

LEYENDO EL MIEDO. MIGUEL ÁNGEL OESTE Y LA POSMODERNIDAD¹

Pedro García Suárez

Universidad Internacional de La Rioja
<https://orcid.org/0000-0001-6632-2596>
pedro.garcia@unir.net

Miguel Tomás Magaña Terrón

Universidad Internacional de La Rioja
<https://orcid.org/0000-0002-6229-2964>
migueltoomas.magana@unir.net

Cómo citar este artículo/Citation: García Suárez, Pedro; Magaña Terrón, Miguel Tomás (2023). Leyendo el miedo. Miguel Ángel Oeste y la posmodernidad. *Arbor*, 199(810): a736. <https://doi.org/10.3989/arbor.2023.810016>

Recibido: 15 febrero 2023. Aceptado: 20 julio 2023.
Publicado: 18 enero 2024.

RESUMEN: Desde un punto de vista interdisciplinar, esta investigación explora la forma en que la palabra miedo funciona en la novela de Miguel Ángel Oeste *Vengo de ese miedo* (2022). A partir de este análisis, el trabajo pretende dar cuenta de la problemática de la identidad y la búsqueda del sentido del ser humano en el mundo contemporáneo, esclarecer la importancia del cuerpo y las emociones en la sociedad posmoderna y arrojar más luz sobre una de las tendencias más importantes de la literatura actual, como es la autoficción.

PALABRAS CLAVE: Miguel Ángel Oeste; *Vengo de ese miedo*; miedo; posmodernidad; emociones.

LEYENDO EL MIEDO. MIGUEL ÁNGEL OESTE AND POSMODERNISM

Copyright: © 2023 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)*.

ABSTRACT: From an interdisciplinary point of view, this research explores the way in which the word 'fear' functions in Miguel Ángel Oeste's novel *Vengo de ese miedo* (2022). From this analysis, the work aims to account for the problematic of identity and the search for meaning by the human being in the contemporary world, to clarify the importance of the body and the emotions in postmodern society, and to shed more light on one of the most important trends in literature today, namely autofiction.

KEYWORDS: Miguel Ángel Oeste; *Vengo de ese miedo*; fear; postmodernism; emotions.

1 Este artículo se enmarca dentro del Grupo de Investigación LECTUNIR (Universidad Internacional de La Rioja).

1. INTRODUCCIÓN

El miedo, la angustia existencial y la búsqueda de la identidad son tres de las constantes que dibujan al ser humano en la sociedad contemporánea. Un ser humano que se encuentra perdido en un mundo fragmentado, que no es capaz de hallar las respuestas en las certezas en que se sustentaba el imaginario colectivo. La literatura se hace eco del nuevo escenario y, por ello, cada vez abundan más las novelas autobiográficas en las que la autoría se cuenta para comprenderse. Una buena muestra es la novela de Miguel Ángel Oeste *Vengo de ese miedo* (2022). A través de ella, poniendo el foco en el análisis de los significados de la palabra «miedo», podremos comprender algunas de las claves que definen al ser humano contemporáneo, la concepción actual del cuerpo y las emociones, y la nueva composición de los personajes en la literatura.

«Miedo» es la palabra clave en que se asienta la novela a la que nos enfrentamos. Sin contar con los términos semejantes ni con las veces en que la palabra aparece en relación con otros personajes, espacios o situaciones externas a las del propio protagonista, contamos con unas 105 veces en que se presenta para dibujar a su héroe. Sin embargo, lo interesante es la forma en que funciona dentro de la obra. Excede sus límites y se convierte en un elemento decisivo que configura la identidad del personaje principal. Lo diseña desde su propio cuerpo y envuelve incluso el movimiento de éste, determina su actitud hacia la paternidad y configura su rol como individuo en la sociedad. El miedo no solo actúa como motor narrativo, sino que se convierte en el eje principal en el que convergen todos los personajes y situaciones.

Lejos de ser una emoción intensa, se transforma en espacio, en enfermedad, se personifica y se encarna. Partiendo del miedo, el protagonista inicia su propio viaje para poder desprenderse de un pasado que no le deja vivir libre, de un miedo encarnado a su cuerpo. Interesa, por lo tanto, una investigación que arroje luz sobre la función de la palabra en la novela y, al mismo tiempo, conecte con las coordenadas históricas y sociales en la que se inserta.

Desde un punto de vista interdisciplinar —ya que se toman herramientas que provienen de campos como el de la filosofía, la sociología, los estudios culturales o la filología, entre otros—, el objetivo de este trabajo es el de esclarecer, ahondar y delimitar los modos en que la palabra miedo es el elemento discursivo central que moldea al narrador y, como consecuencia, todas las partes en que se divide la obra a la que nos enfrentamos, siempre encuadrado en el contexto en que se integra. Para ello, ahondaremos en el concepto de identidad en la posmodernidad, la problemática en la búsqueda de la identidad a través de la ficción, la relación entre autor y personaje, la alteridad y en las emociones y su encarnación al cuerpo.

Kellner (2011) admite que «construir una identidad sustancial es un trabajo que requiere acción, voluntad, compromiso, inteligencia y creatividad, y muchas de las identidades posmodernas que se construyen a partir de la cultura mediática y de consumo carecen de estos elementos» (p. 279). En este sentido, cabe imaginar que la literatura ofrece un terreno especialmente fértil para la creación —o expresión— de identidades sustanciales y significativas, acaso menos condicionadas por la volatilidad del contexto posmoderno.

Respecto a la metodología, se ha tomado como punto de partida el modelo de estudio creado por De Temmerman (2010), que a partir de tratados de retórica antigua construye, a modo de herramienta hermenéutica, un paradigma para el análisis de la caracterización en la literatura narrativa. Este recurso permite recoger el contenido de descripciones, de los rasgos, atributos, cualidades y defectos mencionados o sugeridos; todas ellas informaciones relevantes para la elaboración de la identidad del personaje autobiográfico creado por Oeste.

No obstante, nuestro estudio no pretende hacer una recopilación organizada de estos aspectos, sino recoger su sentido conjunto para comprender cómo el miedo y las emociones pueden moldear la identidad de un personaje en el contexto de la posmodernidad. Se afrontará esta tarea atendiendo esencialmente a los textos, pero sin olvidar que se trata de un trabajo interpretativo. Por eso se tendrán en cuenta ciertas reflexiones de Barthes (1980), que precisamente señala al lector como encargado de reunir y organizar datos para culminar la construcción de la identidad del personaje.

