

Revista Litterae. Teoría y Crítica literaria

PRÓLOGO INAUGURAL

Pedro Diego Varela

MUJERES, COMAMOS Y NO PIDAMOS PERDÓN

Gema Escribano Larripa

CONTINUIDADES DEL ENCIERRO Y LA SOLEDAD COMO CRÍTICA DE LA MODERNIDAD EN LA LITERATURA COLOMBIANA: UN ESTUDIO CRÍTICO DEL CANON

MARÍA, LA VORÁGINE Y CIEN AÑOS DE SOLEDAD

Susana Blake Idárraga Ocampo

KELLY BARNHILL Y URSULA K. LE GUIN: LAS DRAGONAS COMO METÁFORA DE LA EMANCIPACIÓN FEMENINA

David A. Dias Santana

EL DESEO COMO FORMA DE LIBERTAD: CRÍTICA QUEER DE THE PRICE OF SALT DE PATRICIA HIGHSMITH

Graciano Luis Piñuela Menéndez



PRÓLOGO INAUGURAL

Pedro Diego Varela



naugar una revista es siempre un acto de afirmación del conocimiento, de confianza en la capacidad del pensamiento para esclarecer la literatura y de compromiso con el rigor intelectual. *Revista Litterae. Teoría y Crítica Literaria* surge con la determinación de ofrecer un espacio donde la teoría y la crítica sean herramientas fundamentales para el análisis y la comprensión de los textos literarios. Su propósito es proporcionar un ámbito de estudio donde la literatura no se reduzca a un objeto de contemplación estética, sino que se examine en sus estructuras internas, en sus relaciones con la tradición y en su capacidad para generar conocimiento.

En una época donde la rapidez informativa tiende a reemplazar la solidez argumentativa, reivindicamos el examen detenido, la exposición rigurosa y el desarrollo sistemático de las ideas. El pensamiento fragmentario y la falta de precisión conceptual han llevado a una pérdida de profundidad en el análisis literario, convirtiéndolo en un ejercicio superficial o meramente impresionista. Frente a esta tendencia, proponemos una aproximación que privilegie la solidez metodológica, el rigor expositivo y la coherencia lógica en la articulación de los discursos críticos. No basta con describir las transformaciones del pensamiento literario; es necesario contribuir activamente a su estructuración y avance mediante el análisis racional y la confrontación de ideas.

Este primer número recoge una selección de estudios que ilustran la diversidad de enfoques desde los que es posible abordar la literatura. Desde el análisis de estructuras narrativas y recursos estilísticos hasta la relación de los textos con los grandes sistemas conceptuales, cada artículo se plantea como una exposición precisa y fundamentada. Se incluyen trabajos que examinan la configuración de los géneros literarios, las problemáticas de la interpretación textual y las implicaciones gnoseológicas de la crítica. Asimismo, se estudian las relaciones entre la literatura y otros ámbitos del conocimiento, mostrando cómo los textos pueden articular sistemas de pensamiento complejos que trascienden su dimensión estética.

El estudio de la literatura no puede reducirse a un ejercicio subjetivo ni a una simple exposición de juicios de valor personales. La crítica literaria debe sustentarse en criterios objetivos, en el análisis detallado de las estructuras textuales y en la identificación de los mecanismos que hacen posible la producción de significados. Por ello, esta revista no se orienta hacia la emisión de opiniones aisladas ni a la reproducción de lugares comunes, sino a la formulación de hipótesis verificables, argumentaciones coherentes y evaluaciones fundamentadas sobre los textos que aborda.



Agradecemos a quienes han hecho posible este proyecto: a los autores que han depositado su confianza en esta publicación, a los lectores que participan en esta empresa intelectual y a todos aquellos que sostienen, como nosotros, que la teoría y la crítica literaria son instrumentos insustituibles para el conocimiento de la literatura.

Con firmeza y claridad, iniciamos este recorrido. Que este sea el primero de muchos números orientados por el rigor y la argumentación, contribuyendo al desarrollo de un pensamiento literario fundamentado, sistemático y libre de arbitrariedad.

Pedro Diego Varela.

MUJERES, COMAMOS Y NO PIDAMOS PERDÓN

Gema Escribano Larripa



Lara Williams es una escritora británica nacida en Mánchester en 1985. Es conocida por su trabajo en la narrativa contemporánea y sus ensayos sobre feminismo y cuestiones sociales. Entre sus obras destacan las novelas *Supper Club* (2019), ganadora del premio *Not the Booker Prize* del periódico *The Guardian*, y *The Odysee* (2022), además de las colecciones de relatos *Treats* (2016) y *A Selfie as Big as the Ritz* (2017). También ha colaborado con medios periodísticos como *The Guardian*, *Vice*, *The Independent* y *Times Literary Supplement*. *Supper Club*, novela publicada en español por Blackie Books como *Las devoradoras*, ha sido descrita como un “club de lucha feminista” que aborda la transgresión femenina a través de la comida.

La trama de *Las devoradoras* se centra en un grupo de mujeres que encuentran en la comida una forma de resistencia, afirmación y transgresión en una sociedad que a menudo restringe sus cuerpos, sus deseos y sus voces. Estas reuniones, organizadas por Roberta, la protagonista, funcionan como un espacio de desinhibición donde se rompen los tabúes relacionados con el cuerpo femenino, el apetito y la conformidad. A través de los banquetes, las mujeres reclaman su derecho a existir plenamente, tanto literal como simbólicamente. Con una prosa ingeniosa y provocadora, Lara Williams reflexiona sobre el papel de la comida, el cuerpo y la libertad en la vida de las mujeres.

La elección de estructurar la novela alternando entre el pasado y el presente de Roberta no es un recurso meramente estilístico, sino una estrategia narrativa que enriquece la comprensión del personaje. Este vaivén temporal permite reconstruir el entramado emocional, psicológico y social que define a Roberta, mostrando cómo las experiencias de su pasado moldean sus acciones y decisiones actuales. La tensión psicológica que atraviesa la protagonista, entre sus deseos, miedos y culpas, se despliega con gran intensidad gracias a esta alternancia, que también conecta de forma coherente sus traumas con su búsqueda de liberación en el presente.

Uno de los elementos más potentes de la novela es el simbolismo. La comida y el acto de cocinar funcionan como metáforas de transgresión, resistencia y autoafirmación. Los banquetes del club no solo representan un desafío a las normas sociales que regulan el cuerpo femenino y el apetito, sino que también simbolizan la búsqueda de un espacio propio para existir plenamente y en comunidad. Estos banquetes, que adquieren un carácter ritualístico, refuerzan la



idea de que gestos cotidianos, como cocinar y comer juntas, pueden convertirse en actos profundamente políticos y transformadores.

El contraste entre el deseo y la negación se plasma como una dualidad recurrente en el texto: el apetito como metáfora de la libertad y la represión. Frases como “querer devorar, pero también ser devorada” (pág. 58) encapsula esta lucha interna, mostrando cómo las mujeres son condicionadas para limitarse incluso en aspectos básicos, como la alimentación, el deseo sexual o el espacio que ocupan. La formación de un club secreto se convierte en un acto de resistencia colectiva, pero también en un espejo de los conflictos internos de sus integrantes. Este espacio clandestino es tanto un refugio como un campo de batalla para renegociar su relación con consigo mismas y con el mundo.

El cuerpo femenino se presenta como territorio político constantemente vigilado y controlado. Sin embargo, Williams utiliza la metáfora del cuerpo como un espacio de resistencia para explorar cómo pequeños gestos, como correr, cocinar o comer juntas, pueden convertirse en actos de autodefinición. Estos momentos, aparentemente cotidianos, adquieren un carácter radical al permitir a las mujeres reclamar su espacio en un entorno que constantemente las constriñe.

El lenguaje de Williams es crudo y directo, subrayando la urgencia de los temas tratados. Frases como “no hay nada más aterrador que una mujer que folla y come con gusto” (pág. 179) desafían los tabúes y exponen los miedos sociales hacia las mujeres que existen plenamente. A través de esta provocación estilística, Williams desnuda las estructuras de poder que moldean las vidas femeninas, al tiempo que invita al lector a cuestionarlas.

La ironía, un recurso recurrente en la narrativa, subraya las contradicciones de una sociedad que regula el cuerpo femenino mientras idealiza su control. Los diálogos entre Roberta y Arnold reflejan dinámicas de poder que se replican en las relaciones románticas y sociales. Arnold, con su paternalismo y manipulación, sirve como un microcosmos de las expectativas impuestas a las mujeres, mientras que las interacciones en el club revelan las ambivalencias entre las integrantes y su lucha por la autoafirmación.

El club de las devoradoras es más que un espacio literal; es un símbolo de la lucha por ensancharse frente a un mundo que obliga a empequeñecerse. Mientras Roberta enfrenta sus ansiedades y contradicciones, la novela invita a reflexionar sobre qué significa ocupar un espacio en un mundo restrictivo, y cómo la misma existencia puede ser un acto de resistencia.

En conclusión, *Las devoradoras* es una obra profundamente política y emocional que interroga las estructuras de poder que moldean la vida de las mujeres. Con una protagonista imperfecta y profundamente humana, Lara Williams logra articular una crítica mordaz contra las imposiciones sociales, mientras propone



alternativas: la autoafirmación, la transgresión y la conquista de espacios. Un libro que deja al lector con preguntas incisivas y una invitación a repensar los límites que nos imponemos y que permitimos que nos impongan: ¿estamos dispuestas a romper con las normas impuestas para reclamar nuestro derecho a existir plenamente sin miedo ni disculpas?

Lara Williams

Las devoradoras

Editorial Blackie Books, 2021 Barcelona (España)

327 páginas



CONTINUIDADES DEL ENCIERRO Y LA SOLEDAD COMO CRÍTICA DE LA MODERNIDAD EN LA LITERATURA COLOMBIANA: UN ESTUDIO CRÍTICO DEL CANON *MARÍA, LA VORÁGINE Y CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

Susana Blake Idárraga Ocampo

(...) La obra parece dar cuenta del estancamiento o retroceso de la historia y de las aspiraciones de construcción nacional. Dicho de otro modo, la novela no es fundacional sino disfuncional al demoler cimientos y cancelar proyectos en una crisis insoluble; es una representación del fracaso que funda cierto tipo de identidad peculiar basada en la nostalgia de un pasado coherente, reproductivo y estático
(Doris Sommer, 2004, pp. 233-234).

Un clásico, entonces: aquel texto que, ante el intento del crítico de circunscribir sus condiciones de posibilidad, sus orígenes, su suelo fundante, le arroja de vuelta a la cara un fondo falso, producto del mismo texto. El crítico se da cuenta de que, a cada intento de dar un paso hacia afuera, aterriza sobre un suelo interno al texto, producto de su propio juego de espejos. El crítico entiende que ninguna lectura de un clásico resulta inmune al peligro de la regresión infinita
(Idelber Avelar, 2015, p. 84).



stancamiento o retroceso, cancelación, regresión infinita. Con estas palabras podemos caracterizar tres obras de literatura colombiana que aparecen como las tres obras del canon nacional y que, además, presentan importantes continuidades entre sí: *María*, *La Vorágine* y *Cien años de*



soledad. Estas tres novelas, que no persiguen una misma narrativa y difieren ampliamente en sus tipos de riqueza en el estilo, nos llevan, sin embargo, por una misma línea de encierro que se pone de relieve con distinciones dentro de cada novela; distinciones que responden, por supuesto, al carácter de las narraciones y al estilo propio de cada una de ellas. En el presente artículo busco dar cuenta del encierro como mensaje y como función en cada una de estas novelas, encierro que se percibe en los destinos de las historias tanto como en la estética de los relatos y en las impresiones que ambas dimensiones dejan en la experiencia de su lectura. También intento vincular tal encierro hallado en las tres obras de literatura colombiana con una lectura de las formas de la modernidad allí logradas (o no) y el sentido de lo barroco en nuestro arte y nuestra historia.

Las dimensiones del encierro: destino y autodestrucción en *María*

En *El mal de María*, Doris Sommer nos dice que la frustración, la no consecución del romance, es el motor tanto de la historia a desenlazar como de la escritura de la novela: "la frustración misma hace posible la narración" (Sommer, 2004, p. 228), y así existen en el texto razones literarias –continuar la escritura– como narrativas –la delicada salud de María, cuyos nervios no conviene exaltar– para que el drama de la tensión amorosa no llegue a resolverse sino trágicamente, aunque de manera dilatada y aplazada por el escritor y por las decisiones de sus personajes. Desde temprano en la novela hay signos que anticipan el final desgraciado, y progresivamente podemos ir dándonos cuenta de cómo los personajes –particularmente Efraín, con las motivaciones propias de su carácter– son quienes van asegurando la realización y la confirmación del destino trágico ya prefigurado.

Han pasado pocas páginas y ya, hacia el capítulo XIII, Efraín da signos de que ambos presienten la fatalidad a través de la lectura de un otro relato, el de Chactas y su amada difunta:



María, dejando de oír mi voz, descubrió la faz, y por ella rodaban gruesas lágrimas. Era tan bella como la creación del poeta, y yo la amaba con el amor que él imaginó. Nos dirigimos en silencio y lentamente hacia la casa. ¡Ay!, mi alma y la de María no solo estaban conmovidas por aquella lectura, estaban abrumadas por el presentimiento (Isaacs, 2023, p. 83).

María aparece como una novela cerrada porque desde el principio el destino estaba cerrado para los dos amantes, no por alguna imposibilidad exterior, porque de hecho las que pudieron aparecer como circunstancias sociales y de la costumbre adversas al romance fueron rápidamente solventadas; sino por paradojas tristes que responden a la necesidad interior de la psicología de los personajes –la sobreidentificación de Efraín con su ideal de hijo del padre, principalmente; el carácter infructuoso de mártir en María; los deseos contradictorios del padre de ser sucedido por su hijo y reinar en la casa para siempre; la marca imborrable o el estigma del judaísmo en María y el padre, y aun el estado de un judaísmo incompleto en María por ser conversa; etc.–.

