LA LENGUA LIBERADA DE ELAINE VILAR MADRUGA: HEROÍSMO, SEXUALIDAD Y GÉNERO EN *LA TIRANÍA DE LAS MOSCAS* (2021)

THE LIBERATED TONGUE OF ELAINE VILAR MADRUGA:
HEROISM, SEXUALITY AND GENDER
IN *LA TIRANÍA DE LAS MOSCAS* (2021)

Cristina ASECIO SERRANO

Universidad de Alicante
cristina.asencio@ua.es

Resumen: Este artículo explora la narrativa cubana contemporánea escrita por mujeres, reparando en la figura de Elaine Vilar Madruga, destacada representante de la nueva Generación 0.1. A través del análisis de su novela *La tiranía de las moscas* (2021), examinamos las categorías de heroísmo, sexualidad y género dentro de la obra, tres constantes que atraviesan la literatura cubana del período revolucionario. En este caso, la autora construye nuevos modos de pensamiento con los que desafiar el poder y el sistema establecido a través de una perspectiva innovadora y crítica que enriquece el panorama literario actual.

Palabras clave: Narrativa cubana. Elaine Vilar Madruga. Generación 0.1. Heroísmo. Sexualidad. Género.

Abstract: This article explores contemporary Cuban narrative written by women, focusing on the figure of Elaine Vilar Madruga, a prominent representative of the new Generation 0.1. Through an analysis of her novel *La tiranía de las moscas* (2021), we examine the categories of heroism, sexuality, and gender —three constants that permeate Cuban literature of the revolutionary period. In this case, the author constructs new ways of thinking to challenge power and the established system through an innovative and critical perspective that enriches the current literary landscape.

Keywords: Cuban narrative. Elaine Vilar Madruga. Generación 0.1.. Heroism. Sexuality. Gender.

Un vecino del ingenio
dice que Dorita es mala,
para probarlo me cuenta
que es arisca y mal criada
y que cien veces al día
todo el batey la regaña.

Que a la hija de un colono,
le dio ayer una pedrada,
y que la del mayoral
le puso roja la cara,
quién sabe con qué razones
por nosotros ignoradas.
«Romance de la niña mala»,
Raúl Pérez Ferrer (1937)

Tendencias literarias en la novelística «femenina» cubana actual (2014-2024): la autoría resiliente de Elaine Vilar Madruga

La literatura cubana actual no ha resultado indemne a las consecuencias de la pandemia global. En los últimos años hemos presenciado el cierre de revistas, la cancelación de eventos culturales y literarios, y el cese de las publicaciones en curso, todo ello en un contexto socioeconómico cada vez más acuciante, popularmente denominado como «Período Especial 2.0»¹ que recuerda a la crisis marcada por la escasez de recursos de los años noventa. Por otro lado, asistimos a cambios en la política cultural en la que el presidente Miguel Díaz-Canel, reformulando el contenido de «Palabras a los intelectuales» (1961) de Fidel Castro, impone límites en la creación artística si «se irrespetan los símbolos y los valores sagrados de la Patria» (Díaz-Canel, 2019). Esta postura también se refleja en la reforma del Código Penal de 2021, que restringe la libertad de expresión de los ciudadanos. Además, debemos considerar el creciente éxodo de la población cubana, que en los últimos años ha abandonado el país en busca de mejores oportunidades en otras naciones.

No obstante, el devenir cultural de la isla caribeña suele ser paradójico y sorprendente. Si en los noventa, inmersos en un dramático panorama, surgieron las Novísimas, desde 2020 comienzan a consolidarse autorías femeninas que inician su carrera literaria en los años previos. Nanne Timmer señala este fenómeno en la conferencia «El yo entre restos y símbolos; escritoras cubanas y los nuevos modos de pensar el presente» (2022)², donde destaca el notable cambio que se ha efectuado en

1 El «Período Especial en Tiempos de Paz» es el nombre que dio Fidel Castro a una de las mayores crisis económicas de la isla que comenzó en 1991 con la pérdida del apoyo del bloque soviético como consecuencia de la caída del muro de Berlín en 1989 al que se le sumó el recrudecimiento del embargo estadounidense a partir de 19s2. Actualmente se habla de un «interminable Período Especial», puesto que a partir de 2016 volvieron los tiempos de crisis a Cuba debido a la pérdida de la ayuda de Venezuela, la llegada de Donald Trump a la Casa Blanca o la pandemia de COVID-19. Esto, unido a la imposibilidad de establecer un plan de recuperación económica por parte del gobierno actual, se verá traducido en una situación alarmante para los cubanos y cubanas.

2 La conferencia virtual «El yo entre restos y símbolos; escritoras cubanas y los nuevos modos de pensar el presente» forma parte del evento online «Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XX», organizado en septiembre de 2022 por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

la actualidad en cuanto a producción y crítica literaria en Cuba, que en las últimas tres décadas ha cumplido con creces la labor de visibilizar a sus figuras femeninas. Además, se suma al espíritu compilador de Salvador Redonet, quien contribuyó a la configuración de los Novísimos/Postnovísimos, y recuerda la autoproclamación de la Generación Cero. En su afán por crear un archivo de voces, la investigadora se anticipa para poner nombre al nuevo concepto que viene gestándose en la literatura actual, al que bautiza como «Generación 0.1».

Timmer nombra a Martha Luisa Hernández Cadenas (1991, Guantánamo) figura inaugural de esta generación propuesta por la crítica, que no consigue el beneplácito de sus supuestas integrantes, quienes, en general, rechazan la idea de una escritura en comunidad y abogan por la individualidad en su práctica. También añade a Elaine Vilar Madruga (1989, La Habana), autora en la que repararemos detenidamente en este artículo, quien junto a Hernández Cadenas configura un movimiento compuesto por mujeres que muestran una indiferencia hacia el registro de lo femenino, abogan por una «no identidad», se apropian de lo monstruoso y escogen como propuesta literaria la *cuirización*³ de la nación (Timmer, 2022).

Por su parte, Ángel Esteban enmarca la autoría de Vilar Madruga dentro de la «Generación (Año) Cero», como parte de su consolidación (2023: 156), a pesar de que la autora nace en 1989, crece en una Cuba en la que las utopías ya están muertas —debiendo hacer frente a las carencias espirituales y materiales del Período Especial— y logra reconocimiento en el nuevo período de crisis socioeconómica. Sin embargo, existe una continuidad con los presupuestos artísticos de la Generación Cero, puesto que Vilar Madruga cita a sus componentes, así como a otras autoras contemporáneas —Gina Picart, Chely Lima, Yadira Álvarez Betancourt, Malena Salazar Macià y, sin duda, Daína Chaviano—, como influencias significativas que han embellecido su lectura y escritura.

Los incipientes postulados sobre los que Timmer pretende cimentar una «nueva literatura femenina cubana» podrían ampliarse para incluir a escritoras como Lynn Cruz (1977, La Habana) y Martha Acosta Álvarez (1991, Camagüey), renovadoras del panorama literario que dan pie a un cambio generacional aportando un soplo de aire fresco a la novelística cubana⁴.

Si pudiésemos nombrar algunos aspectos relevantes de estas autoras y sus obras cabría reparar en el tratamiento de forma realista o alegórica de situaciones y espacios represivos que pueden leerse como una interpretación de la realidad cubana o la situación de inmigrantes cubanos en otros países, la presencia de aspectos de la *teoría de transfiguración* de Carlos A. Aguilera (2020), o el manejo de elementos simbólicos que se repiten en sus autorías, como el de la *puta*, que reflejará la violencia que el estado patriarcal infringe hacia la mujer, el del *insecto*, que muestra la decadencia, la putrefacción, la ausencia de moral, los valores corrompidos, y el del *dictador* muerto, asesinado o acabado.

