

ESTRATEGIAS DE DESPLAZAMIENTO CONCEPTUAL EN *LA TIRANÍA DE LAS MOSCAS*, DE ELAINE VILAR MADRUGA

Strategies of Conceptual Displacement in Elaine Vilar Madruga's La tiranía de las moscas

ÁNGEL ESTEBAN
UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)
AESTEBAN@UGR.ES
ORCID: 0000-0003-1918-9563

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.993>
vol. 29 | diciembre 2023 | 154-165

Recibido: 25/08/2023 | Aceptado: 16/10/2023

Resumen

La tiranía de las moscas (2021), de la cubana Elaine Vilar Madruga, cuenta la vida de una familia en la que los tres hijos se enfrentan a la forma de pensar y actuar de los padres. Estos reproducen los sistemas de dominio de los ámbitos estatales de las sociedades patriarcales, mientras las pulsiones de los hijos son consideradas como rebeldes, antisociales o extrañas. Vilar Madruga utiliza símbolos y desplazamientos conceptuales para universalizar los procedimientos de dominio de las sociedades contemporáneas, y se vale del cuerpo como instrumento de rebelión.

Palabras clave

Narrativa cubana, dictadura, feminismo, estudios de género, sociedad heteropatriarcal, Elaine Vilar Madruga

Abstract

La tiranía de las moscas (2021), by Elaine Vilar Madruga tells the life of a family in which the three children face the way of thinking and acting of the parents. These reproduce the systems of domination of the state spheres of patriarchal societies, and the impulses of the children are considered as rebellious, antisocial or strange. Vilar Madruga uses symbols and conceptual displacements to universalize the procedures of domination of contemporary societies and uses the body as an instrument of rebellion.

Keywords

Cuban Narrative, Dictatorship, Feminism, Gender Studies, Heteropatriarchal Society, Elaine Vilar Madruga

La Generación Cero cubana y la narrativa post-dictatorial

En 2006 Orlando Luis Pardo Lazo llamó Generación (Año) Cero a las escritoras y escritores cubanos nacidos a finales de los setenta y comienzos de los ochenta. Esa denominación se ha consolidado en el panorama crítico actual. De todas las características que se han enunciado como marcas específicas del conjunto (Simal y Dorta, 2017: 2-8), interesa sobre todo el hecho de que no se encuentran supeditados al excesivo control del Estado y de las instituciones oficiales. Su literatura es más libre en temas y procedimientos, gracias a la distancia con la que acometen el tratamiento de las obsesiones de generaciones anteriores que cargan con el peso de la dictadura, la falta de libertad de expresión o las dificultades materiales. Y ello ocurre, entre otras razones, porque en los primeros años del siglo XXI, cuando estos nuevos autores comienzan a elaborar sus textos literarios, se han dado en la isla dos movimientos paralelos, pero en diferente fase de ejecución: uno es terminal y el otro es inaugural.

Por un lado, Fidel Castro desaparece de la primera línea de la política, lo que significa que también desaparece físicamente: deja de gobernar, y al mismo tiempo también deja de ser visto. En el otro lado, una nueva realidad se abre para los jóvenes valores, gracias a la apertura que significa la introducción de las nuevas tecnologías en el universo de las comunicaciones. Si lo que escribían los cubanos hasta finales del siglo XX era leído y consumido en diferentes formas y cantidades según se residiera dentro o fuera de la isla, en estos momentos hay un trasvase mucho mayor de obras literarias y sus repercusiones en los cuatro puntos cardinales del planeta, y las relaciones entre sus autores son mucho más fluidas.

La obra y la vida de Elaine Vilar Madruga gozan de una condición híbrida, ya que la autora vive entre La Habana y Toronto, y en ambas ciudades desarrolla su pulsión artística, por lo que participa a la vez del continuismo geográfico y de la condición diaspórica, y sus textos se publican, cada vez más, fuera de la isla, tanto en América como en Europa. En *La tiranía de las moscas* se marca de una forma muy explícita lo que Omar Granados anota como una singularidad de la Generación Cero, al suscitar una “distancia intencional del presente” (2017: 27) para elaborar en sus ficciones una suerte de atemporalidad relativa al presente desde el que se narra. Esta “temporalidad alegórica” (27) origina “versiones ficcionales del pasado —o un futuro distópico— para sustituir, hasta cierto punto, la ausencia de un duelo irrealizado por un trauma del pasado” (27), lo que significa que “la ficción post-dictatorial alegoriza ese pasado para mostrarlo incumplido, irresuelto, indescifrable, para exhibir aquellos traumas (o sus huellas) que, aunque no lleguen a resolverse, deben airearse con las nuevas generaciones” (27).

En este sentido, conviene aclarar el alcance de la etiqueta “post-dictatorial”, en la medida que en un ensayo anterior Idelber Avelar (1999) hacía referencia a la literatura de las sociedades del Cono Sur ya liberadas de las dictaduras que lo asolaron en los setenta y ochenta, mientras que en el contexto cubano actual significa más bien una postura frente al pasado dictatorial que no considera que esa situación continúe en un hipotético presente histórico. Lo que se plantea en la obra de Elaine Vilar Madruga es una aparente desaparición del contexto, mediante dos estrategias muy bien construidas y presentadas, que tienen que ver con la familia y con el cuerpo. Es decir, el “trauma” del pasado al que se refería Granados es presentado a la distancia por los narradores y personajes principales de la novela como algo que afectó la médula de una sociedad que ahora se exhibe como una otredad, producto del relevo generacional. Por lo tanto, los códigos, los valores e incluso los términos con que se trabajan los grandes y polémicos temas de la sociedad cubana aparecen desplazados y en una dimensión alegórica.