La paradoja se cristaliza en cuanto relacionamos la historia en la novela como espejo de la historia nacional: Efraín fue enviado lejos y consintió en irse para propiciar el engrandecimiento de la casa, pero yéndose lo frustró; el ánimo tras el proyecto de viaje del personaje de Efraín consiste en su maduración, pero termina por truncarla. La paradoja es originaria: la doble condición del padre espeja la situación del hacendado en Colombia para la época: querer perpetuar su poder y su dominio en los hijos [en otros] –necesariamente un orden distinto del primero, pero quizás sostenible– y a la vez no querer perpetuarlos sino en sí mismo [una misma clase dominante, cerrada y la misma] –deseo insostenible y delirante que lleva más rápidamente a la desgracia–. Tal tensión mal tramitada trae abajo en *María* todo el edificio familiar consigo. Correlativamente, la decadencia de viejas formas y los agravios sobre las clases subalternas en la historia nacional han sido los motores que han movilizado formas sociales



agotadas en su propia cerrazón, si bien han sido movilizaciones no solo infructíferas, sino también gravosas.

La razón por la que es cerrada es que en *María* todo llega demasiado tarde, como el retorno de Efraín que, yéndose a estudiar medicina, no pudo salvar a María de su enfermedad –justamente por haber partido de su lado–, y la novela aparece así como una historia que persigue su propio sino trágico, inútilmente triste y, como dijera Doris Sommer, logra consolidar un relato que no es fundacional –no nos brinda ninguna utopía o lección fundante para la construcción de nada–, sino disfuncional.

La selva sin salida y lo inaprehensible; encierro autoimpuesto y dificultad en la lectura de *La Vorágine*

Como siguiendo una continuidad ascendente, el registro del encierro en *La Vorágine* se hace tanto más evidente que en su antecesora, que la lectura puede llegar a ser una experiencia del desespero.

La Vorágine cuenta, en una primera capa, una historia de adentramiento en la geografía nacional más "ajena": partiendo desde Bogotá, Arturo Cova y Alicia se dirigen a los inexplorados llanos, y luego el desenvolvimiento de la historia los lleva a la aún más inexplorada selva amazónica. La naturaleza aparece aquí, ya no como en *María*, espejo de los estados emocionales de los personajes, cómplice de la historia, sino todo lo contrario, aparece como una otredad que opone resistencia al dominio humano, que amenaza sus empresas y su vida y, sobre todo, una otredad que se acerca más a lo indescifrable, a lo inaprehensible –en parte por sí misma y en parte por la actitud, llamada por Sylvia Molloy "pose estética", del protagonista, quien "proyecta su viaje como quien contempla la adquisición de un objeto exótico para una colección que se irá valorizando con los años" (Molloy, 1987, p. 749)–. Es cierto que, en general, la selva se muestra cerrada a los hombres –en la novela, amenaza y se resiste a la comprensión de otros personajes, y en la literatura es, más que un sitio concreto, el lugar simbólico del



peligro, de la confusión y el trastocamiento–, aunque también lo es que Cova se acerca a los fenómenos de la selva con un ensimismamiento que le cierra específicamente a él la posibilidad de comprender u orientarse en ella. Adversamente, avanzada la novela aparece la voz de Clemente Silva como voz que puede hallar un orden tanto en el espacio como en el discurso, y tal como él podía ubicarse mejor reconociendo árboles y caminos, la lectura de su narración se muestra más clara, ordenada y abierta a la comprensión. Sin embargo, la fuerza encerradora de la novela se pone de manifiesto con especial intensidad cuando Clemente Silva también es presa de la función desorientadora de la selva, y aun cuando logra salir de ella es compelido a regresar, mostrando el mecanismo del encierro en el sentido de la enorme dificultad para hallar una salida, por un lado, y en la compulsión de volver a clausurarse en la selva, por elección propia, por el otro.

Dos momentos de los dos destacados y disímiles narradores evidencian la sin-salida que encierra a los personajes, al relato y a la historia nacional en él sumergida. El primero, ya mencionado, muestra a Clemente Silva encontrándose con la falsa esperanza de la institucionalidad, cuando adquiere la conciencia horrorosa de que el cónsul colombiano –que no lo era– no solo estaba al tanto de los vejámenes que Silva pretendía denunciar, sino que refería con benevolencia al «señor Arana», dueño y autor de los abusos y masacres en las caucherías: "él es hombre muy bueno y le ayudará" (Rivera, 2023, p. 245). Ante tal horror, descartada toda esperanza de auxilio, Clemente Silva solo puede retornar a la selva, además, en la nueva empresa de buscar los huesos perdidos de su hijo Luciano, de quien se acaba de enterar que lo ha matado, no un hombre, sino nada menos que un árbol.

El segundo momento de la sin-salida nos viene de Cova, poco después de que se nos ha revelado que la novela que leemos es el manuscrito trabajado por él como testimonio de la selva y las caucherías en el libro de cuentas: tras el apresurado reencuentro con Alicia y Barrera, y ante la amenaza de «los



apestados» que se acercan, Cova pronuncia las palabras inesperadas, afirma ahora él mismo el encierro del que viene renegando por cientos de páginas: "sí, es mejor dejar este rancho y guarecernos en la selva (...)" (Rivera, 2023, p. 348). La selva, que había sido encierro forzoso, cárcel a la que varios le buscaron la huida siempre durante el desarrollo de la novela, termina por volverse guarida, es decir, encierro autoimpuesto.

La Vorágine, ya se ha dicho, se resiste a la lectura como la selva se resiste a los esfuerzos humanos de orientación y ordenación. Sylvia Molloy refiere esta característica como la presencia de *fallas* en la novela, "en el doble sentido de quiebra y de defecto" (Molloy, 1987, p. 747), pero insiste en una relectura que se haga, no a pesar de las fallas ni por encima de ellas, sino *en* las fallas y quiebras mismas. Siguiendo con esta intención declarada de lectura, leo pues el encierro como mensaje y como función que subyacen a la historia y al relato.

Espiral infinita y soledad como encierro en la propia historia en *Cien años de soledad*

"Ya esto me lo sé de memoria (...). Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio" (García Márquez, 2014, p. 236). En su artículo de 1984, Roberto Paoli explora el tiempo cíclico, los sucesos que vuelven sobre sí mismos y se repiten inexorablemente, como un rasgo persistente y notado por la crítica en *Cien años de soledad*. Paoli distingue entre dos registros del tiempo cíclico: uno en la *historia*, que refiere a los acontecimientos y personajes-tipos que se repiten y de cuya repetición se dan cuenta algunos personajes en un nivel de conciencia más despierto, principalmente Úrsula y en segunda instancia Pilar Ternera. El tiempo cíclico es notable también a nivel del *relato*, y de este no se percatan personajes, sino lectores: un "aspecto estructural del enredo, en la circularidad de las secuencias, de los capítulos y de los episodios, de las grandes y de las pequeñas unidades narrativas" (Paoli, 1984, p. 990); en anacronías



que dan origen a episodios que «se muerden la cola» y que hacen que la estructura temporal de la novela parezca un gran círculo compuesto de numerosos círculos, contenidos uno dentro de otros, que se suceden, se superponen y se encabalgan, y que son de diámetros diferentes» (Paoli, 1984, p. 990).

Oír la descripción del tiempo cíclico, en cualquiera de sus acepciones, da la impresión de un laberinto circular o, cabría decir, de una vorágine. Lo cierto es que los personajes y lectores se hallan, en *Cien años de soledad* y alrededor de ella, en una suerte de encierro, de espiral infinita que, aunque con ligeros cambios, sutiles desviaciones, no logra trazar un camino de libertad porque está signado por la repetición, que no es un tema menor, además, en una novela que se ve atravesada todo el tiempo por un fenómeno cuya estructura está fundada en la iteración, a saber, la familia. En este sentido el texto en su constitución, y la historia en sus motivos, están encerrados, o cerrados sobre sí mismos.

El encierro en *Cien años de soledad* aparece, también, en la búsqueda de la stirpe por salvarse, que hacia el final se muestra una búsqueda frustrada. Como apunta Cristóbal Pera (1993), los Buendía alternan entre estrategias de salvación, comenzando por la alienación, al volver su mirada y el proyecto familiar hacia Europa, sus modelos y costumbres, y en ello fallan al tratar de descifrar su destino con claves ajenas y, por tanto, desacertadas; luego, a la alienación oponen, fatalmente, la estrategia de la introversión, volviendo sobre sí mismos:

pero ese intento de borrar las raíces y de enterrar el pasado resulta al fin y al cabo infructuoso cuando se encuentra [Amaranta Úrsula] con su sobrino Aureliano y ambos, obedeciendo a un extraño reclamo ancestral, consuman la drástica vuelta a lo más recóndito de sus orígenes a través del amor (Pera, 1993, p. 91)



El encierro reside, en esta alternancia, en que ninguna de las estrategias por las que opta la estirpe de los Buendía los conduce a puerto feliz, dando la impresión, como la daba el tiempo cíclico, de que no habrá salida, no habrá resolución, sino repetición de una desgracia que parece ser destino inescapable: "el resultado es", de nuevo, "el incesto, el «pecado original» de los Buendía, el cumplimiento del ancestral temor, el nacimiento del vástago con cola de cerdo que cerrará la estirpe" (Pera, 1993, p. 92). La soledad, tema de la novela, adquiere un nuevo significado como la soledad por el encierro en la propia historia. Y aunque la conciencia de personajes aparezca para notar y anotar tal encierro, es una conciencia estéril y por tanto solitaria, porque aunque alcanza el estado reflexivo, no logra todavía arquear la historia en un sentido nuevo que fuera productivo de alguna otra posibilidad. No puede más que *morderse la cola*.

Modernidad y modernismos en las novelas

¿Cuál es el sentido de la continuidad del encierro en las tres novelas? ¿Qué quiere decir, de qué nos habla el encierro en la historia y en sus formas? Parece sonar cierto para las tres novelas abordadas lo que dijera Doris Sommer respecto de *María*: no tratamos con novelas fundacionales, que proporcionen un relato alrededor del cual organizar algún proyecto de identidad nacional, sino con novelas disfuncionales, que ponen el acento sobre la que ha sido nuestra cerrazón y esgrimen, a lo sumo, un retrato de algunas de sus causas. No digamos todavía que la nuestra es una historia cerrada, sin porvenir posible. ¿Pero, alternativamente, cuál ha sido nuestra cerrazón, al menos la que se manifiesta en estas tres obras? La línea continua de encierro se encuentra tejida con otra línea continua a lo largo de *María*, *La Vorágine* y *Cien años de soledad*; esta es la línea de la crítica de la modernidad y sus formas en Colombia, que bien puede servir como imagen intensa de las formas de la modernidad logradas y no logradas en América Latina.



¿Qué es la modernidad? Para decirlo en el lenguaje de este texto, la modernidad es el proyecto ideológico –y político y económico y epistemológico– que se esfuerza por que el mundo sea aprehensible para el hombre; este es su deseo fundante, y su mecanismo es la transformación mediante la potencia creadora humana: la ciencia, la industria, etc. Paradójicamente, el mundo moderno, o la experiencia moderna del mundo, es aquella descrita por Marshall Berman como una "(...) vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y de angustia"; ser modernos es experimentar a la vez "(...) la emoción y el espanto de un mundo en el que «todo lo sólido se desvanece en el aire»" (Berman, 2011, p. XVII). Esta es, desde ya, una visión crítica de la modernidad, y sostengo que es la visión que se halla tras el encierro en las tres novelas colombianas.

Siguiendo la línea de Berman, la respuesta –sobre todo la respuesta artística– a la modernidad, o mejor, las respuestas a la modernidad, son lo que llamaremos, en un sentido más amplio que el acostumbrado, *modernismos*: "cualquier intento por parte de hombres y mujeres modernos de ser tanto sujetos como objetos de la modernización, de captar el mundo moderno y sentirse cómodos en él" (Berman, 2011, p. IX). *María*, *La Vorágine* y *Cien años de soledad* son modernismos en este sentido. ¿Pero qué tipo de modernismos, y respondiendo a cuál modelo de modernidad, concretamente? Volvamos.

La modernidad, como la entendemos, es

un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que informan a una escala cada vez más amplia; de Estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital cada vez más fuertes; de movimientos sociales de masas que luchan contra esta



modernización desde arriba con sus propias formas de modernización desde abajo; de un mercado mundial siempre en expansión que lo abarca todo, capaz del crecimiento más espectacular; capaz de un despilfarro y una devastación espantosos, capaz de todo salvo de ofrecer solidez y estabilidad (Berman, 2011, p. 5).

Pero nuestras tres obras, como grandes modernismos del siglo XIX y XX, a la vez que atacan y critican apasionadamente desde dentro este orden no ordenado, son sensibles a sus formas, y valiéndose de ellas también lo afirman desde dentro; captan la complejidad de la vorágine moderna y en ese destello se hace posible, en ellas, al mismo tiempo, la ironía, la denuncia y el juego.

Berman propone una tipología de modernismos –reitero, en sentido amplio, como *actitudes hacia la modernidad*– que conviene retomar para orientarnos. En el primero de los modernismos hallamos las actitudes y obras que intentan "marginarse de la vida moderna" (2011, p. 18), dar la espalda al movimiento de la sociedad y remitirse a un arte y un pensamiento puros, autónomos, no contaminados por orden o relación social alguna, ni idea política, ni invención ni cambio económico. Este se trata de un modernismo infantil que ve con malos ojos la relación del arte con el mundo. Evidentemente, no es el caso de nuestras tres novelas, porque el principio de su crítica de la modernidad no es tan simple, y porque de hecho las tres se valen abundantemente del mundo, de las relaciones e invenciones, de las ideas y revoluciones, para hilar su historia y su relato.

El segundo de los modernismos parece reaccionar a la variante anterior con un espíritu afirmativo al que le falta el ojo crítico: "busca el derrocamiento violento de todos nuestros valores y se preocupa poco de la reconstrucción de los mundos que destruye" (Berman, 2011, p. 19); afirma "(...) «la tradición de derrocar la tradición» (Harold Rosenberg)" (Berman, p. 18). También es manifiesto que ninguna de las tres novelas aquí tratadas expone este tipo de modernismo



rebelde, de carácter adolescente, porque por otro lado su crítica de la tradición no es gratuita ni demoledora, y todavía muestra vestigios del orden antiguo que no habría que desechar en nombre de una miope visión lineal de la modernidad como progreso ascendente imparable. Este es, sin embargo, el tipo de modernismo más común en el discurso cultural más inmediatamente disponible; es el modernismo menos cuidadoso, insensible a paradojas y sutilezas, y es probablemente el modernismo al que se opusieron –o se opondrían, por lo menos– nuestras tres novelas.

