

## La fuerza del asco. Emociones y poder en *La tiranía de las moscas* de Elaine Vilar Madruga

*The Strength of Nausea. Emotions and Power in La tiranía de las moscas by Elaine Vilar Madruga*

Raquel Mosqueda Rivera<sup>1</sup> 

Universidad Nacional Autónoma de México

ACCESO  ABIERTO

**Para citaciones:** Mosqueda Rivera, R. (2023). La fuerza del asco. Emociones y poder en *La tiranía de las moscas* de Elaine Vilar Madruga. *Visitas al Patio*, 17(1), 65-81. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.17-num.1-2023-4159>

**Recibido:** 06 de agosto de 2022

**Aprobado:** 30 de septiembre de 2022

**Editora:** Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

**Copyright:** © 2023. Mosqueda Rivera, R. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.

### RESUMEN

El presente trabajo aborda en clave afectiva las emociones puestas en juego en la novela *La tiranía de las moscas*, de la cubana Elaine Vilar Madruga. La hipótesis que se plantea es que si bien todo contexto opresivo provoca (o exacerba) emociones como el odio, el dolor, el miedo y, emanado de la vergüenza, el asco; en esta obra, contrario a lo que sucede con los adultos, los jóvenes son capaces de subvertir, no el proceso de *descomposición emocional*, pero sí sus resultados; esto es, que a pesar de experimentar tales afectos, consiguen sublimarlos, e incluso hacer del asco su principal arma contra el poder. Para demostrar lo anterior, analizaré las emociones que cruzan a cada uno de los personajes principales de la novela con el propósito de indagar cómo se imbrican, sucumben o sobreviven al asco, y cómo éste alcanza una connotación distinta cuando se emplea en pos de “cierta libertad”. En esta dirección, el ensayo se encuentra dividido en cinco apartados: 1. La madre o el odio. 2. Casandra o el amor. 3. Caleb o el dolor. 4. El padre o el miedo y 5. Calia o la indiferencia.

**Palabras clave:** emociones; afectos; asco; subversión; poder.

### ABSTRACT

The present work addresses in an affective way the emotions put into play in the novel *La tiranía de las moscas* by the Cuban author Elaine Vilar Madruga. The hypothesis that this essay proposes, is that every oppressive context causes (or exacerbates) emotions such as hatred, pain, fear and born from shame, nausea, in this book, contrary to adults the younglings are capable of subverting, not the process of *emotional breakdown*, but instead the results; that is despite experiencing such feelings, they manage to sublimate them and even make repugnance their primary weapon against power. To prove about, I will analyze the emotions that cross each and one of the main characters of the novel with the purpose of investigating how they overlap, succumb or survive to this repulsive feelings, and how it reaches a different connotation when it is used in pursuit of “some freedom”. With that being said this work will be divided in five different sections: I. The mother or the hatred. II. Casandra or the love. III. Caleb or the pain. IV. The father or the fear, and V. Calia or the indifference.

**Keywords:** Emotions affectes; nausea; subvertions; power.

<sup>1</sup> Dra. en Letras Iberoamericanas. Investigadora titular en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Correo: mosquedaraquel@yahoo.com.mx

En el prólogo a *La tiranía de las moscas*, de la escritora cubana Elaine Vilar Madruga, Cristina Morales (2021) anota: “Ojalá hubiera caído en mis manos, siendo chavala, un libro como este, en el que se invita a los hijos a rebelarse contra sus padres, y no en sentido metafórico” (4). Llama la atención la inserción del libro no sólo en un género de escritura, sino en una industria que abarca tanto a los lectores como al mismo proceso de mercadeo y divulgación. Cabe preguntarse entonces, ¿estamos ante una novela juvenil? La respuesta es sí, pero no en el sentido propuesto por Morales, es decir, no porque esté dirigida a un público adolescente y juvenil —al menos no principalmente—, sino porque la dinámica en torno a la cual se construye la novela apela a la confrontación del universo emocional de los personajes, de tres hijos —dos jóvenes y una niña—, con el de sus padres. Dicho de otro modo, Vilar Madruga aprovecha la incompletud, la dolorosa y lenta transformación que sufren las emociones y los cuerpos de los adolescentes, como mecanismo con el cual estos tres hermanos hacen frente al poder y al abuso de sus progenitores, y también a manera de una metáfora que atraviesa toda la obra: una escritura que adolece, que se rebela en busca de su lugar en el mundo.

Es también Morales (2021) quien señala: “*La tiranía de las moscas* habla de la familia y del Estado como estructuras inherentemente violentas, como las dos grandes aliadas en el sostenimiento de la opresión. La relación dialéctica entre padres e hijos es necesaria para que se dé la relación dialéctica entre pueblo y Estado, y viceversa” (6). Sin duda, el contexto político toma especial relevancia, pues no puede perderse de vista que estamos ante un texto escrito por una joven autora cubana quien, mediante la visibilización de un entorno afectivo en abierta descomposición—de aquí la enloquecedora presencia de las moscas que dan título al libro—, lanza una contundente crítica hacia un régimen que ha puesto en marcha complejas técnicas de dominación a partir del control y disciplinamiento de las emociones (y del cuerpo) del pueblo. Dicha sujeción, empero, ha cobrado diversos tintes a lo largo del devenir de la Revolución cubana, según sostiene Fernando González Rey (2019):

Debe considerarse la perspectiva particular de las generaciones que nacieron después de lo que se definió como los “tiempos revolucionarios” [...]. Estas nuevas generaciones crecieron en otras condiciones y bajo normas diferentes [...]. No tuvieron la misma posición que sus padres y abuelos ante la “revolución”. Experimentaron de modo más claro e intenso la arbitrariedad gubernamental que las conquistas gloriosas relatadas cada día en las instituciones y por los medios oficiales de propaganda (9-10).

De esta forma, cada uno de los integrantes de la familia protagonista de la historia expresa, a través de sus particularidades, una abierta subversión contra una serie de construcciones y discursos culturales, así como una crítica hacia la institucionalización de las emociones: una madre que no ama a su descendencia; Casandra, la mayor de las hijas y voz narrativa principal, una adolescente que dirige sus ardorosos deseos hacia objetos de los cuales se enamora perdidamente; Caleb, el hijo de en medio, quien, aterrado por su incomprensible “don” de incitar la muerte en los animales, decide crear una extraña obra de arte; Calia, la menor, que con tan sólo tres años realiza dibujos asombrosos capaces de cobrar vida; y, por último, el padre, un militar cuya existencia pierde sentido al ser señalado como sospechoso de traición al General Bigotes, el todopoderoso líder del país. Puede afirmarse que, en gran medida, la tiranía se convierte en una directriz que determina las acciones de los personajes debido a que todos, sin darse cuenta de ello, representan dicho papel en algún momento de la narración.

Esta breve introducción me permitirá plantear la hipótesis que pretendo explorar en el presente ensayo: todo contexto opresivo tiende a provocar (o a exacerbar) emociones a las que, culturalmente, se les ha atribuido un signo negativo, tales como el odio, el dolor, el miedo y, emanado de la vergüenza, el asco. En la obra que nos

ocupa, contrario a lo que sucede con los adultos, los jóvenes son capaces de subvertir, no el proceso de *descomposición emocional* vivido en el núcleo familiar, pero sí sus resultados; esto es, que si bien experimentan tales afectos, consiguen sublimarlos e incluso hacer del asco su principal arma contra el poder. En esta estrategia de resistencia es imposible dejar fuera el importante papel que juega el cuerpo, tal como apunta Martha C. Nussbaum (2008):

El asco parece ser una emoción especialmente visceral. Implica reacciones corporales intensas a estímulos que a menudo tienen características corporales muy marcadas. Su expresión específica es el vómito; sus estímulos clásicos son los malos olores y otros objetos cuya mera apariencia resulta repugnante (234).