Dadas las características autobiográficas de la obra de Oeste, hemos considerado pertinente utilizar recursos que faciliten la profundización en las relaciones entre autor y personaje. Esta necesidad trata de solventarse agregando algunos planteamientos de Bajtín (2012) en sus estudios sobre estas nociones en el contexto de la

actividad estética, en los que ofrece definiciones de los conceptos de autor y personaje en tanto «correlatos de la totalidad artística de una obra» y esboza «una fórmula general de su interrelación misma» (p. 21). Ha resultado útil, por ejemplo, examinar la obra desde la perspectiva de lo que Bajtín llama una «amorosa autoeliminación con respecto al espacio vital del personaje», ejercicio que el autor lleva a cabo para tomar distancia y observarlo como un «espectador éticamente imparcial» (p. 23), sin invadir el espacio propio del personaje ni permitir que el personaje le conquiste a él. Esto es, continúa el teórico ruso, especialmente importante en el caso de personajes autobiográficos. Entonces el autor «debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro» (p. 24).

Además, el hecho de que la obra no sea una autobiografía declarada, sino una novela con tintes autobiográficos, pone en duda la nitidez de la frontera entre realidad y ficción. Por eso se ha prestado atención a ciertas interpretaciones filosóficas de la obra de Miguel de Unamuno, aquellas que tienen que ver con las mencionadas cuestiones de realidad y ficción. Siguiendo los planteamientos de La Rubia Prado, aceptamos en nuestro análisis la posibilidad de que «no es el mundo empírico, sino el libro, la ficción a la que la realidad del mundo debe representar, seguir» (p. 43); así como las aportaciones de Ferrater Mora, que defiende que un personaje literario puede ser tan real como su autor (1985, p. 125) y que las fronteras entre el mundo en que un escritor vive y aquel que presenta en su obra no son tan nítidas como se acostumbra a dar por sentado (1983, p. 15-19). Si bien, insistimos, se trata de ideas presentadas al observar la obra de Unamuno, el juego de espejos entre realidad y ficción propuesto por Oeste justifica tenerlas en cuenta en el examen de su novela.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. El concepto de identidad en la posmodernidad

Existen diferentes estrategias para definir la identidad, la más elemental de las cuales es la (auto)referencialidad. Como señala Paul Ricoeur (2009), «decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor?». Podemos contestar recurriendo al nombre propio de dicho agente, pero insiste el filósofo francés: «¿qué justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como él mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte?» (p. 997). Su respuesta final no puede ser más adecuada para la investigación que nos ocupa, en la que no solo se intenta explorar la noción de identidad sino también relacionarla con la literatura y los vínculos entre ficción y realidad.

«La respuesta solo puede ser narrativa. Responder a la pregunta «¿quién?», como lo había dicho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa» (Ricoeur, 2009, p. 997).

Hablar de identidad es hablar de lo que nos diferencia; y, como Ricoeur, entendemos que esto incluye tanto lo que *alguien es* como lo que *alguien hace*, con independencia de si ese alguien es una persona o un personaje literario. Desde esta perspectiva podemos entender la literatura como un «interesante laboratorio de constitución de la identidad, que puede permitirnos comprender un poco mejor la naturaleza de nuestra temporalidad y su relación con nuestra situación en el mundo» (Tornero, 2008, p. 75).

No existe una definición de consenso del concepto de posmodernidad. La cuestión ha sido objeto de numerosas reflexiones. Seguiremos aquí las visiones que hablan de posmodernidad en la línea de Bordoni, que la entiende como una crisis de los cimientos de la modernidad y la define como «un momento de desorientación generalizada en el que se observa una desbandada caótica para ponerse a cubierto ante un contexto social que ha perdido su definición, su estabilidad, su fiabilidad y su certeza» (Bauman y Bordoni, 2016, p. 104). En diálogo, Bauman confiesa no sentirse cómodo con el término ‘posmodernidad’ al entender que puede sugerir que la modernidad ha quedado definitivamente atrás, «algo evidentemente falso» (Bauman y Bordoni, 2016, p. 83) y prefiere la expresión ‘modernidad líquida’, haciendo hincapié en el carácter inestable y cambiante del contexto occidental en los comienzos del siglo XXI.

Al hablar de posmodernidad hablamos por tanto de un fenómeno cultural, empleando este último adjetivo en su más amplio sentido. Si se prefiere, de un «cambio cultural sistémico», recogiendo palabras de Jameson (2012,

p. 20). La posmodernidad impregna la condición humana, la esencia de las sociedades occidentales, su manera de verse a sí mismas y al resto del mundo y hasta las corrientes de pensamiento y creativas que por ellas discurren. Lyotard (1992) encuentra que el paso de la modernidad a la posmodernidad tiene que ver con lo que llama «el problema del sentido». La modernidad intentó producir un «gran relato» (p.1), objetivo y universal, acerca de la emancipación, la realización de la razón o la riqueza. La pérdida de credibilidad de ese relato es lo que marca el tránsito hacia la posmodernidad.

Agotada la fe en grandes proyectos colectivos, los individuos tornan la mirada hacia sí mismos. La tarea de construir la identidad se torna irremediadamente personal, pero la referida inestabilidad del entorno provoca que la misión esté condenada al conflicto permanente. Si la posmodernidad era líquida y no unívoca, lo mismo ocurre con la identidad. O más bien, *identidades*, no solo múltiples para cada individuo según Bauman (2003), sino además tan cambiantes que suelen entrar en «contradicción» (p. 55), de modo que «deben ser lo suficientemente sólidas para ser reconocidas como tales a la vez que lo suficientemente flexibles para no limitar movimientos futuros en circunstancias volátiles de cambio permanente» (p. 55).

Así, la construcción de identidades en la posmodernidad es un proyecto que solo termina cuando acaba la propia vida, dado que la vida líquida consiste, en buena medida, en desarrollar ese proyecto. Iniciallo, modificarlo, rechazarlo y comenzar de nuevo. Pesimista, Bauman llega a afirmar que elaborar una identidad «es una condena a realizar trabajos forzados de por vida» (2007, p. 151). La ausencia de certezas es para este autor una fuente de descontento, lo contrario que para Maffesoli (2007), que propone la noción de «personal plural» (p. 266), reemplazando la lógica de la identidad por la lógica de la identificación; y afirma que «hay algo de monoscópico en la identidad, algo que no permite ver la plenitud de la realidad, mientras que la multiplicidad de aperturas nos permite acceder a ella» (p. 237).