En el modernismo que nos queda, siguiendo la tipología de Berman, encajan de manera luminosa nuestras tres novelas. Es "el modernismo dinámico y dialéctico", surgido en el siglo XIX, alimentado en el XX, aquel que puede

iluminar las fuerzas y necesidades contradictorias que nos inspiran y atormentan: nuestro deseo de estar arraigados en un pasado social y personal estable y coherente, y nuestro insaciable deseo de crecimiento (...), crecimiento que destruye tanto los paisajes físicos y sociales de nuestro pasado como nuestros vínculos emocionales con estos mundos perdidos; nuestras desesperadas lealtades a los grupos étnicos, nacionales, de clase y sexo, de los que esperamos que nos den una «identidad» sólida, y a la internacionalización de la vida cotidiana –de nuestros vestidos y objetos domésticos, nuestros libros y nuestra música, nuestras ideas y fantasías– que difunde todas nuestras identidades por todo el mapa; nuestro deseo de vivir de acuerdo con unos valores claros y sólidos, y nuestro deseo de abrazar las posibilidades ilimitadas de la vida y la experiencia modernas que anulan todos los valores (...) (Berman, p. 26).

Este modernismo, finalmente, sería el que respondiera al lamento de Octavio Paz sobre la situación presente de la modernidad: "(...) la idea de modernidad empieza

a perder su vitalidad. La pierde porque ya no es una crítica sino una convención aceptada y codificada" (Paz, 1982, pp. 20-21).

Nuestras tres novelas son modernismos en este tercer sentido, como expondremos rápidamente. En *María*, Jorge Isaacs expone la crisis del orden más tradicional –y cerrado– en la Colombia del siglo XIX: la clase campesina y los esclavos estaban por fuera del proyecto de nación, por más que el padre y Efraín fueran benevolentes con los esclavos de la casa; pero ese orden rígido entra en crisis, porque inherentemente es insostenible, y la evidencia del riesgo de tal crisis es interpretada por Doris Sommer como cifrada en la imposibilidad del amor de María y Efraín. Que el romance entre Tránsito y Braulio, también primos, pero no hacendados, prospere, es signo de la necesidad de abrir la estructura económica y social en la república, pero no para derrocar al linaje del padre y Efraín¹, sino simplemente para, abriéndolo, prevenir su decadencia y lograr la armonía nacional. Tal apertura nunca se logra en la novela.

La Vorágine es un modernismo dialéctico y dinámico. Heredera de su tiempo –un tiempo que es modernista en el sentido más estrecho de la corriente literaria–, se sirve de sus recursos formales para voltear el proyecto modernista sobre sí mismo: el excesivo lenguaje poético y la situación del viaje a la selva terrible y extraña están en el centro mismo de la novela, pero están allí para criticar, por un lado, el objeto modernista típico –lo extraño y lo exótico en sentidos radicales y legendarios– y, por el otro, el proyecto de la modernidad entendido en linealidad como progreso y entendimiento sin problemas: *La Vorágine* no muestra cómo las caucherías –«desarrollo», según la convención aceptada y rígida de la modernidad– llevaron prosperidad y luces a la selva, sino todo lo contrario, narra la barbarie que lleva la civilización a la selva: "No obstante, es el hombre civilizado el paladín de la destrucción" (Rivera, 2023, p. 258).

¹ La amistad entre las clases puede ser leída en este sentido.



Finalmente, *Cien años de soledad* aparece como la consumación, en esta triada, del modernismo crítico y además irónico y juguetón y divertido y desolador a la vez. Similar a como lo hace *La Vorágine*, *Cien años de soledad* toma elementos propios de lo criticado para subvertir su racionalidad: "García Márquez presenta como exóticos ciertos países europeos que en la historia de la cultura occidental nunca han sido considerados como tales" (Pera, 1993, p. 86). Pero distinto de lo que arguye Pera, quien afirma que con este movimiento García Márquez le da la vuelta al exotismo del Nuevo Mundo practicado por la cultura europea y "muestra que, si desde Europa se consideró exótico lo americano, también desde Latinoamérica se considera exótico lo europeo" (p. 86), este mecanismo crítico logra no igualar y así dejar las ideas sobre la cultura en una misma posición aunque inversa, sino poner en ridículo ese sistema mismo de pensamiento, en la dirección que ha sido pero también en la dirección que sea, en un gesto crítico modernista sumamente sagaz.

Cien años de soledad esgrime un modernismo dialéctico en suma realización, además, porque muestra a la vez las abundantes posibilidades y las reiterativas frustraciones de los modelos relacionales y culturales que se instalan en una modernidad en tránsito, incompleta, nunca del todo lograda. O bien, de aquellas experiencias vitales que se dan en un mundo contradictorio, donde chocan permanentemente tradición y renovación, donde se abandonan con entusiasmo viejas formas por nuevos modelos, pero se llega y se retorna irremediabilmente a una desgracia primitiva, no obstante, con una conciencia ampliada y más despierta que antes. *Cien años de soledad* entremezcla en un mismo tiempo narrativo el lugar originario mítico con el advenimiento de todo el paradigma del conocimiento de Occidente; entremezcla el amor con la violencia; entremezcla la visión romántica de la revolución con el cinismo de la política; entremezcla lo familiar con lo rival; entremezcla la búsqueda incesante y ciega con la decepción y la renuncia, la decadencia y la muerte, y así afirma una cosa a la vez que reconoce su potencia devastadora, en un gesto que en primer lugar es,

pues, también, moderno; que es consciente de los problemas internos de la modernidad y por lo mismo logra criticarla, en segundo; y que criticándola la vuelve a crear, finalmente.

El *ethos* barroco como experiencia y crítica de la modernidad en las novelas

La tradición crítica de estas tres novelas es abundante y este análisis apenas da cuenta de algunos de sus exponentes como Molloy (1987), Avelar (2015), Sommer (2004), Paoli (1984) y Pera (1993). Lo hace, además, tomando elaboraciones de la teoría sociológica en Berman (2011), Gandler (2000), Orozco (1975), Paz (1982) y Echeverría (2000) para establecer vínculos analíticos entre las novelas y su contexto de creación y recepción. Allí residen, a la vez, sus limitaciones y sus alcances: las ideas elaboradas escapan del dominio más estricto de la teoría literaria, pero su objeto es la literatura. Tampoco puede hablarse de una elaboración científica, en el sentido de las ciencias sociales, sino más bien de un análisis de una cultura y una sociedad, y de los sentidos de su proceso de cambio, a partir de los productos culturales más representativos dados en su seno.

Cercano a la concepción de modernismo como las formas que encontramos para hacer frente a las fuerzas desarticulantes de la modernidad, encontramos un concepto interesantísimo para abordar las experiencias de la modernidad latinoamericana, así como su crítica en la literatura: el *ethos* barroco. *María*, pero especialmente *La Vorágine* y *Cien años de soledad*, encontraron una forma artística, un estilo y una historia que, contestando sin negar, se erigieron en críticas creadoras que establecen continuidades y deslizamientos con la tradición que superan, así como con la realidad y la ideología que critican –y en las que se insertan ellas mismas–. El *ethos* barroco, que tiene lugar en América Latina, es, según Echeverría (2000) y Gandler (2000), "un modo de aguantar y percibir la forma de reproducción capitalista", en el cual "persiste el incansable intento de saltar las existentes barreras para la felicidad humana *después* de haberlas



claramente distinguido como insuperables bajo las condiciones actuales" (Gandler, 2000, p. 57); es un *ethos* de contradicción, porque "vive lo invivable no a partir de la negación de que es invivable sino justamente a partir de su reconocimiento" (Gandler, 2000, p. 58); toma su nombre de la similitud con el arte barroco por su "capacidad de combinar y mezclar elementos que desde un punto de vista «serio» no podrían estar juntos" (Gandler, p. 58).

¿No es vivir lo invivable lo que hace Cova en la selva? ¿No termina por buscar él mismo refugio en la selva, el antónimo por excelencia del refugio, aquel lugar en el que uno *precisa de refugio*? ¿Y no pasamos continuamente de la risa a la desgracia en *Cien años de soledad*? Más aún: ¿no nos reímos, aunque conmovidos, de la desgracia de sus personajes y la inverosimilitud de hechos que tomamos como absolutamente verosímiles?

Hallamos, además, gestos estéticos barrocos, en *La Vorágine*, por ejemplo, que esgrime la oposición como una vía de continuidad con la tradición, que afirma mediante la forma y se opone en la racionalidad. Hallamos desespero y encierro en la conciencia reflexiva de Úrsula, quien nota la repetición de los ciclos por el tiempo, pero si bien los nota y los señala, debe hacerlo incesante e insuperablemente, porque todo parece apenas ser como es: repetitivo e inescapable. Ante tal encierro nos vemos desesperados, y una búsqueda desesperada es el principio que escribe a las tres novelas. Hay un vértigo por el vacío, aun en entornos tan poblados de elementos variados como la selva o la casa Buendía, porque aunque hay población de gente, de cosas y de ideas, y pululan los objetos, hay un vacío de sentido, de una senda clara que saque a personajes y a lectores del laberinto, la espiral infinita, el círculo cerrado sobre sí mismo, etc.:

(...) el comportamiento barroco parte de la desesperación y termina en el vértigo: en la experiencia de que la plenitud que buscaba para sacar de ella su riqueza no se llena de otra cosa que de los frutos de su propio vacío" (Echeverría, 2000, p. 111).



En lo que Sylvia Molloy lee, para *La Vorágine*, como contaminaciones, hallamos un nuevo registro de lo barroco, solo que lo hallamos para las tres novelas, porque las tres nos abisman en un juego de espejos, en distintas capas narrativas, en novelas dentro de las novelas. Sabemos bien que *María* pretende como autor no apenas a Isaacs, sino a Efraín, narrador en primera persona que remite el relato de su amor frustrado a un editor implícito que nos es anunciado desde el principio. Lo mismo, aunque más complejo, encontramos en *La Vorágine*: Rivera apenas ha recopilado y enviado al «Señor Ministro» el manuscrito que le ha sabido llegar de Arturo Cova, el cual, además, dice que debe guardarse de ser publicado hasta que no se reciban noticias de los caucheros perdidos. Con este gesto, entra el lector en un suspenso y anticipa que, puesto que lee la novela, algo se habrá sabido de los caucheros... eso que se ha sabido solo es revelado hacia el epílogo. Algo similar ocurre en *Cien años de soledad* gracias a la conciencia narrativa de Úrsula y, en últimas, a la revelación que le es dada a Aureliano sobre los manuscritos de las encíclicas cantadas de Melquíades, manuscritos que –esto lo sabe el lector y no Aureliano– corresponden a la novela que reposa en nuestras manos. Tal sospecha, tal ambivalencia de lo real y lo ficticio aparece aquí también como un signo barroco: "¿quién está en el mundo de quién: el cuadro en el mundo del que lo mira o el que lo mira en el mundo del cuadro? (...)" esta experiencia de duda "(...) conduce al espectador a través del vértigo de la ambivalencia perceptiva entre lo real y lo representado; ambivalencia que, al ser trascendida, constituye el núcleo de la experiencia estética de quien contempla" (Echeverría, 2000, p. 215-216).

Transcurren las últimas páginas –el final del tiempo de la novela y el final del tiempo de los Buendía, de Macondo– cuando Aureliano, el último de su nombre y el último de la estirpe, descubre el vértigo de la ambivalencia al percibirse real y representado, al tratar de que su conciencia corra más rápido que su tiempo vital y pueda alcanzar a leerse, a leer su final en los manuscritos que, como acaba de descubrir, cifran el tiempo de su vida y su destino. La tensión en



la experiencia estética tornada experiencia vital en los personajes de las novelas cifran, a su vez, nuevos problemas, como el que se establece entre la libertad humana y la predeterminación de un destino escrito por una voluntad o conciencia superior o anterior, y con ello se inauguran nuevas angustias, nuevos vértigos y nuevos espejismos en el escenario de obras de arte que revelan y son reveladas a la vez por las formas y el ambiente de su creación. *María*, *La Vorágine* y *Cien años de soledad* se abren, pues, a ser leídas en clave de sus signos barrocos, a la vez que, a través de esos mismos signos nos auxilian en la lectura de una modernidad cuya base descansa sobre procesos contradictorios e incompletos. No del todo comprendidos siquiera por sus protagonistas, estos signos complejos funcionan, al menos metafóricamente, como los manuscritos que cifran nuestra historia, y el papel de la comprensión implica no ahora conocer el desenlace fatal, sino la posibilidad de, viéndonos retratados, reconocernos o desconocernos: afirmar o contestar la imagen del espejo.

Referencias bibliográficas

- Avelar, Idelber (2015). *María vallecaucana y nacional, o el género como nombre de la especie*, en: *Transculturación en suspenso: los orígenes de los cánones narrativos colombianos*, pp. 77-106.
- Berman, Marshall (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Siglo XXI.
- Echeverría, Bolívar (2000). *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era.
- Gandler, Stefan (2000). Mestizaje cultural y ethos barroco. Una reflexión intercultural a partir de Bolívar Echeverría. *Signos Filosóficos*, vol. I, núm. 3, junio, pp. 53-73.
- García Márquez, Gabriel (2014). *Cien años de soledad*. Debolsillo.
- Isaacs, Jorge (2023). *María*. Ediciones Uniandes & Random House.



- Molloy, Sylvia (1987). Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*, en: *La vorágine: Textos críticos*, pp. 489-513.
- Orozco, Emilio (1975). *Manierismo y barroco*. Cátedra.
- Paz, Octavio (1982). *Corriente alterna*. Siglo XXI.
- Rivera, José Eustasio (2023). *La Vorágine*. Ediciones Uniandes & Random House.
- Paoli, Roberto (1984). Carnavalesco y tiempo cíclico en *Cien años de soledad*. *Revista Iberoamericana*, (50), no. 128-129, pp. 979-998.
- Pera, Cristóbal (1993). Alienación (Europeización) o introversión (Incesto): Latinoamérica y Europa en “Cien años de soledad.” *Chasqui*, 22(2), pp. 85-93.
- Sommer, Doris (2004). El mal de María, en: *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, pp. 225-262.