La familia como eje principal del desplazamiento conceptual

Es común que Elaine Vilar Madruga hable en las entrevistas sobre temas familiares, ya que tanto su novela *La tiranía de las moscas* como otros relatos suyos tratan temas relacionados con familias signadas

por conflictos internos. En la estructura doméstica aparecen formas tiránicas, la fijación heteropatriarcal, las desavenencias generacionales o, por cuestiones de género, la imposición adultocéntrica, la represión de la imaginación infantil o la necesidad de libertad. A la vez, ese patrón de la microsociedad pretende ser un símbolo o una alegoría de la macrosociedad. La estrategia no es nueva, pero la forma de concebirlo es altamente sugestiva. Ya los griegos reflexionaron sobre la relación entre los núcleos familiares y el meganúcleo social. Para Aristóteles, la familia es una institución natural que surge de la necesidad de vivir el uno con el otro, y consiste en “la unión del varón y la hembra para la continuidad de la especie, [...] porque en el hombre, igual que en los demás animales y las plantas, hay un instinto natural” (Aristóteles, 1967a: 1411). Esta idea viene corroborada en la *Ética Eudemia*, donde el mismo autor relaciona dos núcleos, al afirmar que el hombre, además de animal político, es un animal familiar (Aristóteles, 1967b: 1155), pero establece una jerarquía dentro de la cual se da prioridad a la microsociedad familiar por encima de la estatal, porque “[e]ntre el hombre y la mujer la afección mutua parece ser un efecto de la naturaleza; el hombre naturalmente se inclina más a vivir en pareja que en sociedad política, tanto más que la familia es anterior a la sociedad y más necesaria que esta última” (Aristóteles, 1967c: 1279).

Desde esa perspectiva, el concepto de autoridad que va unido a esta doctrina también se perpetúa hasta la época contemporánea, y reproduce en la sociedad lo que se estipula para el entorno familiar, y que es el origen de la sociedad heteropatriarcal en Occidente. Para Aristóteles, el hombre es, de modo natural, “más apto para el mando que la mujer” (Aristóteles, 1967a: 1424), y eso sirve para la célula doméstica y, en consecuencia, para toda la sociedad:

El hombre gobierna a la mujer y el padre gobierna a los hijos, todo ello de distinta manera, y todos poseen las distintas partes del alma, pero las poseen de distintas maneras; el esclavo [...] no ha conseguido en absoluto la parte deliberativa del alma: la mujer la tiene, pero sin una plenitud de autoridad, y el niño la tiene pero [...] sin desarrollar. (Aristóteles, 1967a: 1425)

Existe a la vez otra línea de pensamiento que parte del mismo sustrato clásico y se reproduce hasta nuestros días, y del que *La tiranía de las moscas* va a hacer también acopio para establecer la perspectiva crítica. Platón, en la *República*, enuncia la igualdad entre hombres y mujeres, pero su discurso es ambiguo porque, por un lado, establece un orden opuesto al aristotélico, al privilegiar lo común sobre la familia; y, por otro, al definir lo común, se refiere a las mujeres y a los niños como elementos que pertenecen por vía natural al hombre (Sonna, 2022: 2-3). La solución platónica es también vertical, pero en sentido opuesto, ya que dibuja una pirámide invertida desde la sociedad a la familia, pero mantiene el sentido patriarcal de posesión y protagonismo masculinos.

En *La tiranía de las moscas* vendrían a confluir las tendencias post-utópicas que rechazan idealizaciones recurrentes de las dos teorías clásicas. La crítica de Elaine Vilar Madruga a ambas formas de sedimentación histórica del poder lleva anejo un desplazamiento conceptual en el que lo familiar se proyecta automáticamente, y siempre, hacia lo estructural, lo social y lo político, pero de una forma simbólica, sin referirse directamente a la macroestructura. Y lo realiza en función de las dos direcciones: la ascendente de la familia al Estado y la descendente del Estado al individuo. La primera tiene que ver con los roles tradicionales del padre, la madre y los hijos; y la segunda con la intervención del Estado protector, que decide hasta en los detalles cómo deben ser las infraestructuras domésticas. El primer desplazamiento se hace obvio en el título. En él se utiliza un término directo y otro indirecto, que señala tal desplazamiento. “Tiranía” deviene lugar común de abuso de poder, que puede aplicarse a la familia y al Estado por igual. “Moscas” supone un recurso de indirección, al convertirse en un elemento simbólico: del mismo modo que las moscas, sobre todo en lugares con una meteorología muy cálida y húmeda, como es el Caribe, están por todas partes, penetran hasta los más escondidos recovecos, lo ven todo y molestan constantemente sin que se pueda hacer nada para librarse de su incómoda omnipresencia, del mismo modo en que los padres o los tiranos de amplias colectividades controlan todo lo que hijos o súbditos hacen.