Aunque estamos hablando de identidad dentro de las sociedades posmodernas en términos generales, sin adentrarnos todavía en el terreno específico de la literatura, el vínculo que Maffesoli establece entre variedad de identidades o aperturas y acceso a la realidad nos resulta especialmente interesante. Kellner (2011) también se desmarca de la interpretación pesimista de Bauman. No cree que la noción de identidad corra peligro de desaparición en la sociedad posmoderna, sino que «está sujeta a nuevas determinaciones y fuerzas». Pero en ese escenario el individuo se mueve con libertad para cambiar y reconstruirse; y los resultados posibles son diversos. Para este autor, «la variedad abrumadora de posibilidades de identidad en una cultura de la imagen abundante produce identidades extremadamente inestables, al tiempo que proporciona constantemente nuevas salidas para reestructurar la identidad personal» (p. 276).

2.2. La búsqueda de la identidad a través de la ficción

A la vista de los objetivos que esta investigación se propone, resulta evidente que aceptamos la validez del término 'identidad' a la hora de abordar el análisis de personajes literarios. Sin embargo, esta decisión sería susceptible de crítica según los postulados de ciertas escuelas. He aquí una controversia descrita por Mudrick y recogida por Rimmon-Kenan (2005), situando en un extremo a quienes creen que los personajes solo pueden ser analizados desde la literalidad del texto al que pertenecen, y en el extremo contrario a quienes consideran que es lícito y útil tomar cierta distancia, observando a los personajes como creaciones que consiguen trascender el texto en que nacen y, en cierto sentido, se independizan de él.

Weinsheimer (1979) reflexiona detenidamente sobre esta cuestión en un ensayo centrado en Emma Woodhouse, la protagonista de la novela *Emma* (1815), de Jane Austen. El autor considera tan perjudicial un alejamiento excesivo del texto, que llevaría a tratar a los personajes como verdaderos seres humanos, como un apego exagerado a la literalidad, que terminaría por opacar las correspondencias entre el texto y el mundo. Precisamente por esto último, lo que denomina «intercambio» entre mundo y texto —hasta cierto punto, entre realidad y ficción—, su punto de vista se ajusta a las necesidades de nuestra investigación.

Ricoeur hace una distinción entre dos tipos de identidades que resulta pertinente en este caso (1999, p. 215-216). Por un lado, define la identidad *idem*, que se refiere a lo inmutable, lo que permanece; por otro, la identidad *ipse*, en la que cabe incluir aquello que sí experimenta cambios. El relato, continúa Ricoeur, «lleva a cabo su me-

diación» para combinar «los rasgos de la permanencia y del cambio», de tal modo que la identidad «es refigurada principalmente en el acto de la lectura»» (p. 218).

Cuando un lector lee, comienza a construir una imagen de dicho personaje. Para ello utiliza modelos extraídos del mundo, de la realidad conocida. El personaje se define página a página, añadiendo rasgos y características a esa imagen. Años después de haber leído la novela es posible que el lector todavía retenga en su mente la imagen creada. Para ello no necesitará recordar ni siquiera una de las palabras escritas y leídas que le permitieron crearla. Esto implica que un lector pueda tener ideas más nítidas sobre el carácter de un personaje literario que sobre una persona de carne y hueso. Aunque se considere que el personaje no es estrictamente real, sí lo es el proceso que permite al lector explorar su identidad, partiendo del texto que el autor propone.

La construcción de la identidad de un personaje literario es un proceso más o menos prolongado, que ni mucho menos termina con una presentación inicial. Como detalla Garrido Domínguez (1996), «la tarea de dotar al personaje de identidad se realiza de forma gradual y, de hecho, no se consume hasta que el escritor pone el punto final» (p. 77), dado que la información no solo emerge de los atributos con los que se le retrata, sino también de lo que se desprende de sus decisiones y su manera de comportarse.

El personaje literario, por lo tanto, se configura a través de una red de rasgos de carácter que pueden aparecer o no en el texto de manera explícita. O, como señala Rimmon-Kenan (2005), el lector lo construye «by assembling various character-indicators distributed along the text-continuum and, when necessary, inferring the traits from them» (p. 61). Los rasgos de carácter pueden ofrecerse a través de una presentación directa o por presentación indirecta —deduciéndolos de sus acciones, discurso, entorno o apariencia externa— (p. 63-69). La caracterización también puede completarse con lo que este autor denomina el *refuerzo por analogía*, que consiste en enfatizar a través de ésta «[...] teither the similarity or the contrast between the two elements compared, and it may be either explicitly stated in the text or implicitly left for the reader to discover» (p.70).

Al igual que Rimmon-Kenan, Barthes (1980) sostiene que «leer es un trabajo del lenguaje. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo» (p. 7). El texto es un punto de partida para el lector, que asume la tarea de establecer relaciones para construir la identidad del personaje. Es muy significativo que Barthes agregue que la presencia de un nombre propio «permite a la persona existir fuera de los semas». Un nombre propio que puede ser apenas un pronombre distintivo, un referente claro «hacia el que afluir y en el que fijarse» para crear una «ilusión de que la suma está complementada por un valioso resto (algo así como la *individualidad* que, cualitativa e inefable, escapara a la vulgar contabilidad de los caracteres que la componen)». Y va todavía más allá cuando sugiere que «lo propio del relato no es la acción, sino el personaje como Nombre Propio: el material sémico (correspondiente a un cierto momento de nuestra historia del relato) viene a *llenar* lo propio del ser, el nombre de adjetivos» (1980, p. 161).

2.3. La relación entre autor y personaje

La pregunta entonces es cómo se establece el vínculo del personaje con el autor. Contreras (2011) sostiene que la naturaleza de las relaciones entre autor y personaje «es tan diversa como hombres se han puesto a la tarea de escribir» (p. 251). Bajtín (2012) establece que el autor es siempre «el que da el tono a todo detalle de su personaje, a cualquier rasgo suyo, a todo suceso de su vida, a todo acto suyo, a sus pensamientos, sentimientos» (p. 15); personaje al que tenemos acceso a través de la obra literaria. Sin embargo, a la hora de ahondar en el proceso de creación del personaje, el ruso descarta las consideraciones del autor. Entiende que éste no percibe su propia actitud creativa, sino que la materializa en su creación; y una vez terminada, la sustituye por una actitud nueva hacia el producto final, por lo que «lo único que le queda es señalarnos su obra»; y así es —únicamente allí hemos de buscar ese proceso—. Además, alcanzada esta conclusión, «sus personajes ya se han independizado de él» (p. 17).

