras tanto, exiliados al otro lado del mar, residen los últimos Targaryen: Viserys –legítimo heredero al trono– y su hermana menor Daenerys, quien deberá contraer matrimonio con Khal Drogo, el líder de los Dothraki, para obtener un ejército y restituir su dinastía en decadencia. La suma de lo anterior da comienzo a la guerra de las grandes Casas por ocupar el Trono de Hierro: Stark, Lannister, Baratheon, y Targaryen. No obstante, también se habla de una amenaza mayor: más allá de la Muralla, donde se sitúa la Guardia Nocturna que resguarda el mundo de los hombres, acontecimientos inexplicables tienen lugar.

Aun cuando no parece apropiado señalar una trama única o central dado el extenso entretejido de personajes e historias, hay tres tramas primarias que requieren la total atención del espectador: 1) la guerra por el Trono de Hierro, 2) el periplo de Daenerys Targaryen, y 3) el peligro que supone el

regreso de los Caminantes Blancos, criaturas nacidas de la muerte que buscan exterminar a la raza humana y traer consigo una noche sin fin. Sobre todo, es el segundo punto lo que me interesa tratar a lo largo de este trabajo, por lo que haré uso de las siguientes teorías para entender la travesía del personaje y la relevancia de dicha configuración en la recepción televisiva: con base en los lineamientos propuestos por Victoria Lynn Schmidt acerca del viaje de la heroína –un modelo que, en su mayoría, resulta adaptable a Daenerys Targaryen–, es posible establecer una correlación directa con la triada argumentativa aristotélica mencionada con anterioridad (especialmente en los discursos que Daenerys dirige a su creciente ejército), generando así un nivel de comprensión más profundo del personaje que puede modificar su interpretación colectiva.

Con objeto de comprobar lo dicho, es mi intención abordar el arquetipo heroico femenino y el lugar que ocupa actualmente en el género a partir de varias herramientas discursivas que me permitirán ahondar en la complejidad narrativa de Daenerys Targaryen y, al mismo tiempo, analizar cómo se relacionan –es decir, de manera secuencial– con los parámetros del viaje de la heroína que poco a poco determinarán las condiciones de su recepción lectora o televisiva.

Daenerys Targaryen es uno de los personajes femeninos principales que ha suscitado mayor controversia en la ya mencionada serie televisiva *Game of Thrones*, debido a las decisiones tomadas por los productores David Benioff y D. B. Weiss respecto a su desarrollo narrativo durante las últimas temporadas. Ciertamente, pese a su participación, no hay manera de afirmar o negar si estos cambios coinciden con los planes que tenía George R. R. Martin para la Madre de dragones, puesto que el material literario que servía de apoyo para la adaptación televisiva termina en el quinto libro de la saga *A dance with Dragons* (*Danza de dragones*, 2012).

Tampoco es sorpresa que dicho final provocó descontento entre los telespectadores: una de las más

grandes heroínas en el género de la fantasía épica, quien encarnaba la figura de la princesa prometida y libertadora de los Siete Reinos, se convirtió en una monarca fascista, responsable de un genocidio y tendiente a la locura. Sin duda, existen un sinnúmero de perspectivas alrededor de esta cuestión, pero la lectura que aquí deseo proponer sobre la protagonista parte de su capacidad retórica, específicamente, del uso de la triada aristotélica –*ethos*, *logos* y *pathos*– que da forma a la argumentación propia de un discurso con fines persuasivos y, en el caso que nos compete, enunciado desde una posición de poder.

Hasta donde llegó mi investigación, las publicaciones académicas disponibles de tipo lingüístico tratan exclusivamente las diferentes lenguas del universo creado por R. R. Martin –sin mencionar que los trabajos escritos en español son de considerable escasez, como *Introducción a la fonética del dothraki, lengua de Juego de Tronos* de Leticia Gándara Fernández, *Clasificación y análisis de neologismos de Juego de Tronos* escrito por Gabriel Valdés-León et al., y *La traducción al español y al francés de los nombres propios en la literatura fantástica: el caso de Juego de Tronos* de Lucila María Pérez Fernández–, por lo que este proyecto me parece una oportunidad estupenda para contribuir al estudio de la aclamada serie partiendo de una postura que, según la naturaleza política de la historia, incorpore ambas áreas de conocimiento (lingüística y literatura).

Aunado a ello, pienso que es indispensable resignificar –más aún si consideramos el evidente abandono de la obra por parte de su creador y la simplificación de la misma que mostraron los productores en la pantalla chica– al personaje ampliamente referido y evaluar su trascendencia no solo en el panorama literario, sino también en el televisivo, porque al convertirse en un valioso referente femenino de la fantasía épica para futuras generaciones, aun si la mano autoral no corresponde a la de una mujer como hubiésemos preferido, se propicia la invención y la reinterpretación de otras heroínas y su periplo, contemporáneas o no.