Kelly Barnhill y Ursula K. Le Guin: las dragonas como metáfora de la emancipación femenina

David A. Dias Santana



Quando ellas fueron dragones de Kelly Barnhill (publicada en 2022) y *Tehanu* de Ursula K. Le Guin (de 1991) son obras pertenecientes al género fantástico que tiene muchas diferencias en cuanto al escenario en donde se desarrollan ambos escritos si se hace una valoración superficial. La primera ubica al lector en un barrio conservador en Estados Unidos de los años 50, y en la segunda la trama se desarrolla en un mundo de alta fantasía llamado Terramar en donde la magia y los seres mágicos están al orden del día.

Ursula K. Le Guin fue una de las pioneras de la ficción especulativa: se movía de manera cómoda entre la ciencia ficción y la fantasía. Se puede decir que fue una de las grandes feministas de la segunda ola, debido a que su trabajo demostró en gran medida que la imaginación y la capacidad de soñar de los seres humanos son buenas herramientas para combatir a *la sociedad capitalista-patriarcal* que imperó —y lo sigue haciendo— a lo largo de toda su carrera literaria (que empezó en los años 60 y duró hasta su muerte en el año 2018). Su obra *La mano izquierda en la oscuridad* publicada en 1969 fue considerada revolucionaria debido a que la autora crea un mundo en donde no existen hombres y mujeres, sino que todos los habitantes tienen la capacidad de engendrar hijos y que, en terminos actuales, se ubicarían en el género no binario. Aunque recibió críticas de ciertos sectores del femenino por usar pronombres masculinos para referirse a los personajes dentro de la novela —siendo la más famosa la de Joanna Russ (Vector editors, 2021)— lo que no se puede poner en duda es que Le Guin inició un movimiento para atraer escritoras feministas dentro del ámbito de la ciencia ficción. Se puede nombrar (a



la ya mencionada) Joanna Russ con su novela *El hombre hembra* en donde se hace una disección de lo que significa el término *género*, y a Octavia Butler que encontró un lugar para expresar el verdadero significado del *feminismo negro* con su obra *Parentesco*. Todas las obras mencionadas tienen algo en común —a pesar de tratar al feminismo de diferentes ángulos—, y es que le hacen la pregunta al lector/ra «¿Cuál es nuestra identidad en el mundo?».

El Ciclo de Terramar es la saga estrella de Ursula K. Le Guin y es la más conocida por el público en general (en parte por la adaptación realizada por el Studio Ghibli). La saga comenzó en 1968 con la publicación de *Un mago de terramar* que pone a los lector/ra en la piel de Ged, quien es un mago que va a una escuela de hechicería. Una diferencia fundamental con las obras de fantasía contemporáneas (como puede ser *El señor de los anillos* de J.R.R Tolkien, que es la típica lucha entre el bien y el mal) es que el villano principal de la novela es, de manera literal, la propia sombra de Ged que representa su lado corrupto e inconsciente. Es *la persona-sombra (el doble)* descrito por Carl Jung, el cual, en un artículo escrito por el psicólogo Juan Carlos Alonso González de la Universidad Nacional de Colombia profundizó en su significado:

«El tema de la sombra es importante para diferenciar la individuación junguiana de otros procesos de autorrealización, propuestos por enfoques diferentes, porque el objetivo de esta no es dominar la propia psicología personal ni llegar a ser perfecto, tampoco a ser «más bueno», sino familiarizarse con su psicología y tratar de ser «más completo» e integrado».

(Alonso, 2018:7)



Le Guin trata a la figura del doble no como un ente maligno, sino como una contraparte de Ged que le necesita para llegar a ser una persona *completa*. El héroe al final de la novela se da cuenta de que necesita tanto la parte *luminosa* como la parte *oscura* para desarrollar en plan forma sus capacidades como mago, así como diferenciar lo *correcto* e *incorrecto* para alcanzar un estado de balance en el mundo de Terramar. Le Guin, a lo largo de su vida practicó la filosofía del Taoísmo usando la figura del Ying y el Yang en muchos de sus manuscritos, siempre poniendo a sus personajes en posiciones antagónicas, pero que a su vez complementarias para poder alcanzar el equilibrio y evolucionar como individuos, como fue el caso de Ged al aceptar su propia sombra (Le Guin, 2020). *El mago de terramar* inició una trilogía que fue complementada durante los años 70 con *Las tumbas de Atuan* (publicada en 1971 y es la primera aparición de Tenar) y *La costa más lejana* (1972). Le Guin esperaba que la tercera entrega fuera la última parte del *Ciclo de Terramar*, ya que se proponía escribir novelas en donde los personajes principales fueran mujeres, siendo la primera obra —considerada *feminista* por la propia Le Guin— *El ojo de la garza* escrita en 1978. A lo largo de los años 80, Le Guin fue una de las grandes voceras de la ciencia ficción feminista y muchas de sus ideas se tradujeron en sus obras, e incluso, en una revisión retrospectiva a la trilogía original de *Terramar* declaró que nunca la consideró *feminista* —respondiendo al público en un congreso de ciencia ficción y que fue recogida en el documental *Worlds of Ursula K. Le Guin* de [Arwen Curry](#) estrenado en 2018—. En respuesta, 18 años después publicó *Tehanu* en donde puso al mundo de *Terramar* en una luz más realista.

Tehanu no pone el foco en el héroe principal Ged, sino que pasa la atención en lo que vivió Tenar, y es aquí en donde Le Guin rompe un arquetipo, porque en las novelas de fantasía que en su mayoría son protagonizadas por jóvenes con habilidades especiales, la obra de Le Guin está protagonizada por una mujer de



mediana edad que tuvo hijos y en donde el héroe de las anteriores entregas pierde sus poderes en un ejercicio de la deconstrucción de la masculinidad. Tenar encuentra una niña (al principio llamada Therru) que fue violada y posee cicatrices producto de las quemaduras, que son descritas por la autora de una manera muy gráfica, y que en una lectura superficial se puede deducir que entra en la figura del *monstruo*. No es comprendida y es vista con miedo por la mayoría de los habitantes de Terramar (excepto por Tenar quien la adopta). Tras una serie de sucesos, Tenar es rescatada por Therru que resulta ser una dragona que puede cambiar de forma y su verdadero nombre es Tehanu. Es aquí donde entra el enlace con la obra de Kelly Barnhill: los dragones (o más bien las dragonas).

Kelly Barnhill es una autora mucho más contemporánea que Le Guin y que a pesar de no tener mucho recorrido, se puede decir que es una gran deudora de la obra de la Gran Maestra y que logró imprimir su marca personal en sus novelas. En su blog personal publicó una entrada titulada *The Architects of our Imaginations* en donde recoge un tweet sobre la importancia de los escritores (refiriéndose a Le Guin): «Creo que no sería la escritora que soy si no hubiera leído a Le Guin de niña. Algunos escritores son los arquitectos de nuestra imaginación» (Barnhill, 2014). Barnhill explica cómo los mundos imaginarios pueden dar a los niños/as las herramientas para moldear sus mentes y, a la larga, desarrollar una mirada crítica de la sociedad. Esto se refleja de una manera satisfactoria con su libro *Cuando ellas fueron dragones* en donde hay paralelismos con *Tehanu*. El personaje de Alex, a pesar de no ser una mujer de mediana edad, comparte muchos rasgos con Tenar. Ambas son muy sabias y compasivas, características que provocan rechazo de muchos personajes pertenecientes a sus respectivas novelas, ambas pueden ver más allá de las apariencias, ambas tienen que cuidar una niña que fue rechazada por la sociedad y con la capacidad de transformarse en dragonas y, lo más importante, ambas tienen que luchar contra *el sistema capitalista-patriarcal*



que se muestra como un ente invisible, pero que está presente en cada página de sus narraciones.

La obra de Barnhill se aleja de las hermosas playas de Terramar para llevar al lector a un escenario cotidiano como lo es un barrio urbano estadounidense de los años 50. No hay descripciones maravillosas de escenario y ni una demostración tangible de poderes mágicos. De una manera simple e incluso cayendo en una narración que puede ser aburrida, Barnhill presenta al barrio como un personaje más que se comunica a través de pequeños detalles. La narración se enfoca en lugares cotidianos en donde cualquiera ha transitado a lo largo de su vida. Está la casa de la familia de Alex, el apartamento en donde Alex cuida de Beatrice, la escuela y la universidad. Estos lugares son en su parte de tránsito y, parecía que todos los personajes que los habitan se sientan incómodos. Es un ambiente kafkiano en donde ronda el pensamiento *«este no es mi lugar»*.

El pensamiento de *«este no es mi lugar»* atormenta a Alex a lo largo de la novela porque no es una mujer que adopte los cánones de la sociedad estadounidense de los años 50. Es buena con los números, es lesbiana y tiene un sentido de independencia; rasgos que no son bien vistos a los ojos del *patriarcado*. A pesar de que nunca se transforma en una dragona, ella en sí misma es un *monstruo*, pero no es cualquier *monstruo* típico de una película de terror que ven los espectadores para pasar un mal rato o para aprender lecciones morales. Es un *monstruo posmoderno*, en el sentido que le da Fernando Moreno Serrano en *El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción* donde «el monstruo posmoderno es sublime; a menudo, se busca su exceso de humanidad, esa característica que nos obliga a admirarle porque significa, simboliza una vertiente humana que pretendemos alcanzar, pero que no alcanzamos» (Moreno, 2011: 478).



Alex intenta cambiar a la sociedad en donde vive a través de la rebeldía y la fortaleza de una dragona, pero la sociedad lo ve como un *monstruo posmoderno* porque intenta destruir lo tradicional, lo que es conocido. Las sociedades, en su naturaleza, son resistentes al cambio y no es una rareza que los personajes que intentan cambiar una situación injusta o intentan progresar reciban invalidación, ridiculización y en el caso más extremo el uso de la violencia física o psicológica. Esto conduce a la siguiente pregunta: ¿Quiénes son los monstruos en la obra de Barnhill: *las dragonas* o *el patriarcado*?

Alex al principio es obligada a cuidar de Beatrice porque el rol de una mujer en el patriarcado es el de ser cuidadora. Beatrice, al no tener en sí ninguna figura paterna está más liberada que Alex y por ende tiene el don de la curiosidad. La curiosidad es siempre castigada en los mitos antiguos como es el caso de Pandora, que por el atrevimiento de saber que hay dentro de una caja condenó a la humanidad o, la propia figura de Eva, de la mitología cristiana donde es culpable de los males del hombre por escuchar a la serpiente. La curiosidad es, de hecho, un rasgo para nada deseable en las sociedades patriarcales, porque invitan al cambio, al progreso y a la transformación de *status quo*. Beatrice y Tehanu son similares porque se puede argumentar que ambas son las mayores enemigas del patriarcado y son por ende los *monstruos posmodernos* para la sociedad patriarcal.

Beatrice y Tehanu son parecidas pero con la diferencia primordial de su origen. La primera fue educada con amor por parte de Alex pero con sentido de obligación impuesta por la sociedad. Alex se ve reflejada en ella y en un inicio teme que se transforme en dragona por miedo a perderla; a pesar de que ambas son *monstruos posmodernos* hay una relación de dominio propiciado por el sistema capitalista, ya que Alex ve a Beatrice como un objeto, no como un sujeto. Sin embargo, en su evolución como personaje, Alex desarrolla su identidad y entiende la belleza de la diversidad humana y comprende que *el capitalismo* en sí, lo que busca, es una



homogeneidad forzada. Al dejar volar a Beatrice —en un sentido figurativo y literal— está soltando la carga que el propio aparato *capitalista-patriarcal* le puso sobre los hombros. En el caso de Tehanu, ha sido un ser que no había conocido el amor antes de Tenar, fue quemada —y lo más traumático— fue violada; ya no es una niña ante los ojos de la sociedad patriarcal de Terramar es una monstruo y por ende, merece recibir pedradas, deja de ser humana. Tenar, que tiene la maldición de ser una mujer de mediana edad, está condenada al ostracismo. Cuando ve a Tehanu la rescata y ve en su rehabilitación una oportunidad de demostrar que siempre hay una luz de esperanza, sin importar cuán injusto puedan ser las circunstancias. Tehanu nació del odio pero encontró el amor y logró purificar sus heridas internas gracias a la compresión y ternura de Tenar. Al final, tanto Alex como Tenar, son recompensadas con una hija dragona que les hace ver la llave para poder ser ellas misma y poder transformar, para mejor, las sociedades en donde viven.

Terramar y los Estados Unidos de los años 50: dos sociedades patriarcales

El Universo de Ursula K. Le Guin toma lugar es un escenario de alta fantasía sin ninguna conexión con el mundo real, mientras que el escenario planteado por Kelly Barnhill se ubica en un escenario cotidiano en los suburbios de los Estados Unidos. Ambas ambientaciones tienen diferencias palpables, pero que de una manera curiosa comparte muchas similitudes.

El primer concepto es del *poder*, que se puede diferenciar por vertientes, siendo el primero el que maneja los hombres y el segundo el que maneja las mujeres —y los aliados de ellas—. Los hombres basan su fuente de *poder* en el mundo material (lo visible) haciendo una objetivación de las personas que conviven con ellos. El patriarcado, cómo dice Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* el hombre es el *El uno* y la mujer es el *El otro*, lo cual quiere decir que los hombres son *los absolutos*



dentro de las sociedades patriarcales que significa que pueden moldear a *las relativas* (las mujeres y otros grupos sociales) a su conveniencia, debido a que no tiene un rol definido dentro de la misma —lo *relativo* al no tener una definición concreta puede ser moldeada por sociedades basados en la dominación (Beauvoir, 2017)—. En *Tehanu* se puede apreciar como Tenar es relegada a roles secundarios por su posición de mujer y es juzgada por muchos personajes (incluyendo su hijo) de una manera que cae en la superficialidad extrema. Ven a Tenar como parte del escenario sin ningún rol relevante. De hecho el lector comparte el sentimiento impotente de Tenar cuando tiene diálogos con personajes que no la toman en serio. Es en el momento que conversa con Tehanu o con Hiedra —personaje de apoyo, de tercera edad y apartada de la sociedad— cuando Tenar se siente verdaderamente escuchada y en donde se dan los diálogos más interesantes. Como es la famosa frase que empieza en el primer capítulo de *Un mago de Terramart* titulado *Guerreros en la niebla*: «*débil como magia de mujer; y hay otro aún: maligno como magia de mujer*» (Le Guin, 2020: 22). Con esta oración Le Guin pone muy claro la figura de *la bruja* en su narrativa.