Aunque la conciencia del autor abarca su propia conciencia y la del personaje que crea, debe llevar a cabo lo que Bajtín llama una «amorosa autoeliminación con respecto al espacio vital del personaje» para tomar distancia y observarlo como un «espectador éticamente imparcial» (p. 23), sin invadir el espacio propio del personaje ni

permitir que el personaje le conquiste a él. Esto es especialmente importante en el caso de personajes autobiográficos. Entonces el autor «debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro» (p. 24). La visión del autor sobre el personaje solo será completa si es capaz de completar el trayecto en ambos sentidos para poder así observar desde las dos posiciones: tanto desde el interior del personaje, mirando al mundo, como desde fuera, observando al personaje.

Bajtín concluye indicando que las relaciones entre autor y personaje en cada obra tienen varios actos, en los que «el héroe y el autor luchan entre sí, ora se acercan, ora se alejan bruscamente», aunque sostiene que la conclusión de la obra supone una separación nítida y «el triunfo del autor» (p. 160). Sin embargo, ¿qué sucede antes de alcanzar esa conclusión? Buscar las claves del proceso en la obra, exige la implicación del lector. Analizando la obra de Unamuno, De Toro (1981) apunta que «una vez creado el personaje, este adquiere una vida autónoma que no depende del autor sino del lector como co-autor» (p. 360). Esta vida independiente del autor se concreta en la imagen del personaje que el lector crea, al margen del texto, tal como explicamos anteriormente; y en el hecho de que el autor, aun siendo creador, no pueda hacer nada para modificar su personaje una vez finalizada la obra. Como señalaba Bajtín, para entonces ya se ha independizado.

2.4. La alteridad

Asevera Contreras (2011) que en la creación de personajes hay un elemento de exploración íntima, si bien el producto «surge no por nosotros mismos, sino a pesar de nosotros mismos» (p. 250). Pero, aunque el autor abandona su creación desde sí mismo, desde su propia conciencia, «ese personaje siempre será un 'otro', una sombra que arrojamos sin siquiera aperebirnos» (p. 250-251). Bajtín reelabora el desarrollo de ese elemento de otredad en la creación de personajes literarios. Al sostener que «no soy yo [como autor] quien mira desde el interior de mi mirada al mundo, sino que yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos; estoy poseído por el otro» (p. 156). Llegamos de esta manera al concepto de alteridad u otredad, directamente conectado con el de identidad, como aclara la definición de Esteban Torre (1996):

«Ahora bien, la fórmula $A = A$, con la que se suele presentar el principio de identidad, lo que en realidad menciona es la igualdad de A y A . Y una igualdad requiere al menos la existencia de dos elementos: un término A y «otro» A .

He aquí, en su más radical planteamiento, la paradójica constatación de que la identidad del ser necesita para su reconocimiento —para que A se reconozca como A , y sea por tanto A — la existencia de «otro». La alteridad, esto es, la «diferencia», o el «diferir» —en el tiempo o en el espacio— de sí mismo, se nos presenta, así pues, como el camino ineludible que tiene que recorrer el ser para instaurarse en su auténtica «identidad», para ser «él mismo» (p. 63).

Para Torre, el ejemplo de Pessoa y sus heterónimos es, en la historia de la literatura, uno de los que mejor expresa «esta necesidad imperiosa de conversar con otro, incluso de llegar en cierto modo a ser 'otro'» (p. 62). No se trata de ser *otro* para huir ni para evadirse, sino que ser otros es una manera honesta de ser completamente uno mismo, «la forma más auténtica y radical de instaurarse en la identidad de su propio ser» (p. 69).

El reconocimiento del otro es preciso para la comprensión de la identidad propia y la ajena. Es aquí donde entramos en el terreno que más nos interesa: la zona fronteriza entre realidad y ficción, o las relaciones entre una y otra cosa, que pueden explorarse a través de la literatura. Afirma Ortega y Gasset (1964) que *el otro* es siempre imaginado por uno, ya sea un autor en la creación de un personaje o un heterónimo, o sea cualquiera de nosotros al conocer y establecer vínculos con otras personas en nuestra vida diaria. Así que «en este sentido somos todos, sin darnos cuenta, novelistas. Las gentes con quienes convivimos son personajes imaginarios que nuestra fantasía ha ido elaborando» (p. 346).

2.5. Cuerpo, emoción y performatividad

Uno de los aspectos más importantes, tanto del mundo contemporáneo como de la literatura posmoderna, es la relevancia que se le ha otorgado al cuerpo como elemento identitario y depósito de las coordenadas históricas, sociales, económicas y políticas de la época en el que se inserta, así como reflejo de todas las fuerzas de poder que convergen en el individuo. Encrucijada de significados, textos sobre los que leer, textos que construir, el cuerpo se yergue como herramienta fundamental de posicionarse en el mundo y vincularse a los demás.

Críticos como Foucault (2005a y 2005b) –tratando, sobre todo, de aquellas personas relegadas a los márgenes de la sociedad– o Bourdieu (2000) –más enfocado en la dominación masculina sobre la mujer– han puesto de manifiesto y han esclarecido cómo el cuerpo, lejos de ser un mero envoltorio de la persona, es superficie que inocula la cultura y el poder que le rodea, transformándose así en resultado de una multiplicidad de realidades. Por lo tanto, no resulta extraño comprender el cuerpo como discurso. Así, desde áreas diferentes –y, a la vez, profundamente relacionadas– como la filosofía, la antropología, los estudios culturales o la filología –entre muchas otras– se abarca el cuerpo partiendo de su consideración como constructo cultural que va modificándose en función del tiempo y el espacio en el que se sitúe.

«Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. [...] está imbuido de relaciones poder y de dominación, como fuerza de producción [...]. El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido.» (Foucault, 2005, p. 32-33)

Es decir, se convierte en discurso que integra los discursos que le rodean, conduciendo a la persona a asumir los distintos poderes que tratan de controlarlo. Sin embargo, el cuerpo no es únicamente un receptor pasivo de estos, sino que tiene, en palabras de Asensi Pérez (2008, p. 27), una «potencia disruptiva», o, dicho de otra manera, el poder de rebelarse, transformarse y actuar de forma contraria a lo que espera. La teoría de la performatividad –que parte de las ideas de Austin sobre el poder creador de la enunciación–, en trabajos tan relevantes como los de Butler (2002, 2011) o Preciado (2002), ha puesto el foco de atención en esa resignificación del cuerpo, pudiendo convertirse en espacio de transgresión y disidencia: «‘cultura’ y ‘discurso’ atrapan al sujeto, pero no lo conforman» (Butler, 2011: 78). Ya no tenemos un cuerpo, sino que devenimos un cuerpo que se escribe y se lee y lo hace en un perpetuo diálogo con la cultura y sus códigos (Torras, 2006, p. 15).