Hasta el presente se han realizado numerosas investigaciones que toman por objeto de estudio la narración de George R. R. Martin, y otras cuantas dedicadas a la joven Targaryen, como lo son *Juego de Tronos*, *personajes femeninos y polémicas mediáticas: estudio de recepción entre la audiencia hispanohablante* de los autores María del Mar Grandío Pérez, María-José Establés, y María del Mar Guerrero Pico; la tesis de Víctor Pérez Cañete, titulada *Una lectura política de la serie Juego de Tronos: análisis de la figura de Daenerys Targaryen como símbolo del comunismo; La construcción de la feminidad a través del arquetipo del animus en el personaje de Daenerys Targaryen en GOT* por la investigadora Karla Andrea Ruíz Marcos, entre otras. En lo esencial, una de ellas guarda estrecha relación con lo dicho anteriormente: Castro Balbuena afirma en *El arquetipo heroico femenino en la fantasía épica contemporánea. Daenerys Targaryen, Heroína Implacable y Madre de Dragones* (2024) que los héroes masculinos son el personaje favorito dentro del género, y que, por ende, los arquetipos femeninos cumplen funciones secundarias, correspondientes a sus papeles como madres o damiselas en apuros, siendo que solo algunos de ellos sufren una verdadera evolución. Así pues, desde una perspectiva narratológica y literaria, propone el arquetipo de la Heroína Implacable, cuyo fundamento descansa en tres rasgos: 1) la rebelión del personaje femenino contra el sistema opresor, 2) la participación en el contexto bélico, y 3) el entorno ficcional que la rodea (el cual causará un impacto significativo en su comportamiento).

Explora, en líneas generales, los arquetipos femeninos más habituales o de fácil identificación, ya que son los cimientos de su reciente planteamiento y sostienen el enlace entre la tradición y el momento actual. Citando a Fries, dice: “Desde un punto de vista histórico, la mujer ha quedado socialmente relegada a un segundo lugar por el hombre, quien debía purificarla, volverla humilde y sumisa” (217-218). Aunque elabora un breve recorrido de la época medieval para demostrar la intervención de algunas figuras femeninas en las guerras –quienes gozaban de la autoridad y liber-

tad que les permitía su posición social–, concuerda con la observación de Gottschall (citado en Castro Balbuena 218): “Pese a esta participación de la mujer en la guerra, se han preferido las historias del héroe varón, quizá, por ser sus actividades más atractivas para el público”.

Para dar continuidad a la validez de su posicionamiento, describe las diferencias entre el monomito del héroe y de la heroína, recurriendo a los apuntes de Jane Tolmie y Catherine Addison (citadas en Castro Balbuena 219) para concretar la primera distinción:

La primera característica es la rebelión contra el sistema que habita. Así, es habitual que la primera fase del camino de la heroína –tradicionalmente, la partida del hogar– coincida con la ruptura con aquello que la reprime, por ejemplo, escapar de padres abusadores, matrimonios concertados o de una violación, e incluso tomar las armas. Cuando la mujer se arma suele definirse como *masculinizada*, pues las actividades de la caballería han sido tradicionalmente desempeñadas por hombres.

Vinculada con ella, la segunda característica se concentra en la relación con el enfrentamiento bélico: la mujer se convierte en un símbolo al levantarse en armas y adquirir un rol proactivo para recuperar el poder que le fue arrebatado o negado por diversos factores, como su género u otros roles sociales que desempeña. El autor señala que “es su paso adelante para tomar las riendas de su propia historia, para definirla según sus propios intereses y objetivos, y no como reacción a las actuaciones del varón” (219). De esta manera, podemos intuir que el tercer rasgo tiene que ver con el *worldbuilding* –que es el conjunto de elementos (cultura e ideología, por ejemplo) que dan forma a la vida y cotidianidad de un personaje–; debo añadir que la humanización del ente heroico, además de otorgar verosimilitud al texto, implica el desprendimiento de cualidades canónicas físicas o psicológicas, también llamados por Sellier (citado en Castro Balbuena 220) “rasgos diurnos”.

Retomando las palabras de Campbell, subraya que

En la fantasía épica, la narración está llena de sociedades ficticias con sus propios lenguajes, costumbres y tradiciones, si bien el aumento de verosimilitud en el momento actual del género implica que la rebelión de la mujer sirva al autor para ejemplificar los motivos por los que las mujeres de la realidad extratextual podrían emprender un viaje similar (citado en Castro Balbuena 220).

Una vez aclaradas las condiciones del periplo femenino, nace el arquetipo de la heroína implacable, cuya ferocidad y ambición le proporcionarán la fortaleza debida para desenvolverse en un entorno hostil, abundante en obstáculos. Volviendo la mirada hacia Daenerys Targaryen, el autor precisa que, inicialmente, necesitará ayuda para obtener su independencia; sin embargo, mientras rompe sus lazos con la tradición arquetípica, supera una serie de retos conforme avanzan las temporadas, valiéndose de varios métodos hasta asumir su papel como Khaleesi y como reina.