En la novela, el énfasis está en el control de los padres sobre lo que hacen los hijos, pero las referencias al Abuelo Bigotes, con su extraña relación con el padre de la familia y el acercamiento a la hija mayor, Casandra, para obtener información sobre las actividades del padre de ella, mediante interrogatorios sibilinos que la niña asume como inocentes (Vilar Madruga, 2021: 139-143), nos sitúan muy cerca de los procedimientos de la dictadura cubana para controlar a toda la población, y nos recuerdan a obras clásicas del ejercicio de ese control como *Informe contra mí mismo* (1997) de Eliseo Alberto, *Persona non grata* (1973) de Jorge Edwards, *El color del verano* (1990) de Reinaldo Arenas, *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura o *Llueve sobre La Habana* (2004) de Julio Travieso. En todas ellas se describen los métodos de la dictadura para obtener información de los súbditos y mantenerlos en vilo, como las moscas insisten en acosar a sus víctimas mediante su presencia, por medio del ruido que emiten y la capacidad para estar sin que el interpelado pueda evitarlo.

El segundo desplazamiento ocurre con el nombre del tirano. Es un hombre muy cercano a la familia. No pertenece a ella pero participa de la tensión y la intimidad domésticas, porque Casandra lo llama “cariñosamente” el Abuelo Bigotes: “aquellas eran familiaridades innecesarias, frescuras de niños”, reflexiona ella misma recordando lo que dicen los mayores sobre ese particular (Vilar Madruga, 2021: 55), y continúa:

En la vida militar, buenos azotes les hubieran dado a aquellos que mencionaran el bigote del General y aliñaran la sazón con algún mote cariñoso. General bigotes no estaba tan mal pues señalaba el rango, asunto de importancia, pero de igual forma a papá le parecía un ejercicio de vulgaridad de la cepa más peligrosa, la cepa de la indisciplina [...]. Papá sabía que para hablar del general había que mirar dos veces, estudiar tres veces antes de pronunciar una sola sílaba. (Vilar Madruga, 2021: 55)

Por un lado, el nombre real del líder no se menciona, como ocurre en toda la literatura de ficción que se escribe en Cuba desde los años sesenta, en la que el término “Fidel”, para denominar al tirano o manifestar algunos de sus atributos, está ausente por prohibido, porque es cierto que, como se explica en la cita, para hablar de Castro había que mirar al menos dos veces y estudiar la menos tres veces antes de decir nada que pudiera ser comprometido. En esta novela, además, se ha jugado con la ambigüedad desplazadora que significa el uso de “bigote” en lugar de la consabida barba no solo de Fidel Castro, sino de todos aquellos que se situaron en la primera línea de la revolución: los barbudos de la Sierra Maestra. Por lo demás, algunas de las anécdotas que cuentan los narradores son perfectamente adjudicables al líder real, como la observación de que “El Abuelo Bigotes llegaba de repente, sin avisar” (Vilar Madruga, 2021: 71), algo que a Casandra, niña inocente, le transmitía una evidente alegría, que contrastaba con la tensión que producía en su padre: “Los nervios de papá se disparaban en forma de gotas de sudor que caían cuello abajo, frente abajo [...]; ser un hombre fiel a su tiempo y a los bigotes del General entrañaba un esfuerzo tremendo, sobre todo si se está en el hogar, en el reposo de la privacidad” (Vilar Madruga, 2021: 71).

Es también singular el modo de referenciar que el líder utilizaba el país como si fuese suyo, como si fuera su casa. Este es solo uno más de los varios paralelismos que la obra ofrece entre macro y microsociedad:

Al entrar en la casa, el Abuelo Bigotes se convertía en el anfitrión. No importaba que la casa no fuera suya. A fin de cuentas, el país sí lo era y aquel hogar, dentro de su país, formaba una parte más de la expansión de su territorio [...]. La casa era pacífica y segura, territorio de paz de un hombre de su tiempo, fiel a su país, al Abuelo Bigotes y a la idea de una familia perfecta. (Vilar Madruga, 2021: 72)

Otros ademanes que identifican oblicuamente a Fidel Castro y a la vez son ejemplos de correspondencia entre universos macros y micros son el hecho de que el Abuelo Bigotes “lo señalaba todo con el índice, como marcando qué era lo importante para él y qué lo prescindible” (Vilar Madruga, 2021: 72): su vestimenta (uniforme militar), su costumbre de fumar tabaco, su forma de hacer un gesto

con la mano cuando quería que alguien se callara, como una orden tajante que no requiriera palabras (74), el odio a los imitadores de su persona (75), los famosos discursos que pronunciaba constantemente (105), la forma de humillar y hacer caer en desgracia a quienes estaban cerca de él pero tenían familiares que habían abandonado el país (77-82), el deseo de infundir al menos tanto miedo como amor en los súbditos (190).

De todos estos desplazamientos, hay uno que alcanza una relevancia singular: la delación como forma de control, de exigencia de rendición de cuentas y como plataforma que maneja los premios y los castigos. Es algo común en todas las dictaduras, pero en la cubana de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI se produce de una forma singular. Hemos hecho una breve referencia a ello, pero conviene analizar un poco mejor el contexto de esa peculiar mirada en *La tiranía de las moscas*. Alejandro González Acosta lo llamó el “síndrome de los hermanos de José” (González Acosta, 2002-2003: 285) al hilo de unas reflexiones sobre *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura, en la que Fernando Terry regresa a Cuba desde el exilio para buscar la novela que José María Heredia escribió sobre su propia vida y, a la vez, indagar acerca de la delación que sufrió años atrás por la que tuvo que abandonar el país.