Y si hablamos de cuerpo, desde luego, no es posible desdeñar la relevancia de las emociones en su textualización. Las emociones tienen un impacto directo en la configuración y movimiento de este. Hay emociones que pueden encender esa potencia disruptiva y emociones que pueden conducir a este a la enfermedad, la muerte o la esclavitud –entendida en su significado más amplio–. A este respecto, consideramos especialmente interesante la herramienta conceptual que nos provee Reddy (2001), que es el de los *emotives*, o, dicho de otra manera, el hecho de que cualquier enunciación sobre una emoción interna tiene un impacto directo sobre esta.

En la novela que abordamos, será el poder de la violencia familiar el que se inscriba –se encarne– en el cuerpo del protagonista. Un narrador en primera persona que mantendrá una relación dialógica con el biopoder para poder resurgir; de alguna forma, renacer, reencontrarse. Lo interesante es que, en ningún momento, alcanzará ninguno de los extremos. Es decir, ni se doblegará ante ese miedo ni tampoco será capaz de vencerlo. Miguel Ángel se mantendrá en ese medio camino, sobreviviendo, tratando de narrar para soltar.

«Como ya se dijo, solo se puede reducir el miedo en intensidad. El cuerpo, por tanto, es alineado y alienado en el espacio y organizado por una biopolítica del miedo, de la seguridad y del control, a esto hay que añadirle lo que se viene argumentando: el miedo y el espacio son elementos simétricos a la economía y el mercado, se mueve sobre un escenario de competencia e inseguridad y la gestión del miedo obliga a producir espacios de relativa tranquilidad; así, al ser la seguridad un elemento escaso, la sensación de protección se vuelve un elemento digno de adquirir y, como la economía gestiona lo escaso, la seguridad se vuelve un elemento anhelado, controlado por la economía.» (Guerra Navarro, 2020, p. 66)

El auge de la investigación sobre la historia de las emociones data de la década de los setenta, aunque será a finales del siglo XX cuando se multipliquen las perspectivas y la producción científica. Existen tantas que podemos pasar desde *histoire des sensibilités* francesa, el giro afectivo norteamericano, la historia de la economía moral de las emociones hasta la historia de las prácticas emocionales, la aestesiología, la emocionología, las comunidades emocionales o los regímenes emocionales, entre muchas otras teorías (Moscoso, 2015). Una panorámica general sobre la historia de las emociones puede encontrarse en trabajos tan relevantes como los de Pampller (2014) o Medina Doménech (2012), en esta investigación no enfocamos en la aportación de Reddy (2001), en tanto que permite esclarecer la función del miedo en la novela, y con las teorías de Guerra González (2013), Borgui (2009),

Nussbaum (2009) y Boria Barei (2020), especialmente idóneas para entender nuestro objeto de estudio, ya que nos permiten esclarecer de forma concreta cómo funciona esta emoción en el ser humano y en la sociedad contemporánea.

En este caso, la enunciación del miedo en la novela pretende repercutir directamente sobre su invocación y desaparición. Es un miedo desolador, que atrapa al individuo y lo diseña, determinando su identidad y posición y vinculación con el mundo que le rodea. Es un miedo que trasciende la mera clasificación como emoción y se convierte el eje en torno al que gira toda su narración, todo su discurso. Miguel Ángel Oeste se encarna brutalmente en cuerpo, en cuerpo que tiembla, se paraliza y camina torpemente buscando su liberación.

3. VENGO DE ESE MIEDO (2022)

Miguel Ángel Oeste (1973) es autor de varias novelas, entre ellas *Bobby Logan* (2011) y *Far Leys* (2014). También ha escrito cuentos en diversas antologías y coordina distintas publicaciones que relacionan cine y literatura. Asimismo, es autor de varios libros sobre cine. Es colaborador de muchos medios de comunicación y forma parte del Festival de Cine de Málaga y de la Semana de Cine de Melilla.

Vengo de ese miedo es un relato atroz sobre el maltrato familiar y las consecuencias de este sobre la identidad y el desarrollo del ser humano. Ambientada en el boom del turismo de la Málaga de los setenta, retrata los últimos cuarenta años de la historia española. A través de la historia de su personaje, asistimos a un descenso a los infiernos, a una dolorosa exploración de los acontecimientos que marcaron su infancia. Desgarradora, brutal, completamente emocional, y situada entre la novela de aprendizaje y la autobiografía, esta narración ha conseguido el elogio tanto del público como de la crítica. El autor nos presenta a un narrador que decide contar su historia para superarse y trascenderla. Como se siente incapaz de visitar a su padre, paralizado por el mismo miedo, escribe para poder colocar las piezas de su vida y, de ese modo, dejar de sentir ese miedo que frena su existencia. En relación a la obra de Unamuno, De Toro (1981) ha señalado que el afán de supervivencia es el nexo que conecta autor, personaje y lector, dado que «la particular concepción unamuniana del personaje, como algo más real que el hombre histórico, le permite trascender a través de aquel» (p. 361). Y esta es precisamente la motivación que lleva al autor a escribir esta novela.

3.1. La presencia del miedo

Apunta Guerra González (2013, p. 73) que el miedo es inherente al ser humano. Provoca reacciones de parálisis o, por el contrario, arrebatos violentos. Se relaciona con lo deseamos o rechazamos, y la única forma que tenemos de librarnos de él es la certeza o la total ignorancia. Algo que tiene relación con la conexión existente que hay entre el miedo y la esperanza y el miedo y el deseo (p. 74).

Así, el miedo cambia a través del tiempo y el espacio, y el surgimiento de un mundo multicultural, globalizado y policéntrico ha traído el «miedo al miedo» (p. 79). El individuo puede conceptualizar sus miedos, describirlos y de ejercer su propio derecho a la imaginación (p. 76). El miedo, entonces, «no sólo es objeto de estudio, sino de reflexión y testimonio personal. Vencer el Miedo» (p. 81). Y desde luego, si la incertidumbre es un rasgo definitorio del contexto posmoderno, el miedo es uno de los motores fundamentales de ese permanente desasosiego en el que los individuos tratan de construir sus identidades. Por eso el miedo puede ser también clave en la construcción de ese *otro* que permite la exploración íntima y facilita el reconocimiento de uno mismo, de alguna identidad propia.