Para demostrar lo anterior, analizaré en clave afectiva las emociones que cruzan a cada uno de los personajes de la novela con el propósito de indagar cómo se imbrican, sucumben o sobreviven, al asco, y cómo éste alcanza una connotación distinta cuando se emplea en pos de *cierta libertad*.<sup>2</sup>

De acuerdo con Sara Ahmed (2015), el odio surge como respuesta ante lo que un grupo de individuos considera una amenaza, una invasión de su espacio. Lo anterior es patente cuando se trata de motivos raciales, es decir, el odio es provocado por la presencia de unos otros que no soy yo:

No se articula de manera explícita una narrativa defensiva así, sino que funciona a través del ‘movimiento’ entre las figuras. La circulación hace su trabajo: produce una distinción entre ‘nosotros’ y ‘ellos’, mediante la cual se los constituye a ‘ellos’ como la causa de ‘nuestro’ sentimiento de odio (85).

En *La tiranía de las moscas* es la madre la primera en establecer esta mecánica del odio:

Hay que ser muy hembra para parir, pero hay que ser más hembra para llegar a la conclusión de que nunca tendrás nada de lo que otras madres conocen desde las primeras horas, desde los primeros días, desde los primeros meses. Y no lo tendrás porque *los tres hijos que has traído al mundo no solo se hicieron caca dentro de ti, lo que mal llaman sufrimiento fetal, pero que en realidad no es otra cosa que alegría fecal, un embarrado paulatino del interior de la madre, antigua casa de los fetos, con la más inmundada de las sustancias; no lo tendrás porque tus tres hijos no sólo eran cabezones, bebés enormes [...]; no lo tendrás porque tus tres hijos son tres hijos de puta* (49-50, las cursivas son mías).

Su discurso rompe con todas las pautas respecto al *deber ser* materno, estereotipo promovido desde hace tiempo ya por una aparatosa industria mediática que aún hoy en día se solaza en la obligada celebración del “día de la madre”, y en la repetición obstinada de los adjetivos que definen esta categoría: abnegación, incondicionalidad, valentía, perseverancia, fortaleza y un largo etcétera. ¿Por qué esta mujer no cumple con lo que la sociedad exige de aquellas que han optado por la maternidad? Es el propio personaje quien ofrece una inicial respuesta, a pesar de su intención de aprender a amar sus hijos: “al verlos llegar al mundo te lo prometiste, los voy a amar, me va a costar trabajo, pero aprenderé porque ahora estos niños son míos y ellos me enseñarán lo que es el amor en su esencia más pura” (50); es claro que la relación con los hijos frustra estas expectativas debido, sobre todo, a que desde el primer momento se funda en el asco: “El que se caga en las entrañas de una madre no tiene perdón” (51), pero, este rechazo representa, además, una reacción hacia la indiferencia y el desprecio que los hijos sienten por ella:

<sup>2</sup> Este trabajo se inserta en el marco de análisis propuesto por Ana Peluffo (2016): “Los textos como puertas de entrada a ciertas emociones que nunca aparecen de forma aislada, sino que se hibridizan y solapan con diferentes grados de intensidad” (15).

Hay que ser muy hembra para admitir que los sueños de la maternidad son una utopía. Hay que ser muy hembra para no escupir a los tres pedazos de hijos de puta que se alimentaron de ti, que nunca te sonrieron, que jamás te han querido y que tienen objetivos bien trazados en sus pequeñas vidas miserables [...] Hay que ser muy hembra para soportar que los tres hijos de puta no te miren, que no te hablen, que para ellos seas igual de importante que la borra del café (50-51).

Si regresamos a la oposición propuesta por Ahmed, resulta evidente que el “ellos” son los hijos, el “nosotros” se encuentra conformado entonces por el conjunto de “madres”, construcción cultural que demanda e impone rígidas expectativas a quienes la integran.

Hace tiempo que las narradoras latinoamericanas comenzaron a cuestionar la maternidad y los discursos que la rodean. “Maternidades disidentes” es la caracterización empleada por Brenda Morales Muñoz (2019) para hablar de estas apuestas escriturales que critican la aceptación pasiva de un rol asignado por la sociedad a las mujeres, la estudiosa se detiene en particular en el ensayo *Contra los hijos* de la chilena Lina Meruane (2014), donde ésta última anota: “¿No pudimos decidir cómo criar a los hijos? ¿No les pusimos límites? ¿Cuándo fue que se volvieron nuestros impunes victimarios y los de sus padres? ¿Qué los transformó en los invencibles dictadores que son hoy?” (10). Como ya mencioné, la tiranía se encuentra en el centro de la novela, el odio emana así directamente de una situación de dominio —de los hijos hacia su madre en este caso—, circunstancia que comienza en el momento mismo de la concepción, cuando un cuerpo invade el espacio vital de otro cuerpo, y se acrecienta durante el parto con la inminencia del dolor. Tal como puntualiza Ahmed (2015), para el “nosotros” el odio cobra sustancia ante la posibilidad de ser dañado o herido por “ellos”, por los “otros”:

el sujeto ordinario o normativo se reproduce como la parte lesionada; la parte “lastimada” o incluso dañada por la “invasión” de los otros. Los cuerpos de los otros se transforman, por lo tanto, en “los odiados” mediante un discurso del dolor. Se asume que “causan” un daño tal al sujeto blanco ordinario [madre] que su proximidad se interpreta como el origen de los malos sentimientos. De hecho, la implicación es que los buenos sentimientos (el amor) del sujeto blanco [madre] le han sido “arrebataados” porque los otros han abusado de esos sentimientos (79).<sup>3</sup>

¿Cómo o de qué manera los hijos han infringido daño a la madre? En contraposición a la visión idealizada sobre la *dulce espera*, el personaje expresa sin reparos la gran violencia corporal que implica un alumbramiento:

Hay que ser muy hembra para tener hijos sin pedir una epidural. Parirlos a gritos y nunca estar del todo segura de que te han quitado un órgano o te han sacado un bebé de las entrañas. Esa incertidumbre amaina, sí, con el tiempo cuando el bebé crece y te retribuye las ojeras, las estrías, las tetas caídas ya sin esperanza, la piel colgante, el desgarrar vaginal, los puntos externos e internos, la violencia de los obstetras que metieron mano y arrancaron sangre de tu sangre y carne de tu carne (49).

Sin embargo, lo que acentúa aún más su odio es el que, a su vez, ha sido *expulsada*, es decir, se encuentra fuera del mundo de sus hijos, no forma parte de sus afectos y preocupaciones. Los términos se han invertido, ahora ella es la intrusa, la amenaza latente, y, por tanto, el objeto del asco, aquello que debe ser arrojado<sup>4</sup>:

<sup>3</sup> Para el análisis del odio Sara Ahmed toma como punto de partida una declaración tomada de un sitio web denominado *Aryan Nation*, donde se contraponen al hombre nacionalista blanco con cualquier inmigrante, extranjero no blanco, de aquí el uso del término que, en este caso, he parangonado con el de madre.