A lo largo de la historia de la literatura la figura de *la bruja* ha sido antagónica a las ambiciones del héroe, siendo los mitos griegos —que en cierta medida empezó la tradición— como es el caso de la *Odisea* cuando Circe transforma la tripulación de Odiseo en cerdos. Circe es mostrada en los versos de Homero como una figura alejada de la humanidad y desgraciada porque no figura en los cánones establecidos por la sociedad patriarcal de la Antigua Grecia. Circe es solo un ejemplo de la figura de *la bruja*, que son mostradas como entes antisociales que buscan destruir a la sociedad que es defendida de manera ciega por los protagonistas (Manzano, 2004). Está el ejemplo de los mitos artúricos con la figura de Morgana, donde siempre es mostrada como una villana, que busca romper los ideales de paz del rey Arturo, pero que en realidad lo que buscaba es defender las costumbres paganas que eran vista como *antinaturales* por parte



de la sociedad patriarcal feudal. Es la novela de Marion Zimmer Bradley *Las nieblas de Avalon*, en donde la autora con gran maestría realiza un recuento de la leyenda artúrica desde el punto de vista de Morgana y en donde se cuenta con gran detalle cómo se erradicaron las tribus paganas —en su mayoría de la cultura celta—. La obra de Bradley es una buena ventana para entender cómo el patriarcado busca erradicar todo signo de heterogeneidad, así como imponer un sistema basado en la dominación. Sistema que se sustenta con la deshumanización e invalidación de las personas que viven o defienden una manera de hacer las cosas distintas.

La odisea de Homero y *Las nieblas de Avalon* Marion Zimmer Bradley son obras que muestran una mitología de dos sociedades distintas (la griega y la inglesa), y se puede afirmar que tanto Barnhill como Le Guin se inspiraron en aquellas leyendas para crear sus mundos. En este caso *la bruja* que plantea Homero se puede comparar con la figura de Alex y en cómo la sociedad patriarcal americana la trata. Si bien Alex no tiene la capacidad de transformar a las personas en cerdo, sí tiene la capacidad de manejar la ciencia y de tener un pensamiento crítico que para el patriarcado es suficiente para calificarla de *bruja*. El amor de Alex que tiene a los números y a la astronomía la hace ser interesante para el lector, tiene esa curiosidad científica que busca una transformación social. En una de las partes más fuertes de la novela Alex de joven consigue una amistad femenina que pronto se volverá romántica, y el lector disfruta de cada encuentro. Pero después viene el padre de Alex que es una manifestación física del sistema patriarcal, para la cual Alex tendrá que enfrentarse al resto de la novela, y a través del sistema económico controla todos los aspectos de la vida de la protagonista, y en el caso de la novia esta se ve obligada a huir con su familia debido a que le quitan la vivienda. Esta situación es chocante para los lectores porque se puede apreciar como los grandes capitalistas pueden usar los derechos básicos, como es la vivienda, para subyugar a la rebeldía. Esto se puede apreciar en la actualidad en



los Estados Unidos con su sistema de deuda estudiantil, que en la práctica es esclavitud moderna porque obliga al sujeto a producir capital, pero sin tomar en cuenta sus deseos personales, lo deshumanizan; lo vuelven de un sujeto a objeto. Se transforma en un engranaje del *sistema capitalista*. Cualquiera que se revele y reclame el derecho universal a la educación, a la vivienda o simplemente buscar la felicidad plena será amenazado con el ostracismo. Esto se puede extrapolar a la situación de los jóvenes que tienen que escoger grados universitarios «¿Cuántas personas que pueden aportar al campo de las humanidades han sido relegadas a hacer grados rentables para el sistema capitalista?» La anterior pregunta no busca invalidar los grados técnicos o basados en las ciencias económicas, porque en cierta medida estos campos de estudios también son limitados por el deseo del capital.

Alex es un monstruo ante los ojos del *sistema capitalista-patriarcal*, porque busca cambiar lo conocido con su sola existencia. Alex es *la bruja* que ayudará a los dragones a quemar el mundo tal como lo conocemos, y ese es el mayor temor del *patriarcado*: el cambio, porque es algo desconocido, y a lo extraño no se le puede dar forma, haciéndolo incontrolable para el sistema. Esto también implica que muchos entes que hicieron crímenes tales como financiar guerras, o usar el derecho universal de la salud como un negocio, paguen las consecuencias, y una cosa observable en los antagonistas de las dos novelas analizadas es el siguiente rasgo: su cobardía.

Lo que más teme un cobarde es a los dragones, porque estos representan la imaginación. La imaginación es uno de los rasgos más característicos de los seres humanos, pero que a su vez es también uno de los más reprimidos. Porque un ser con imaginación es alguien difícil de controlar, es alguien que ve todo con mirada crítica y que piensa en otro tipo de sociedad. Uno de los rasgos que trae consigo la imaginación es la capacidad de desarrollar la empatía. La empatía es un rasgo que



el patriarcado ve como *débil*, porque te limita a la hora de obtener ganancias, pero que en la realidad es un componente importante para poder desarrollar un equilibrio tanto personal como social, porque permite a los seres humanos aprender uno del otro. La empatía es el rasgo que Tenar posee y que la muestra como una mujer extraña para los estándares de Terramar, es la característica que la vuelve *bruja*. Cuando acoge a Tehanu recibe regaños y reproches por ayudar a una niña desfigurada. Tehanu tenía todos los componentes para transformarse en un ser vengativo y quemar los cimientos de Terramar, pero fue gracias a la empatía de Tenar que usó magia para transformarse en un ente constructivo. Lo mismo aplica para Beatrice en la obra de Barnhill. Beatrice tenía todos los componentes para volverse un ser oscuro, pero fue gracias a la compasión y ayuda de Alex que entendió que *el poder* no es de dominar al otro, sino que consiste en crear sociedades en donde el entendimiento mutuo y la diversidad son importantes para poder alcanzar la soñada *utopía*. Esto también fue beneficioso tanto para Tenar como a Alex porque ambas encontraron su lugar en el mundo y a pesar de que no se transformaban en dragones como sus hijas, pudieron librarse del disfraz que el patriarcado les impuso y ser ellas mismas. Si se regresa al concepto de *persona-sombra*, las cuatro protagonistas aceptaron su lado sombra y por lo tanto son seres *completos* e *integrados* en sus *mundos interiores*; son personas realizadas con el poder transformador de la *empatía*.

Cómo los dragones pasaron de secuestradores de princesas a ser la metáfora de la emancipación femenina

Para ayudar a los niños a dormir los padres cuentan historias a sus hijos. Uno muy popular es la de *La princesa y el dragón* que trata sobre una princesa muy querida de un reino —de manera habitual el reino es europeo— es secuestrada y se forma un concilio en donde se decide que el caballero más valiente y hermoso —con sus variaciones pues se utiliza mucho la figura del *falso héroe*— se va a la cueva o



castillo del dragón a rescatarla, mata al dragón y como premio por su valentía recibe oro, tierras y lo más importante la mano de la princesa para casarse (Casado, 2017). Esta historia ha sido contada por siglos y se ha anclado a la cultura popular con multitud de interpretaciones, así como de parodias —algunas son muy bien logradas como es la película animada *Shrek*—. El dragón es representado de varias maneras, con especial énfasis en dar un mensaje moral. El dragón es puesto en escena como una criatura codiciosa que guarda tesoros y que acumula capital de manera desmedida y que únicamente busca a la princesa porque la ve como un *trofeo*. La princesa en sí no tiene mente propia y espera con paciencia el rescate por parte del héroe, este, en cambio, tiene todos los rasgos deseables por parte de un hombre: independencia, astucia, altruismo, etc. El héroe mata al dragón, el reino le agradece y le premia con riqueza y se casa con la princesa, que se transforma en su *trofeo*.

Se usó la palabra *trofeo* dos veces deliberadamente para denotar la siguiente pregunta: «¿*El dragón y el héroe son diferentes?*» La respuesta es que no hay diferencia: el héroe mata al dragón a sangre fría (sin intentar dialogar) y hace exactamente lo mismo que él al final del cuento: vivir en un castillo lleno riquezas con una princesa *trofeo*. El dragón es visto como el villano de la historia porque tiene rasgos físicos monstruosos que no encajan con la mirada antropocentrista del *patriarcado* y el héroe tiene los mismos rasgos psicológicos, pero como es humano es aceptado por la sociedad dentro del cuento. Al final, se puede argumentar que ambos son *monstruos*. Se podría crear una versión en donde sea el dragón quien rescata a la princesa en manos del caballero de brillante armadura y tendría la misma conclusión. La única inocente es la princesa quien no puede decidir sobre su destino. Es aquí cuando Le Guin innova con su saga de *Terramar* al presentar a los dragones como los seres más sabios que habitan el mundo. Y esto quedó en la conciencia de los lectores. De manera muy parecida a como Tolkien criticaba el materialismo del sistema capitalista a través de la figura del



Anillo Único que es una deconstrucción del cómo la codicia incentivada por el capitalismo es destructiva para la mente y el cuerpo de los personajes en *El Señor de los Anillos*. Lo mismo hace Le Guin en sus obras. Los dragones como figuras de liberación humana. Seres que pueden recorrer el mundo a través de sus alas, y que tienen el conocimiento del mundo; son representados por Le Guin como los guías de sus personajes, así como un arma contra el mundo cuantitativo que los lectores del mundo real tienen que lidiar y luchar para ser sujetos y dejar de ser engranajes de un sistema que usa la numeración para invalidar la identidad de los individuos. Los dragones son para la autora, héroes sabios que vuelan y salvan a las princesas de las garras del mundo mercantil y gris.

Le Guin publicó un artículo en 1979 titulado *¿Por qué los norteamericanos tienen miedo a los dragones?* donde explica por qué la literatura es en general dejada por *el sistema capitalista-patriarcal* con la siguiente frase:

«Esta leer Guerra y Paz o El Señor de los Anillos no es "trabajo"; se hace por placer. Y, según el sistema puritano de valores, si algo no se puede justificar como educativo o edificante, no puede ser otra cosa que autocomplacencia o escapismo. Porque el placer no es un valor para el puritano, sino un pecado».

(Le Guin, 2020: 23)

El patriarcado de mano con el capitalismo usa el conservadurismo para intentar invalidar y menospreciar la imaginación de los seres humanos a través del uso de términos como puede ser *«no es rentable»* o *«es peligroso»* (Le Guin, 2020). El placer es rasgo no deseable para los ciudadanos capitalistas porque les impide producir capital que haga mover toda la maquinaria del sistema así como puede ser peligroso ya que el placer a través de la imaginación pueden llevar al individuo a cuestionarse sobre el mundo que lo rodea. Alguien que haya leído la obra de Tolkien puede darse cuenta que el capitalismo puede ser comparado con el



villano de la Tierra Media, Sauron, ya que es un mal que no se ve a simple vista, pero que determina la vida de los habitantes de la Tierra Media, lo cual hará que un lector atento puede de hacer de paralelismo con la sociedad estadounidense en donde vivió Le Guin. *El capitalismo* no se ve y, al igual que Sauron, no tiene cara, pero es su esencia que impronta en el mundo que obliga a los sujetos a ser esclavos de sus designios. Si el capitalismo adquiere una forma física destruible, serían los propios navegantes de mundos imaginarios los que empezaron a poner la primera piedra para alcanzar una sociedad utópica. La obra de Barnhill conecta de una manera ejemplar con la idea de Le Guin en su artículo.

Beatrice es el personaje que muestra la curiosidad y los deseos de construir un mundo mejor. A través de sus dibujos muestra sus deseos de un cambio. En el capítulo en donde Alex, como tutora legal, es llamada por el director de la escuela porque Beatrice ilustró *arte indecente*; ese arte fue de dragones volando. El ensayo de Le Guin tiene una parte que explica bien por qué los hombres estadounidenses les tienen miedo a los dragones:

«El joven y el hombre estadounidenses se ven forzados a definir su masculinidad rechazando ciertos rasgos, ciertos dones humanos y capacidades que nuestra cultura define como «femeninos» o «infantiles». Y uno de estos rasgos o potenciales es, en términos puramente objetivos, la facultad humana esencial de la imaginación».

(Le Guin, 2020: 23)



Beatrice, al dibujar dragones está haciendo dudar de la masculinidad del director de la escuela. Lo ve como una amenaza a los valores americanos, los dragones son seres fantásticos que habitan en la mente de muchos niños o niñas, porque su sueño es ver lo imposible escapar de lo cotidiano. Barnhill, a través de su prosa directa muestra a Beatrice como el ente más peligroso de *la sociedad patriarcal*: su capacidad de soñar. Una capacidad que si se extrapola al mundo actual se puede observar el mimetismo con el mundo real «¿A cuántos jóvenes les cortaron sus alas por pensar fuera del sistema educativo?» Hay por ahí muchas personas que tienen el sueño de ser el primer astronauta que pise Marte, otros tienen el sueño de ser una escritora que gane el premio nobel y otros quieren crear lo imposible para mejorar a al mundo, pero es a su vez el propio sistema que muele los sueños para poder mantener el *statu quo* de la sociedad. El personaje del director representa cómo el *patriarcado* evita los avances sociales y científicos en pos de mantener *lo establecido, lo conocido*. Lo cual es un punto irónico porque en la sociedad patriarcal los hombres tienen que mostrarse autosuficientes y valientes, pero le tiene miedo a habilidades que son *afeminadas* como lo es el dibujar o soñar. Beatrice hace en el capítulo una deconstrucción del mito del *Dragón y la princesa*. Beatrice toma el lugar del dragón como un ser imaginario y fantástico y es su deber a través del poder de la curiosidad y de la independencia el de rescatar a la *princesa* que está a manos de un monstruo llamado *patriarcado* que, a pesar de no tener forma física está ahí en todos los rincones, pero Beatrice, como dragona, no puede luchar contra él por medios convencionales, no puede simplemente volar y quemar un edificio. No, lo que tiene que hacer es demostrar que el sistema que ofrecen las dragonas es mucho mejor, porque se sustenta en el valor humano de la creación, del cuestionamiento y de lo más importante la empatía. Beatrice no es el personaje más inteligente de la novela (ese lugar lo ocupa Alex), pero es la más sabia. Ella es consciente que no es una antagonista, sino un ser que tiene un papel decisivo para rescatar a la humanidad. Ella es la

guerrera que va a rescatar a la princesa. Esta situación también se repite en la situación de Tenar y Tehanu.