Un miedo que, como apunta Barrycoa (2017) se torna clave en las nuevas formas de control social que han ido instaurándose debido al avance del capitalismo. Estas formas, que suponen aislamiento y soledad, se canalizan psicológicamente (99). Por esta razón, en un poco certero intento de eliminar su angustia, el individuo posmoderno necesita «autointerpretar» su existencia (96). Algo que tiene que ver mucho con las emociones –y con la autoficción–, ya que «uno de los factores de la *construcción de identidades* es la *construcción de significados* de los fenómenos que nos rodean y de los afectos que nos mueven» (98). Lo más interesante respecto al tema que nos ocupa este trabajo, es que, siguiendo al citado investigador, «desde el paradigma sociolingüístico, el sentimiento (o afecto) es constativo y la emoción performativa». Es decir, mientras que el sentimiento permite reflexionar y encajar las piezas, la emoción «implica la realización simultánea de la acción evocada unida a la emotividad»

(104). Y la emoción, trayendo el concepto anteriormente mencionado de *emotives*, sufre de un impacto directo en el momento en que se enuncia.

Nuestro protagonista se mueve a partir del miedo buscando la certeza que aporta la comprensión para librarse de éste. Lo conceptualiza y lo nombra para vencerlo, aunque también, aunque le cuesta reconocerlo, mantiene la esperanza de poder reconciliarse con la figura que más ha odiado, pero que, al mismo tiempo, más ha determinado toda su vida. Como comenta Borgui (2009), el ser humano contemporáneo necesita superar el miedo a través de la enunciación de este para poder seguir con su vida.

«En tal contexto, la expansión de la ambivalencia y la incertidumbre del peligro difuso no trae sino la expectativa angustiosa de hallar una salida que permita encontrar algún trazo sólido de certeza, aunque ello no sea más que la identificación corpórea de ese «horror», darle un cuerpo al miedo, ponerle un rostro y un nombre, y poder así excluirlo del entorno humano inmediato, con la expectativa de que nunca más regrese.» (p. 24)

Siguiendo la teoría freudiana, Kimmel (1997) explica el proceso de construcción de la identidad de un hombre a partir de la renuncia a la identificación con la madre para asimilarse al padre, el cual, curiosamente, es la figura que le da más miedo al niño al ser más grande, más fuerte y más poderoso sexualmente. Se trata de un proceso de construcción de la masculinidad muy ligado al sexo. El niño intentará parecerse lo más posible a lo que ve o imagina que es su padre; es decir, amenazante, devastador, posesivo y castigador. Puede llegar a identificarse tanto con su opresor que puede incluso convertirse en opresor él mismo.

Sin embargo, este proceso estereotípico queda truncado en la novela. Ni el narrador parte de una identificación con su madre, ya que recibe toda la hostilidad y humillación por su parte, ni puede asimilarse con el padre, en tanto que recibe un maltrato y un abuso constantes. Comienza entonces la pérdida de referencias a la que aferrarse y, por ello, empieza el oscuro recorrido por las sombras de la fragmentación. Veamos entonces cómo aparece y funciona el miedo en la narración.

Desde el análisis del discurso, el texto revela una desproporción del uso del término «miedo» en relación al protagonista entre las diferentes partes de la novela. En la primera parte, titulada *Padre*, el término «miedo» aparece 13 veces; en la segunda, *Familia*, 4 veces; en la tercera, *Madre*, 24 veces; en la cuarta, *Hijas*, 42; en la quinta, *Padre e hijo*, 16; y, en el epílogo, *Abrir y cerrar puertas*, 3.

Estos datos pueden entenderse si comprendemos que la raíz de su búsqueda es la lucha contra el miedo, y esta búsqueda viene acompañada de la regresión que le provoca un acontecimiento vital, la paternidad. La paternidad mueve al narrador y le hace volver al pasado, reviviendo todas las emociones que configuraron su yo actual. Un yo que lastra todo el peso de este y que no le deja avanzar en su periplo existencial.

La forma más frecuente en la que aparece el miedo en este texto tiene conexión con su acepción más básica como emoción. Desde que comienza la novela, el narrador deja claro que, para poder dejar de sentir ese germen de la configuración de su personalidad que es el miedo, lo único que podía hacer era matar al padre en la ficción: «Sentía que al hacerlo me estaba liberando del miedo que me producía su figura, una figura que iba creciendo en mi interior, que se había instalado como una tenia alimentándose de mi organismo» (p. 15).

Es algo que le resulta «incomprensible» (p. 17), que le «solivianta» (p. 18) desde que se propone contar la historia y que, además, de alguna forma, rechaza, ya que considera que no debería invadirle «por imaginar que lo visito y hablo con él después de quince años. Eso me ayudaría de base para la narración» (p. 29). Y es que, siguiendo a Nussbaum (2009, p. 25), la intensidad de la emoción depende de la interpretación de la persona que la siente. Es tan bloqueante que le impide realizar el acto en el que, probablemente, podría hacer las paces con su pasado: «Solo tengo que visitarlo y hablar con él. Pero me lo impide el miedo. El miedo que nunca se ha ido. El miedo resucitado con la escritura» (p. 30). La reacción corporal que sentimos cuando nos embarga esta emoción es una restricción de la movilidad, ya que el cuerpo se prepara para la huida (Ahmed, 2004, p. 69). Se trata de una visita que pertenece a un acontecimiento real del autor y que, en su ficcionalización, le permite comprenderlo y, por ende, de alguna, forma trascenderlo.

Es una fuerza tan potente que provoca que se autolesione para hacerlo desaparecer: «El dolor sustituía al miedo. Además de sus golpes, a veces, me autolesionaba. Era la única manera de salir del miedo, la niebla,

el ansia que me anegaba. El miedo desaparecía solo fugazmente, pero a mí me bastaba» (p. 187). Un miedo transmitido de generación en generación —«Era el primero, la debilidad de mi abuela, pero que mi abuelo le transmitió todas sus inseguridades, fobias y frustraciones. La palabra que más usaba mi abuelo era «miedo». Miedo a la enfermedad, al hambre, a la muerte, a las tormentas...» (p. 49)— que se convierte en la base de su educación: «No el afecto. Miedo e indefensión» (p. 103). Es incluso espacio. Miedo en el que instalarse —«Estamos en julio de 2010. Mi padre aún vive y yo escribo sobre él para entender qué me pasa, por qué sigo instalado en el miedo» (p. 16)— un océano en el que ahogarse: «Pero cuando mi padre volvió, me sumergí en el miedo» (p. 287).