Además, su literatura se desenvuelve en espacios liminales, marginales, decadentes, represivos o periféricos. Crean, asimismo, ese universo *queer* que adelantaba Timmer, en el que desentierran binarismos esencialistas y, en el caso de que recurran a estos, lo hacen desde la reflexión, la crítica

3 Nanne Timmer se basa en las ideas de Jack Halberstam, aunque apunta que también podríamos recurrir a las de Paul B. Preciado para definir una literatura que nace del enrarecimiento, la deformación, la torcedura, la no identidad.

4 Por otro lado, cabría analizar las producciones de las escritoras Dainerys Machado Vento (1986, La Habana), incluida en la lista Granta de 2021 como uno de los 25 narradores en español menores de 35 años más prometedores del panorama actual, o Katherine Perzant (1996, Holguín), también dramaturga y poeta, quienes se decantan por la narrativa breve.

y la denuncia. La corporalidad se muestra a través de una sexualidad fuera de la norma, pervertida y perturbadora, relacionada con el trauma. En cuanto a la maternidad, aparece ligada a la violencia hacia la mujer, y por tanto se verá como elemento negativo, al mismo tiempo que se problematiza la relación madre-hija y que el regreso a la infancia anhelada o al pasado no es algo factible, ya que supone una vuelta a recuerdos que devuelven a esa inocencia herida.

La construcción autorial de Elaine Vilar Madruga, se fundamenta en un andamiaje polifacético que halla completitud en el cultivo de diferentes géneros y a través de la participación en distintos campos culturales. Si bien es cierto, que el nombre de Elaine Vilar Madruga aparece en 2009, cuando con tan solo veinte años publica la novela corta *Al límite de los olivos* (Ediciones Extramuros), con la que recupera la tradición en la novela cubana de la ciencia-ficción⁵, la autora de *La tiranía de las moscas* (2021) considera que es esta novela la que produce un antes y un después en su autoría. A pesar de cultivar teatro, prosa, poesía y literatura juvenil en diversos géneros estilísticos —como se percibe en los más de cincuenta títulos que posee en su haber, muchos de ellos traducidos, entre los que destacan la saga juvenil *El trono de Ecbactana* (2017, Gente Nueva), el libro de cuentos *La hembra alfa* (2013, Letras Cubanas) o el poemario *Sakura* (2022, Libero Editorial)— para Vilar Madruga no cabe la fragmentación de su identidad como autora (Vilar Madruga, 2022).

En su producción más reciente, la autora se mueve en variables comunes a las de otras escritoras latinoamericanas en las que el terror y lo siniestro están muy presentes por provenir de una Latinoamérica llena de contradicciones, donde la luminosidad de la belleza y la oscuridad de la violencia se entremezclan para dar lugar a distopías monstruosas y que adelantan, además, la posibilidad de la intromisión de su figura en una literatura mundial⁶, al ser editada en diferentes países y traducida a numerosas lenguas. Su novela *La tiranía de las moscas* (Premio Cálamo a Mejor Libro del año 2021) será considerada prematuramente como *longseller* por la mezcla estilística que supone aunar realismo y fantasía, humor y horror, opresión y resistencia mediante un lenguaje pervertido en el que Vilar Madruga inventa la *poética del tartamudeo* para burlarse del padre-héroe maltrecho y de la Revolución:

Y es que «cuando un lenguaje se tensa tanto —escribe Deleuze— que comienza a tartamudear, a murmurar o a trastabillar... entonces el lenguaje en totalidad alcanza el límite que marca su exterior y lo obliga a confrontar el silencio». Hacer tartamudear al lenguaje es descomponer el conjunto de ideas que encierra, desmitificando las ideas justas para extraer de ellas, en su propio devenir, nuevas ideas (Balboa, 2021).

5 En esta década las editoriales denuestan el género y el Premio Calendario de ciencia-ficción entra en una etapa de intermitencia que desfavorecerá a los cultivadores de este. La joven habanera acogerá en su casa el taller Espacio Abierto, antes de que comience a realizarse en la Casa de Cultura Mirta Aguirre del Municipio Playa. Precursora de la idea del taller, este tiene como finalidad formar a escritores para que ganen calidad literaria y logren reconocimiento en las instituciones. Rápidamente, el taller se hará un hueco entre las aulas del Centro Onelio Jorge Cardoso, e incorporará la comunicación y el envío de cuentos por correo electrónico, lo que permitirá establecer conexiones con escritores de provincias, que hasta ese momento carecían de vías de conexión rápida con los escritores de La Habana. Vilar Madruga se constituye como la piedra angular del taller y su escritora de más éxito: en 2013 gana el Premio Pinos Nuevos de narrativa por el libro de cuentos *La hembra alfa* y a partir de estas fechas se dará su reconocimiento internacional. Espacio Abierto verá premiados muchos títulos de sus integrantes en el circuito nacional de premios.

6 Heredera de las ideas de Pascale Casanova en su libro *La República mundial de las letras* (1999).

En *La tiranía de las moscas*, Vilar Madruga imagina un mundo demasiado real para ser distópico, una nación de eterno verano en la que convivir con un dictador con bigotes y un padre militar, héroe de la Patria, que impondrá su propia dictadura doméstica. La hija adolescente se rebelará contra los progenitores para poder vivir su amor, y la pequeña Calia, el bebé mudo de la familia, logrará imponer una particular tiranía en el país.

Asimismo, como veremos a lo largo del análisis, la obra nos regala también una nueva filosofía del amor y la sexualidad que lanza la hija adolescente contra los padres tiranos. Es la de Elaine Vilar, una lengua liberada en la que caben múltiples significados, la lengua de esa inocencia infantil herida capaz de matar a los progenitores, de acabar con el dictador.

En este artículo analizaremos tres aspectos dentro de la mencionada novela, haciendo hincapié en el concepto de heroísmo, la sexualidad y el género como elementos que vertebran la creación de la identidad nacional en Cuba y que se verán trasladados a la literatura de Vilar Madruga desestabilizando los conceptos hasta ahora conocidos, dando lugar a nuevas formas de pensamiento.

De héroes caídos y ¿(anti)heroínas? adolescentes

Para Casandra, protagonista y narradora de *La tiranía de las moscas*, su historia no es otra cosa que una novela de amor. El amor, sin embargo, dista mucho de ser el sentimiento que mueve a los personajes que pueblan un país sin nombre, orquestado por un dictador con bigote. Lo que se desprende de esta narración conecta con las problemáticas y las jerarquías de poder de las instituciones familiar y estatal, y la analogía entre estas, así como con la privación de emociones, afecto y humanidad de los individuos que habitan la *domus* y el país.

«Cada familia es diferente y rara a su manera, pero la nuestra se llevó la medalla de oro en la competencia olímpica de la disfuncionalidad» (Vilar Madruga, 2021a: 24), revela la hija mayor, quien nos cuenta la historia atípica de su familia dividida en tres partes —«Casandra», «Caleb» y «Calia»—, que coinciden con los nombres de los tres hijos. Los jóvenes hermanos urdirán lentamente la venganza hacia sus padres tiranos, a los que retarán mediante un pulso continuado durante la trama hasta, finalmente, conseguir matarlos o humillarlos. Responderán también a una profecía, que bebe de la tradición mágico-realista y de la literatura fantástica, pues «no hay forma de que un hijo pueda escapar de sus padres ni de los errores de sus padres» (121).