En el capítulo final Tenar es secuestrada junto con Ged, cumpliendo el cliché de *la dama en apuros*, un lector ya acostumbrado a las historias épicas de fantasía esperaba que hubiera un *Deus ex Machina* en donde sin ninguna explicación Ged recupera sus poderes mágicos y derrota al villano, pero ese no es el caso: Tehanu encuentra su identidad enterrada en su inconsciente y que con gran fuerza de voluntad logra vencer sus traumas y rescatar esa parte que le fue arrebatada. Ella se transforma en una dragona, que con una gran llamarada quema a los antagonistas de la novela. Ged y Tenar ven la verdadera identidad de Tehanu y con una sonrisa la aceptan, y eso da paso a que *Terramar* evolucione como sociedad. Tenar (al igual que Alex) es mucho más inteligente que Tehanu; en su empatía y comprensión, entendió que Tehanu es mucho más sabia que ella, y que es la sabiduría la que tiene el poder transformador de la sociedad. La historia de Tehanu y Beatrice invita a la reflexión, debido a que en ambas el patriarcado las invalidó y redujo sus papeles a roles secundarios. Roles a los que escaparon debido a su voluntad fuerte y sabiduría, lo cual se puede comparar en el mundo real y, se analiza la siguiente pregunta «¿A cuántos jóvenes les cortaron sus alas por pensar fuera del sistema educativo?» a que se puede añadir lo cultural y económico. Por ejemplo: «¿Cuántas niñas de países dictatoriales (e incluso democráticos) tienen en su dragón interior, que bien, puede ser una doctora que descubra la cura contra el cáncer, (o mejor) la lideresa que ponga los cimientos de una sociedad más justa, no puedan ejercer su poder transformador? ¿Cuántos avances la humanidad perdió y está perdiendo por silenciar esas voces?» Hay infinidad de estudios que demuestran que el abandono educativo de todas las niñas del mundo perjudica al progreso de la humanidad, siendo una prueba de esto la investigación realizada por la Unesco en donde se reveló que hay 250 millones de niños sin escolarizar y de esos 250 millones; 122 millones son niñas



(Unesco, 2023): Si un lector analiza la investigación saliendo al plano cuantitativo y después de leer tanto la obra de Barnhill y Le Guin, el lector se preguntará ¿Cuántas dragonas yacen dormidas esperando despertar para poder poner su voz en el mundo? ¿Esas dragonas podrían solucionar los problemas mundiales? Si, hay muchas Beatrices y Tehanus en el mundo con la capacidad creadora de encontrar las soluciones que *el patriarcado* y *el capitalismo* no quieren oír. *La utopía* ofrecida por las dragonas sería el fin del *sistema capitalista-patriarcal*.

La utopía y la distopía: una línea muy delgada

La *utopía* y la *distopía* son dos conceptos que han estado bailando en el imaginario social de la humanidad. La primera en el origen etimológico significa *el no lugar*, lo cual significa que es el lugar soñado e ideal pero que es inexistente debido a la propia imperfección del ser humano. A lo largo de la historia de la literatura ha habido infinidad de obras utópicas que han intentado resaltar los valores sociales de cada época (por ejemplo en *La República* de Platón las virtudes patriarcales de la Antigua Grecia), y en caso del feminismo esto se aprecia en que cada ola suele atraer a una infinidad de escritoras de ciencia ficción que sueñan en mundos ideales, como es el caso de Charlotte Anna Gilman con su novela *Herland* publicada al principio en el año 1915 en pleno auge de la primera ola del feminismo o la propia Ursula K. Le Guin y Kelly Barnhill quienes publicaron sus obras en la segunda y cuarta ola respectivamente. El género de las utopías feministas tiene sus fallos porque en general dependen de la subjetividad de sus autoras y dejan de lado hechos sociales o grupos que figuran dentro de las sociedades, pero lo que sí tienen en común es el uso de recursos narrativos para poder hacer de la utopía un mundo imaginario convincente. Esto se puede deducir en la figura de *la dragona* en las dos obras analizadas, ya que tanto para Le Guin como Barnhill, representa el rasgo humano de la imaginación, que a su vez es un llamado a la búsqueda de la emancipación femenina para poder así darles



herramientas a la humanidad para poder transformar ese *no-lugar* en un mundo posible. Hay otra novela (que a pesar de no tener dragones) aporta mucho al concepto de *utopía* cuyo título es *Waslala* de la autora nicaragüense Gioconda Belli.

Al salir del mundo anglosajón Belli nos ubica a una ciudad escondida en las selvas tropicales de Sudamérica, se ubica Waslala, una ciudad cuya base de progreso y gobierno se ubica en las humanidades (muchos de sus habitantes son artistas, poetas, narradores, etc) y es en el desarrollo del mundo inmaterial en donde cada individuo puede buscar su identidad y ser lo que quiera ser. Es un mundo que no se basa en la producción de capital, sino en el desarrollo humano y el entendimiento mutuo. *Waslala* tiene que enfrentarse al mundo exterior en decadencia. El concepto de *progreso* es deconstruido por la autora al hacer una comparación con *Waslala* y las sociedades en decadencia del exterior. *Progreso* es un término que se puede decir ha sido apropiado por *el capitalismo* y esto se ha transmitido a sus habitantes. En *el capitalismo* el desarrollo ideal yace en la riqueza material: el tamaño de tus viviendas, cuantos coches posees y lo más importante cuánta riqueza los ciudadanos generan para las empresas y, en términos individuales, que inversiones son las más rentables. La sociedad estadounidense mostrada en la obra de Barnhill es un ejemplo de esto, debido a que la mayoría de los personajes masculinos intentan imponer sus razones a las protagonistas partiendo de la base de que mientras más posesiones se posea, uno es premiado por *el capitalismo*, con el poder de imponer la verdad absoluta. Le Guin tiene una opinión ya que en su artículo (el ya analizado *¿Por qué los norteamericanos tienen miedo a los dragones?*) concluye por qué no se puede argumentar de los beneficios de la ficción imaginativa a individuos completamente alineados, debido a que estos responderán lo siguiente: «Mira, el año pasado me subieron el sueldo y le estoy dando a mi familia lo mejor: tenemos dos coches y televisión en color ¡Yo ya sé cómo funciona el mundo!» (Le Guin, 2020:27),



con esto Le Guin afirmó que no se puede entrar en debate con la persona porque tiene lo que quiere, que es el control del mundo material, sin embargo antes de terminar el artículo la autora invita al lector a un ejercicio sobre los multimillonarios del siglo XX como es el caso de J. Paul Getty que luce «*hambriento*» en la fotografías en donde sale, ante los ojos de Le Guin han perdido su «*infancia*» (Le Guin, 2020:27) haciéndolos pobres en el mundo inmaterial, siendo esclavos de sus ganancias y teniendo relaciones humanas basadas en la dominación y el control (la propia vida de J. Paul Getty con el libro biográfico escrito por John Pearson *Painfully Rich: The Outrageous Fortunes and Misfortunes of the Heirs of J. Paul Getty* ratifica la opinión de Le Guin).

La novela de Belli es en cierta medida más completa que otras novelas utópicas porque también explica como son la sociedades distópicas (*distopía* en origen etimológico significa el *mal-lugar*) en contraste con *Waslala*, son mostradas como sociedades ultra competitivas dominadas por bandas armadas que niegan derechos tan universales como lo es respirar oxígeno fresco, lugares en donde los individuos viven sometidos a los designios de líderes egoístas que los ve como mercancía, pero no como seres humanos. El lector se siente aterrado ante la idea distópica planteada por Belli, pero a su vez, ve un faro de esperanza en *Waslala* que basa su sociedad en la cooperación y en el bienestar colectivo e individual de sus ciudadanos. Pero Belli plantea la delgada línea que hay entre la *utopía* y la *distopía*, debido a que solo hace falta un rasgo negativo del ser humano (como puede ser el egoísmo o la soberbia) para llevar a *Waslala* a una *distopía*. Los ciudadanos de *Waslala* tienen que buscar el equilibrio entendiendo sus luces y sombras para poder analizar qué hacer o no hacer para mantener la *utopía*.

Le Guin cree que la razón del porqué los americanos tienen miedo a los dragones es por lo que representan para los grandes capitalistas. Le Guin afirmó lo siguiente: «*Temen a los dragones porque temen a la libertad*» (Le Guin, 2020: 29).



Las dragonas representan la cualidad que hace a los seres humanos «*criaturas fantásticas*» (Le Guin, 2020: 29), seres con la capacidad de soñar y de plantearse la pregunta «¿*qué podemos hacer para hacer realidad nuestros sueños?*».

Referencias bibliográficas

- Adamson, A., & Jenson, V. (2001). Shrek [Película]. DreamWorks Distribution.
- Alonso, J. (2018). La individuación desde el enfoque de Carl G. Jung. *Revista de Psicología Universidad de Antioquia*, 10 (1), 325-343.
- Barnhill, K. (2023). *Cuando ellas fueron dragones*. Editorial Crossbooks
- Barnhill, K. (2014, 22 octubre). *The Architects of our Imaginations*. Kelly Barnhill. <https://kellybarnhill.wordpress.com/2014/10/22/the-architects-of-our-imaginations/>
- Beauvoir, S. de. (2017). *El segundo sexo*. : Cátedra : Instituto de la Mujer : Universitat de València.
- Belli, G. (2006). *Waslala: Memorial del futuro*. Seix Barral.
- Butler, O. (2018). *Parentesco*. Capitán Swing.
- Calvo Martínez, J. L. (2021). *Odisea* (31ª ed.). : Cátedra.
- Casado Presa, C. (2017). Y no vivieron felices para siempre: la reescritura del cuento de hadas y la problemática de la subjetividad femenina en Nueva historia de la princesa y el dragón de Carmen Resino.
- Curry, Arwen (2018) *Worlds of Ursula K. Le Guin* [Película]. the Berkeley Film Foundation
- Gilman, C. P. (1998). *Herland*. : Dover.
- Le Guin, U. K. (2020). *El idioma de la noche*. Gilgamesh
- Le Guin, U. K. (2020). ¿Por qué los norteamericanos tienen miedo a los dragones? *El idioma de la noche* (21-30). Gilgamesh.
- Le Guin, U. (2023). *La Mano Izquierda de la Oscuridad*. Minotauro.



- Le Guin, U. K. (2020). *Los libros de Terramar. Edición completa ilustrada* (Ilustraciones de C. Vess). Editorial: Minotauro
- Le Guin, U. K. (2020). Un mago de Terramar *Los libros de Terramar. Edición completa ilustrada* (Ilustraciones de C. Vess) (13-181). Editorial: Minotauro
- Le Guin, U. K. (2020). Tehanu *Los libros de Terramar. Edición completa ilustrada* (Ilustraciones de C. Vess) (503-703). Editorial: Minotauro.
- Manzano Espinosa, C. (2004). Relaciones entre heroínas y brujas. Relatos infantiles y juveniles en la literatura y el cine.
- Pearson, J. (1995). *Painfully rich: The outrageous fortunes and misfortunes of the heirs of J. Paul Getty*. HarperCollins.
- Platón.(2009). *La República*. Akal,
- Russ, Joanna. (2021). *El hombre hembra*. NOVA
- Serrano, F. Á. M. (2011). El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (20), 471-496.
- Tolkien, J. R. R. (1991). *El señor de los anillos*. Minotauro.
- UNESCO. (2023, 21 de septiembre). *250 millones de niños sin escolarizar: Lo que debemos saber acerca de los datos recientes de la educación*. Recuperado de <https://www.unesco.org/es/articles/250-millones-de-ninos-sin-escolarizar-lo-que-debemos-saber-acerca-de-los-datos-recientes-de-la>
- Vector editors. (2021, 16 febrero). *The Left Hand of Darkness by Ursula K. Le Guin*. WordPress.com.<https://vector-bsfa.com/2020/12/24/review-the-left-hand-of-darkness-by-ursula-k-le-guin/>
- White, Jonathan (Spring 1995). "Coming back from the silence (interview with Ursula Le Guin)". *Whole Earth Review*.
- Zimmer Bradley, M. (2001). *Las nieblas de Avalon*. Ediciones Salamandra.

EL DESEO COMO FORMA DE LIBERTAD: CRÍTICA QUEER DE *THE PRICE OF SALT* DE PATRICIA HIGHSMITH

Graciano Luis Piñuela Menéndez

1. Introducción



a década de los años cincuenta en Estados Unidos constituyó una época marcada por un ferviente conservadurismo, el cual se posicionó al frente de la lucha contra el comunismo y la Guerra Fría. Durante la popular caza de brujas que aconteció a lo largo de este período de la mano del senador McCarthy, la presión por ajustarse a la norma social se hizo evidente. Como consecuencia, esta ansiedad se expandió a otros grupos minoritarios, como el colectivo *queer*. De acuerdo con Bronski (2011), «The “red scare” of McCarthyism led directly to the “lavender scare,” a conflation of communism with homosexuality» (p. 180). Este hecho, sumado a la aversión expuesta en leyes como las leyes de sodomía, situó a este sector de la sociedad en una posición comprometida.

A su vez, el rol de la mujer estuvo condicionado por las convenciones de género más tradicionales, por las cuales esta fue relegada a la esfera doméstica. Si bien la posibilidad de formarse académicamente suponía una realidad, lo cierto es que su destino final estaba ligado al matrimonio y la procreación. Así, envuelta en una presunta perfección llena de visiones de color pastel y espacios suburbanos, la esfera femenina se halló a sí misma despersonalizada y bajo el mandato patriarcal. Abogada pues a la solitud y la sumisión, una sensación de insatisfacción se manifestó en ellas, un sentimiento que la teórica Betty Friedan conceptualizó posteriormente en su ensayo *The Feminine Mystique* (1963) como



«el problema sin nombre»². Este malestar derivado de una constante necesidad de cumplir con el papel asignado se traspuso de igual manera a las mujeres cuya identidad no se correspondía con la normativa heterosexual, aquellas que planteaban una escisión de los estándares sociales.