La estrategia de la dictadura para obtener información acerca de los ciudadanos y al mismo tiempo tener controlados a los confidentes mediante el chantaje y la amenaza de dar a conocer que han sido delatores ha sido un lugar común en la vida cotidiana del cubano desde los años sesenta, y así se expone en el ensayo de Eliseo Alberto *Informe contra mí mismo*. Las consecuencias de esa visión degradada de lo humano tomaron tintes más que dramáticos. Se puede establecer entonces un paralelismo entre esta obra y la novela de Vilar Madruga. En el texto de Eliseo Alberto hay una frase que lo explica todo, cuando el autor glosa una sentencia del Che sobre la forma de acumular méritos para alcanzar el eslabón más alto del ser humano. Una de ellas, concluye Lichi, es considerar que “la auténtica familia es la Revolución” (Alberto, 1997: 17).

Esta apreciación coincide con la tesis platónica del desarrollo descendente de lo macro a lo micro, que en Cuba deviene dictadura de filiación marxista. La crítica a esta solución que privilegia el sentido de colectividad por encima del de familia o individuo se realiza explícitamente en el *Informe...*, a través de la narración de los hechos y las consecuencias que tuvieron estos en la disolución de la estabilidad familiar, al provocar el exilio del autor del ensayo y una situación muy delicada de padres, tíos, primos y hermanos cuando el libro fue publicado.

En la novela todo fluye en un contexto simbólico, pero que remite de una manera indiscutible a los dos ejes extremos del conflicto: el dictador y el súbdito indefenso. Vilar Madruga cambia los intermediarios del poder por el Abuelo Bigotes. Ese desplazamiento es singular y muy sugerente. Los tiranos siempre tienen adláteres que ejecutan las órdenes relativas a los procesos de control y represión. Sin embargo, en este caso, para aproximar simbólicamente la familia del Estado a la familia nuclear, es el Abuelo Bigotes quien se acerca a Casandra, sus padres y hermanos. Se hace asiduo de sus reuniones familiares y extrae la información que necesita en relación con los tíos contrarrevolucionarios y las costumbres y actividades del padre de la niña. Para llevarlo a cabo con mayor facilidad, regala muñecas a Casandra y la trata con un afecto poco común en él. De hecho, dice el narrador que “parecía quererla a ella más que a papá y sus medallas” (75), y aunque no sabía cuándo había entregado las medallas al padre, sí “rememoraba a la perfección el nombre de cada muñeca y el día preciso en que se la había regalado a Casandra” (Vilar Madruga, 2021: 75), y sonríe, “casi tierno”, cuando ella le pregunta si le puede llamar “abuelo” (76). Más adelante, en otra de las visitas del tirano, cuando ya ha habido algunos interrogatorios basados en la complicidad con la niña, el Abuelo Bigotes le dice específicamente que debe oír lo que su padre habla con sus tíos. Casandra le pregunta si se va a convertir en su espía y él le responde que es una palabra muy fea y que se trata solo de un pacto: si ella cumple con ese encargo le regalará una silla que desea ansiosamente. Y concluye asegurando que un espía es un enemigo, pero un vigilante, como va a ser ella, es un amigo, un héroe (193-194).

El paralelismo con otros sucesos similares ocurridos en la isla es inquietante, y permite reconocer la estirpe cubana de la estratagema, por encima de los simbolismos. Por ejemplo, en *Informe contra mí mismo*, el planteamiento es idéntico: el joven debe vigilar a su familia, sobre todo a su padre, porque hay muchos cubanos buenos que están recibiendo visitas de parientes que viven en el extranjero y hay que saber cuáles son los pasos que el enemigo puede estar considerando. En el fondo se trataría, según el aparato del Estado, de un acto de amor, como escribe Eliseo Alberto: “Me explicaron que mi casa era un centro de interés estratégico y que mi padre podía ser blanco del enemigo, por su bondad y gran prestigio intelectual” (Alberto, 1997: 12), y concluye que a los que elegían para esos menesteres les conminaban a dar “un paso adelante para ocupar el sitio que la Revolución nos había asignado en la vanguardia de la historia, según la retórica de la época” (Alberto, 1997: 11). En definitiva, todas estas notas vienen a corroborar que, en la base estructural de la novela, el tono subversivo se resume en tratar de desvirtuar la idea de que existe un orden vertical descendente, por el que la familia nuclear debe ser el resultado de la concreción ajustada de lo que el Estado entiende como tejido social. Por lo tanto, la familia se entiende como célula represora en tanto que se rige por los mismos patrones que la tiranía macrosocial.

El cuerpo como eje de la subversión micro y macrosocial

La tiranía de las moscas es también una novela feminista y, a la vez, una reflexión sobre la condición genérica. Hemos visto cómo la concepción de lo familiar induce a proyectar un patrón hacia lo nacional o colectivo, y que ese camino puede ser inverso. Ahora vamos a acercarnos al mismo problema, pero desde la asociación que hace Esposito del término nación con el de nacimiento, derivados de la voz latina *natio*. En principio, el nacimiento biológico es no político, pero se asume como tal cuando se instala en una “órbita estatal unificada por el poder del soberano” (Esposito, 2006: 273). En el cuerpo de la nación todos los cuerpos individuales se ordenan, sobre todo cuando el Estado ejerce un control sobre los cuerpos individuales. Agamben explica, en base a Foucault, cómo en la vida moderna la *zoé* (vida natural) y la *bios* (vida consciente), definidas y separadas por Aristóteles, han comenzado a disipar sus fronteras, debido a los mecanismos de control biopolítico (Agamben, 2006: 11). Esta biopolítica es mucho más intensa cuando se trata de actuar sobre el cuerpo de la mujer, porque el control que se ejerce sobre ella es doble: es histórico, porque procede de las regulaciones funcionales, de la sociedad patriarcal; y es moderno, porque participa del control que se ejerce desde el Estado en el sentido biopolítico. Esto, evidentemente, se lleva hasta un rango muy superior si se trata de sociedades dictatoriales como es la cubana.