Las mariposas, quién sabe si amarillas, volaron el día en el que la familia de «Mama Niña» —nombre que utiliza Casandra para narrar la infancia de su madre— efectuó un suicidio colectivo como respuesta al mandato de la hermana pequeña que abandonó su mutismo para hablar en nombre de Dios⁷. Como mensajera enviada anunció la muerte de todos los miembros de la familia excepto de Mamá Niña. El trauma materno será traspasado a los tres hijos siendo la pequeña Calia, y su mutismo heredado, la portadora del futuro familiar. El día en el que profiera sus primeras palabras serán determinantes para la vida de los habitantes de la casa:

7 La profecía como elemento literario surge de la tradición profética en la que se transmite un mensaje que el pueblo debe obedecer para cumplir con la voluntad de Dios y que gira en torno al pecado, el juicio y la restauración o redención (Stream, 2005).

Calia es nuestra dueña.

[...]

Si Calia dibuja una mariposa, entonces nos jodimos.

Es probable que esta familia no merezca la salvación. Eso dice mamá con su mejor voz de libro de autoayuda y a lo mejor no se equivoca (Vilar Madruga, 2021a: 24).

En *La tiranía de las moscas* Elaine Vilar Madruga desvela la maquinaria del poder de una dictadura impuesta en el país que se verá menoscabada por el intento de asesinato al Líder, al mismo tiempo que desentraña la estructura a pequeña escala del modelo autoritario familiar. El padre de Casandra, hombre de confianza del General Bigotes, pasará a estar en el punto de mira cuando sea delatado como posible sospechoso del atentado contra el gobernante, por lo que perderá su honor y se ganará el recelo del dictador.

A medida que la trama de esta obra se va desarrollando veremos entronizarse y caer a varios héroes en la novela: el padre militar que cumple con el deber para con su patria, la hija delatora que se presenta como trágica heroína romántica, el joven hijo que se alía con la hermana mayor para convertirse en héroe o la hermana de tres años que mediante crayolas y pinceles detenta el poder, crea vida y muerte, subyuga y condena a los culpables. El heroísmo, por tanto, asumirá diversos significados en este texto que juega con la complejidad en el desarrollo de los personajes, dotándolos de matices y claroscuros, pero en los que predominará la carencia de amor y de moral y que nos hará preguntarnos cuál es la verdad que hay detrás de los héroes a los que veneramos.

Casandra, narra desde su voz adolescente de dieciséis años los sucesos que se concatenan y que llevarán a finales insólitos. En un lapso de tiempo que desconocemos, que encierra saltos temporales al pasado y al futuro, en un país sin nombre ni ubicación geográfica específica, pero en el que siempre es verano, Vilar Madruga propone un juego polifónico en el que intercalará la narración en primera persona de Casandra con una voz omnisciente que delata los pensamientos de los personajes y, a su vez, con el empleo de vivos diálogos entre estos para dejar ver las múltiples capas de la historia. La madre, asumiendo el papel de terapeuta, sostiene conversaciones con sus hijos, explorando sus conductas mientras intenta adoctrinarlos. Por otro lado, Casandra mantiene conversaciones privadas con el «Abuelo Bigotes» en las que se presenta como «niñita inocente» o discusiones adolescentes con su padre por no dejarle vivir su amor.

En la novela se entrecruzan dos discursos contrapuestos: el heroico, vinculado a la *obediencia* al poder hegemónico, y lo heroico como *desafío* a este, que a su vez pueden leerse como antiheroicos, ya que las motivaciones de los personajes se sitúan más allá de la moral intachable de los héroes⁸. En este caso, sus acciones estarán caracterizadas por la falta de escrúpulos, la traición a su propia moral individual, el egoísmo, las inseguridades o el pragmatismo «por un bien mayor».

El discurso de lo heroico como *obediencia* al poder hegemónico está vinculado al patriotismo, al gobierno, a lo militar, a la violencia y a la masculinidad hegemónica. En él, además, encontramos paralelismo con el discurso revolucionario castrista al aparecer términos como «enemigos del

8 Tradicionalmente, son considerados héroes o heroínas aquellos ciudadanos o ciudadanas que hayan realizado actos únicos, verificables, de valor, solidaridad y dedicación, superando las expectativas normales y el riguroso cumplimiento del deber, aún a riesgo de su propia integridad, salvando vidas, protegiendo las instituciones establecidas o defendiendo la dignidad, soberanía e integridad territorial del Estado.

pueblo» o «disidentes». En este grupo encontramos la figura del padre, siempre ataviado con uniforme militar y dando brillo a sus medallas, quien se ganará la categoría de héroe situándose en la línea del discurso oficial sin cuestionarlo, obedeciendo y poniéndose al servicio de la patria. La madre contribuirá a ensalzar la figura épica de su marido considerándolo «un hombre importante» que necesita ser recordado, «un héroe»:

Cuando fue preciso luchar por el país, allá fue él. Cuando fue preciosa lanzar la voz para defender al Líder Bigotes, habló él. Cuando le encomendaron la difícil tarea de controlar a los enemigos del pueblo con preguntas y dolor, quién fue voluntario, quién aceptó la carga del deber, no es precisa una respuesta, ya se sabe, las órdenes existen porque hombres como él viven para cumplirlas. Y, por supuesto, papá se consideraba un héroe. Un héroe envejecido, que sentía el cansancio en la fibra más profunda de los huesos, pero que quería seguir en pie (Vilar Madruga, 2021a: 35).

Al inicio de la historia el personaje del padre, cuyo nombre no nos es revelado, muestra un halo de humanidad cuando busca hacer gala de cierta ejemplaridad paterna. Es correcto con sus hijos, los lleva al zoológico cada semana e incluso admite quererlos en varias ocasiones. Sin embargo, sufre de pánico incontrolable cuando su hija le amenaza diciéndole que le van a quitar las medallas —esas que limpia y acaricia cuando necesita tranquilizarse— y fantasea con que realicen un documental sobre su vida, o al menos que sus hijos hablen bien de él en un documental sobre el General Bigotes, con tener un lugar en la memoria nacional como «papá querido, un hombre su tiempo, dispuesto a enarbolar el fusil y la palabra con tal de defender al General» (2021a: 37). Pero, además, «gaguea»⁹; por lo que rebautizará a sus hijos como Cacassandra, Cacaleb y Cacalia. En boca de la joven narradora el discurso nacional se verá subvertido a través de la burla y la deformación del lenguaje. Ser «gago» ridiculiza al héroe y destapa sus inseguridades, lo exhibe como antihéroe:

—Y que coconste, no me van a quitar las meme... medallas.

—Súper. Qué bueno por ti. Imagínate si te las quitan. Es como si te hubieran cortado los brazos y las piernas. O peor.

Cacassandra tenía razón. Mejor ser un mutilado que un hombre sin historia, que un hombre sin tiempo ni país (Vilar Madruga, 2021a: 39).

A medida que se desarrolle la novela descubriremos que ese hombre de Estado, que ejerce de padre entrañable, oculta sin embargo un lado oscuro que los hijos insistirán en destapar. El trabajo que desempeña el padre no solo es un puesto de responsabilidad y mando, para el General Bigotes es «un buscador de la verdad», para sus hijos un torturador. Su trabajo en túneles donde no llega la luz realizando interrogatorios no le llevará a mancharse las manos de sangre, él jamás tocará a un prisionero. Sin embargo, colaborará con el Estado, será un monstruo más producto de un sistema que viola los derechos de sus ciudadanos.