<sup>4</sup> Para cualquiera (pues todos lo hemos sentido alguna vez) es conocida la reacción corporal provocada por el asco: las “arcadas”, movimientos mediante los cuales el organismo intenta expulsar aquello que ha originado su malestar, aunque no se encuentre dentro de él propiamente. Esto sucede por ejemplo cuando presenciamos algo que consideramos “asqueroso” (ver vomitar a otro), u percibimos olores desagradables. La expulsión se convierte en un “mecanismo de defensa”. Estar asqueado implica entonces tratar de arrojar fuera de sí. En términos afectivos, de acuerdo con Ahmed (2015), “el odio es un vínculo negativo con

La amenaza que constituye el asco no es como el peligro derivado de la vergüenza originaria, pero en ambos casos lo importante es su relación con nuestra imperfección y falta de control. Mientras que la vergüenza se centra en el yo, el asco se dirige hacia afuera. Aquellas partes del yo que son objeto del asco sólo resultan repugnantes una vez que han abandonado el propio cuerpo, y el deseo que el asco motiva es eliminarlas, expelerlas definitivamente del propio yo (Nussbaum, 2008: 255).

De aquí, quizá, su empeño por fungir como “terapeuta” y someter a los tres hermanos a sesiones donde actúa como alguien ajeno al entorno familiar:

- ¿Cuántos años tienes Casandra?
- Siete años, mamá.
- En este espacio no soy tu mamá, ¿recuerdas?
- Sí, mamá.
- Soy tu terapeuta y te quiero ayudar. ¿Entiendes Casandra?...Es como un juego, un juego interesantísimo. ¡Vamos! Finge que no me conoces.
- Sí, mamá. (37)

¿Por qué la suplantación de un rol —y con ello una negación a ser la madre de sus hijos—?, ¿por qué fingir una profesión concebida para procurar el bienestar del individuo por medio del manejo “sano” de las emociones? ¿Qué fines persigue la madre? En primer lugar, como ya se mencionó, formar parte de un mundo del cual ha sido proscrita. En segundo, el espacio de la terapia parece funcionar como el sitio donde la madre se venga del “embarramiento fecal” al que fue sometida por los infantes durante el parto, pues durante sus “sesiones” formula preguntas destinadas a destacar las peculiaridades de sus hijos, con lo cual, aunque lo niegue constantemente, expresa juicios de orden moral. Aunado a lo anterior, la supuesta objetividad con que actúa pone al descubierto su falta de cercanía. Tanto Casandra como Caleb se dan cuenta de la burla implícita en esta situación. En palabras muy coloquiales: ella también los cubre de mierda.

El uso de expresiones escatológicas no es gratuito, pues éstas se encuentran insertas ya en el propio nombre de los personajes. Es el padre quien con su tartamudeo (gagueo) les asigna esta connotación: “Cacasandra. Cacaleb. Cacalia. En lo único que ha atinado el padre es en el nombre, en la repetición de la primera sílaba, en ese gaguear ridículo que por primera vez tiene un propósito: justicia poética” (51)<sup>5</sup>. No obstante, los engañosos esfuerzos de la madre por crear algún tipo de vínculo afectivo con sus hijos se topan con la feroz ironía de una Casandra ya adolescente que aprovecha el momento de la terapia para confrontarla:

- Ay, no, por favor, ¿de nuevo el de las manchas? No soy un bicho raro.
- ¿Por qué dices eso?
- Por la manera en que me miras. ¿Con qué derecho me miras así? Ya para ¿okey? Si yo soy un bicho raro, ¿qué jodida cosa eres tú?
- Quisiera saber por qué sientes que te estoy juzgando.
- Es lo mejor que sabes hacer.
- No es cierto, Casandra. Estoy aquí para ayudarte. No puedes guiar este diálogo en base a generalizaciones y estados de ánimo.

otro que uno desea expulsar, un vínculo que se sostiene expulsando al otro de la cercanía corporal y social” (95). Se explica así el afán de Casandra y Caleb por desechar de sí a su madre.

<sup>5</sup> La referencia a los excrementos es una constante en la novela, así como un calificativo recurrente: “país de mierda”, “verano de mierda”, “familia de mierda”. Incluso las “cagadas de las moscas” terminarán por cubrir todos los objetos de la casa.

—Estás aquí porque me odias. Y porque intentas quererme. Pero no te está saliendo bien ¿verdad? Quédate tranquila. No me importa. Y tampoco a Caleb. Sobre Calia no puedo decirte, pero creo que le preocupan más los culos de los monos que un beso tuyo. ¿Cómo te hace sentir que una de tus hijas sienta que los culos de los monos son más importantes que su propia madre? (117).

Aunado al desprecio de los hijos, la madre sobrelleva además el de su esposo, quien la culpa por las “anomalías” de su progenie, dado que de los genes maternos proviene la obcecada mudez de su hija menor y su increíble talento para el dibujo. Ambas características heredadas de una tía de la madre, cuyos dibujos de mariposas perfectas cobraron vida el día que, saliendo por fin de su mudez, declara al resto de sus parientes: “Es hora de que empecemos a morir” (119), tras lo cual todos los integrantes de la familia, a excepción de la madre (entonces una niña), llevan a cabo un suicidio colectivo. Resulta lógico entonces que cuando Calia, con trazos precisos, retrata animales tan reales que parecieran vivos, la madre tiemble ante la posibilidad de que pronto decida pintar mariposas<sup>6</sup>.

De lo anterior, puede inferirse que el miedo deviene causa y efecto simultáneo del odio, y que de su confusión, únicamente un desenlace es predecible, me refiero por supuesto a la muerte. Este elemento cobrará especial relevancia en el caso de Caleb, y por supuesto en el de Calia, en los cuales me detendré más adelante; no obstante, importa dejar asentado el papel que otra emoción igual de fuerte juega en este proceso de descomposición afectiva.

De nuevo es Ahmed (2015) quien advierte: “En un nivel, podemos ver que un ‘yo’ que se declara como alguien que odia a otro (y que puede o no actuar de acuerdo con su declaración), existe porque también declara su amor por aquello que está amenazado por este otro imaginado (la nación, la comunidad y así sucesivamente)” (91). ¿Hacia qué o quién se dirige el amor que la madre siente en peligro, y qué implicaciones tiene en términos políticos este odio por su descendencia?

Si como es sabido, en todo discurso nacionalista se exalta el amor a la patria, la unión de todo el pueblo en defensa de ideales comunes y, si tal como afirma el padre, -“Una cacasa es un país pepequeño. Y una familia es una nana...ción. ¡Una nación!” (154)-, resulta obvio el parangón del fracaso de la madre con el de la familia-nación, cómplice del padre-Estado en la instauración de la tiranía en su propio hogar, pero, no se trata sólo de la reciprocidad del odio: “—Te odio porque me odias” (201)<sup>7</sup>, le espeta Caleb, sino también de lo que significan las peculiaridades de sus hijos para alguien que sólo “deseaba ser parte de la multitud, ser una chica homogénea” (159); es decir, la madre intuye con claridad que, en las rarezas de Casandra, Caleb y Calia, subyace la semilla de la rebelión.

Conforme avanza la novela, y tras el régimen dictatorial impuesto por el padre, la confrontación con sus hijos es cada vez más violenta:

<sup>6</sup> “Papá no podía justificar sus decisiones bajo el nombre del amor. A ella no la había amado, simplemente había creído ver lo hermoso de su cuerpo, la posibilidad de que aquella muchacha le diera hijos bonitos, hijos que conquistarán el mundo [...] Ya era demasiado tarde para rectificar. Hermosos eran los hijos, sí, eso podía reconocerse a la madre. Habían heredado de ella la predisposición a la belleza y todo lo demás, que era mucho, que era un océano de secretos y taras. ¿Cómo no se había dado cuenta? La muchacha era hermosa, pero tenía sangre de suicidas, y papá estaba seguro que no existe forma de enmendar lo que se lleva en el ADN” (174-175).