Elaine Vilar Madruga plantea la estrategia de subversión frente a ese examen continuo de la autoridad al configurar la idea de que el cuerpo es lo único que puede generar espacios de libertad individual en una sociedad en la que todo está regulado. Dice Agamben que no solo es la vida privada la que permanece a nuestro lado como una clandestina, sino la vida del cuerpo, con cada uno de sus actos: “la nutrición, la digestión, el orinar, el defecar, el suelo, la sexualidad” (Agamben, 2017: 20); y aunque nos empeñemos en compartirla con otras personas, “la extrañeza y la clandestinidad nunca desaparecen del todo y permanecen irresueltas también en la convivencia más amorosa” (20). Es decir, los actos que tienen como agente al cuerpo son los más susceptibles de permanecer fuera del control de una fuerza o influencia exteriores, por ese carácter de clandestinidad irrevocable e irremplazable. De ahí el interés en las sociedades modernas por gobernar los cuerpos hasta donde ello sea posible, mediante la “anatomía política”, es decir, los vestigios o estigmas que dejan en los cuerpos la aplicación de los mecanismos de control, según ellos sean sumisos, ligeros, colaborativos, útiles, disciplinados, rebeldes, eficaces, maleables o duros (Foucault, 2005).

En *La tiranía de las moscas*, los cuerpos revelan y actualizan el lugar que ocupan dentro del sistema biopolítico que representan las diversas tiranías, y no precisamente las de las moscas: como ya hemos

visto, existe un desplazamiento conceptual en torno a una nutrida simbología, por la que “moscas” puede hacer referencia a la familia, al género o los elementos de la cultura heteropatriarcal, o al mismo Estado. Y son los cuerpos de los narradores principales, los niños, los hijos de la unidad familiar, los que simbolizan el espacio de la libertad, porque no entienden otra cosa que su propia individualidad, su autonomía instintiva, su devenir corporal sin restricciones, su inconsciencia. De esa forma, la autora desarrolla un feminismo que se cimenta en el uso de los cuerpos, pero también en las escrituras del cuerpo, definidas por Julieta Yelin como “una serie de ejercicios creadores en los que la vida corporal — la del escritor, la de los personajes, la del lector— no es entendida como testimonio de un conjunto de condiciones externas [...], sino como un campo de fuerzas al interior del cual el mundo toma forma” (Yelin, 2019: 105-106). De los tres niños —un chico y dos chicas— emana una condición interna que es a la vez original y disidente. De ahí el conflicto generacional con los padres. Estos encarnan, cada uno a su manera, una forma de dominio sobre los hijos: el padre a través de la reproducción de los valores del Estado en el entorno familiar, con sus prohibiciones, jerarquías y obligaciones; y la madre por medio de la terapia psicológica, que se manifiesta en el texto en los capítulos en los que hay largos diálogos, a solas, de la madre con alguno de los niños. La disidencia de los pequeños se desarrolla siempre ligada al cuerpo. En Calia, la de menor edad, de tres años, descansa en la obsesión por dibujar y pintar ciertos órganos de diferentes animales, como los culos de los monos, “gordos”, “venosos, rojos y morados” (Vilar Madruga, 2021: 33), o trompas y pezuñas de elefantes, arañas, hormigas, gorriones. En esas pinturas extrañas, nada convencionales, se instala un mundo paralelo, disidente, ajeno al discurrir de la vida sujeta a las normas, donde nadie puede entrar ni controlar. Ese recinto sagrado ya no es físico sino inmaterial, pero la voz narrativa lo asocia al cráneo, órgano del cuerpo que responde física y corporalmente:

En la extensión del cráneo, en aquel valle de la muerte donde solo nacen las ideas y los cabellos, surge un ardor terrible. El cráneo es un habitáculo débil y sagrado. Quién profana la urna donde Calia reposa y pinta, quién es el violador de camposanto. La reacción es lógica, la reacción es animal, una ley del mundo biológico, a mayor dolor provocado, peores gritos. (Vilar Madruga, 2021: 239)

Los aullidos de Calia atraen a las moscas, que se ceban con ella y con lo que haya a su alrededor, incluidas las hojas coloreadas con los dibujos de los órganos de los animales. Su disidencia estriba en no poner óbice a la tiranía de las moscas ni a la de quien está violando su intimidad: la gestión biopolítica podrá mancillar su cuerpo, pero no lo que hay dentro de él, de naturaleza inmaterial: su estar en otro sitio, con su cuerpo y con su alma, inmune a la represión:

De hecho, las moscas se posan sobre el aullido de Calia y la niña las deja, es preciso habituarse a la tiranía. Calia es la más inteligente de la familia, sabe que las moscas aprecian su esfuerzo por no sacudirlas aunque la piel cosquillee y las paticas llenas de porquería de las moscas caminen [...]. Calia no es como los otros, no es como el hombre que la zarandea, por ejemplo. El hombre que la zarandea odia a las moscas, se las espanta [...], el hombre que zarandea a Calia no soporta otra tiranía que la suya. (Vilar Madruga, 2021: 240)

La ambigüedad sobre la identidad del “hombre que la zarandea” refuerza el desplazamiento conceptual una vez más: puede ser el padre, represor familiar, o una alegoría del Estado o de cualquier tipo de opresión, y ese individuo funciona además alegóricamente al lado de las moscas, que vienen acumulando detalles de desplazamiento durante toda la novela. Esta disidencia, llevada a cabo por una niña sin apenas uso de razón, intensifica el carácter crítico de la propuesta de la autora.