En este contexto se enmarca la novela *The Price of Salt* (1952) —también conocida bajo el título de *Carol*— de Patricia Highsmith, la cual fue publicada inicialmente bajo el seudónimo de Claire Morga³. La novela, cuyas páginas narran la relación romántica acontecida entre Therese Belivet y Carol Aird, supone un relato interseccional y semiautobiográfico acerca de los desafíos a los que estas se enfrentaron en su deseo por amar y ser amadas. Por consiguiente, este trabajo abordará la identidad lésbica manifiesta en el libro de Highsmith y su carácter subversivo frente a la hegemonía heterosexual y patriarcal. Así pues, el enfoque metodológico estará conformado por textos como el ensayo “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1980) de Adrienne Rich o *Gender Trouble* (1990) de Judith Butler, cuya teoría conforma una aproximación relevante con respecto a la cuestión tratada. De esta forma, se mostrará cómo la novela de Highsmith, a pesar de haber pasado desapercibida a lo largo del tiempo por parte de los críticos, supuso un desafío a las imposiciones del momento y a la visión fatalista atribuida tradicionalmente a las relaciones homosexuales.

2. Hacia el camino del autodescubrimiento: la relación entre Therese y Carol

La historia de la esfera femenina a lo largo del tiempo ha estado condicionada por el dictamen masculino, el cual ha supuesto la represión sexual de la mujer y sus deseos más personales. Frente a esta tiranía patriarcal, identidades no normativas como la homosexual se postularon como una alternativa frente a estas

¹ Concepto que definió Friedan (1964) como «a strange stirring, a sense of dissatisfaction, a yearning that women suffered in the middle of the twentieth century in the United States» (p. 11).

² El cambio de título no se produjo hasta 1990, momento en que la editorial Bloomsbury se encargó de su reedición y Highsmith se vio comprometida a ceder a sus directrices. Como sostiene Wilson (2003): «although she would have preferred it to be published under her old pseudonym, she was eventually persuaded to embrace it as her own» (p. 441).



imposiciones identitarias. En este sentido, de acuerdo con Rich (2003), «Lesbian existence comprises both the breaking of a taboo and the rejection of a compulsory way of life» (p. 27). Así pues, el encuentro acontecido entre Therese y Carol —junto a su posterior relación sentimental— constituye un desafío hacia dicha convencionalidad, por el cual ambos personajes manifiestan sus deseos más profundos y sinceros.

El primer acercamiento entre ambas se presenta como una disrupción del ambiente de cansancio y conformismo expuesto al comienzo de la novela. Inicialmente, Therese es delineada como una joven de diecinueve años en busca de una oportunidad como diseñadora de escenarios, un sueño que se muestra lejos de su ardua realidad. Este hecho configura a la protagonista como víctima de la monotonía acontecida en su nuevo trabajo en Frankenberg's, unos grandes almacenes neoyorquinos por los cuales reflexiona cómo «Her life was a series of zigzags» (Highsmith, 2010, p. 5). Entre estas decisiones se encuentra su pareja Richard, con quien no goza de una amplia confianza, ya que en ocasiones se muestra envuelta en sentimientos adversos y posibles confrontaciones: «[What bothered her at the store] was the sort of thing she wouldn't try to tell Richard» (p. 5). Frente a esta regularidad y apatía se conforma el encuentro entre Carol y Therese, una mujer casada de clase alta que supone un punto de disrupción personal en la vida de la joven, así como un proceso de autoexploración en base a la manida pregunta existencial «¿quién soy yo realmente?».

Este momento entre ambas protagonistas denota así instantes de gran intimidad y deseo, los cuales habían sido hasta entonces adscritos a relaciones heterosexuales dentro del canon literario. Frente a estos dictámenes que, como argumenta Rich (2003) «[have] been both forcibly and subliminally imposed on women» (p. 30), Therese y Carol fijan su atención la una en la otra, lo que inaugura entonces un período de fascinación mutua, una etapa de atracción alejada de la heteronormatividad que les precedía. De esta forma, el texto provee descripciones detalladas de sus primeras interacciones en las que su interés se vuelve



manifiesto: «Their eyes met at the same instant, Therese glancing up from a box she was opening, and the woman just turning her head so she looked directly at Therese» (Highsmith, 2010, p. 35). Como resultado de distintas conversaciones mantenidas posteriormente, la fría relación cliente-vendedor evoluciona exponencialmente y se abandona esta indiferencia afectiva. Tras recibir una postal navideña por parte de Therese, Carol y ella comienzan a reunirse con mayor frecuencia, lo que les supondrá una eventual ruptura con sus *yo* pasados.

El posterior reencuentro entre Therese y Carol en un restaurante cercano a Frankenberg's atesta pues el sentimiento de deseo mutuo, así como los preceptos masculinos a los que ambas se enfrentan dentro de su relación. Si bien Carol recibió en términos positivos la postal de Therese, esta confirma la manera en que no pudo evitar pensar en la posibilidad de que hubiera sido escrita por un hombre: «I thought it just might be a man in the ski department who'd sent it» (Highsmith, 2010, p. 48). De esta forma, se da testimonio de los ecos patriarcales sobre los que ambas protagonistas se ven condicionadas durante sus primeras interacciones, así como la identificación tradicional de la mujer en términos de otredad, es decir, «the Other of a (heterosexualized) masculine desire» (Butler, 2006, p. 59). Frente a esta visión cosificada y despersonalizada, el modesto gesto de Therese se postula por tanto como un acto de rebelión y genuino interés personal, un detalle que demuestra su sincera atracción hacia Carol como mujer homosexual.

En este sentido, las interacciones posteriores comprometen un distanciamiento de este enfoque patriarcal y heteronormativo, un punto íntimo de encuentro entre dos mujeres cuya única aspiración es iniciar un vínculo afectivo. Así pues, junto a numerosas descripciones sensoriales, la narración expone cómo «Therese's skin there felt separately alive now, and rather burning» (Highsmith, 2010, p. 48), lo que denota la atracción física de esta por Carol. De esta forma, se subraya el deseo ferviente de la joven por estar junto a su compañera, además de su indiferencia respecto a su actual relación heterosexual

con Richard. Como explica Pokharel (2019), «If we take There's sending [Carol] a card as her care, we can take this [episode] an ignition of bodily attraction between them» (p. 39). La dimensión corporal es entonces tomada como otro modo de transgresión, un momento de ruptura con las normas sociales más tradicionales. El afecto mutuo atestado en estos gestos acrecienta entonces la ilusión de Therese por escapar de una relación en la que es desdichada, una relación en la que «She was thinking of something else» (Highsmith, 2010, p. 53), en emprender una nueva vida con Carol.

Por consiguiente, a pesar del estancamiento emocional evidenciado por Therese al comienzo de la novela, la aparición de Carol en su vida traerá consigo una revolución interna, una fase de reflexión propia por la cual se cuestionará la conformidad y cotidianeidad de su realidad. Distanciada de su pareja y más enfocada en la profundización de su vínculo con otra mujer, la protagonista es así capaz de desprenderse de los preceptos heteronormativos a los que inicialmente se muestra sometida, lo que le otorgará cierta autonomía frente a la encrucijada patriarcal atestada. De este modo, a raíz de los encuentros clandestinos entre Therese y Carol, la tensión emocional y sexual entre ellas parece reafirmarse, lo que les brindará la oportunidad de ahondar en sus sentimientos hasta entonces reprimidos. Sin embargo, lo que inicialmente se presenta como una alternativa beneficiosa para ambas, eventualmente conformará su confrontamiento con la amarga realidad de la época.

2.1. Tensiones entre el ángel del hogar y el deseo por la identidad propia

A lo largo del tiempo las relaciones interpersonales han sido determinadas por la esfera patriarcal, la cual las definió en base a la heteronormatividad y la sumisión femenina. La mujer se vio así doblegada a los deseos del hombre, por quienes su esencia debía seguir los ideales correspondidos con la visión del «ángel del hogar», la cual ya fue criticada por Virginia Woolf en su obra *A Room of One's Own* (1929). Frente a esta conformidad y consiguiente otredad, la relación desarrollada entre Therese y Carol establece una transgresión de los preceptos establecidos, un



punto de desacuerdo con la tiranía patriarcal personificada a través de personajes como Richard o Harge Aird. Así pues, el acercamiento entre ambas protagonistas, si bien representa un punto de liberación respecto a las convenciones sociales mencionadas, también conlleva la áspera confrontación con sus propias circunstancias.

El estado de apatía y pasividad expresado por Therese en su relación con Richard compromete el desistimiento de esta por mantener una relación heterosexual, lo cual le causa una inquietud interna respecto a su identidad y su deber como mujer en la sociedad. Tras innumerables expresiones románticas por parte de su pareja, la protagonista expresa como consecuencia su falta de interés en esta y en su propuesta de viajar a Europa, por lo que se subraya el conflicto interno al que ella misma se ve expuesta:

Now she felt miserable and ashamed, sorry for herself and for him, because it was so impossible, and so embarrassing because she didn't want it. There was always that tremendous block of not even wanting to try it, which reduced it all to a kind of wretched embarrassment and nothing more, each time he asked her. (Highsmith, 2010, p. 56)

De este modo, Therese se posiciona como una mujer en conflicto con el patrón heterosexual, aquel que históricamente ha determinado «*the natural emotional and sensual inclination for women*» (Rich, 20003, p. 30). Si bien su ferviente deseo por romper su relación con su actual pareja es manifiesto en esos instantes en los que «She wished for Carol» (Highsmith, 2010, p. 93), el problema que le supone romper con las imposiciones patriarcales implica un complejo proceso de deconstrucción personal al que deberá enfrentarse.

El consecuente distanciamiento de Therese es entonces confrontado por las múltiples dudas e inseguridades de su pareja, las cuales atestiguan la problemática de su identidad sexual durante los acontecimientos sucedidos. En este sentido, es posible advertir cierta preocupación por el control de la relación y su perdurabilidad a lo largo del tiempo pues, como explica Yang (2021),



«Sensing the growing independence of Therese's emotions, Richard feels frustrated and insecure about losing control of her» (p. 17). A raíz de esta inseguridad afectiva, Richard expresa los valores patriarcales y heteronormativos por los que su pareja se encuentra afligida, por los cuales «heterosexual "preference" has actually been imposed on women» (Rich, 2003, p. 30). Entre los ejemplos encontrados es posible destacar el instante en que Richard sostiene cómo «"[Therese's] in some kind of trance"» (Highsmith, 2010, p. 162), lo cual desestima en última instancia su identidad como mujer homosexual y atribuye sus deseos a un estado transitorio inconsciente. Therese se convierte así en el reflejo de la mujer *queer* cuya existencia es reprimida en base a los valores tradicionales de la sociedad, los cuales se muestran imperantes respecto a esta cuestión.

Del mismo modo, Carol se enfrenta a su tormentoso divorcio de su marido Harge Aird, quien personifica la condenación de la identidad sexual de esta y, en términos generales, de la mujer homosexual. Si bien es narrado cómo «[Her affair with Abby] got nothing to do with the divorce» (Highsmith, 2010, p. 209), conviene señalar cómo, tras la escapada de Carol con su mejor amiga, «"Harge was particularly annoyed about [it]"» (p. 210), lo que denota cierto grado de sospecha y desagrado por su parte. Así pues, tras la confesión de Therese de su aventura sexual, el proceso de separación se torna en un espacio hostil y de vigilancia constante, por el cual se produce «a blatant use of the Law working in both the psychological and legislative senses» (Peters, 2016, p. 128). Por ende, es posible trazar una conexión entre el encuentro íntimo no heterosexual de Carol con Abby y su consiguiente separación con Richard, por el cual este último persigue su castigo y, en último término, la corrección de lo que concibe como una trasgresión sexual.

En este sentido, cabe señalar cómo la hija de ambos, Rindy, es utilizada como herramienta en esta represalia contra la identidad materna y sexual de su madre. Entre los casos más significativos, Carol rememora la llegada de Harge



junto a su hija a una de sus reuniones con los abogados, lo cual comprometió su evaluación judicial: «“Anyway, it made quite an impression on the lawyer, you know, the child asking to go home for Christmas with her father”» (Highsmith, 2010, p. 134). Esta situación de alienación parental evoluciona a medida que Carol se descubre a sí misma a través de su relación con Therese, momento en el que Rindy es nuevamente instrumentalizada. Como explica Peters (2016), «Rindy (...) functions merely as a device. She provides the reason for the persecution of [Carol and Therese] and also acts as the sacrificial object that Carol has to renounce to “prove” her love for Therese» (p. 128). De este modo, la manipulación ejercida por Harge, la cual simboliza el castigo a la sexualidad de Carol, se extiende a las relaciones posteriores de esta, quien se presenta a sí misma como una mujer en proceso de independencia, como un sujeto autónomo que comienza una nueva relación con la persona con quien realmente desea estar.

El desarrollo del lazo afectivo entre ambas protagonistas las sitúa así en un estado de ostracismo. Therese, en su intento por vivir acorde a su identidad sexual, se encuentra envuelta en conflictos constantes con su hasta entonces pareja Richard, quien constata su homofobia a través de las inseguridades y los constantes cuestionamientos a su pareja. Asimismo, Carol, envuelta en un divorcio en el que su propia hija se ve instrumentalizada, atraviesa una situación compleja y lacerante por la cual la relación con Therese se ve comprometida. De este modo, el enlace emocional entre Carol y Therese, si bien supone un desafío a las normas patriarcales de la época, también implica un espacio de tensión y ansiedad por el que la consumación de su amor se verá desplazada a la marginalidad.

2.2. *On the Road*: la carretera como espacio de subversión

La construcción y delimitación de espacios ha supuesto un aspecto fundamental a lo largo de la historia en el desarrollo del ser humano, especialmente bajo su consideración como forma de expresión u opresión social. En el contexto de la década de los años 1950, Friedan (1964) destacó así cómo las paredes de la



domesticidad conformaban una forma de sometimiento patriarcal: «Confined to the home, a child among her children, passive, no part of her existence under her own control, a woman could only exist by pleasing man» (p. 74). En este sentido, los espacios se revelan como un aspecto clave en *The Price of Salt*, donde se muestra cómo los escenarios compartidos —como la casa de Carol y Harge— se convierten en áreas de tensión y rechazo contra las identidades sexuales de las protagonistas. Sin embargo, el espacio en carretera tomado por estas supone un desafío a los preceptos establecidos por el cual son capaces de cultivar su relación sentimental y alejarse de las restricciones impuestas por el mundo real.