<sup>7</sup> Debido a la tendencia a señalar el odio como la emoción contraria al amor, me parece oportuno una puntualización, si tal como anota Ahmed (2015): “Aunque el amor es una demanda de reciprocidad, es también una emoción que vive con el fracaso de esa demanda, con frecuencia mediante una intensificación de su afecto (así que, si no me amas, tal vez yo te ame más pues el dolor de ese no-amor es un signo de lo que significa no tener este amor)” (204). El “no amor” no significa odiar. En esta novela no se trata entonces de que la madre haya dejado de amar a sus hijos, sino de que los odia desde siempre, por eso el reclamo de Caleb no se cifra en el “no amor” (“no te amo, porque tú no me amas”). Su odio pareciera más bien una prolongación “natural” del de la madre.

—Digo yo, no sé nada, pero llegar a vieja, o a casi vieja, a casi mosca, y saber que lo mejor que ha quedado de ti no es más que un par de tacones....Yo qué sé, no sé nada, pero eres una fracasada, mamá.  
—¿Por qué crees eso, Casandra?  
—Las mariposas no te eligieron. Papá.... bueno, para él tienes menos importancia que un buró lleno de cuños. Calia prefiere comer crayolas a mirarte, y yo creo que eres una mosca. [...]  
—Eres un monstruo, Casandra.  
—Sí, sí, ya sé blablá, monstruo, bla, mariposa, blablá, tacones, blablablá, fracaso, cara de mosca. Piensa en otras cosas por favor. Sé inteligente al menos una vez. Hay métodos bastante higiénicos. O bueno, no tan higiénicos, yo qué sé, pero hay métodos. No todos tienen alas. No necesitas a Calia. Puedes hacer algo sola en esta vida. Puedes hacer algo por ti misma. ¿Sabes?: desaparecer. Las mariposas, si lo miras así, no son más que un elemento utilitario. (265)

Perseguida, azuzada por las moscas, la madre le toma la palabra a su primogénita. Mientras se cuelga en el sótano, frente a la *obra de arte* de Caleb, replica el argumento esgrimido al principio de la novela: si “hay que ser muy hembra para parir hijos”, para matarse también “hay que tener muchos ovarios” (268)<sup>8</sup>. Así, la procreación y la muerte adquieren un significado similar: la anulación del “yo” (tampoco es gratuito que tanto el personaje de la madre como el del padre no tengan nombre). La imagen de su cuerpo suspendido, cubierto de moscas expresa el predominio del odio, de la tiranía y del asco:

Para las moscas ha comenzado el festín. Todas al unísono, cubren a mamá, y casi podría decirse que semejante acto es algo cercano a la poesía o a la locura. Las moscas vuelan juntas, como si obedecieran una orden, y asimismo caminan a gusto por la lengua cada vez más ennegrecida de mamá, y sobre sus zapatos de tacón rojo. Luego entran en la cavidad de la boca (269).

## 2. Casandra o el amor

Nussbaum (2014), siguiendo a Freud y a otros estudiosos, plantea la importancia que tiene el contacto afectivo de los niños con sus progenitores en el desarrollo del comportamiento amoroso. Por su parte, Sara Ahmed enfatiza el vínculo entre padres e hijos como parte central de la dinámica del poder.

De todas las emociones, el amor, de acuerdo con las teorizaciones sobre él, se considera crucial para los lazos sociales. De manera más específica, el amor se ha considerado central para la política y el afianzamiento de la jerarquía social. Se ha entendido como necesario para la conservación de la autoridad, en el sentido de que el amor al “líder” es lo que permite que se consienta y esté de acuerdo con normas y reglas que no garantizan, y no pueden hacerlo, el bienestar de sujetos y ciudadanos. [...]. El paradigma crucial es el amor que siente el niño por los progenitores en el contexto familiar, y cómo este amor se transfiere a otras figuras de autoridad. [...] quiero pensar en el amor como un investimento que crea un ideal, como la aproximación de un carácter que entonces envuelve al que ama y a quien es amado (el “ideal colectivo”) (195).

El hecho de que este paradigma afectivo no pareciera establecerse nunca en el seno de la familia protagonista de la obra, representa una de las causas, así como uno de los presagios del desastre que los padres no sólo fueron incapaces de prevenir, sino que ellos mismos provocaron. Utilizo el término *presagio* deliberadamente, pues resulta obvio que, ya desde la elección del nombre de su hija mayor, esta se convertirá en la voz no escuchada

<sup>8</sup> Localizar *anatómicamente* el valor en los órganos sexuales masculinos es un lugar común en las culturas latinoamericanas, la “apropiación” de este discurso por parte de las mujeres conlleva sin duda una gran carga subversiva. En términos llanos implica no sólo adjudicarse una cualidad distintiva de lo masculino (el valor), sino que, al asociarlo con los órganos reproductores femeninos, se feminiza y, con ello, pierde (o gana) jerarquía dentro del sistema de valores masculino.

que anuncia el advenimiento de *una nueva era* para todos los integrantes del clan. Puede inferirse la gran carga irónica de que sea Casandra la narradora principal de la historia; sin duda, existe alguien que sí la escucha, me refiero por supuesto al lector, a quien, por lo demás, ella interpela constantemente.

Hasta cierto punto, Casandra se comporta como cualquier adolescente: es rebelde y reta sin parar a la autoridad. Desde niña manifestó cierta peculiaridad que sus padres decidieron ignorar:

Yo les voy a hablar del amor, ¿okey? Es lo que se espera que una adolescente haga en una historia que, al menos parcialmente, le pertenece. [...] Yo les voy a hablar del amor, pero a mi manera [...]

Para hablar del amor, es preciso hablar del objeto del amor. En todo lo demás, la manifestación del enamoramiento es igual o muy parecida. Súper, ¿me siguen?, así no nos complicamos. Yo digo amor y tú entiendes de qué va la cosa, sin necesidad de usar metáforas. Lo que cambia es el objeto. Es decir, eso que nos enamora (65-66).

Casandra, literalmente, se enamora de objetos: una lente de cámara, algunos muros, un lavavajillas: “Algo breve, una relación de pocos meses. No me sentía correspondida, tuve que dejarlo ir. Luego he amado a edificios. Y a una torre. Es cierto que tuve un breve *affaire* con una silla” (69). Más que cuestionarse sobre por qué las cosas son objeto de su amor (y de sus deseos), la pregunta debería ser, ¿y por qué no? Es patente de nuevo la contravención de una de las construcciones culturales más utilizadas para controlar al individuo: la exaltación del amor como la vía para dignificarlo, para convertirlo en un ciudadano *mejor*, siempre y cuando, claro está, este sentimiento se dirija hacia el objeto (sujeto) adecuado, la patria, por ejemplo. Pero, los sentimientos de Casandra causan la burla de su madre y la violenta reacción de su padre, quien tras descubrirla en pleno acto sexual con un puente (“su amada”) instaura la dictadura en su casa. ¿Habría sido distinto si la hubiese encontrado con un joven? No lo sabemos, pero lo que sí queda claro es que, para sus padres, Casandra y su amada —al asignarle caracterización femenina comete además una doble transgresión— representan la diferencia, la desviación de una norma, la más absoluta abyección:

— Yo la amo —tercio con voz apenas audible. Pese a todo, mi voz se escucha y provoca una mueca de indignación en el rostro de papá—: Es mi novia.