El miedo en la novela se personifica en diferentes figuras. El miedo se convierte en una bola: —«Recuerdo sobre todo las peleas entre mis padres, el corazón subiéndome hasta la garganta, el miedo rebotando dentro del cuerpo igual que una bola de pinball» (p. 26-27); en un carcelero: «Pero las ocasiones que estuve frente a él en aquellas noches de terror, escapé preso del miedo. Igual que ahora, cuando he sido incapaz de tocar el telefonillo. El miedo es el mismo» (p. 81); e, incluso, en una persona. Como explica Ahmed (2004, p. 63), el miedo afianza la relación entre los cuerpos, ya que los aleja y los junta por lo que siente nuestra piel en esos encuentros. Es decir, el miedo nos lanza al futuro desde el presente a través de una intensa experiencia corporal (65). El miedo, reactivado en la escritura, posibilita avanzar y, al mismo, aun contradictoriamente, revive la paralización.

Lo describe como a un enemigo que «había sido un compañero fiel de la familia» y que le hace sentir «igual que el niño desvalido» (p. 80) que una vez fue. Un antagonista que, cuando el padre está intentando reventar la puerta para pegarle una paliza, es capaz de roerle «el corazón, la garganta, el pecho, las sienes, el estómago» (p. 76). Y es que «los miedos se prenden en los cuerpos, se estacionan, se materializan, adquieren formas y figuraciones diversas» (Boria y Barei, 2020, p. 12). Asimismo, «los miedos se hallan en un constante juego con la violencia. Si las emociones se anclan en experiencias y prácticas sociales, el miedo en particular, se exagera y se concreta en una figura liminal desde el punto de vista de una experiencia humana: el horror» (p. 11).

Aparece, además, como virus y como enfermedad. Lo describe, en varias ocasiones, como atávico (p. 128; p. 141). Es un virus «encanado al ADN de la familia» (p. 103), «inoculado» (p. 47) por el padre —y también por la madre (p. 170)— a quien, a su vez, se lo inoculó el suyo. Un miedo burbujeante (p. 77) cuyo problema principal es el de la posible transmisión a sus hijas (p. 300): «Cada noche las arropo y les digo que las quiero, sin poder evitar el pensamiento de si su miedo es un miedo heredado» (p. 298). Lo cual conecta con las consideraciones de Bourdieu sobre la dominación de las mujeres, cuando habla de «somatización de las relaciones sociales de dominación» (p. 38).

El miedo, como apuntamos al inicio, es tan potente, que se encarna en el cuerpo. Se le ha pegado «como una babosa que reptaba dejándome las babas» (p. 120). Cuando observa su cuerpo que se abandona a la paternidad observa que permanece «el temblor, los temores más hondos, la bruma, el desamparo, los recelos y la sombra de mi padre» (p. 139). Es tan fuerte su encarnación que asevera que el miedo «ha sustituido a mi sombra y se ha pegado a mis talones» (p. 178). Su cuerpo ya no es más que «el código de miedos y obsesiones que me había generado él con sus manos de morcillas aplastadas, su polla enhiesta, sus gritos e insultos» (p. 221).

Unas huellas que provocan el hecho de que «el miedo y la vergüenza» estuvieran «constantemente presentes» en él y «también en mi cuerpo. Hoy pienso que también lo estaban en mi padre» (p. 243). Llega a ser incluso sustitutorio de su propia identidad: «Tal vez tenga razón. Aunque eso no recuperará el cariño ni nos hará recobrar la confianza en nosotros mismos. Somos mellas. Huecos. Y nada saldrá en esas zonas yermas. Acaso miedo, amenazas» (p. 275). Llama la atención, además, que, en la infancia, llegue a fundirse con este: «Me despierto y llamo a mi mamá, luego a mi papá, y como no vienen, lloro, y como siguen sin venir, me levanto y enciendo las luces y los vuelvo a llamar, y tengo miedo, ese miedo gelatinoso que se funde con la piel [...]» (p. 296).

Sin embargo, consideramos que lo más relevante no es la encarnación del miedo, sino la valentía de luchar con esta. Como apunta Butler (2002), los cuerpos asumen la norma que proviene del poder, pero «nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización» (p. 19). Por lo tanto, el protagonista se yergue valiente, dispuesto a no renunciar a la construcción no constreñida de su identidad.

4. CONCLUSIONES

En conclusión, el miedo en la novela de Miguel Ángel Oeste trasciende su función como motor narrativo para definir al personaje y la trayectoria vital que lo acompaña. Con distintas formas, como sensación, personificación, virus, enfermedad o encarnado al mismo cuerpo, el miedo se convierte en el gran protagonista de la obra.

En primer lugar, refleja la angustia existencial y la necesidad de hallar respuestas por parte del ser humano contemporáneo. En un mundo fragmentado, globalizado, en el que prima el consumo y la virtualidad, el ser vira hacia sí mismo para leerse, contarse, comprenderse, hacer las paces y, una vez hallado el sentido, poder liberarse para vincularse al mundo desde su deseada individualidad.

En segundo, el análisis de la palabra en que se sustenta la obra nos muestra la moldeabilidad del cuerpo. Se hace texto, acoge en su seno los discursos que le rodean y dialoga con estos para ir performando su identidad. Un cuerpo puramente emocional, encarnado, perdido, y, desde luego, punto central desde el que iniciar y transitar la batalla para liberarse de las cadenas que lo atan.

Por último, la obra se inserta en una de las tendencias más acuciadas de la literatura posmoderna, como es la autobiografía. A caballo entre la novela de aprendizaje, el existencialismo, el psicoanálisis y la metaficción, el autor juega a dibujarse a través de un espejo para sanar a su yo real —si es que existe esa diferencia entre los yoes—. Un desdoblamiento que juega a convertir la terapia en escritura.

La humanidad ha encontrado numerosas herramientas nuevas para resolver los enigmas que le rodean, pero ni siquiera esto ha separado con nitidez los campos de la realidad y la ficción. Ambos están conectados por el uso del lenguaje como instrumento de comunicación, apunta Merino (2016), que menciona los sueños como ejemplo de región rayana, en que la única ley que divide lo real y lo ficticio es la de la confusión, porque «nadie podría negar que los sueños forman parte de la realidad, aunque en su presentación tengan un aspecto tan claro de ficción, de imaginación desatada e incluso delirante» (p. 55). Este autor considera que *El Quijote* de Cervantes aporta nuevas formas de observar la realidad desde la literatura, de manera especial desde lo metaliterario.

Ni el transcurso del tiempo, ni el avance científico, ni ninguna otra forma de progreso han resuelto la cuestión de las relaciones entre ficción y realidad; al menos, no han podido resolverla con una división de ambos mundos que se demuestre consistente y sea merecedora de consenso. El ser humano continúa necesitando ficción y literatura, seguramente porque en ellas encuentra explicaciones o reflejos de lo que vive y experimenta, o tal vez recursos para enfrentarse a una realidad que no deja de presentarle misterios.