El viaje que emprenden Therese y Carol hacia el oeste comporta entonces un distanciamiento de las complejas situaciones que ambas atraviesan, una pausa en el rechazo y la exclusión sufridos. Así pues, Carol enfatiza cómo esta experiencia les brinda un mundo alternativo, una realidad paralela en la que cuestiones tan banales como la bebida «“got to be something different”» (Highsmith, 2010, p. 140). Los respectivos hogares son así caracterizados por una monotonía de la cual ambas necesitan desprenderse para poder afianzar su relación. Una vez desvinculadas de estos espacios excluyentes y heteronormativos, la pareja es entonces capaz de profundizar en sus sentimientos y desprenderse de las preocupaciones acontecidas. La carretera se configura así pues como un espacio seguro para ambas, una forma de sublevación caracterizado por la libertad sexual.

En la seguridad que les otorga dicho espacio a Carol y Therese se subrayan las dinámicas de pareja acontecidas, las cuales muestran la conexión directa entre sus identidades como mujeres y como homosexuales. Carol se presenta entonces como un personaje autónomo e independiente, lo que supone un punto de desconexión con su pareja: «Carol made her feel she had done nothing, was nothing at all, like a wisp of smoke. Carol had lived like a human being, had married, and had a child» (Highsmith, 2010, pp. 186-187). Su identificación como una mujer experimentada y maternal la identifica como protectora de una



ingenua e inexperta Therese, quien es referida como «“My little orphan”» (p. 195). De este modo, se sostiene cómo «queer maternal care is a central trope in (...) the novel, forming the basis for the home they create together in Carol’s car» (Klein, 2024, p. 64). Si bien la identificación como mujeres homosexuales conforma una problemática dentro de sus respectivos hogares, la experiencia en carretera supone pues un espacio de desarrollo, donde las inseguridades y los roles asumidos previamente por parte de ambas son capaces de florecer y mostrar hasta qué punto determinan su relación.

Asimismo, el vehículo como medio de transporte se postula como un instrumento de liberación y sublevación, un sistema que posibilita la intimidad sexual no normativa. Entre moteles y autopistas, Carol y Therese mantienen encuentros en los que el deseo y la sensualidad constituyen la acción principal de la narrativa, lo que les aleja de su situación en Nueva York. Su interacción en la habitación de uno de los paradores constituye entonces la afirmación de dicha pasión, por la que se describe cómo:

Therese got [the towel] and took it to [Carol], and in her nervousness as she put the towel into Carol’s outstretched hand her eyes dropped from Carol’s face to her bare breasts and down, and she saw the quick surprise in Carol’s glance as she turned around. Therese closed her eyes tight and walked slowly towards the bed, seeing before her close lids the image of Carol’s naked body. (Highsmith, 2010, p. 191)

Debajo de esta modestia y timidez encarnada por Therese se refugia el anhelo por estar junto a Carol, un interés romántico y sexual que trasciende la performatividad de su relación con Richard: «She wanted more than that, to kiss her, to feel their bodies next to each other’s» (Highsmith, 2010, p. 197). De esta forma, se expone la posibilidad de desarrollar una relación sentimental al margen de los preceptos más tradicionales, lo que les permite ahondar en el carácter íntimo y emancipador de esta. En definitiva, este espacio, el cual puede percibirse

inicialmente como un área marginal, compromete un lugar seguro para ambas protagonistas donde expresar libremente su identidad homosexual.

Sin embargo, la confrontación con la compleja realidad que tanto Carol como Therese atraviesan corrobora la artificialidad y fugacidad de la ilusión construida en carretera. Como argumenta Klein (2024): «while home can be recreated in part on the road through queer maternal care, it's only an extension, a shadow of home» (p. 65). De esta forma, tras enfrentarse al detective contratado por Harge para espiarla, Carol se muestra consciente de cómo su relación con Therese —y, en consecuencia, su orientación sexual— puede repercutir negativamente en el juicio por la custodia de Rindy. Como resultado, Carol se muestra inquieta y angustiada con respecto a su porvenir, tal y como narra Therese: «Carol looked at her intently, that made her feel shut off, as if Carol had thrust her away in a back corner of her mind to make room for something more important» (Highsmith, 2010, p. 250). Si bien su aventura automovilística «helps them gain the divine form of tranquility» (Pokharel, 2019, p. 45), el retorno en sus vidas de las convenciones patriarcales y heterosexuales compromete finalmente su relación sentimental.

El coche que una vez les brindó a Therese y Carol la oportunidad de reafirmarse y amarse mutuamente se convierte entonces en la realización de los prejuicios y el rechazo de sus identidades sexuales. A pesar de haber podido construir un mundo ilusorio de armonía y deseo en el que explorar su relación homosexual, el espionaje al que ambas se ven sometidas supone así la vuelta de la opresión y el castigo patriarcal del que inicialmente intentaron escapar. Esta intimidad construida en carretera se expone pues como un espacio con fecha de caducidad, un refugio temporal cuya realidad es ficticia. Sin embargo, cabe preguntarse si, por el mero hecho de haber concluido esta aventura de forma desfavorable, se debe desestimar todo lo consolidado durante dicha etapa.

2.3. La amargura de la liberación

A raíz de la heteronormatividad la experiencia *queer* se ha visto adscrita a aspectos desfavorables como el aislamiento o el rechazo, lo que ha comprometido su propia representación. En lo que respecta a la homosexualidad femenina, la falta de referentes y tradición supone un hecho manifiesto, pues como expone Rich (2003), «lesbian existence has been written out of history or catalogued under disease» (p. 26). De esta forma, no es de extrañar que el reducido catálogo literario que ha perdurado hasta la actualidad conceptualiza estas experiencias desde una perspectiva fatalista, véase el caso de *The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall. En este sentido, el final de la novela de Highsmith compromete la visión pesimista que envuelve a la homosexualidad y presenta una alternativa que, si bien conlleva un punto de amargura, ofrece en última instancia una aproximación esperanzadora.

Tras tomar caminos diferentes, tanto Therese como Carol deben enfrentarse a sus respectivas situaciones personales, lo que supone su reencuentro con las desavenencias de la esfera patriarcal. En el caso de Therese, la carta que recibe por parte de Richard refleja la represión que en un primer momento caracterizó su relación, así como la estigmatización a su identidad:

I know I had stopped loving you then, and now the uppermost emotion I feel toward you is one that was present from the first-disgust. It is your hanging onto this woman to the exclusion of everyone else, this relationship which I am sure has become sordid and pathological by now, that disgusts me. I know that it will not last, as I said from the first. (Highsmith, 2010, p. 265)

Así pues, se puede atestar no solo la recriminación de la orientación sexual de su pareja, sino también la perspectiva heteronormativa sobre las relaciones homosexuales y cómo estas se hayan abogadas al fracaso. De esta forma, Richard personifica la aversión manifiesta hacia identidades no normativas y evidencia la opresión ejercida durante este período, lo que Zanghellini (2022) califica como



«one [situation] that has been acted countless times before by different casts, in which the gender of the actors becomes a mere accident or detail» (p. 132). Therese se enfrenta así a la realidad de su relación, un vínculo romántico que progresivamente se desvanece para dar paso a una nueva etapa en su vida.

Del mismo modo, el enfrentamiento de Carol con Harge a través de la demanda de divorcio implica su reafirmación como mujer homosexual, así como su desvinculación de su pasado anclado en los dictámenes patriarcales. Tras el acuerdo alcanzado y su separación no solo de su marido, sino también de su hija Rindy, sus palabras ponen de relieve los prejuicios a los que ella misma se vio sujeta y las incongruencias que esto le supuso. Los comentarios de Carol no solo celebran así su identidad sexual, sino que también identifican la verdadera depravación con su relación pasada, pues, en sus propias palabras, «to live against one's grain, that is degeneration by definition» (Highsmith, 2010, p. 274). De esta forma, como expone Pokharel (2019), «[the novel] discards the idea that heterosexual relationship is the absolute and universal; and provides other possibilities» (p. 46). El desamparo al que se enfrenta Carol, a pesar de implicar un momento de aflicción, le conduce a un reconocimiento propio por el cual su identidad se postula finalmente como una forma de resistencia al mandato heterosexual imperante en la sociedad de la época.

Finalmente, el reencuentro entre las protagonistas no solo supone la afirmación del amor muto que sienten la una por la otra, sino también la expresión de su propia identidad, un testimonio contra los preceptos heteronormativos que rigen la sociedad. Therese narra así cómo, a pesar de las dificultades sobrevenidas, «It would be Carol, in a thousand cities, a thousand houses, in foreign lands where they would go together, in heaven and in hell» (Highsmith, 2010, p. 307). De este modo, las adversidades a las que se han enfrentado a lo largo de su relación son opacadas por la pasión y el afecto manifiesto, por lo que, como expone Peters (2016), «Completion in *Carol* is written as possibility rather than *impossibility*, thus replacing the fantasy of

completion with completion itself» (p. 134). El desenlace sentimental de Therese y Carol en la novela se postula por tanto como el comienzo real de su vida en pareja, una unión que desafía el clásico final trágico atribuido a las relaciones homosexuales e inaugura así un nuevo camino hacia horizontes inexplorados en la narrativa *queer*.

Por consiguiente, el cierre acontecido, si bien supone un momento de amargura, revela un instante esperanzador en la vida de dos personas cuyas identidades han sido constantemente condenadas. Frente a las disputas y manipulaciones llevadas a cabo por sus parejas —las cuales simbolizan la personificación de los valores tradicionales de la época—, Therese y Carol se muestran en contraposición con las expectativas de la sociedad y demuestran cómo el amor llega a prevalecer frente a los prejuicios patriarcales de entonces. En definitiva, la relación romántica narrada conforma así una realidad que rompe con la tradición literaria y su representación *queer*: sí, el amor es posible.

3. Conclusión

La tendencia conservadora que caracterizó la década de los años 1950 en Estados Unidos representó un problema en el desarrollo individual de la esfera femenina, así como de identidades sexuales no heteronormativas. La popularización de valores como la domesticidad y los binarismos significó así la alienación personal de estos colectivos, los cuales se hallaron ante una disyuntiva emocional. De esta forma, la tensión por cumplir con las expectativas de género confrontó la inseguridad de colectivos minoritarios, como las mujeres o las personas *queer*. En este sentido, *The Price of Salt* de Patricia Highsmith se ha postulado como una obra ejemplar en el tratamiento de la cuestión identitaria y sexual, un desafío a los preceptos patriarcales hasta entonces establecidos.

Desde la primera toma de contacto entre Therese y Carol se atestigua la confrontación existente entre la naturaleza disruptiva de sus identidades y la uniformidad que rige sus vidas. Si bien Therese parece ajustarse inicialmente a



las posibilidades ofertadas en su relación y su trabajo en Frankenberg's, la monotonía a la que se ve sujeta implica su subordinación y desolación personal. Del mismo modo, Carol se muestra comprometida con sus responsabilidades conyugales, las cuales suponen en ella una confusa crisis interna. Así pues, los encuentros iniciales entre ambas, junto con las pequeñas expresiones de afecto mantenidas, comportan una escisión de la realidad heterosexual en la que se encuentran detenidas. Frente a la apatía experimentada, los vestigios de afecto expresados por ambas les permiten entonces cuestionar sus realidades y ahondar en sus *yo* más auténticos.

El progresivo acercamiento entre ambas las conduce así a un proceso de autodescubrimiento por el que se enfrentan al desprecio de la sociedad y sus respectivas parejas, Richard y Harge. Frente al intento por controlar a ambas protagonistas, estas se hayan en la disyuntiva de recorrer la carretera en dirección oeste, lo que constituye un espacio ilusorio donde la oportunidad de intimar se postula ahora como una realidad. De esta forma, alejadas de la opresión masculina y de sus códigos de conducta, la visión conservadora del momento es desafiada y, en cierta medida, tumbada por el indomable afecto demostrado. Por consiguiente, a pesar de los obstáculos enfrentados, el final acontecido rehúye de los convencionalismos literarios y concluye con el fortalecimiento de la relación entre Therese y Carol. Superados los fantasmas del pasado, la firmeza de su amor plantea de esta forma cómo, si bien las relaciones no heterosexuales pueden suponer un camino tortuoso, el precio a pagar —ya sea este alto o bajo— no siempre terminará con un final trágico.

Referencias bibliográficas

- Bronski, M. (2011). *A Queer History of the United States*. Boston: Beacon Press.
- Butler, J. (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.



- Friedan, B. (1964). *The Feminine Mystique*. Nueva York: Dell Publishing Company.
- Highsmith, P. (2010). *Carol*. Londres: Bloomsbury.
- Klein, K. (2024). Queer Home on the Road: Lesbian Escape and the Great American Road Trip. *The Arizona Quarterly*, 80(2), 57-84. <https://doi.org/10.1353/arq.2024.a932221>
- Peters, F. (2016). *Anxiety and Evil in the Writings of Patricia Highsmith*. Nueva York: Taylor & Francis Group.
- Pokharel, B. (2019). Highsmith's The Price of Salt: A Harbinger of Homosexual's Happiness. *JODEM: Journal of Language and Literature*, 10(1), 33-47. <https://doi.org/10.3126/jodem.v10i1.30397>
- Rich, A. C. (2003). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980). *Journal of Women's History*, 15(3), 11-48. <https://doi.org/10.1353/jowh.2003.0079>
- Wilson, A. (2003). *Beautiful Shadow: A Life of Patricia Highsmith*. Nueva York: Bloomsbury Paperbacks.
- Yang, S. (2021). Flight of Freedom — Homosexuality and the Redirected Gender Roles in the Price of Salt. *International Journal of Social Science and Humanity*, 11(1), 17-20. <https://doi.org/10.18178/ijssh.2021.V11.1031>
- Zanghellini, A. (2022). *Imaginative Resistance, Queer Fiction and the Law: Same-sex Desire and the Good Life in Heteronormative Orders*. Nueva York: Routledge.