—¿Un puente es tu nononovia, Casandra? [...]

—¡Tú no la viste! ¡Estaba ahí, afuera, frente a todos! [...]

Con los ojos, busca la tanga fucsia, que ha desaparecido momentáneamente bajo el peso de mis nalgas. Me acomodo mejor y le dejo ver. Papá y sus dedos escrupulosos levantan mi ropa interior que ondea de un lado a otro como la bandera de algún país de desviados sexuales:

— ¡Sobre el puente y sin nanada abajo! (153).

Si como anota Kristeva (2004): “No es [...] la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, u orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (10), con la transgresión de los límites de la *decencia*, Casandra es abyecta ante los ojos de sus progenitores. Que sean el asco y la vergüenza generados por las “desviaciones sexuales” de su hija el detonante para que el padre despliegue con mayor crueldad aún el régimen autoritario en su hogar, lleva a considerar, de nuevo, la intrínseca influencia de las emociones en el plano político. Nussbaum (2014) señala cómo éstas se convierten pronto en justificaciones para el dominio y la discriminación:

La otra labor central [...] para la cultivación de las emociones públicas es la de mantener bajo control ciertas fuerzas que acechan en todas las sociedades y, en último término, en el fondo de todos nosotros: me refiero a las tendencias a proteger nuestro frágil yo denigrando y subordinando a otras personas.

[...]. El asco y la envidia, o el deseo de avergonzar a otros, están presentes en todas las sociedades y, muy probablemente, en todas las vidas humanas individuales. Descontroladas, pueden infligir un gran daño. Ese perjuicio que ocasionan puede ser particularmente considerable cuando nos fiamos a ellas como guías en el proceso de la elaboración de las leyes y de la formación social (cuando, por ejemplo, la repugnancia que una población siente por otro grupo de personas se utiliza como motivo válido para tratar a este último de manera discriminatoria) (10).

Dos cuestiones más sobre este complejo personaje deben mencionarse. Primero, su cercanía con el “Abuelo bigotes”, tal como ella lo llama, quien la visitaba desde que era una niña y hasta el momento de la sospecha de traición. El omnipotente General acostumbraba llevarle siempre una muñeca de regalo cuando llegaba a su casa sin previo aviso, para jugar con ella. De esta cercanía Casandra aprende algo fundamental: el ejercicio del poder:

— ¿Por qué tienes bigotes? —Le preguntó un día. [...]  
 —Bueno, porque los bigotes son interesantes —Le respondió a la niña  
 — ¿Interesantes?  
 — Y misteriosos. Por ejemplo, si me río, nadie puede saberlo a ciencia cierta. Y si estoy molesto, los bigotes ocultan cuando aprieto los labios. Los bigotes son como una máscara, Casandrita.  
 — ¿Sabes lo que es una máscara?  
 Casandra sabía, pero negó con la cabeza.  
 —Las máscaras son un arma. Y todo hombre inteligente debe tener al menos una. [...]  
 — ¿Te puedo decir abuelo? —inquirió Casandra.  
 — ¿Por qué no? —el General sonrió, casi tierno.  
 —¿Mi Abuelo Bigotes?  
 El General no respondió, pero Casandra sabía perfectamente cómo lucía el rostro conmovido de un adulto.  
 Aquel conocimiento era también un arma. (75-76)

Los encuentros con el General Bigotes terminan cuando éste se da cuenta que Casandra ya no es una niña y la obliga a delatar a su padre:

Somos lo que nombramos, Casandrita. ¿Sabes lo que es un problema ideológico? No es solo un problema contra la moral del individuo, sino contra la moral de la patria. Por ejemplo, un nombre como Casandra podría demostrar que existe cierta desviación en las ideas [...] ¿No te parece?  
 Casandra afirmó en silencio. No sabía hacer otra cosa.  
 —Está bien. Ahora háblame de tu papá. Cuéntame sin miedo. Cuéntale al Abuelo Bigotes. Y si te portas bien, Casandrita, te regalaré ese vestido de flores, un vestido bonito, de muchacha grande, ¿okey? (143).

El segundo aspecto, es la manera en la cual Casandra utiliza su cuerpo, sus deseos y el asco que éstos provocan en sus padres, como un recurso, como una suerte de estandarte de la rebelión que se gesta al interior de la familia. Los fuertes gemidos que emite mientras se masturba enloquecen a su madre: “Mamá escucha los gemidos de la cerdita Casandra, de la hija que arrastra en el nombre el prefijo mierda, y siente deseos de tumbar la puerta del cuarto a patadas. No hay nada peor que el sonido de un orgasmo ajeno cuando no se tienen orgasmos propios” (87). Su aventura sexual, de la cual regresa con olor a óxido, invade asimismo los sueños de su hermano Caleb. De esta forma, con la imposición de sus deseos, con la exhibición deliberada de su sexualidad (todos los días baja a comer en tanga) al resto de la familia, ella también se convierte, aunque sea por momentos, en una especie de tirana. Es la propia madre quien se da cuenta del propósito de los escandalosos orgasmos de su hija, a los cuales atribuye una cierta condición de rebeldía:

Mamá podría responder con una amenaza o cualquier otra pregunta idiota, que le quitara importancia al golpe de efecto que Casandra ha pretendido darle, un golpe de estado, un orgasmo como golpe de estado que es una manera no tan sutil de demostrar el odio elemental hacia la paridora, hacia la gallina humana, hacia la vagina con cabeza que mamá es para la hija (90).

No obstante, ante la cada vez más sofocante dictadura hogareña —el padre ha cerrado la casa a piedra y lodo—, Casandra intenta prevenir a Caleb del peligro que se avecina debido a la progresiva locura del patriarca:

- Papá está loco. ¿Lo notaste? Dime que sí.
- Loca estás tú, follapuentes.
- Ajá, matagorriones —Casandra suspiró—. Te lo digo en serio. Si no me ayudas. [...]
- Papá está loco. Allá tú si no entiendes. Papá se quiere transformar en el Abuelo Bigotes. ¿Sabes lo que eso significa? (164)

Fiel a su destino, las advertencias de Casandra son ignoradas por un Caleb ocupado en armar un rompecabezas que alivie un poco su dolor.

### 3. Caleb o el dolor

Es durante una visita al zoológico que Caleb percibe por primera vez el tufo de la muerte. Le basta con tocar a un mono con una barriga enorme para que éste caiga fulminado, tras lo cual otros animales buscan ansiosamente su contacto:

Caleb sintió de nuevo el tufo. Es decir, cientos de ellos. Algunos eran casi invisibles. El olor de la muerte venía en todos los formatos, un olor con alas para los pájaros, húmedo en los peces, embarrado de fango, con hojas incrustadas, olor a pata herida, a cáncer terminal, a metástasis, a vejez, a muerte largamente pospuesta, olor a zoológico en decadencia que Caleb sintió a su alrededor, encima de su cabeza, bajo la tierra, en el aire y en la boca. Solo después fue que vio a los animales que intentaban acercarse a él, que se pegaban a los barrotes, que extendían las patas y las trompas, que batían las alas [...]