La situación del niño, Caleb, algo más mayor que Calia, guarda también relación con los cuerpos de los animales, pero en otro sentido: los animales que se acercan a él se suicidan, y Caleb guarda sus cuerpos para hacer con ellos un rompecabezas. Lo que produce la muerte de los animales es, supuestamente, el contacto con el cuerpo de Caleb, que recibe un calambre cada vez que un animal establece contacto físico con él, y ello provoca su muerte. Hay una escena muy reveladora, cuando ya la trama se encuentra bastante avanzada, que manifiesta la disidencia de Caleb frente a la represión del padre

en relación con la extraña conexión del niño con los animales. Caleb se encuentra encerrado, pues su conducta excede el espectro normativo del prototipo de actividad familiar autorizada. Ello ocurre justo cuando le faltan pocas piezas para terminar de ensamblar el rompecabezas, su obra de arte hecha de cuerpos muertos de animales. Como no puede salir al jardín a mezclarse con los animales, se pega todo lo posible a la puerta de la habitación donde está encerrado para que los animales sientan su presencia o su olor. Con ello consigue que un perro se acerque pero, cuando está a punto de obtener un mínimo contacto con él a través de la rendija de la puerta, aparece el padre para dejar la marca del dominio en el cuerpo de su hijo: “Papá apretó la bota contra la mano de Caleb, y apretó más [...] y Caleb aulló, una vez y otra: —Rebelde. Disidente —susurró papá. Las sílabas escapaban bajo su bigote—. Ahora vas a cantarme tu canción más bonita y créeme, no pararás hasta que vea sangre” (Vilar Madruga, 2021: 199-200).

El punto culminante de la destrucción del esquema que acredita dominio sobre poder (Agamben, 2017: 203) se establece en el paso de Casandra, la hija mayor, de la niñez a la adolescencia, y el sentido de su rebeldía se vuelve mucho más complejo, porque en la reivindicación del uso del cuerpo aparecen actitudes frontalmente encontradas con las subjetividades convencionales de los padres, quienes representan un tiempo pretérito encriptado en un conflicto generacional y unos moldes ideológicos obsoletos a través de los cuales la tiranía trata de detener el tiempo, con un alcance macro y microsocioal.

Casandra remite directamente a la actualización que el feminismo ha hecho del mito griego, reelaborado por Bachelard (1949) como complejo de Casandra. La voz narrativa alude en un momento al “odio contra la madre, un odio troyano, un odio griego, tan antiguo como clásico, que bien se ajusta con su nombre” (Vilar Madruga, 2021: 88), pero es esta una referencia muy general al mundo clásico, sin entrar en el significado concreto del mito y sus apreciaciones contemporáneas. En esencia, Casandra simboliza la mujer o la persona que puede predecir el futuro, pero sus opiniones nunca son escuchadas ni tenidas en cuenta. En la actualidad, una de las interpretaciones que ha tenido el mito conecta con la invisibilidad de las mujeres, su silenciamiento, la marginación a la que son sometidas desde la lógica heteropatriarcal, que no tiene en cuenta las opiniones de las mujeres por considerarlas de menor relevancia que las de los hombres. Pero también ha habido otra valoración del mito, pues en determinadas versiones Casandra es una sacerdotisa o virgen que acoge el rol de la resistencia a esa marginalidad, es decir, puede representar la subversión contra la vida subordinada y la dominación masculina. Casandra pasa a ser entonces la mujer que se aprecia a sí misma, que vive por sí misma y no depende del marido o del progenitor. Y esta es la Casandra de la novela, capaz de transgredir la lógica patriarcal de los valores impuestos por el padre o por el Estado. Por un lado, representa el lado débil del tirano, que es capaz de ceder ante los deseos de ella, conmovido en parte por el cariño y en parte por la necesidad de extraer las informaciones que necesita sobre la familia, como ya hemos visto.

Por otro lado, es el punto clave de la rebeldía y la transgresión. Todos los valores de Casandra niegan y desautorizan a los de sus mayores. En la primera terapia a la que la somete su madre, al comienzo de la novela, esta le previene contra una imaginación excesiva, y se extraña de que quiera casarse con una cámara fotográfica. En esa sesión, todo apunta a que se trata de un comentario de una niña con mucha imaginación y poco uso de razón, pero varios capítulos adelante, en un tiempo posterior, Casandra se convierte en narradora en primera persona y nos anuncia que va a hablar del amor, lo que se convierte en un discurso sobre aquel objeto que fue su primer enamoramiento, la cámara de fotos de papá: “Era una cuestión de enfoque. O de lente. Me enamoré del lente. De su redondez, de su capacidad para abrirse como una flor. Era frío, olía a algo raro, a plástico y cristal [...]. Las fotos solitarias me daban una oportunidad de mirar al objeto de mi amor y ser a la vez contemplada” (Vilar Madruga, 2021: 67-68).