El punto de inflexión en la novela tendrá lugar tras la pérdida de poder del padre, cuando además descubra la tendencia sexual de su hija mayor. En ese momento pasará de héroe a traidor de la patria, mientras que en su familia recuperará el poder perdido imponiéndose como líder, como villano

9 Término en desuso en la península, frecuente todavía en las Islas Canarias y algunos países de Latinoamérica, para referirse a «tartamudear».

autoritario que dejará crecer su bigote y no volverá a tartamudear. La «revolución» que instaura en ese «pequeño país llamado casa» (2021a: 138) se refleja en el lenguaje que adopta en su discurso y en los métodos que utiliza a imitación del General Bigotes:

—¡Honor, vergüenza y gloria! ¡Venceremos! —afirma, y solo entonces me doy cuenta de que ha dejado de gaguear—. ¡Abajo la mala sangre! ¡Honor, vergüenza y gloria! —repite y luego agrega—: ¡Guiaré a este país hacia la redención!

[...]

—Va a experimentar con nosotros, Caleb. Más o menos como el Abuelo Bigotes. Solo que Abuelo Bigotes experimentó con un país (Vilar Madruga, 2021a: 100).

La «revolución» militar de la *domus* consistirá en la opresión del resto de miembros de la familia, «desviados» de la conducta correcta, para poder reconducirlos hacia el buen camino:

Ahora vivían en toque de queda, justo a las siete de la noche, porque según papá el tiempo nocturno daba espacio suficiente para meditar sobre los errores del día que, como bien se sabe, en esta familia eran muchos, casi incontrolables. Familia esta de disidentes sexuales, de madres desamorosas, de adolescentes-encoge-hombros y de niñas genio (Vilar Madruga, 2021a: 129).

El odio que sienten los hijos por los padres estará motivado por la carencia de amor por parte de estos, por la soledad y la marginación social a la que se verán abocados por ser «hijos de», por el trauma transgeneracional que arrastran por parte de la madre, abandonada a su suerte tras el suicidio colectivo de su familia y al que se suma el descubrimiento de la verdadera ocupación del padre. Asimismo, es fruto del adoctrinamiento al que les quiere someter la madre mediante el psicoanálisis y un discurso sexual que busca poner en marcha el control y la represión de las vidas.

Por su parte, en el bando de los hijos se alzará una resistencia rebelde que enarbolarán saliéndose de la norma impuesta por los progenitores y por el Estado a través de comportamientos anómalos y desviados —objetofilia, mutismo, genialidad, sexualidad exacerbada, matanza de animales— es decir, desafiando el *status quo* para acabar con las reglas impuestas.

La heroicidad en el personaje de Casandra reside en el desafío al poder paterno —aliándose, en este caso, con una figura más poderosa— para castigarlo y para poder amar libremente. Parte del acierto del personaje tendrá que ver con la franja etaria que representa, la adolescencia, ese paso fronterizo entre la niñez y la adultez que pone entre las cuerdas nuestra mirada hacia la exculpación o la condena. Como señala Cristina Morales en el prólogo a la novela, Vilar Madruga «ilustra todas esas inquietudes, inquietudes que una muy probable lectora adultista tacharía de piterpanescas, de *snoobs*, de, incluso, fascistoneoliberal reivindicación de la juventud y desprecio de los viejos» (2021a: 11), que nos harán empatizar con la heroína trágica y alegrarnos del suicidio de la madre y de la muerte simbólica del padre o, por el contrario, juzgar que sea ella quien delate a su padre y la misma que despliegue sobre ambos amplios mecanismos de manipulación emocional. La figura de Casandra representa la tiranía de la adolescencia en la que la provocación a los progenitores será imprescindible para jugar con su paciencia:

Para que esta historia sea una verdadera tragedia de amor, digna de ser cantada por el bardo isabelino cuya identidad aún discuten los más avezados estudiosos de la dramaturgia inglesa, para que mi historia tenga verdaderos respuntes de drama doméstico, era necesario una huida y un padre castrante que fuera en mi búsqueda. [...] papá ni siquiera tiene los cojones para convertirme

en heroína trágica, se le ve en la cara que no sabe qué tipo de disciplina imponer ni cómo han sido educados sus hijos (Vilar Madruga, 2021a: 96).

El deseo acuciante de la joven por conseguir la silla del Abuelo Bigotes o por mantener una historia de amor con el puente de su ciudad la llevará a dibujarse a sí misma como heroína trágica shakespeareana que hará todo lo que esté en su mano por conseguir sus objetivos. Por otro lado, solo podrá convertirse en *heroína nacional* —concebida desde el Estado y la mirada masculina— si trabaja para el General como vigilante de su propio padre, para ser heroína de la Patria, por tanto, será necesario aliarse con el poder hegemónico.

Por tanto, veremos cómo el discurso hegemónico ensalzará como héroes y heroínas a aquellos que velen por el bien de la Patria, aunque para ello deban torturar a la ciudadanía o delatar a sus propios padres. El ansia de poder, reconocimiento o el deseo de poseer bienes materiales impulsará a los personajes principales a participar de ese heroísmo épico que el Estado administra a través de su discurso político, donde será preferible colocarse del lado de los «héroes» que de los disidentes. Los hijos querrán vengarse de la culpabilidad heredada de un matrimonio sin amor y de progenitores represivos que aplican violencia física y psicológica, aspirando a convertirse en héroes rebeldes que desafiarán el *establishment* doméstico, aunque para ello participen del suicidio materno y del doblegamiento del padre.

Calia, bebé muda, genia de los pinceles, dibujará para un país infecto un autoritarismo propio en el que las moscas ejercerán un dominio absoluto. Calia, pequeña villana ante la que todos se postrarán, castigará a los habitantes y a su propia familia poniéndose del lado de los insignificantes, de esos millones de moscas que no tienen derecho a la vida y que finalmente se levantarán contra la dominación del dictador y los «héroes». Casandra, quizá aún demasiado joven para alcanzar el margen de acción, la madurez y la independencia de una *heroína feminista* (Bailey Kyle, 2014)¹⁰, se convertirá en heroína romántica al ir más allá de convenciones y normas actuando en beneficio propio: logrará derrocar al patriarca represor y acabar con la moral materna para vivir su amor en libertad, aunque no logre desvincularse del discurso romántico del «amor todopoderoso» generalmente asociado al esencialismo femenino.

El deseo *queer*: cuando el cuerpo subalterno ama

Para Reinaldo Arenas «toda dictadura es casta y antivital; toda manifestación de vida es en sí un enemigo de cualquier régimen dogmático» (Arenas, 1992: 118). Este apunte cobra sentido en el contexto autoritario de *La tiranía de las moscas* en el que la sexualidad femenina será reprimida, recluida al tálamo conyugal y despojada del placer —como vemos en la figura de la madre— o perseguida y castigada cuando se salga de la norma, como sucede con Casandra, inscrita en un deseo *queer* que traspasa los moldes de lo conocido desestructurándolo todo.

10 Personaje femenino con un amplio desarrollo psicológico, dinámico y completo —en contraposición al uso de personajes estáticos y planos—, que actúa como agente heroico «who overcomes obstacles and helps others using her own talents and resources» se construye a sí mismo y posee una herramienta o poder único y una misión o propósito que beneficia a otros. Además, se enfatiza la importancia de evitar la sexualización innecesaria, así como el rechazo de destinos narrativos limitados a la muerte o al matrimonio como únicos finales posibles (Bailey Kyle, 2014: 138).