Metodología

A fin de lograr lo planteado, mediante un *close reading*, realizaré un análisis de los discursos pronunciados por Daenerys frente a un público numeroso a lo largo de la serie, priorizando aquellos episodios y secuencias que mejor ilustren mis objetivos –apoyándome, si es necesario, en el paisaje general del formato televisual–. De tal modo que la organización de los contenidos consistirá, primero, en la definición propia de diversos conceptos lingüísticos y literarios que utilizaré; posteriormente, explicaré los preceptos fundamentales que conforman el viaje de la heroína seleccionado, la estética de la recepción y la retórica de Aristóteles (esta última con principal enfoque en la teoría argumentativa).

Otra tarea prioritaria es, en realidad, contextual, pues este aspecto juega un papel trascendental en el argumento. Dentro del contexto discursivo se concentra la suma de factores extralingüísticos

que determinan las condiciones del enunciado y su significado; es decir, todo aquello que rodea a un elemento. Cuando la naturaleza de este elemento o unidad es lingüística, su entorno es, a la vez, lingüístico y no lingüístico. En el primer caso, responde al entorno verbal, y en el segundo al situacional, social y cultural; hay que considerar, asimismo, si el contexto debe comprenderse restringido (contexto inmediato) o amplio (contexto extenso). Se sugiere que el contexto no lingüístico se cualifica restringido ya que engloba el marco espacio-temporal y la situación social donde se posicionan el intercambio comunicativo, los participantes, el tipo de actividad que se lleva a cabo y sus reglas. Por otra parte, en torno al contexto lingüístico restringido se encuentran los enunciados anteriores a la conversación analizada.

De manera opuesta, el contexto no lingüístico amplio se correlaciona con el de tipo institucional: elementos ilimitados del pasado que influyen en la conversación (históricos, culturales, sociales). Para reconocer el contexto lingüístico amplio, se deben discernir los enunciados dichos en conversaciones pasadas que nos ayudan a contextualizar la presente (Diccionario de términos de ELE; Charaudeau y Maingueneau 124-125). Refiriéndome, a grandes rasgos, al contexto no lingüístico amplio, encuentro que la exploración teórica del arquetipo heroico femenino (independientemente del género literario al que se inscriba) en el contexto de la fantasía épica se ha tratado con anterioridad. No obstante, y esto ya concierne al contexto no lingüístico restringido, es la Madre de Dragones y la situación política de la serie en discusión lo que particulariza dichos ejes temáticos.

Para mayor comprensión de las ideas expuestas hasta ahora, resulta pertinente desarrollar de manera más amplia los siguientes conceptos: retórica, persuasión, análisis crítico del discurso, discurso –y, paralelamente, discurso político–. Expreso el orden, daré seguimiento.

Resulta sencillo entender la retórica como un sistema complejo que hace uso del lenguaje –auxiliado por la voz y el gesto– con el objetivo de

convencer o persuadir a un auditorio; defiende, además, que no es lo mismo decir las cosas de una forma que de otra. Más allá de emitir enunciados verdaderos, el orador tiene que aparentar que lo son, recurso que los teóricos denominan “verosimilitud”. En síntesis, desde un punto de vista teórico-aristotélico, la retórica es la clasificación de todos los medios de persuasión que existen: argumentos lógicos y emociones, por mencionar algunos, que varían según el género del discurso que se comparte (Asensi 145-151).

Tradicionalmente, la teoría retórica argumentativa reconoce tres tipos de argumentos: *éticos*, *patéticos* y *lógicos*, los cuales trataré en el apartado teórico (Charaudeau y Maingueneau 46-52). En cambio, la persuasión es el resultado de los procesos generales de influencia que se ejercen sobre el otro; en análisis del discurso, también es vista como la intención de comunicar, explicar, legitimar y hacer que cierto grupo de personas comparta el punto de vista expresado por el orador o, en su defecto, la de eliminar discursos opuestos y lograr absoluto dominio del entorno a través de estrategias lingüísticas y extralingüísticas, en algunos casos psicológicas. La manipulación del mensaje mediante la selección de palabras e imágenes, por dar ejemplo, forma parte de sus herramientas (439-440; de Santiago Guervós 429).

Así, el discurso, además de efectuarse en gran variedad de niveles y desde múltiples eventos comunicativos que corresponden a distintos ámbitos sociales, se caracteriza por tratar acontecimientos realizados, por lo que toma en consideración otras formas lingüísticas propias de la actuación y diversos factores del contexto, pues a este último lo regulan convenciones y reglas socioculturales concretas: debe entenderse como la actividad de sujetos inscriptos en ciertas circunstancias. En respuesta a lo anterior, la base del discurso político está en la creación de una imagen favorable y legítima frente a la del oponente, que encarna los valores opuestos.