La muerte fue dejando una estela en torno al niño, una estela de cadáveres de insectos y el informe sonido de protesta de los otros animales que no habían podido tocarlo. (46-47)

Descubrir que tiene la capacidad de aliviar, mediante la muerte, el dolor de los animales significa para Caleb no un *don*, sino una pesada carga que lo llena de desasosiego y angustia, ya que hasta las moscas lo acosan con desesperación para poner fin a su sufrimiento. Por lo tanto, no es casual que sea él quien, tras un violento pasaje donde el padre le pisa con crueldad la mano, intuya la verdadera naturaleza del *trabajo* de su progenitor:

- No tienes ningún hueso roto.
- Dolió.
- Por supuesto que dolió, Caleb. Las botas de los militares tienen suelas duras. ¿Cómo pudiste olvidar que tú papá es un militar?
- ¿Era eso lo que hacía allá afuera? Me refiero a antes.... Cuando aún no era la mano derecha de Bigotes.
- ¿A qué te refieres?
- ¿Golpeaba? ¿Rompía manos? ¿Las aplastaba? ¿Era eso lo que papá hacía? [...]
- ¿Ahorcaba a la gente? ¿Los fusilaba? ¿Los quemaba? ¿Disfrutaba haciendo esas cosas tanto como disfrutó aplastándome la mano? [...]

—En la escuela siempre estábamos solos. En la calle. En el zoológico. La gente se apartaba. Por culpa de papá nadie nos quería cerca. Por su culpa nunca hemos tenido amigos. ¿Quién querría ser amigo de los hijos de un torturador? (203-204).

Caleb no se equivoca, pese al empeño de la madre en justificar las acciones del padre, el muchacho termina por conocer la manera en que éste escaló los peldaños del poder, el origen de las múltiples medallas que decoran su pecho:<sup>9</sup>

De hecho las manos de papá nunca se habían manchado con sangre, ni con otros fluidos corporales de sospechosa procedencia [...] De hecho, el laboratorio de interrogación y sus métodos le asqueaban un poquito, eran un mal necesario, una orden que no se cuestionaba, y si frente a él estaba un enemigo del pueblo, uñas afuera al enemigo; y si acaso fuera una enemiga, pues se hacía necesario olvidar que era mujer, genéricamente se convertía en una cosa, quemaduras de cigarro en las tetas, enemiga, violación grupal [...] y se iba a dormir a su oficina, a pescar un sueñito, hasta que alguien tocaba la puerta con la noticia, ya cantó el pajarito, si había hablado, el pajarito está roto, si la tortura había ido demasiado lejos [...]. Las mujeres eran las peores, aquellas putas eran la peores, métele la cabeza en su propia mierda, a ver si la peperrita aprende quién es el dueño, cantaba papá en su lugar, volvía a conciliar el sueñito, hasta que regresaban las noticias (231).

El dolor muestra así el uso perverso que le da el poder y su importante papel para el dominio de las emociones y de los cuerpos del pueblo. Que el padre animalice a los prisioneros a quienes tortura llamándoles “pajarito” o “perra” resultaría, dada la cualidad de su hijo, casi irónico si no fuera estremecedoramente cruel pues, sin duda, estos “pajaritos” y “perras” tocarían a Caleb si pudieran.

Igual que su hermana mayor, Caleb encuentra un subterfugio, una herramienta para hacer frente a su propio dolor. Comienza entonces a armar un rompecabezas, una *obra de arte* —compuesta con las distintas partes de los animales muertos por su contacto—, con la finalidad de ofrecerla como regalo a su prima Túnez, de quien está secretamente enamorado; sin embargo, sabe que tal cosa es imposible debido a que tanto Túnez como Toronto, su hermano, han desaparecido tras el fallido intento de sus padres de asesinar al General Bigotes.

Para Caleb, el hecho de escapar significaba tener la libertad de salir afuera, al jardín de siempre, que ahora estaba vedado [...]. El chico necesitaba, costara lo que costase, encontrar la última ficha para ensamblar su rompecabezas, esa pieza artística que llevaba construyendo desde que descubrió la tendencia suicida de los animales cuando estaban cerca de él. El arte le había dado un propósito a la muerte, y ese propósito era un regalo.

Un regalo para Túnez (196).

El rompecabezas de Caleb se corresponde, por una parte, con el sentido fragmentario que Melanie Thernstrom (2010) observa en el dolor: “No existe, a nuestro entender, una disciplina que estudie exclusivamente el dolor porque, según el cristal con que se mire —ya sea personal, cultural, histórico, científico, médico, religioso, filosófico, artístico o literario—, sólo conseguimos analizarlo de modo fragmentario y aislado” (16). Por la otra, no

<sup>9</sup> Gran parte del odio que Caleb siente por su madre proviene precisamente de su complicidad con el padre, de su silencio ante las atrocidades cometidas por éste. “—¿Lo sabías todo? ¿Sabías lo que papá hacía antes de ser un hombre importante?—El primer paso en la curación es el control de las emociones./—¿... y aun así tuviste hijos suyos y dejaste que te la metiera?/ —¡Caleb!” (204).

puede obviarse que se construye con desechos, con cadáveres de los que emana un olor casi insoportable. De acuerdo con Kristeva:

El cadáver (*cadere*, caer), aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta, como un azar frágil y engañoso [...]. Sin disimulo ni máscara tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esa impureza, esa mierda, son aquello que la vida apenas soporta y con esfuerzo [...] el cadáver es el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Yo no soy yo (*moi*) quien expulsa, “yo” es expulsado (10).

Por lo tanto, se trata de un arte que contradice los clásicos ideales de belleza y equilibrio; fundamentado en la muerte sí, pero que traduce la compasión que distancia a Caleb de su progenitor. Un arte performativo donde se resignifica la oposición vida/muerte, mediante la sublimación del desperdicio como un elemento estético y su transformación en un artefacto que sintetiza estas pulsiones. El *collage* de este solitario adolescente representa además un acto silencioso y, por supuesto, revolucionario.

Con el encierro, su sufrimiento aumenta ante la imposibilidad de terminar su creación; la pieza que *faltaba* llega por sí sola, aludo a la madre, quien baja hasta el sótano para ahorcarse frente a este monumento a la muerte<sup>10</sup>. Si Casandra impone a los otros *su placer*, Caleb, a través del olor que desprende su rompecabezas: “—¡Qué peste! ¡Este verano solo trae olor a mierda! [...]—Olor a podrido — no agregaba otra cosa ni tampoco hacía falta, Caleb sabía, todos sabían que papá estaba seguro de que aquel olor lo habían provocado los vecinos. En un acto de repudio, en un acto de odio, seguro habían arrojado bolsas de mierda al jardín” (180), establece, asimismo, la presencia permanente de la muerte; es decir, él también actúa como un tirano; empero, como ya mencioné, contrario a lo que sucede con su padre, es capaz de apiadarse de los animales que sólo buscan “morir en paz” así como estremecerse ante los horrores de la tortura, de este modo logra trascender el asco y *conectarse* con otros seres vivos, tal como anota Ahmed:

Los cuerpos y los mundos se materializan y toman forma, o se produce el efecto de frontera, superficie y permanencia, a través de la intensificación de las sensaciones de dolor. Decir que los sentimientos son cruciales para la formación de superficies y fronteras es sugerir que lo que “hace” a esas fronteras también las deshace. En otras palabras, lo que nos separa de otros también nos conecta con otros (54).

Es claro que tanto Casandra como Caleb experimentan temor ante el cada vez más violento curso que cobran los acontecimientos después de la muerte de la madre, y ante la silenciosa presencia de su hermana menor (de lo cual hablaré más adelante); sin embargo, sólo un personaje sabe a ciencia cierta lo que representa vivir siempre con miedo.