La disidencia sexual de Casandra se configura en torno a su atracción por los objetos. De hecho, el deseo sexual que siente por estos irá más allá hasta convertirse en un sentimiento mucho más profundo y complejo, ligado al amor:

Ya les dije que esta es una historia de amor, ¿okey? A lo mejor no tan típica como la clásica anécdota de chica conoce chico, chico conoce chico, chica conoce chica.

He amado a muros que han desaparecido. Esos amores son los más terribles. Una mezcla entre lo platónico y la sensación de que has nacido después de tu tiempo. He amado a 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, o quizás fue solo un chispazo, algo que no existió del todo, pero que forma parte de mis fantasías eróticas consumadas (Vilar Madruga, 2021a: 45).

Vilar Madruga contrapone a la sexualidad normada del discurso nacional una adolescente objetofílica y con esta trae a la luz nuevas aristas en la sexualidad moderna: «a newly named sexual orientation, also called objectum-sexuality (OS), are the one who openly declare their desire for objects, loving the objects not like a fetishism, like an amorous partner, even life partners» (Mihaela Kabiry, 2020: 20)¹¹. Asimismo, asistimos a un «*queer posthuman counterpublic*» como espacio alternativo donde se cuestionan las identidades y las jerarquías mediante la inserción de voces marginalizadas, en el que resaltamos los «*subaltern counterpublics*», término tomado de Nancy Fraser, como «arenas» paralelas discursivas donde los miembros de grupos sociales subordinados inventan y circulan contradiscursos (Cole, 2022)¹². La condición the «Objectum Sexual» en Casandra —que entronca a su vez con una concepción animista del mundo¹³— además, manifiesta ciertas especificidades: tiene una idea poliamorosa de las relaciones, es capaz de asignar un género específico a los objetos que ama, sintiéndolos masculinos o femeninos, y vivirá el rechazo de su condición sexual por el resto de la sociedad y su familia como una trágica historia de amor romántico por la que luchar. La incompreensión por parte de los progenitores, quienes deslegitiman su amor desde una heteronormatividad antropocéntrica, se verá rebatida por la postura firme de Casandra que revertirá los argumentos de la madre durante las conversaciones terapéuticas para mostrar que su «relación» con los objetos es mejor que la relación con su padre. Vemos presente la crítica al patriarcado, a la ausencia de erotismo en la concepción androcéntrica de la sexualidad y a la impasividad femenina frente al propio placer.

De este modo, podemos contemplar una clara diferencia generacional entre la madre y la hija, para la segunda vivir plenamente su sexualidad será prioritario para su satisfacción vital y en ello irán dirigidos todos sus movimientos. Casandra es dueña de su cuerpo y conoce plenamente sus deseos

11 Esta orientación sexual poco conocida será objeto de tabú dentro del discurso normativo sexual siendo considerada por la academia como un desorden psicológico (Thadeusz, 2007), un fetiche capitalista (Clemens & Pettman, 2004), una manifestación del síndrome de Asperger (Lynn, 2009; Marsh, 2010), una fantasía en la que se refugian las víctimas de abuso sexual o emocional (LeMouse, 2018), o una forma de masturbación «pervertida» (Dennison, 2011) (Cole, 2022: 323).

12 Es decir, mientras que la esfera pública dominante moldea lo que es aceptable y permisible -constituyendo así lo que es tabú- los «contra-públicos» emergen en respuesta y resistencia a estos discursos dominantes.

13 En este caso, los objetos irán más allá de la concepción de Edmund Husserl por la que se inscriben como unidades de sentido, en este caso, se basa en «the belief that *natural phenomena* possess a *spiritual essence* and are capable of communicating and reciprocating love» (Cole, 2022: 323).

pero, además, con la llegada de su desarrollo sexual será consciente de su capital erótico (Hakim, 2010)¹⁴. La mirada del General, que antaño le compraba muñecas y le daba todo tipo de atenciones, cambiará cuando se percate de que Casandra puede convertirse en su aliada. La joven performará para el hombre poderoso como una niña inocente, pues quiere seguir siendo la niña de ocho años con falditas de vuelo a la que consentía, y así poder conseguir sus objetivos: acabar con el padre y obtener su objeto de deseo, la silla del dictador. La adolescente, por tanto, explotará el papel de lolita que el general configura en torno a su imagen como treta del débil (Ludmer), para poder aliarse con él y acabar con el poder patriarcal.

La madre, en cambio, se presenta como sujeto alienado por el pensamiento patriarcal que concibe la sexualidad de la mujer ligada únicamente a la maternidad y su potencial sexual al servicio de los hombres. Esta, en tanto mujer hegemónica, construirá su identidad y voluntad respecto a la mirada del otro, es decir, respecto a la mirada del marido, quien no considerará a su esposa como un sujeto sexual activo y deseante:

[...] solo al limpiar medallas es que papá tiene mano y tiene cuerpo, porque solo entonces es que es papá un hombre de su tiempo, cuando está lejos de mamá, que evidentemente ya ha cumplido con su propósito biológico de dar a luz a la descendencia, de ser la paridora; útero y vagina solo sirvieron como habitáculo temporal de los hijos y como canal de parto, mejor no tocar otros puntos de la anatomía del placer de mamá, mejor es fingir que no existen, que no existieron nunca, ya que no tienen ningún propósito que sustente la idea de la perdurabilidad genética de papá (Vilar Madruga, 2021a: 58).

Las necesidades maternas insatisfechas, pues esta no se sentirá sujeto deseante ni objeto de deseo, se contraponen a los fuertes orgasmos adolescentes que invaden la casa y que despiertan su envidia. Como respuesta a la sexualidad desviada de la hija, la madre pretenderá poner en marcha diferentes dispositivos de control foucaultianos mediante los que prohibir, rechazar, obstaculizar, bloquear el sexo (Foucault, 2007). Para Casandra, la rebelión vendrá de la mano de la masturbación dentro de la intimidad doméstica que se opone al respeto de la jerarquía familiar —«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 es mamá para la hija» (Vilar Madruga, 2021a: 59) y de la exhibición del sexo en público, con el que reta a las normas sociales y rompe con el silencio y la prohibición impuestos en torno a este:

Ya la veo a la distancia y me mojo. Ahí está y me mojo. [...] 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 [...] no importa nada, ni siquiera cuando unos minutos después, la mano de papá me coge por el hombro y me saca de la estructura del placer.

Adiós, amor mío, adiós, vuelvo como Julieta al encierro y mi papá evidentemente sabe que su personaje es el de la nodriza. [...] papá levanta la mano, ahora es cuando viene el golpe,

14 Catherine Hakim, en su artículo «Erotic Capital» (2010), esboza las bases de una teoría que incorpora el capital erótico al capital económico, social y cultural —planteados por Pierre Bourdieu— distinguiendo este de los demás por no estar controlado por la clase social ni el status y por tener un carácter subversivo, que asentará un año después en su polémico libro *Erotic Capital: The power of Attraction in the Boardroom and the Bedroom* (2011).

el golpe que nunca se ha atrevido a darme, ahora es que viene, pero papá solo recoge mi ropa interior, me baja el vestido, papá no llora, los hombres no lloran, pero me arrastra por el brazo, me esconde de todos los ojos.

Piensa que es una forma particular de protegerme.