En el contexto de la posmodernidad las certezas quedan en suspenso. Es un terreno fértil para el miedo. La identidad se construye o se busca entre el temor y la incertidumbre, sin referentes a los que agarrarse. La novela de Miguel Ángel Oeste, en que la búsqueda forma parte de la identidad misma, refleja una posición posible de la literatura en estas circunstancias. Es allí donde se puede encontrar un terreno más firme a pesar del miedo, un lugar donde *ser otro* como recurso para explorar la identidad propia.

Tal como manifiesta Deleuze (1996), «la literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado [...]. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido» (p. 11). Pretender marcar una línea que deje a un lado lo que es real y al otro lo que no es real es un ejercicio tan complejo como improductivo. Ninguno de los dos compartimentos estaría nunca cerrado del todo, porque siempre habrá algo que sobresalga, que cuestione los límites. Así funciona la vida o lo que a veces llamamos realidad: nos empeñamos en marcar líneas y acotarla, pero es algo siempre inacabado. Como expone Deleuze, la literatura nos lo recuerda, mezclándose con la vida para desbordarla, reinterpretarla y llenarla de nuevos impulsos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge.
- Asensi Pérez, Manuel (2008). El poder del cuerpo o el sabotaje de lo construido. En: Meri Torras, Noemí Acedo (eds.). *Encarna(c)iones: teoría(s) de los cuerpos*. Barcelona: UOC, 15-30.
- Bajtín, Mijaíl (2000). *Yo también soy*. Fragmentos sobre el otro. Barcelona: Taurus.
- Bajtín, Mijaíl (2012). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- Barraycoa, Javier (2017). Despersonalización y control social en la sociedad posmoderna. *Espíritu: Cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, 66(153), 87-106.

- Barthes, Ronald (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmunt (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- Bauman, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmunt (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- Bauman, Zygmunt y Bordoní, Carlo (2016). *Estado de crisis*. Barcelona: Paidós (ebook).
- Boria, Adriana, y Barei, Silvia (2020). La cultura del miedo: el control de las emociones. *Estudios-Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba*, 43, 9-14.
- Borghi, Flavio (2009). Cuerpo y subjetividades en las sociedades de la incertidumbre. En: Carlos Figari y Adrián Scribano (comps.). *Cuerpo (s), Subjetividad (es) y Conflicto (s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires: CICCUS, 23-33.
- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith (2011). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.
- Contreras, Gonzalo (2011). Acerca de Cartas a un joven novelista de Mario Vargas Llosa. Algunos apuntes. *Estudios Públicos*, 122, 241-259. <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/353>
- Deleuze, Giles (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- De Temmerman, Koen (2010). Ancient rhetoric as a hermeneutical tool for the analysis of characterization in narrative literature. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 1(28), 23-51. <https://doi.org/10.1525/rh.2010.28.1.23>
- De Toro, Fernando (1981). Personaje autónomo, lector y autor en Miguel de Unamuno. *Hispania*, 64(3), 360-366. <https://doi.org/10.2307/342039>
- Ferrater Mora, José (1983). *El mundo del escritor*. Barcelona: Crítica.
- Ferrater Mora, José (1985). *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*. Madrid: Alianza.
- Guerra Navarro, Edisson Fernando (2020). El miedo como elemento productor del espacio social contemporáneo. *Eídos*, 11(16), 59-69. Recuperado a partir de <https://revistas.ute.edu.ec/index.php/eidos/article/view/743>
- Foucault, Michel (2005a). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2005b). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Garrido Domínguez, Antonio (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Guerra González, Jenny T (2013). Miedo de carne y letras: bosquejo de la literatura del miedo. *Arenas*, 33, 73-82.
- Jameson, Fredric (2012). *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada Editores.
- Kellner, Douglas (2011). *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Madrid: Akal.
- Kimmel, Michael S (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. *Masculinidad/es. Poder y crisis*, 24, 49-63.
- La Rubia Prado, Francisco (1999). *Unamuno y la vida como ficción*. Barcelona: Gredos.
- Lyotard, Jean-François (1992). Qué es lo posmoderno. *Zona Erógena*, 12. <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Lyotard/Qu%C3%A9%20es%20lo%20posmoderno.pdf>
- Maffesoli, Michel (2007). *En el crisol de las apariencias*. Madrid: Siglo XXI.
- Medina Doménech, Rosa María (2012). Sentir la historia. Propuestas para una agenda de investigación feminista en la historia de las emociones. *Arenal: Revista De Historia De Las Mujeres*, 19(1), 161-199.
- Merino, José María (2016). Realidad y ficción en la literatura española. *Cédille, revista de estudios franceses*, 6, 53-67. <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1228>
- Moscoco, Javier (2015). La historia de las emociones, ¿de qué es historia? What is the history of emotions the history of? *Vínculos De Historia*, 4, 15-27.
- Nussbaum, Martha C. (2009). *Hiding from humanity: Disgust, shame, and the law*. Princeton University Press.
- Oeste, Miguel Ángel (2022). *Vengo de ese miedo*. Barcelona: Tusquets.
- Ortega y Gasset, José (1964). *Obras completas. Tomo VI (1941-1946) y Brindis y prólogos*. Revista de Occidente.
- Plamper, Jan (2014). Historia de las emociones: Caminos y retos. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 36, 17-29.
- Preciado, Paul B (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- Reddy, William M (2001). *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ricoeur, Paul (2009). *Tiempo y narración III*. Madrid: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (2005). *Narrative fiction*. London: Routledge.
- Rosenwein, Bárbara H. (2002). Worrying about emotions in history. *The American Historical Review*, 107(3), 821-845.
- Tornero, Angélica (2008). El tiempo, la trama y la identidad del personaje a partir de la teoría de Paul Ricoeur. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 24, 51-79. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38402403>

Torras, Meri (2006). Corpus de lecturas. En: Meri Torras (ed.). *Corporizar el pensamiento: escrituras y lecturas del cuerpo en la Europa occidental*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 11-16.

Torre, Esteban (1996). Diálogo, dialogismo y alteridad. En: Ruiz Castellanos, Antonio y Viñez Sánchez, Antonia (coords.). *Diálogo*

y retórica. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 59-71.

Weinsheimer, Joel (1979). Theory of Character: Emma. *Poetics Today*, 1(1/2), 185-211. <http://www.jstor.org/stable/1772047>



a736

Pedro García Suárez y Miguel Tomás Magaña Terrón