De ahí que, bajo estos lineamientos, sea conveniente indicar su conexión con una corriente de

estudio conocida como Análisis Crítico del Discurso, la cual explica el discurso como una práctica social, una forma de acción; el analista debe interpretar la opacidad en la producción del discurso mediante pistas, síntomas que sea capaz de describir y justificar. Por tanto, estos deben abordarse con cierta claridad teórica previa y en consideración de tres situaciones fundamentales: el contenido de un texto, la relevancia del mismo –si es secundario o no– y la función que ejecuta el lenguaje, que puede ser ideológica al describir el mundo (Santander 209-211).

Marco teórico

Como sabemos, existen varias propuestas teóricas respecto del viaje de la heroína: en 1990, Maureen Murdock –psicoanalista y alumna de Joseph Campbell– publica *The Heroine's Journey*, cuyo modelo encuentra sus bases en una perspectiva psicológica y es, quizá, el que goza de mayor reconocimiento. Poco tiempo después, en 2001, se imprime *45 Master Characters: Mythic Models for Creating Original Characters* de Victoria Lynn Schmidt; de manera posterior, Valerie Frankel escribe *From Girl to Goddess: The Heroine's Journey through Myth and Legend* (2010). Particularmente, los diseños de Murdock y Schmidt presentan varias similitudes –el primero concentra el periplo de la heroína en ocho etapas, mientras que el segundo lo hace en nueve–, pero, en este caso, el modelo de Schmidt resulta más pertinente para los fines de mi análisis, aunque no todas las fases se ajusten –en términos narrativos– a Daenerys Targaryen.

a) El viaje de la heroína

Victoria Lynn Schmidt describe de la siguiente forma aquellas circunstancias inherentes a la travesía propia de la figura heroica femenina:

1. Ilusión del mundo perfecto: La heroína cree –o intenta convencerse– de que su vida le provoca satisfacción, que el mundo al que pertenece es, en la medida de lo posible, perfecto.

2. Desilusión: Para este momento, la heroína se da cuenta de que el rumbo que ha tomado su vida no le place. Esta consciencia sobre el mundo puede suceder debido a un evento traumático.

3. El despertar: Llegados a este punto, la heroína recibe sus poderes y, con ellos, la oportunidad del cambio (o el reconocimiento de una problemática que debe resolver) que definirá el resto de su viaje.

4. El descenso: Los poderes que obtuvo previamente llevan consigo pruebas y transformaciones. En repetidas ocasiones, el juicio público la desestabiliza, puesto que no actúa según las expectativas sociales.

5. El ojo de la tormenta: A pesar de los obstáculos que enfrenta, la heroína se concibe triunfante y cree que todos sus deseos los llevará a término. Sin embargo, esta calma es aparente, ya que el equilibrio que ha logrado está por romperse.

6. Pérdida o muerte: La heroína sufre una crisis importante y pierde toda esperanza; a esto se suma un abandono de sí misma.

7. El apoyo: Cuando el panorama luce absolutamente gris, la heroína se apoya en algo o en alguien que le ayuda a recuperar su fe en la misión que se había formado.

8. El renacimiento: Tras recobrar su ánimo, la heroína cumple sus objetivos y comprende cuál es su lugar en el mundo.

9. El regreso al nuevo mundo: La heroína es consciente del impacto que ocasionó en el mundo y en quienes la rodean. Su comprensión de sí misma es absoluta: determina cómo debe vivir en adelante.

b) Estética de la Recepción

La Estética de la Recepción surge en 1967 en la Universidad de Constanza, Alemania, como una

respuesta a la predominancia del New Criticism en las universidades, una de las muchas teorías –junto al marxismo y al formalismo– que no deja espacio alguno para la participación activa del lector. En esa instancia, la estética de la recepción sostiene –dentro de un marco muy general– que a partir del contacto con los lectores y de su posterior interpretación de la obra en discusión (narrativa o no), esta adquiere sentido y significado; se traslada a un plano real –de corporalidad–, de modo que termina por integrarse en el mundo y en la cultura. Con base en los parámetros que desarrollaré brevemente, se estudia bajo qué condiciones y de qué manera se da la recepción del objeto.

Sartre habló de la necesaria cooperación entre producción y recepción. Puntualizo: el escritor, como guía del lector, se ve implicado en la lectura, sin embargo, debido a los espacios vacíos o indeterminados que deja el autor en su texto, la audiencia no permanece pasiva. Los apuntes de Roman Ingarden que, a diferencia de otros precursores, contribuyeron de forma sistemática para constituir una teoría general. Declara que

la obra literaria es, a la vez, lenguaje, significado, forma y representación de objetos. Todos estos estratos son objetivos, en el sentido de que, como parte de la obra están en ella, independientemente de su recepción por el lector. Ahora bien, esta estructura de la obra literaria es esquemática puesto que ella no puede decir todo acerca del objeto representado: un personaje, una acción, un paisaje, etc. [...] Así pues, en la obra hay que distinguir lo que está en ella, sobre todo en el objeto representado, y lo indeterminado; o sea, lo que no está en la obra (Sánchez Vázquez 21).