Hay aquí dos mensajes importantes: el primero, sobre el amor, que es algo interior, afectivo (el temblor, las mariposas) y corporal (la redondez, el olor, la contemplación del objeto del amor); el segundo, la interpretación errónea que hace el padre de lo percibido por su hija, como si sus reacciones tuvieran

que ver con la calidad del objeto, de las fotos o de la pericia del fotógrafo. Cuando los padres descubran que su amor por los objetos va en serio, entonces se pondrá en marcha el mecanismo de dominación. En ese mismo capítulo, al final de él, como en un diario, Casandra repasa sus amores juveniles: “He amado a muros que han desaparecido. Esos amores son los más terribles [...]. He amado a un lavavajillas. Algo breve, una relación de pocos meses [...]. Luego he amado a edificios. Y a una torre. Es cierto que tuve un *affair* con una silla, o quizá solo fue un chispazo” (Vilar Madruga, 2021: 69).

La siguiente ocasión en que Casandra habla de sus amores se introduce un elemento más de transgresión sobre lo micro y lo macro, ya que tanto familia como Estado rechazan esa opción desde la heteronormatividad. El amor a un puente, la historia descrita con emoción, pasión y hasta erotismo, se cuenta desde el primer momento desde una perspectiva abiertamente homosexual. En las primeras líneas, los artículos y los demostrativos se expresan en masculino cuando se habla en general del puente, y no de la puente o esta puente, pero cuando la narradora detalla ese amor con la referencia al cuerpo concreto, el suyo y el de su amor, pasa al femenino:

No es el puente más bonito del barrio, ni siquiera el más limpio y probablemente sea el más viejo. Sus estructuras están llenas de óxido. Pero bajo el óxido se puede sentir la ternura, y eso no se oculta, no hay capa que cubra lo que ella siente por mí. Cuando la toco, vibra. A ver qué chica vibra así cuando una le da un beso. Ninguna. A ver qué chica te permite que la toques, que la acaricies de esa manera. Ninguna. (Vilar Madruga, 2021: 95)

También especifica en ese momento que no siempre supo que estaba comenzando una relación con “algo” o “alguien” con “esencia femenina”. “Supe que mi amada —indica— era una esencia femenina cuando lo hicimos por primera vez” (Vilar Madruga, 2021: 96). El detalle con el que describe esa “primera vez” convierte lo erótico en testimonial, une cuerpo y afecto, conecta el dentro con el fuera de sí, como sugiere Braidotti con su “subjetividad nómada” (Braidotti, 2018: 50): concepto que vincula los procesos físicos con los emocionales para evocar el papel que el organismo físico en movimiento, que siente tanto interior como exteriormente, protagoniza como escritura en su propio acontecer sensorial. Yelin corrobora el itinerario de esta secuencia cuando desarrolla el concepto: “Para escribir la vida [...] es necesario poner el cuerpo; y esto implica no solo tematizarlo, examinarlo, interrogarlo, sino también hacerlo actuar, pensar, imaginar, producir sentido y sinsentido en la escritura” (Yelin, 2019: 98). La narradora reivindica mediante el lenguaje una forma de vida y una actitud ante la sociedad: es un texto que desprende naturalidad y a la vez desafío. Se comunica el afecto sin metáforas ni imágenes utilizando las palabras que dicen lo que quieren decir. De tal modo, se afronta el hecho como algo evidente, pero al mismo tiempo como un reto ante quienes vean ese cuerpo restregándose con su amante y verificando plásticamente sus pulsiones físicas: “Aquel día la toqué y me di cuenta de que estaba lista para recibirme, así que me pegué a ella, óxido contra piel, metal contra hueso, y mi corazón latió por las dos hasta casi explotar en un orgasmo” (Vilar Madruga, 2021: 96).

Cuando los padres se enteran de la existencia de esa relación, la confinan en casa y ella escapa de la “jaula” que su padre le ha construido para encontrarse con la amada. Lo que ocurre a continuación es la expresión más ajustada de la libertad, en un contexto erótico, corporal, relativo a múltiples sensaciones y contactos placenteros, en que vuelven a sugerirse los dos motivos anteriores asociados a la subjetividad nómada: la naturalidad y el desafío. Finalmente, la estructura de dominio funciona y el gozo no es completo:

Ya la veo a distancia y me mojo. Ahí está y me mojo. La huelo y la vibración se dispara en el aire [...]. Me acerco a ella, la acaricio, y sí, por debajo de mi mano está su temblor, me desea, me necesita, este es el momento preciso de subirme el vestido [...], me bajo la tanga, trepo encima de un trozo de la estructura, y mi amada ronronea [...]. Unos minutos después, la mano de papá me coge por el hombro y me saca de la estructura y del placer. (Vilar Madruga, 2021: 124-125)