#### 4. El padre o el miedo

Que el miedo sea la emoción que define a un tirano no debiera parecer extraño, el empleo del terror como método de control ha sido ampliamente estudiado (Ahmed 2015: 118), quizá deba añadirse que casi en la misma medida que lo provoca, el tirano es invadido por él, pues ve en todos los que lo rodean fuerzas oscuras, enemigos que amenazan la *paz* y estabilidad de su régimen. Pero, para el personaje del padre, al menos en un principio, el principal peligro no proviene de los “rebeldes” (lo cual cambiará cuando caiga de la gracia del poder), sino de

<sup>10</sup> Tampoco es casual que el chico esconda su *collage* en el sótano. Este espacio se percibe como el “lugar de la muerte” debido a que el propio General Bigotes le cuenta a Casandra que su padre trabaja en los sótanos “cuidando hormiguitas” indisciplinadas.

aquel a quien sirve fielmente. Este hombre, que ordena las peores torturas sin inmutarse, tiembla como un niño ante la presencia de su líder, de su amado General Bigotes:

El abuelo Bigotes llegaba de repente, sin visar. ¿Quién ha dicho que las visitas no anunciadas son desagradables? Ni manera. Alegría cada vez que el Abuelo Bigotes abría las puertas de la casa. Los nervios de papá se disparaban en forma de gotas de sudor que caían cuello abajo, frente abajo; los nervios eran los peores enemigos y por eso papá se estrujaba las manos, 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, donde todo es tan extraño, donde se puede gaguear confortablemente sin miedo al qué dirán los otros hombres de medallas y, sobre todo, sin miedo a que los niños luzcan raros, que ya lo son, y mucho. Falta hace que el Abuelo bigotes no se dé cuenta. (71)

Sobra señalar la abierta parodia y crítica hacia el culto del que es objeto la figura de Fidel Castro, quien devino en sinónimo de la Revolución cubana. En este sentido, de acuerdo con González Rey (2019):

Al igual que otros fenómenos humanos, las revoluciones se planifican a partir de proyectos racionales, pero son movimientos subjetivos que generan procesos subjetivos nuevos y diversos que están más allá de cualquier posibilidad intencional de control. [...]. No obstante, desde el principio, la omnipotencia del grupo que llegó al poder comenzó a justificarse en nombre de la revolución. En la década de 1960, la subjetividad social dominante estaba centrada en el sacrificio, la colectividad, la defensa de la revolución y los derechos de todos, así como en una igualdad social que era tan central que cualquier otra producción humana se volvió secundaria. Individuos e instituciones se convirtieron en simples ejecutores de una “revolución” que rápidamente quedó situada bajo el liderazgo carismático de Fidel Castro. Imperceptiblemente, mediante sutiles mecanismos subjetivos, la Revolución Cubana se estaba convirtiendo en la “Revolución de Castro” (19).

Más allá de estas consideraciones, importa detenerse en el alcance que para el padre tiene perder la confianza del General Bigotes. Tras el atentado perpetrado por los tíos, no sólo su brillante futuro, producto de los muchos *servicios* a la patria, queda por completo cancelado, sino que, además, ser separado del poder representa haberse “quedarse huérfano de país”:

Papá ya no era el favorito del General Bigotes. Ya no era el favorito de nadie. Tantas veces se le señaló como el sucesor del General [...] Pero el destino era una puta. Sí, una sucia y asquerosa puta que había traicionado a papá [...] EL General Bigotes ya no tenía un sucesor y papá ya no tenía un futuro [...] El único país que realmente le pertenecía era su casa y aquella familia defectuosa, y papá tenía todas las intenciones de instaurar de una vez y para siempre, el orden y la perfección (176).<sup>11</sup>

Poco a poco, el padre replica las prácticas militares en su familia: hace pases de lista, raciona la comida, impone horarios; con todo, el régimen de encierro no es suficiente para librarlo del miedo a los otros, de aquellos a los que antes torturó en nombre de la nación: “Vivimos encerrados en la casa. Afuera, dice papá, el mundo está sembrado de enemigos” (93). Ahora, como cualquier civil, se ve obligado a despojarse de sus preciadas medallas para salir en busca de comida, para formarse en las largas filas donde podría ser reconocido e increpado:

<sup>11</sup> De acuerdo con Foucault (2009): “La disciplina no es ya simplemente un arte de distribuir cuerpos, de extraerles tiempo y de acumularlo, sino de recomponer fuerzas para obtener un aparato eficaz” (191). Sin duda, cuando el padre habla de “perfección”, se refiere realmente a la eficacia que supone un Estado militar y a su afán homogenizador.

Si alguien en la fila de alimentos racionalizados se hubiera atrevido a preguntarle y cómo duermes de noche, hijo de la gran puta, papá habría respondido con calma, duermo acostado y con dos almohadas bajo la cabeza [...] y si alguien hubiera insistido y cómo puedes vivir después de todo lo que has hecho, papá respondería, y qué he hecho sino servir a mi pueblo y a mi General, y defender las conquistas de este país, costara lo que costase (230).

Incluso tras su caída el padre no reconoce la atrocidad de sus acciones pasadas y continúa reivindicando sus logros en la “defensa de las conquistas del país”, cabe preguntarse, ¿entonces, por qué su temor a los “otros”? Pareciera que el principal terror del padre es ser como los demás, no distinguirse de entre la multitud; es decir, ser alguien a quien puede torturarse hasta romperlo. Tal gesto radica en la naturaleza misma del poder, esto es que, si por una parte desde las cúpulas del Estado se pregona la igualdad, por la otra, es patente que quien detenta el mando nunca será como el resto. Se distingue por sus privilegios, arbitrariedades y su aparente invulnerabilidad por las medallas que cuelgan de su pecho. Debido a su negativa a admitir la repugnancia de sus actos, será sólo hasta su devenir en un hombre expulsado del poder, en una especie de exiliado, cuando el padre penetrará en los terrenos del asco y la abyección, pues “ser arrojado” constituye, de acuerdo con Kristeva, una consecuencia de esta condición:

aquel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado (*jeté*), que (se) ubica, se *separa*, (se) sitúa, y por lo tanto erra, en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar [...] Forzosamente dicotómico, un poco maniqueo, divide, excluye, y sin realmente querer reconocer sus abyecciones, no deja de ignorarlas [...] En lugar de interrogarse sobre su “ser” se interroga sobre su lugar. “¿Dónde estoy?”, más bien que “¿Quién soy?” [...]. Constructor de territorios, de lenguas, de obras, el arrojado no cesa de delimitar su universo, cuyos confines fluidos —estando constituidos por un no-objeto, lo abyecto— cuestionan constantemente su solidez y lo inducen a empezar de nuevo. Constructor infatigable, el arrojado es un extraviado (16).

Ana Peluffo (2016), siguiendo a Ahmed, anota: “la cohesión afectiva de las comunidades nacionales depende siempre de la creación de enemigos internos y/o externos, cuerpos dóciles sobre los que según [Ahmed] la cultura deposita las emociones negativas que el sujeto dominante quiere expulsar de su subjetividad” (17). Se entiende así el afán del padre por *normalizar* a sus hijos, de homogenizarlos, de volverlos el enemigo y, a fuerza de disciplina y sometimiento, recuperar, a través de la dictadura en su familia, el lugar del que ha sido expulsado. Mencioné con anterioridad la presencia de la muerte como una constante en la novela, ésta subyace tanto en los cadáveres de Caleb, como en los escandalosos orgasmos (la *petit mort*) de Cassandra, en el rechazo a su capacidad de generar vida (la no-maternidad) de la madre, y en las acciones del padre (torturar hasta la muerte); pero, se trata sólo de breves atisbos, de una suerte de preámbulo para asentar aquello que realmente determina su preeminencia, su dominio absoluto sobre cualquier otra potencia. Lo que instaura el asco, la abyección como el principal eje en torno al cual gira la vida de esta familia, es el presentimiento, el asedio constante de la muerte; es decir, el hecho de estar perennemente a la espera de que llegue “el tiempo de morir”, de que se concrete por fin la amenaza anunciada por Calia y sus dibujos; en otras palabras, de que comience por fin la tiranía de las moscas.