En torno a los “puntos de indeterminación”, comprendemos que se trata de lo que no está en la obra, de lo que no es evidente en el texto fijado por el autor. Su ausencia se justifica gracias a que la estructura esquemática de la obra no puede determinar todo ni decir todo lo que pudiera del objeto representado. De estas inquietudes nace el

proceso de *concreción*, que requerirá de la intervención del receptor y de las posibilidades objetivas que sugiere respecto de la obra; sin embargo, dado que las circunstancias de los lectores varían en cada recepción, también lo harán las recepciones de un mismo texto. Ahora bien, su concreción “constituye una creación puesto que aporta algo nuevo, que no ha sido aportado por el autor. Y si éste es un creador, también lo es el receptor, aunque ciertamente, en virtud de su dependencia respecto de lo ya creado...” (23).

Por su parte, la tesis de Jauss engloba lo siguiente: 1) un horizonte de expectativas, el cual abraza una serie de ideas y concepciones previas que posee el lector sobre el objeto literario –título, autor, temporalidad, conocimiento cultural–, generando un impacto en la manera en que se lee; y 2) un horizonte de experiencias, este se da después de haber concretado nuestra primera lectura: consiste en la valoración explícita de las expectativas formadas. Llegados a este punto, se toman en cuenta los cambios producidos; es decir, si nuestra percepción reafirmó o no lo que pensábamos acerca del texto, si tuvieron cabida nuevas interrogantes e interpretaciones. Sin embargo, la llamada *distancia estética*, es la vara medidora entre ambos horizontes, misma que determina “el carácter artístico [de una obra] por medio de la forma y el grado de su efecto en un público específico” (39). En otras palabras, si la distancia que hay entre los horizontes resulta significativa, el texto tiende a desagradarnos; si la distancia es poca, ocurre lo contrario.

c) La retórica aristotélica: *ethos*, *logos* y *pathos*

La trilogía de los medios de prueba –también conocidos como los principios de persuasión propuestos por Aristóteles–, se ve conformada por las herramientas discursivas *ethos*, *logos* y *pathos*, que son “ingredientes básicos de los que hay que partir, es decir, la palabra, el carácter o la presencia del orador y la emoción o razón con las que se responde al discurso” (de Santiago Guervós 429).

De acuerdo con Patrick Charaudeau y Dominique Maingueneau, el *ethos* –cuya traducción lite-

ral es ‘personaje’– se refiere a la imagen que construye el locutor durante su discurso para influir sobre la audiencia. Desde un análisis pragmático, abraza también las modalidades verbales de la presentación mientras se lleva a cabo cierta interacción (246). Para Aristóteles, por el contrario, adquiere dos posibles sentidos: 1) las virtudes morales que dotan de verosimilitud al orador, y 2) la capacidad de convencimiento que posee el emisor. En todo caso, no se proyecta la personalidad real del mismo.

Ahora bien, si nos concentramos en el enfoque de Maingueneau, es posible observar que otros factores (algunos de ellos externos) determinan la imagen del enunciador: tono, escenario, cualidades (prudencia, benevolencia), el rol social que desempeña y su credibilidad, incluso los estereotipos propios de su contexto cultural. Asimismo, el *ethos* discursivo guarda relación con la imagen previa que posee la audiencia del sujeto, lo que nos lleva a la consideración del *ethos* previo o *prediscursivo*, que es “la representación de la persona del locutor anterior a su toma de palabra... y concierne con frecuencia al fundamento de la imagen que él construye en su discurso: en efecto, él intenta consolidarla, rectificarla, retrabajarla o borrarla” (Charaudeau y Maingueneau 247).

Por consiguiente, el *logos* tiene relación con los argumentos. Estos, para acreditar una premisa, se reconocen por los espectadores lógicos y verosímiles, mas, para convenir su grado de verosimilitud, el argumento debe: a) expresar algo comprobable por los sentidos, b) determinarse verdadero por consenso, c) probarse durante un debate, o d) ser tomado colectivamente como algo cierto e incuestionable. Ahora bien, su instrumento principal es el último componente de la triada aristotélica. Comúnmente entendemos el concepto *pathos* como un desbordamiento emocional, en retórica, sin embargo, hace referencia a uno de los tres tipos de argumentos que pretenden persuadir al receptor, recurrir a la voluntad. Con la finalidad de cumplir tales propósitos, el orador se ciñe a un conjunto de reglas de construcción para su correcto empleo durante la acción discursiva:

1. Mostrar emoción. El orador debe manifestar el estado anímico que busca despertar en la audiencia, autenticarlo por medio de exclamaciones, interjecciones, etcétera. Charaudeau y Maingueneau refieren que el interlocutor “propone a su auditorio un modelo de emoción capaz de desencadenar los mecanismos de la identificación empática. El trabajo emocional se sustenta en el trabajo del *ethos*, que en cierto modo prepara el terreno” (435).