Más adelante hay una conversación entre Casandra y sus padres. Estos le advierten de sus desviaciones sexuales, y ella observa que es la primera vez que su padre habla de un tema que no está directamente relacionado con la política. Se establece entonces un curioso paralelismo: Casandra relaciona lo político con la lucha de las mujeres por hacer visible su propia subjetividad nómada, a lo Braidoti, mostrando el cuerpo como arma; mientras que el padre trata de neutralizar esa subversión con los consabidos argumentos aristotélicos: una casa es un país pequeño y una familia es una nación, y es necesaria una disciplina intrafamiliar para que un país se desarrolle y rebose de honor y gloria (Vilar Madruga, 2021: 155). Para ello, es imprescindible que las personas se relacionen con personas y, lo que es más importante, que las mujeres sean “homogéneas”, es decir, que cumplan con los cánones y clichés que se les atribuyen, como establecer vínculos afectivos solo con hombres y no con “esencias femeninas”. La terapia de la madre y las indicaciones del padre no consiguen, sin embargo, los efectos deseados, porque Casandra exhibe su cuerpo con mayor vehemencia a medida que la presión paterna y materna se recrudece.

El mejor ejemplo es el capítulo en el que el cuerpo se convierte en el símbolo más complejo y eficaz de subversión política, sobre todo para manifestar el odio a la madre y lo que ella representa. Cuando el padre se va de la casa, Casandra genera un espacio de autoplacer que comparte con el resto de la familia. Aunque está en su cuarto con la puerta cerrada, verbaliza y exagera el gozo con gritos y gemidos, para violentar a su madre. La narradora de esa sección asegura que lo que allí está ocurriendo es “un orgasmo como un golpe de estado” (Vilar Madruga, 2021: 90). La transgresión en lo micro apunta directamente a la rebeldía de lo macro: lo individual y subjetivo se convierte en público, en colectivo, y adquiere un tinte político por desplazamiento desde lo personal a lo genérico. El cuerpo es así un “signo en el que se inscriben las relaciones sociales, las formas de producción y de dominación” (Arbaiza, 2008: 75), y escenifica o reconstruye los vínculos sociales desde la pulsión más íntima hasta la rúbrica más inherente a la masa o colectivo. Por lo tanto, esos gestos individuales de Casandra elevan el discurso a categoría social, y pretenden representar una nueva forma de entender las disputas actuales sobre el género y las luchas por las libertades en aquellos ámbitos en los que el ejercicio tiránico del poder va mucho más allá del espacio en el que se contonean las moscas. Los dos temas fundamentales, el desplazamiento conceptual para subvertir el orden de las tiranías (familiares y estatales) y el uso del cuerpo como estrategia en el contexto de esa subversión son, por tanto, elementos contiguos o complementarios, que se ordenan cada uno a su manera para conseguir los mismos fines. Y ese es uno de los aspectos más sobresalientes de la obra de Elaine Vilar Madruga.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2006), *Homo sacer. El poder soberano y la vida nuda*. I. Antonio Gimeno (trad.). Valencia, Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2017), *El uso de los cuerpos. Homo sacer, IV, 2*. César Palma (trad.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- ALBERTO, Eliseo (1997), *Informe contra mí mismo*. Madrid, Alfaguara.
- ARBAIZA, Mercedes (2018), “Sentir el cuerpo: subjetividad y política en la sociedad de masas de España (1890-1931)”, en *Política y sociedad*, vol. 55, n.º 1, pp. 71-92. DOI: <<https://doi.org/10.5209/POSO.56798>>.
- ARISTÓTELES (1967a), *Política. Libro I. Obras completas*. Francisco de Paula Samaranch (trad.). Madrid, Aguilar.
- ARISTÓTELES (1967b), *Ética Eudemia. Libro VII. Obras completas*. Francisco de Paula Samaranch (trad.). Madrid, Aguilar.

- ARISTÓTELES (1967c), *Ética a Nicómaco. Libro VIII. Obras completas*. Francisco de Paula Samaranch (trad.). Madrid, Aguilar.
- AVELAR, Idelber (1999), *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham, NC, Duke UP.
- BACHELARD, Gaston ([1938] 1949), *La psychanalyse du feu*. Paris, Librairie José Corti.
- BRAIDOTTI, Rosi (2018), *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Juan Carlos Gentile (trad.). Barcelona, Gedisa.
- ESPOSITO, Roberto (2006), *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires-Madrid, Amorrortu.
- FOUCAULT, Michel ([1975] 2005), *Vigilar y castigar*. Aurelio Garzón del Camino (trad.). Madrid, Siglo XXI.
- GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro (2002-2003), “Heredia: iniciador de caminos”, en *Encuentro de la Cultura Cubana*, n.º 26-27, pp. 283-294.
- GRANADOS, Omar (2017), “¿Ha surgido una literatura post-dictatorial en Cuba?”, en *Letral*, n.º 18, pp. 23-36. DOI: <<https://doi.org/10.30827/rl.v0i18.6047>>.
- SIMAL, Mónica y DORTA, Walfrido (2017), “Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero”, en *Letral*, n.º 18, pp. 2-8. DOI: <<https://doi.org/10.30827/rl.v0i18.6045>>.
- SONNA, María Valeria (2022), “La comunidad de mujeres en República de Platón”, en *Revista Estudios Feministas*, vol. 30, n.º 1, pp. 1-23. DOI: <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2022v30n175479>>.
- VILAR MADRUGA, Elaine (2021), *La tiranía de las moscas*. Sevilla, Barrett.
- YELIN, Julieta (2019), “La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente”, en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 7, n.º 1, pp. 97-113. DOI: <<https://doi.org/10.37536/preh.2019.7.1.752>>.