El miedo a los ojos ajenos es la forma más depurada de la soledad (Vilar Madruga, 2021a: 81).

En este caso será el padre quien busque reconducir a la hija hacia el camino de la moral como representante del biopoder (Foucault, 2007) en el dominio doméstico a través de la disciplina de los cuerpos de los miembros de la familia. El hombre dedicará sus esfuerzos a la normalización de la sexualidad de su hija, a ese afán de «devolverle la honra a la familia». No obstante, no será capaz de imponer silencio ante el grito del placer:

Donde existen dolor y orgasmos hay un ser vivo, y un ser vivo es algo peligroso, algo que se evita. Papá lucha e intenta que el hogar sea un camposanto, una tumba abierta donde la obediencia sea lo único que se respire y se sienta. Mejor ignorar a Casandra con sus desviaciones.

[...] Papá carraspea antes de entrar a la habitación de Casandra, pero ella, adentro, no se apura, quiere venirse antes, no va a renunciar a su orgasmo. Es por eso que papá se demora frente a la puerta, incluso es probable que dude, tocar o no tocar, entrar o no entrar, con los rebeldes nunca se sabe y con los orgasmos de los rebeldes tampoco (Vilar Madruga, 2021a: 187-188).

Por lo tanto, el orgasmo se instaura como símbolo de liberación, como espacio feminista privilegiado que gana a la represión patriarcal del padre-dictador. También este será decisivo en el desenlace de la madre, para ella el suicidio será sinónimo de liberación de su existir alienado, así como ejercicio de su voluntad como sujeto agente: «en el último instante de aire, mamá siente cómo el orgasmo de la inconsciencia sube por sus piernas y se apodera de su cerebro, el orgasmo es infinito, ya no es el orgasmo de la vida, sino el de la muerte» (2021a: 174).

Performatividad de género: el suicidio como liberación

Por último, cabría abordar el género en *La tiranía de las moscas*, obra en la que los progenitores de la historia cumplen rigurosamente los clichés propios de su género y de su *status*, desde la narración de su primer encuentro hasta pequeños detalles característicos de la *psique* de los personajes, símbolos que configuran una estereotipia genérica frágil, esa necesidad de mostrar y confirmar la potencia de sus géneros. Los símbolos más evidentes en los que se refleja la performatividad de la masculinidad y la femineidad (Butler, 2007) se encuentran en modificaciones o elecciones relativas al aspecto físico y el comportamiento social.

El padre utiliza las medallas colgadas al pecho como sinónimo de categoría militar, como condecoración a su labor desempeñada para la patria, como prueba de heroicidad; el hecho de dejarse crecer el bigote; el uso del dedo para señalar y ordenar y el empleo del látigo «no simbólico o imaginario [...], sino un objeto físico, mucho más terrorífico que los sueños recurrentes que Caleb tenía sobre Túnez y los perros violadores» (Vilar Madruga, 2021a: 140) tendrá que ver con el nuevo viraje que toma su figura a mitad de la novela, cuando se convierte en un dictador doméstico. La madre, en cambio, fetichiza los tacones como alegoría de su em(poder)amiento, mostrando una «femineidad de élite» que se separa de la homogeneidad social de esa gran masa en la que unos no se diferencian de otros; elige el tacón como «estatus símbolo», como significante y signo de aspiración social (Martínez

Barreiro, 1998: 131). Ambos, desde el episodio en el que se conocen, marcarán su relación como un intercambio de intereses, una dinámica jerárquica en la que entrarán en juego la belleza femenina y el poder masculino:

—¿Te...te...quedan chiquitas las bobotas? —preguntó de nuevo el hombre, el militar cuyo rostro mamá conocía de memoria. No le parecía especialmente atractivo, pero el poder asume formas atípicas, formas que se asemejan a la belleza, así que mamá joven miró al hombre y le resultó encantador. Nunca se había imaginado que un militar de su rango pudiera gaguear de esa manera, qué ternurita, el hombre importante mostraba nerviosismo, humanidad, imperfección. No eran solo los pies de mamá los que fallaban.

—Grandes —respondió ella—. Son un número mayor que mi pie.

—Va...va...vamos a conseguirte bobotas nuevas. No se puede mamarchar así.

Si mamá joven hubiera podido escoger, sus pies no llevarían botas, ya fueran nuevas o viejas, sino tacones altos, tacones rojos, de esos que sí provocaban verdaderas ampollas. Mamá se imaginaba sobre aquellos zancos y en su mente se sentía la muchacha más bonita del mundo. Por supuesto que pensamientos semejantes estaban entonces prohibidos, al menos para ella, para la chica que intentaba ser homogénea y no distinta. En aquel momento, la idea de tener botas, la idea de conocer al hombre gago y poderoso, era más de lo que podía soñar (Vilar Madruga, 2021a: 103).

Cuando dos meses después el militar y la joven de las botas grandes se casen, el hombre la complacerá comprándole un par de tacones. Para él la mujer se convertirá en «mujer trofeo» acorde con su estatus social, mientras que ella «dos meses después, [...] ya estaba embarazada de Casandra y había renunciado a los orgasmos. Papá le regaló unos tacones bonitos» (2021a: 104). El hombre cumplirá su papel de proveedor pero nunca amarará a la mujer, pues su rol concuerda con los rasgos de la masculinidad hegemónica entre los que predominan en su carácter la restricción emocional —«un soldado no puede ser una criatura melancólica, se reprendió papá, es decir, lo reprendió la voz militar de su consciencia» (111)—, el ejercicio de un control de la biopolítica de los que le rodean, el poder sobre las mujeres —«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» (113)—, la obsesión por alcanzar y mantener el éxito, la supremacía del trabajo —«qué he hecho sino servir a mi pueblo y a mi General, y defender las conquistas de este país»(150)—, la búsqueda de estatus, la dominación y la violencia (Mahalik et al., 2003: 3-25).

Además, la misoginia estará presente en las torturas que el padre realiza en las que el silencio de las mujeres será doblemente castigado: «[...] las mujeres eran las peores, aquellas putas eran las peores, métele la cabeza en su propia mierda, a ver si la peperrita aprende quién es el due due dueño» (2021a: 149). En su propia familia, cuando pierda su puesto de poder, maltratará psicológicamente a los demás miembros y físicamente a Caleb y Calia.

Por su parte, la madre se limitará a cumplir con los estereotipos culturales que la sociedad patriarcal espera de cualquier mujer, ese *ser-para-los-otros* relegada al espacio de lo privado (Lagarde, 1996): instituirse como objeto de deseo y considerar los objetivos vitales primordiales el matrimonio y la maternidad. Para ello, no obstante, sacrificará el amor y el placer a cambio de riqueza y un mayor nivel social. El conformismo se convertirá en una «forma depurada de felicidad», en «una forma depurada de frustración» (1996: 104):

Nunca lo amó. Aquel hombre gago y poderoso estaba siempre ocupado en los asuntos de la política y del país, en ascender un peldaño más en la escalera del deber, en sus medallas. Mamá se concentró en tener hijos, en leer libros de autoayuda y en su colección de tacones. Para ella el amor era precisamente eso, un par de tacones nuevos, la idea de que no tenía que usar botas ni marchar en un desfile con ampollas en los pies (Vilar Madruga, 2021a: 105).

No obstante, Vila Madruga, logra configurar personajes con claroscuros que no solo cumplen con los estereotipos de género hegemónicos sino que los cuestionan, permitiéndose la duda, pequeñas fugas en sus pensamientos rígidos y monolíticos que no trascenderán a lo público, se quedarán en el ámbito de lo íntimo y personal.