## 5. Calia o la indiferencia

Contrario al odio, al amor, al dolor o al miedo que invaden a los otros personajes de la novela, a la menor de las hijas, una niña que nunca ha hablado y sólo se ocupa de pintar asombrosamente, ninguna emoción parece

*tocarle*, sin embargo, desde el principio de la obra, la propia Casandra deja constancia de quién es el verdadero tirano:

No se trata de que ella dibuje animales perfectos, animales que parecen tan vivos que uno se pregunta por qué no terminan de atravesar la página, por qué no adquieren altura, ancho y, sobre todo, profundidad [...]

No se trata del silencio de mi hermana, de su negativa a considerarnos criaturas más importantes o avanzadas intelectualmente que las moscas: para Calia, todos somos insectos. [...]

Calia es nuestra dueña. Cuando se digna a otorgarnos un poco de importancia, lo suficiente como para fijar en nosotros su mirada, es que *algo* sucede.

*Algo* muy malo (34).

El silencio de la pequeña conlleva sin duda un ejercicio de poder, tal como apunta Ramírez González (1991): “El silencio utilizado como instrumento de poder es el significante del miedo, de la inseguridad y de la desconfianza, el signo de lo imprevisible y difícil de interpretar, a un tiempo significado de significante inaprehensible y significante de esotérico y fluctuante significado, una especie de fantasma al revés en el cual el sudario es invisible pero el ánimo palpable” (30). Desde mi perspectiva, a la manera en que el blanco es la suma de todos los colores y el negro su total ausencia (todo determinado por la luz claro), la indiferencia de la niña traduce la presencia-ausencia simultánea de todas las emociones. Como si éstas, al pasar a través de ella cobraran un solo cariz. Quizá por eso en lugar de mariposas, son las moscas que Calia dibuja las que cobran vida: “las moscas nunca paran de cagar. Para Calia, las moscas son las mariposas que los habitantes de la casa merecen” (146).

Ahora bien, si las transgresiones de sus hermanos consiguen sublimar el asco, con la indiferencia —definida por la RAE como “estado de ánimo en que no se siente inclinación, ni repugnancia hacia una persona, objeto o negocio determinado” —, Calia va más allá, es decir, consigue, un doble movimiento simultáneo: aglutinar-arrojar en sí misma, toda la abyección. Prerrogativa sólo posible para los dioses.

Cuando la niña por fin habla, todas las otras voces callan —a excepción de la de Casandra quien narra el epílogo de la historia—. La auténtica tiranía queda instaurada, y con ella, de nuevo, el odio, el miedo y el dolor.

—Dios es una mosca gorda. [...]

—¿Dios qué...? —papá sintió que las palabras comenzaban a arrastrarse. Era un síntoma de gagueo, asomándose a la boca.

—... Dios mosca contempla a los rebeldes —repitió Calia, el tono de su voz era rasposo y agotado, parecía cansada de tener que reproducir las mismas palabras y que no fueran entendidas de inmediato—. Dios mosca dice que ha llegado la hora. Ya sabes, esa hora. La tuya. La de morir.

Así dijo la niña y, de inmediato, volvió a sus dibujos (293).

## Conclusión

Escrita en aparente desorden, con capítulos que se alternan entre el pasado y el presente, con tres apartados dedicados a cada uno de los hijos, con una portada de llamativos colores realizada expresamente por el ilustrador

Manuel Marsol, *La tiranía de las moscas* expresa en toda su magnitud los efectos que el poder produce en los individuos, en sus emociones y en sus cuerpos. El presente trabajo ha planteado una propuesta de lectura entre muchas otras posibles, ya que como indica Mabel Moraña (2012):

Permeando las relaciones intersubjetivas, la órbita de la domesticidad y de la intimidad y adentrándose en todos los niveles de la esfera pública, el impulso afectivo —en cualquiera de sus manifestaciones pasionales, emocionales, sentimentales, etc.—moldea la relación de la comunidad con su pasado, las formas de lectura de su presente y la proyección hacia el futuro posible, deseado e imaginado en concordancia o en oposición a los proyectos dominantes (315).

Falta aún mucho por decir sobre la manera en que los jóvenes escritores cubanos —Elaine Vilar Madruga entre ellos— hacen frente al “proyecto dominante” de la Revolución. Como afirma González Rey (2019):

La inercia, rigidez y opresión del régimen sin duda implican una experiencia subjetiva de aniquilación, abatimiento, fatalismo, impotencia, desesperanza y pérdida de poder sobre la propia vida. Pero estos sentimientos no son compartidos por todos los individuos en Cuba. Además, a mi juicio, no agotan la subjetividad de cada cubano. La gente en Cuba experimenta muchas otras cosas todos los días. Sus pasiones diarias, sus deseos y esperanzas, sus alegrías y placeres, sus enamoramientos, sus afectos y todos los demás sentimientos diarios, diferentes en cada individuo, también se han visto internamente fomentados o facilitados e incluso moldeados y coloreados por la revolución y por el régimen de Castro. Quiero decir que los efectos subjetivos de este régimen no son tan sólo aquellos que se asocian abiertamente con él. Tampoco son únicamente aquellos que pueden explicitarse cuando se habla del régimen (19-20).

*La tiranía de las moscas* parece insertarse en esta línea de pensamiento, no sólo aborda el asco, el odio o el temor, sino que, al expresar la capacidad de los personajes más jóvenes para transformar estas emociones en dinámicas de rebeldía, consigue, asimismo, dejar asentada con toda su fuerza la sentencia de Foucault: “donde hay poder, hay resistencia”.

## Bibliografía

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores.
- González Rey, F. y Pavón-Cuéllar, D. (2019). *La Revolución Cubana: Subjetividad y Psicología. Teoría y Crítica de la Psicología* 12, 10-35.
- Kristeva, J. (2004). *Los poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores.
- Meruane, L. (2014). *Contra los hijos*. Barcelona: Random House.
- Morales Muñoz, B. (2019) Maternidades disidentes en la literatura hispanoamericana contemporánea. *Senalc. Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea*. Recuperado el 9 de agosto de 22 de <https://www.senalc.com/2019/08/01/maternidades-disidentes-en-la-literatura-hispanoamericana-contemporanea/>

- Moraña, M. (2012) Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas. En: M. Moraña e I. Sánchez Prado (eds.). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, (pp. 313-337). España: Iberoamericana Vervuet.
- Nussbaum, M. (2008). *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós.
- Nussbaum, M. (2014). *Las emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Barcelona: Espasa.
- Peluffo, A. (2016). *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ramírez González, J. (1991). El significado del silencio y el silencio del significado. En: Carlos Castilla del Pino, *El silencio*. Madrid: Alianza Universidad.
- Thernstrom, M. (2012). *Las crónicas del dolor Curas, mitos, misterios, plegarias, diarios, imágenes cerebrales, curación y la ciencia del sufrimiento*. Barcelona: Anagrama. Recuperado 22 de agosto de 2022 de [https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/las\\_crnicas\\_del\\_dolor\\_pp.pdf](https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/las_crnicas_del_dolor_pp.pdf)
- Vilar Madruga, E. (2021). *La tiranía de las moscas*. Sevilla: Barret.