2. Mostrar objetos. Elementos extradiscursivos como la corporalidad o la materia aportan estímulos a la presentación y a la representación; a veces, incluso, son la representación directa de la emoción.

3. Descripción detallada. La utilización de los medios cognitivo-lingüísticos de la descripción nos permite amplificar el lenguaje, inyectarle emociones.

Estas normas se aplican a la escritura literaria clásica, aunque, como observaremos en el análisis, también es factible identificar efectos patémicos en los textos contemporáneos: “... es imposible construir un objeto de discurso sin construir simultáneamente una actitud emocional frente a este objeto” (436).

Análisis

Luego de una serie de reflexiones, me ha resultado ineludible ofrecer una interpretación propia de la enigmática Khaleesi, cuya presencia en la pantalla chica cautivó a millones de lectores y televidentes, dirigiendo el foco de atención hacia un género considerado hecho para un público infantil-juvenil y al mismo tiempo dominado por la figura del héroe varón. Este (re)acercamiento a Daenerys Targaryen, entendida a lo largo de mi investigación como una heroína compleja en la totalidad del término, pretende desenterrar las discusiones teóricas y literarias que circundan su periplo.

Tal y como lo ilustra el título del presente trabajo, creo factible identificar el funcionamiento del

ethos, *logos* y *pathos* según la especificidad del caso: si recordamos las primeras temporadas de *Game of Thrones*, Daenerys es una joven princesa exiliada, víctima del abuso físico y psicológico por parte de su hermano mayor (Viserys), y prometida en matrimonio a un líder guerrero como moneda de cambio por los servicios de un ejército dothraki. Incluso antes de la muerte de Khal Drogo (su esposo), vemos que inicia la rebelión de la heroína contra el sistema patriarcal que la oprime: poco a poco, nombrándose Khaleesi, obtiene cierto grado de independencia y poder hasta que asume su papel como la única heredera legítima del Trono de Hierro.

Visto de esta forma, el modelo que propone Schmidt puede aplicarse a Daenerys Targaryen, sin embargo, hay tres etapas que se conjugan –casi perfectamente– con la triada aristotélica:

1. El despertar: construcción del *ethos* *previo*. Cuando Daenerys fue consumida por el fuego de la pira funeraria de Khal Drogo, nació, junto a sus dragones, una nueva imagen de sí misma que proyectará siempre: la de una joven sobreviviente al calor de las llamas, un símbolo de esperanza y admiración para su pueblo, la madre de tres criaturas que se creían extintas y cuyos antecesores conquistaron el mundo. La mujer destinada a convertirse en reina.

2. El descenso: arco transformativo y auge lógico. La fuerza que le confieren sus dragones no resulta suficiente ya que, al saberla inexperta en el arte de la guerra y al ser una mujer sin demasiados recursos, diferentes figuras de poder niegan la validez de su reclamo y retiran cualquier apoyo solicitado. En consecuencia, Daenerys se convierte en una excelente oradora y estratega; así, siendo la palabra su mejor arma por el momento, sus discursos se tornan de carácter persuasivo.

3. El renacimiento: perfeccionamiento del *pathos*. Para entonces, la experiencia de

Daenerys como líder política al igual que la acumulación de diferentes fracasos y victorias, funge como principales motivantes para el perfeccionamiento de sus capacidades discursivas.

Las evidencias anteriores, si bien me permiten ejemplificar a grandes rasgos parte del cometido de este trabajo, abarcan una considerable variedad de subtramas y redes narrativas que no podría detallar plenamente en las páginas restantes, debido a lo cual me concentraré en dos de los discursos que pronuncia Daenerys frente a su ejército de Inmaculados. Pienso que los mismos demuestran el dominio absoluto que posee Daenerys sobre la retórica aristotélica, aunque en etapas diferentes de su periplo, y también retratan los extremos de ambos horizontes (de expectativas y de experiencias) según el impacto que provocó el arco transformativo del personaje en los telespectadores.

El descenso

Escena 1 [T3, Episodio 4; inicia en min: 47:54] (Benioff, D. y Weiss D. B).

Contexto no lingüístico restringido: En esta primera escena, Daenerys, luego de haber aprendido varias lecciones con Los Trece de Qarth, viaja a Astapor para adquirir un ejército. En la mencionada ciudad, la esclavitud es el principal sustento de los grandes Amos; por ende, el ejército de Inmaculados está conformado por hombres que fueron arrebatados de los brazos de sus madres, castrados, y posteriormente torturados para la perfección de su entrenamiento. Se dice que caerían sobre sus espadas si así se les ordenara, pues toda emoción que se considera común en el ser humano no habita en ninguno de ellos.