La masculinidad es cuestionada ante el fracaso familiar y personal, ante la imposibilidad de satisfacer sus condiciones; el héroe caído al final llora por «lo que le había sucedido en el último año, por aquella caída tan alta y con heridas tan graves que había destruido el mundo a su alrededor» (2021a: 111). Por otro lado, la caricatura de la femineidad hegemónica se muestra en el discurso interno de la madre, en el que ironiza sobre la naturaleza del «ser hembra», que para ella no es más que ser «una gallina ponedora con tacones rojos» (170). La voluntad de coleccionar tacones no solo permite que la madre escale en la pirámide social, también la anclarán a la imagen sexualizada de la mujer pues, en la sociedad patriarcal, esta construye su identidad «mediante experiencias y prácticas corporales» en las que intervienen manifestaciones de malestar y sufrimiento que «contribuyen a la subordinación social, legal, económica y familiar» (Sojo Mora, 2020). Si bien, apropiarse de esto será la única forma de empoderamiento en una sociedad que no le permite ocupar otro espacio:

Hay que ser muy hembra para usar zapatos de tacón. Hay que aguantar mucho. Para usar zapatos de tacón se debe ser santa o revolucionaria, no existe un camino intermedio. Hay que tener ovarios para soportar los dedos machucados, los pies convertidos en trizas, y para no permitir que el dolor se te meta en el cerebro [...]. Se camina con dignidad o no se camina (Vilar Madruga, 2021a: 170).

Además, veremos cómo la madre experimenta la maternidad y la feminización de los cuidados, únicos aspectos que se sitúan por encima de la «revolución». El amor individual hacia el hijo, en lugar de hacia la patria o el líder, se muestran desde una visión negativa. Aquellos elementos propios del ideario de lo «esencial femenino» como ser *buena madre* —«una persona asexual, pura y sagrada» o, en las últimas décadas, «seres sexuales y objetos eróticos» (Donath, 2016)— se muestran desromanizados. Parir no será aquí sinónimo de «dar vida» sino de «dolor» y «sacrificio», y el amor altruista e incondicional de la madre dejará paso a una ausencia total de apego y al rechazo hacia los hijos:

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 desgarró 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. Todo ese dolor, toda esa agonía acaba, sí, de una vez, cuando tu hijo empieza a sonreír y descubre tus ojos, y te hace sentir importante [...].

Hay que ser 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, [...] no lo tendrás porque tus tres hijos son tres hijos de puta.

[...] Y eso no indica que seas una mala madre. Lo has intentado todo, incluso quererlos [...] al verlos llegar al mundo te lo prometiste, los voy a amar, me va a dar trabajo, pero aprenderé porque ahora estos niños son míos y ellos me enseñarán lo que es el amor en su esencia más pura, no el amor al Líder Bigotes, no el amor a la tierra donde nacimos y que defenderemos hasta el último hombre, como dictan las consignas, no el amor al país, a esa entelequia sin ojos ni cara de bebé, y aunque el aprendizaje será difícil y largo, ellos estarán a mi lado, y yo seré el mundo para alguien.

Pero claro: estás muy equivocada. Hay que ser muy hembra para admitir que los sueños de la maternidad son una utopía (Vilar Madruga, 2021a: 34).

Por otro lado, la insatisfacción vital de la madre también se extenderá a la figura paterna cuando la niña de sus ojos, su primogénita, «la mejor de la camada», ponga en jaque el control de sus emociones al mantener relaciones sexuales con el puente delante de todos los vecinos. La desilusión y la vergüenza que embargarán al padre desencadenarán un nuevo comportamiento en el hogar. Ante la «ausencia de moral», ante la mancha que la hija ha dejado en la imagen familiar —de la que sin duda es culpable la educación que ha recibido por parte de la madre— y ante su propio fracaso personal, el *pater familias* tomará las riendas aplicando orden, disciplina y, más tarde, violencia frente a la inicial indiferencia de los demás miembros.

A su vez, los hijos fiscalizarán el comportamiento de la madre, la juzgarán y hostigarán por estar junto a un torturador. El acoso y derribo que infligen contra ella, la manipulación emocional, la humillación y la falta total de amor finalizará con el suicidio de este personaje incomprendido:

Mamá no es buena con los nudos, pero las moscas le animan, venga, un nudo simple, aprieta fuerte el extremo de la cuerda y de ahí directo al horcón, coloca debajo la silla. Mamá se anima, se pone rígida, aún no es el rigor de la muerte, sino otro tipo de miedo, el miedo a fracasar también en ese último propósito de la vida que es traspasar el umbral y caer en el agujero del conejo, es decir, en la cavidad de las moscas. Ser una fracasada no es asunto fácil, sino trauma. [...] hay que tener muchos ovarios para suicidarse, hay que tener muchos ovarios para subirse a la silla en tacones, con los dedos machucados, con ampollas, hay que tener muchos ovarios para saltar sin que los tacones se caigan, justo frente al monumento, frente al altar de las moscas. [...] 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 (Vilar Madruga, 2021a: 175).

El suicidio que la madre comete colocándose como figura central del mural de animales muertos que su hijo lleva semanas elaborando en el sótano de la casa da muestra de este como acto teatral y performativo, como potencia disruptiva que pone de relieve la misoginia, la opresión que vive la madre debido a su género, pudiéndose interpretarse como acto final de liberación:

Darse muerte, no es morir sencillamente. No es querer la muerte porque se considera a la vida sin sentido, por el contrario, el acto de darse muerte repone el sentido como lo esencial a la vida. Lo que se rechaza es *esta vida* tal cual está organizada, se ama la vida, pero se la quiere de una manera que está inscrita en el acto de morir: se la quiere de una radicalidad imposible de coexistir con la pragmática de esa vida que se tematiza en el acto de morir (Boitano Gruettner, 2018: 45).

A pesar de la indiferencia de los hijos y del marido ante la pérdida materna, el suicidio producirá «una subversión del estado de cosas en el ámbito de la *polis*» (Boitano Gruettner, 2018: 42) y, por ende, en la *domus* como microreflejo de esta, que permitirá que los hijos tomen el poder: Cassandra se convertirá en la «mujer de la casa» alejada de la versión materna, pues su vida será una orquesta

sonora de gemidos, y Calia logrará articular, al fin, las palabras tan temidas y esperadas. Cuando Calia deje los pinceles para poner fin a la historia familiar, no habrá ni rastro de las esperadas mariposas, estas serán suplantadas por las moscas:

—... 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 fuera entendidas de inmediato—. Dios Mosca dice que ha llegado la hora. Ya sabes, esa hora. La tuya. La de morir (Vilar Madruga, 2021a: 190).

La tiranía de las moscas, que acabarán con el cuerpo inerte de la madre tras el suicidio, que colonizarán la casa y se posarán sobre el padre, ahora héroe derrotado que no podrá abrir la boca sin temor a que las moscas se cuelen, será la tiranía del miedo. Los insectos insignificantes, casi inocuos, lo ocuparán todo y a la familia no le quedará más remedio que pactar con ellos. El Abuelo Bigotes morirá, siendo reemplazado por otro general de larga barba. El padre, que recuperará su característico gagueo, vivirá el resto de sus días con el miedo a ser reconocido en su nuevo empleo: limpiador de excrementos en la jaula de monos del zoológico. Casandra y Caleb formarán parte de una «trinidad indisoluble», las moscas apenas se ensañarán con ellos a cambio de ocupar el papel de testigos en la historia, personajes secundarios al mando de Calia. Al menos, como vemos en el epílogo de la obra, el amor triunfará:

Todos hemos pactado con las moscas, pero solo yo persisto en la idea del amor.

Existe una alianza familiar. Cuando salgo de casa, todos fingen que no ven. Y todos fingen que no sienten mi olor cuando regreso, aunque el óxido es una preciosa constante, que casi es parte mía, que es mi forma y mi estructura.

Desde el día uno dije que esta era una historia de amor.

Las moscas también lo saben. Por eso zumban una cancioncita romántica en mis oídos, o al menos eso parece, las canciones de las moscas no se apagan ni siquiera cuando cierro los ojos (Vilar Madruga, 2021a: 198).

Conclusiones

Aunque en *La tiranía de las moscas* no se menciona explícitamente el nombre de Cuba, el contexto de la novela nos lleva inevitablemente a pensar en la isla. La obra describe un país atrapado en un verano perpetuo, gobernado por un Líder bigotudo que, para perseguir a los «enemigos de la Patria», recurre a hombres sin escrúpulos dispuestos a todo con tal de cumplir el deber nacional, estableciendo claros paralelismos entre la ficción y la realidad.

En esta obra, la lengua liberada de Vilar Madruga busca huir de «un sistema homogéneo y hegemónico de la lengua» para posibilitar una nueva experiencia de pensamiento, tan necesaria en Cuba y, al mismo tiempo tan denostada, pues no ha podido publicar su novela en la isla. A través de su narrativa y de los personajes que propone, Vilar Madruga traza líneas de fuga para construir otros mundos posibles (Deleuze, 2006: 121).

Esto se hace patente en su apuesta por utilizar el humor para desafiar el discurso hegemónico que se desprende de la figura del padre, héroe tartamudo que perderá su poder, lo que permite derrocar al falso héroe mediante la parodia del heroísmo institucional. También en el cuestionamiento del concepto de «heroína» a través de la figura de la adolescente objetofílica que desestabiliza la

heteronormatividad antropocéntrica. Con todo ello contribuye a la creación de nuevos discursos y a una crítica de las subjetividades estereotipadas en el género mediante la propuesta del suicidio como acto performativo y liberador.

Vilar Madruga deformará el lenguaje para provocar la risa —aunque para ella «detrás de la risa, se oculta la mueca de la memoria» (2021b)— o modelará la prosa más bella para narrar el terror más absoluto. Con su novela busca redimirse a través del arte, purgarse de la violencia, resignificar lo que duele para que ya no duela más al ser nombrado, narrar un país y al mismo tiempo no hacerlo; escribir, como Chantal Maillard, «para que el agua envenenada pueda beberse» (2004: 89). He aquí la resiliencia presente en su autoría, la adaptación y la resistencia, el milagro de la escritura desde una posición arriesgada, haciendo brotar palabras en medio de una isla desierta.

Bibliografía

- AGUILERA, Carlos A. (ed.) (2020). *Teoría de la transficción. Narrativa(s) cubana(s) del siglo XXI*. Ciudad de México: Hypermedia.
- ARENAS, Reinaldo (1992). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- BALBOA, María (2021, 25 febrero). «El tartamudeo como ideología», en *Poscultura*. Disponible en: <<https://poscultura.com/opinion-cultura/el-tartamudeo-como-ideologia/>>.
- BAILEY KYLE, Catherine (2014). «Her Story, too. Final Fantasy X, Revolutionary Girl Utena, and the Feminist Hero's Journey», en JONES, BAJAC-CARTER y BATCHELOR: *Heroines of Film and Television: Portrayals in Popular Culture*. Bloomsbury: Rowman & Littlefield, pp. 131-146.
- BOITANO GRUETTNER, Angela (2018). «Acerca del suicidio hétero-referido y la huelga de hambre reivindicativa», en *Revista de Filosofía*, vol. 74, pp. 41-54. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602018000100041>>.
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- COLE, Kristen L. (2022). «Communicating Human. Object Orientation: Rethorical Strategies for Countering Multiple Taboos», en LUURS, Geoffrey (ed.). *Handbook of Research on Communication Strategies for Taboo Topics*, pp. 322-343.
- DÍAZ-CANEL, Miguel (2019, 30 junio). *Discurso del Presidente Miguel Díaz-Canel en el IX Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba*. Disponible en: <https://www.granma.cu/file/pdf/2019/07/01/G_2019070106.pdf>.
- DELEUZE, Gilles (2006). *Conversaciones: 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.
- DONATH, Orna (2016). *Madres arrepentidas: una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. Barcelona: Reservoir Books.
- ESTEBAN, Ángel (2023): «Estrategias de desplazamiento conceptual en La tiranía de las moscas, de Elaine Vilar Madruga», en *Mitologías hoy*, vol. 29, pp. 154-165. Disponible en: <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.993>>.
- FOUCAULT, Michel (2007). *Historia de la sexualidad vol. 1. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HAKIM, Catherine (2010). «Erotic Capital», en *European Sociological Review*, vol. 26, n.º 5, pp. 499-518. Disponible en: <<https://doi.org/10.1093/esr/jcq014>>.

- LAGARDE, Marcela (1996). *Género y feminismo: desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas.
- LUDMER, Josefina (1985). «Las tretas del débil», en GONZÁLEZ, Patricia Elena y Eliana ORTEGA (eds.): *La sartén por el mango. Coloquio sobre escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Huracán.
- MAHALIK, James *et al.* (2003). «Development of the Conformity to Masculine Norms Inventory», en *Psychology of Men & Masculinity*, n.º 4, pp. 3-25.
- MAILLARD, Chantal (2004). *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets.
- MARTÍNEZ BARREIRO, Ana (1998). «La moda en las sociedades avanzadas», en *Papers*, n.º 54, pp. 129-137.
- MIHAELA KABIRY, Domnita (2020). «Objetum sexuality or objectophilia», en *International Journal of Advanced Studies in Sexology*, vol. 2, n.º 1, pp. 20-24.
- MORALES, Cristina (2021). Prólogo «Las cosas que no se tocan», en *La tiranía de las moscas*. Sevilla: Editorial Barrett.
- SOJO-MORA, Blanca Luz (2020). «El significado de la feminidad: estudio basado en relatos de vida de mujeres», en *Revista Espiga*, vol.19, n.º 39, pp. 46-62.
- STREAM, Carol (2005). «Prophecy as a Form of Writing», en *Ryken's Bible Handbook*, Tyndale House Publishers.
- TIMMER, Nanne (2022). «El yo entre restos y símbolos; escritoras cubanas y los nuevos modos de pensar el presente». Conferencia leída en *Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XX*, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, *online*. Disponible en: <<https://www.facebook.com/IIFL.UNAM/videos/5799387400073317>>.
- VILAR MADRUGA, Elaine (2021a). *La tiranía de las moscas*. Sevilla: Editorial Barrett.
- (2021b). «Elaine Vilar Madruga, libre», 10 de septiembre, *Ulrica revista*. En: <<https://www.ulricarevista.com/post/elaine-vilar-madruga-libre>>.
- (2022). «Elaine Vilar Madruga: ‘Soy de una generación que no hace silencio’», 2 de diciembre, *OnCubaNews*. En <<https://oncubanews.com/gente/elaine-vilar-madruga-soy-de-una-generacion-que-no-hace-silencio/>>.