Contexto lingüístico restringido: A través de Missandei, una joven traductora que también es esclava, Daenerys negocia con el amo Kraznys y le externa su intención de comprar el ejército entero –miles de Inmaculados–, e incluso a aquellos que continúan en entrenamiento. El amo Kraznys se burla de ella y le pregunta cómo pretende costear

tal inversión. Daenerys le ofrece uno de sus dragones a cambio del ejército, a lo que el amo Kraznys acepta, no sin antes exigirle que le sea entregado el más grande y fuerte de los tres (Drogon).

Contexto no lingüístico amplio: Registrada en la historia de los Siete Reinos, la magnificencia y letalidad de los dragones resulta un gran atractivo para toda persona que planifica conquistar diferentes sitios, por lo que, el poseer uno implica obtener numerosas ventajas en el campo de batalla, la posibilidad de vencer al enemigo y un posicionamiento de fuerza y autoridad frente a cualquier público.

- *Ethos prediscursivo*: Daenerys se presentó como la reina legítima de los Siete Reinos desde el momento en que llegó a Astapor y actuó en consecuencia; utiliza a su favor la reputación que ya la antecede para reafirmar su poder e inteligencia.

Daenerys: ¿Está hecho? ¿Me pertenecen?

Missandei: [Pregunta en valyrio]

Amo Kraznys [en valyrio]: Está hecho.

Missandei: Está hecho.

Amo Kraznys [en valyrio]: Ella tiene el látigo.

Missandei: Está hecho. El látigo es suyo, es su amo.

Amo Kraznys [en valyrio]: La puta tiene a su ejército.

Daenerys [en valyrio]: ¡Inmaculados! ¡Marchen al frente! ¡Alto!

Amo Kraznys [en valyrio]: Dile a la perra que su bestia no quiere obedecer.

Daenerys [en valyrio]: Un dragón no es un esclavo.

Amo [en valyrio]: ¿Habla valyrio?

Daenerys [en valyrio]: Soy Daenerys Stormborn de la casa Targaryen, de la sangre de la vieja Valyria. El valyrio es mi lengua materna.

Daenerys [en valyrio]: ¡Inmaculados! ¡Maten a los amos! ¡Maten a los soldados! Maten a cada hombre que sostenga un látigo, pero no lastimen a los niños. Corten las cadenas de cada esclavo que vean.

Amo Kraznys: ¡Yo soy su amo! ¡Mátenla, mátenla!

Daenerys [en valyrio]: Dracarys.

[...]

Daenerys [en valyrio]: ¡Inmaculados! Han sido esclavos toda su vida. Hoy son libres. Cualquier hombre que quiera irse, puede hacerlo y nadie le hará daño. Les doy mi palabra.

Daenerys [en valyrio]: ¿Pelearán por mí? ¿Como hombres libres?

Como se observa en la transcripción, Daenerys emplea la triada aristotélica para conseguir al ejército de Inmaculados y, tras liberarlos, pedir que levanten las armas en su nombre como hombres con la facultad de elegir: la imagen que construye en esta pequeña escena es la de libertadora, la de una monarca que escucha la voz y los deseos de su gente. Sus argumentos, por otra parte, son bastante sencillos –ya que se cimentan en algo comprobable (la esclavitud)– e infalibles al pronunciarlos en la lengua materna, la que comparte con los Inmaculados; además, ejecuta las tres reglas de construcción del *pathos* para persuadir a los soldados a unirse a su causa: manifiesta la emoción que espera inducir en su audiencia valiéndose del látigo que le entregó el amo Kraznys, pero ella lo utiliza para dictar sentencia a los esclavistas. Finalmente, describe breve y oportunamente la tragedia que acometió la vida de aquellos hombres para incentivar un sentido de justicia, la necesidad de obrar correctamente y liberar a otras personas en el mundo.

El renacimiento

Escena 2 [T8, Episodio 6; min: 12:58 – 16:06] (Benioff, D. y Weiss D. B).

Contexto no lingüístico restringido: Daenerys llega a King's Landing y derrota al ejército de los Lannister. La ciudad cae debido al fuego del dragón (Drogon), quien reduce la mitad de la misma a cenizas, provocando la muerte de incontables inocentes. Después de la masacre, Daenerys dirige unas palabras al ejército de Inmaculados (y algunos dothrakis) que le ha conseguido la victoria.

Daenerys [en Dothraki]: ¡Sangre de mi sangre! Cumplieron todas sus promesas. Mataron a mis enemigos en vestimentas de hierro. Derribaron sus casas de piedra. ¡Me han dado los Siete Reinos!

Daenerys [en valyrio]: Torgo Nudho, has caminado a mi lado desde la Plaza del Orgullo. Eres el más valiente de los hombres, el más leal de los soldados. Te nombro comandante de todas mis fuerzas, el Maestro de Guerra de la Reina.

Daenerys [en valyrio]: Inmaculados. Todos fueron arrebatados de los brazos de sus madres y criados como esclavos. Ahora son los libertadores. Han liberado a las personas de Kings Landing de la tiranía, pero la guerra aún no ha terminado. No bajaremos nuestras lanzas hasta haber liberado a todas las personas del mundo.

Daenerys [en valyrio]: Desde Winterfell hasta Dorne, desde Lannisport a Qarth, desde las Islas de Verano al Mar de Jade. Mujeres, hombres y niños han sufrido suficiente bajo la rueda. ¿Romperán la rueda conmigo?

Similar al caso detallado anteriormente, la Madre de Dragones se coloca frente a los Inmaculados y anuncia de manera formal su reciente victoria. Aquí, sin embargo, observamos una estructura argumentativa más precisa (con especial elocuencia en la *dispositio*, *elocutio* y *pronutiatio*), pues la situación lo amerita, ha empezado su reinado. Daenerys parte de la improvisación, pero tiene conocimiento pleno y control sobre el discurso: la modulación de su tono de voz (que es solemne), por ejemplo, deja entrever su práctica como figura política. Refirién-

dome al léxico de la serie, es una auténtica jugadora del Juego de Tronos.

Como sabemos, la audiencia televisiva mostraba simpatía por la dirección que seguía el personaje femenino, ya que encarnaba todos los ideales típicos de un héroe; no obstante, la falta de clasificación –en términos de buenos o malos– que George R. R. Martin les negó a sus personajes, constituye uno de esos puntos de indeterminación mencionados por Ingarden que los lectores/televidentes deberán llenar a partir de su propia lectura.

Retomando los conceptos trabajados por Jauss, es decir, los horizontes de expectativas y de experiencias, podemos pensar que se encuentran en constante transformación: al tratarse de un formato cinematográfico, cuyo texto fijo está incompleto, las expectativas puestas sobre él dependen de la constante calidad visual y argumentativa de diversos factores (secuencias de acción, elenco, vestuario, efectos especiales, estética). Para las últimas temporadas, el enfoque narrativo fue difuminándose y, a falta del material literario original, los productores replicaron las fórmulas dominantes (las del héroe varón) y dieron un vuelco a los personajes que habían construido, sorprendiendo –y decepcionando– a los amantes de la serie con el genocidio cometido por la reina Targaryen, acción que terminó por causar la ruina de la configuración narrativa de una heroína compleja e interesante.

Conclusiones

Hemos visto, hasta ahora, que gracias a los lineamientos que constituyen el viaje de la heroína propuesto por Victoria Lynn Schmidt, se facilita la identificación del diálogo directo entre la triada argumentativa aristotélica y el periplo de Daenerys Targaryen, especialmente en los discursos que dirige a su ejército de Inmaculados, generando un nivel de comprensión superior que puede o no modificar su interpretación colectiva.

Para concluir, pienso que sería interesante realizar un análisis comparativo con el objeto literario y

ahondar más en las diferencias de carácter narrativo en contraste con la serie de televisión; de igual manera, me gustaría realizar algo similar con el resto de los personajes femeninos creados por R. R. Martin, pues la variedad de arquetipos que ostenta *Canción de hielo y fuego* me parece digna de estudiar. Asimismo, creo que hay muchos aspectos más de las teorías seleccionadas –estética de la recepción, viaje de la heroína y retórica aristotélica– que nos darían un resultado más concreto del caso discutido, por lo que sería pertinente poner sobre la mesa dichos vínculos.

Referencias

- “And Now His Watch Is Ended.” *Game of Thrones*, creada por David Benioff y D. B. Weiss, temporada 3, episodio 4, HBO Entertainment, 21 de abril 2013.
- Benioff, David, and Weiss D. B., creadores. *Game of Thrones*. HBO Entertainment, 2011–2019
- Castro Balbuena, Antonio. “El arquetipo heroico femenino en la fantasía épica contemporánea. Daenerys Targaryen, heroína implacable y madre de dragones.” *Miscelánea*, no. 69, 2024, pp. 211–230
- Charaudeau, Patrick y Dominique Maingueneau. *Diccionario de análisis del discurso*. 1.^a ed., Amorrortu Editores, 2005.
- “The Iron Throne.” *Game of Thrones*, creada por David Benioff y D. B. Weiss, temporada 8, episodio 6, HBO Entertainment, 19 mayo 2019.
- “Discurso.” *Diccionario de términos clave de ELE*. Centro Virtual Cervantes. (2008). Recuperado el 13 de diciembre de 2025 de: https://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/diccionario_ele/diccionario/discurso.htm
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, 2005.
- Santander, Pedro. “Por qué y cómo hacer análisis del discurso.” *Cinta de Moebio*, no. 41, 2011, pp. 207–224. <https://www.moebio.uchile.cl/41/santander.html>
- Santiago Guervós, Javier. “La comunicación persuasiva: discurso político y discurso publicitario.” *Akal*. (2020): 427–445.



MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA