



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 185-222

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 17 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 14 ABR 2025

## Posibilidades de propagación de lo no-dicho. La plaga del silencio desde lo psicosomático en *Las yeguas nocturnas* (2024), de Atenea Cruz

*On the Propagation of the Unspoken: The Psychosomatic Plague of Silence in Las yeguas nocturnas (2024) by Atenea Cruz*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.019>

**Carmen Rodríguez Campo**

Universidad de León  
Instituto Universitario de Humanismo y Tradición Clásica  
España

[crodc@unileon.es](mailto:crodc@unileon.es)

 <https://orcid.org/0000-0002-5448-3453>

### Resumen

Alejado del valor pasivo atribuido y enfrentado a la actuación de la palabra, el silencio participa en la configuración de la ideología en todo discurso, pues opera como parte de un sistema normativo sociocultural y sociohistórico que impone una idea de orden y, consecuentemente, una determinada censura. En tanto que “signo literario” (Bobes Naves, 1992), el silencio es susceptible de ser analizado desde la teoría literaria no solo en relación a las variables contextuales que delimitan su significación, sino también a perspectivas psicoanalíticas, desde las que examinar dicho signo como nacido en el conflicto psíquico humano —desde el que puede diferenciarse el *silencio social* (derivado de la *doxa* de Bourdieu) o el *silencio individual*, asociado al sufrimiento interno, a los miedos ancestrales, a las pulsiones ocultas, a la necesidad de represión, etc.— y corporizado en el discurso a través de su somatización, hecho que se observará en su aplicación práctica

a la obra *Las yeguas nocturnas*, de Atenea Cruz. A estas respuestas somáticas, acotadas en el presente artículo como *silencios psicosomáticos*, se suma una propuesta de subversión, así como de categorización de silencios, empleando en ocasiones figuraciones imposibles derivadas de la necesidad de transgresión ante la imposición del orden.

**Palabras clave:** Significaciones del silencio, ideología, somatización, *Las yeguas nocturnas*, Atenea Cruz

### Abstract

Removed from the merely passive value ascribed to it and set in opposition to the performative force of the word, silence partakes in the shaping of ideology within every discourse, for it operates as an integral element of a sociocultural and sociohistorical normative system that imposes a notion of order and, consequently, a specific form of censorship. Conceived as a “literary sign” (Bobes Naves, 1992), silence can be examined through the lens of literary theory not only in relation to the contextual variables that delimit its meaning, but also from psychoanalytic perspectives, which allow to interpret it as a manifestation born of the human psychic conflict —from which it is possible to distinguish between *social silence* (stemming from Bourdieu’s *doxa*) and *individual silence*, linked to inner suffering, ancestral fears, hidden drives, the need for repression, and so forth— materialized in discourse through its somatization, a phenomenon that will be observed in its practical application to Atenea Cruz’s *Las yeguas nocturnas*. To these somatic responses —herein defined as *psychosomatic silences*— this article adds a proposal of subversion, as well as a categorization of silences, occasionally resorting to impossible figurations that emerge from the necessity of transgressing the imposition of order.

**Keywords:** Silence meanings, ideology, somatization, *Las yeguas nocturnas*, Atenea Cruz

Acotada su literatura como “de las más emblemáticas de lo que está sucediendo en las letras contemporáneas” (Pacheco, 2020, min. 1:34-1:35) o, más aún, como “el resultado de tiempos convulsos y que se gesta en el corazón mismo de una violencia que se sale de control” (Eudave, 2024, p. 7), la poética de Atenea Cruz se desarrolla marcada por “las atrocidades de un país lleno de feminicidios, desapariciones, inseguridad, crisis económicas, racismo, clasismo, tráfico de mujeres y de órganos” (Eudave, 2024, p. 7). En este contexto de violencia, la autora se revela bajo el empleo de un discurso, en múltiples ocasiones asentado sobre el molde de lo

insólito, desde el que ella misma se reafirma, advirtiendo que “estoy hablando de la realidad como yo la veo” (Cruz en Pacheco, 2020, min. 13:43-13:45).

Cruz, nacida en 1984, en Durango (México), en “un país que está impregnado de la cultura de lo fantástico” (Cruz en Pacheco, 2020, min. 2:44-2:50), es licenciada en Letras por la Universidad Autónoma de Zacatecas, máster en Estudios de Literatura Mexicana por la Universidad de Guadalajara y diplomada en Literatura Mexicana del Siglo XX por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Ha sido becaria del programa de residencias de escritura creativa *Under The Volcano* durante el año 2024; del FONCA/Jóvenes Creadores en el año 2019, así como del PECDA en Durazno en tres ocasiones y en una en el PECDAZ en Zacatecas, en las categorías de novela, cuento y poesía. Como narradora, ha publicado la novela *Ecos* (Libros de Mano, 2021; Tierra Adentro, 2017) y los libros de cuentos *Las yeguas nocturnas* (Eolas Ediciones, 2024), *Hágalo usted misma* (An.alfa.beta, 2023) y *Corazones negros* (An.alfa.beta, 2019). Entre sus grandes temas, despuntan la violencia, el gran misterio sobre lo que sucede dentro del hogar, la precariedad, las drogas, la fatalidad, el fracaso, aunque también, como ella misma apunta, “lo que me interesa es escribir sobre relaciones humanas, [enfocándolas] sobre todo a estos temas [...]: la soledad, la imposibilidad de vincularse a profundidad, la carencia de amor” (Cruz, en Pacheco, 2020, min. 17:09-17:20).

Como poeta, destacan sus poemarios *Apuntes al reverso de papeles diversos* (Tierra Adentro, 2015) y *Suite de las fieras* (Libros de Mano, 2012). Ha recibido varios premios por su vertiente como narradora —en concreto, el Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción del año 2017 por su relato “Una mujer solitaria”, y el Premio de cuento “María Elvira Bermúdez” del año 2002— y como poeta —el Premio Regional de Poesía “Beatriz Quiñones” en el año 2012 por su poemario *Suite de las fieras*—. Además de colaborar como ensayista en revistas —entre ellas, *Letras Libres*, *Tierra Adentro*, *Río Grande Review*, *Punto de Partida UNAM* o *Playboy México*—, ha participado en antologías colectivas de cuento como *Mexicanas. Trece narrativas contemporáneas* (Fondo Blanco, 2021) o *Lados B: Narrativa de alto riesgo* (Nitro Press, 2011) y, actualmente, se dedica a la enseñanza de la literatura.

La poética de Cruz, “no exenta de sarcasmo e ironía en contrapunto con la sordidez”, introduce la cotidianidad mexicana, denunciando la naturalización del ejercicio de la violencia, puesto que la autora “no se contiene al mostrarnos la naturaleza rota, fragmentada y violenta de sus personajes” (Eudave, 2024, p. 9). También nos habla de la verdad oculta, de los engranajes que participan de dicho horror social, y que perviven (re)activándose en una espiral infinita en la que lo mejor es “guardar silencio. No vayan los demás a tildarnos de locos” (Cruz, 2024, p. 79). De este modo, la represión de las pulsiones inconscientes, atávicas e instintivas, y el miedo ante la (in)capacidad del habla en circunstancias sumidas en la crueldad, en todo tipo de perversiones asociadas al canon de belleza y la idea de perfección, a las convenciones sociales sobre lo corporal, al utilitarismo frente a la inutilidad en sociedad, etc., derivan en la gestación de un silencio que, concretamente, en *Las yeguas nocturnas* —obra objeto de análisis del presente artículo—, trata de señalar “la parte más oscura del ser humano para mostrarnos cómo nos convertimos en entes fronterizos entre una maldad inconsciente y otra totalmente asumida” (Eudave, 2024, p. 8).

Desde este último eje, cabe pensar el funcionamiento y la simbología del silencio en el citado libro de cuentos desde lo que he convenido en acotar como *silencios psicosomáticos*, dado un determinado encuadre ideológico-social, plagado de prohibiciones, convenciones y normatividades, que son asumidas —y aceptadas— desde un primer nivel individual. Para la puesta en marcha del viraje crítico de la *psique* al *soma* que dará lugar a cada *silencio psicosomático*, operan el *silencio social* y el *silencio individual* en el discurso, siendo el primero de ellos la macroestructura prescriptiva y arbitraria por la que se rige el funcionamiento individual del sujeto en sociedad. En el segundo, en cambio, se asumen como propias dichas pautas de actuación social, hecho que deriva en la frustración interna del sujeto, en el rechazo y la represión. A partir de este caldo de cultivo, se hayan en *Las yeguas nocturnas* diversas materializaciones corporales que siguen el orden *psique-soma* o *soma-psique* —materializaciones que dan lugar al mentado *silencio psicosomático* en cada caso—, dada la necesidad de oposición ante la *naturalización* del silencio en sociedad.

Analizaré, a continuación, las dos formas de articulación del silencio en la obra objeto de análisis: por un lado, en los cuentos “Las yeguas nocturnas”,

“Insomnio”, “Una mujer solitaria” y “La última plaga”, examinaré el silencio en tanto que plaga extendida a través del sueño, epidemia y/o contagio, cuya simbología señala los miedos universales individuales, las represiones vinculadas a la sexualidad y las ansiedades colectivas ante el contexto natural y social actual. Por otro lado, en los cuentos “Porcicultura para principiantes”, “Otro jardín secreto”, “Corazones negros”, “El intercambio”, “Visitas” y “Gozo carmesí”<sup>1</sup>, estudiaré el silencio en tanto que secreto, considerado como tal a raíz de las imposiciones sociales ante el canon de belleza, de la violencia doméstica y de la impotencia masculina. Desde esta segunda vía, constataré la existencia de un *silencio doblegado* que surge del sufrimiento del sujeto que, no en vano, terminará por reinventarse a partir de la apropiación individual del dolor. En ambos casos, tal y como se observará en el análisis concreto de cada ficción breve, la somatización del silencio ocurre desde la subversión del orden de lo real. Sobre todo, en la segunda articulación del silencio, este último recurre a figuras de orden imposible, o se sirve de procesos como la animalización, la plantificación, el intercambio de cuerpos y de conciencias, o la invisibilización. Con ello, se presenta otra forma de mirar el mundo y de revelarse frente a la autoridad del silencio: siempre ausente, siempre presente, siempre al acecho.

## Apuntes críticos sobre lo no-dicho

¿Qué peso adquiere el silencio en la contemporaneidad?, podemos preguntarnos, siendo conscientes de las pausas explícitas en todo acto comunicativo, que denotan la deriva del pensamiento antes de emitir una respuesta como receptores del discurso. No obstante, referirse solo al silencio a través de las palabras —asignándole un valor pasivo frente a la acción y agencia a la que mueve, en principio, la palabra— contribuiría a acortar sus posibilidades de significación en el discurso o, más aún, a asumir

---

<sup>1</sup> Se analizarán diez de los once relatos incluidos en dicha obra —aplicando sobre ellos el concepto propuesto de *silencio psicosomático*—, excluyendo de dicho análisis el cuento que cierra la obra, titulado “Alta costura”, pues este último, a pesar de trabajar el silencio como secreto compartido desde el narcotráfico —aplicado a la confección de prendas que toman como materia prima la piel humana, procedente de los ya fallecidos en México—, no puede ser analizado desde el planteamiento del *silencio psicosomático* al que aludo, pues no devuelve en forma de respuesta corpórea el resultado del silencio o secreto individual.

que la ausencia de voz no forma parte del discurso, sino que se configura como uno de los límites de la significación en el intercambio de habla.

No debe dejarse a un lado, entonces, la capacidad del silencio de complementar lo dicho con un determinado peso simbólico —con lo no-dicho, con lo silenciado, con lo que no se quiere decir, sino solo hacer entrever, con lo asumido como propio, pero atribuido a lo ajeno, etc.— que se inserta en un contexto cultural concreto. Como enunciara Orlandi:

*se uma dessas características [el silencio a través de las palabras] livra o silêncio do sentido “passivo” e “negativo” que lhe foi atribuído nas formas sociais da nossa cultura, a outra [el silenciamiento] liga o não-dizer à história e à ideologia. (2011, p. 12)*

Establecer una clara diferenciación entre los dos tipos de silencios a los que se atiene su etimología —“el silencio estructural de las pulsiones (*sileo*) y aquel de la palabra no dicha (*taceo*)” (Colodro, 2000, p. 105)— debe ser el principio propulsor para capturar una definición —¿o varias?— del silencio. De este modo, no solo debemos examinarlo como signo —en concreto, y si nos referimos al ámbito literario, como “signo literario”, tal y como ha determinado la teoría de la literatura en relación a la pragmática (Bobes Naves, 1992, p. 101)—, sino que este, junto a la palabra, es portador de una determinada ideología, hecho que responde, sin duda, a una “sobreposição entre linguagem (verbal e não-verbal) e significação” (Orlandi, 2011, p. 30).

Teniendo en cuenta que en todo discurso “la palabra presenta la materia más reveladora de las formas ideológicas generales básicas de la comunicación semiótica”, el silencio complementa el mapa sociocultural del lenguaje, conformando, junto a la conducta y la mentada palabra, la “unidad de conciencia verbalmente constituida” (Voloshinov, 1976, pp. 25-27). Bajo estas consideraciones cabe señalar que necesariamente detrás de la palabra hay una palabra-no-dicha, que conforma un determinado entramado ideológico. En el ámbito de la conversación, David Le Breton encuentra las “significaciones del silencio”, que son —“numerosas— figuras políticas, unas figuras cuyo sentido depende del contexto en el que se producen, ya que el silencio carece por sí mismo de significación” (2017, p. 13). Consecuentemente, el silencio siempre debe ser interpretado en su contexto, dada su variación en función del espacio sociocultural que lo acoja; es decir, se mantiene en relación de dependencia con las

determinaciones histórico-políticas inscritas e implícitas en cada uno de los discursos. Ello sería lo que Žižek denomina “espacio ideológico”, poseedor de un determinado contenido cuya funcionalidad depende del ocultamiento de la dominación y de la consiguiente sumisión de todo sujeto social con respecto a esta (2003, p. 15).

Al atender a dichos “espacios ideológicos”, debe considerarse la imposibilidad de asociar al silencio un único significado. Ello señala, desde el punto de vista teórico-literario, la necesidad de proponer una categorización, que bebe de las consideraciones previas por las que se designa una determinada función y un sentido concreto a dicho constructo polisémico. En esta línea, incido en la investigación de Bobes Naves, quien, partiendo de los *códigos del silencio*, enunciados por Terracini (1988) —con ello me refiero a *“il silenzio dei codici [che] è ovviamente una metafora che indica, sul piano della comunicazione letteraria, varie possibili manipolazioni nei riguardi dei codici stessi, accettati apprentemente come regole del gioco”* (p. 7)— la investigadora diferencia cuatro tipos de “silencios literarios”: en primer lugar, el “silencio como contrapunto textual”, al que se refiere como “negación del signo verbal”, puesto que se trata de aquellas formas que adquiere el silencio en todo texto y que se alternan con el uso de la palabra, generando vacíos propios del acto comunicativo en sí (Bobes Naves, 1992, p. 102). En segundo lugar, el “silencio espacial”, que señala aquellos “contenidos que se introducen en el texto de una forma indirecta por medio de signos que son testimonio de temas latentes, de motivos silenciados en el discurso”, que guardan estrecha relación con los espacios marginales, puesto que estos vienen a ocupar “el centro semántico” del texto (Bobes Naves, 1992, pp.102-103). En tercer lugar, el “silencio estructural”, por el que se designan las relaciones temáticas/semióticas que se tienden en todo proceso decodificador del texto, señalando espacios latentes cuya ausencia se hace presente solo teniendo en cuenta (o pasando por) dicho proceso. En cuarto y último lugar, el “silencio del subtexto”, que refiere al exceso de la palabra o, más concretamente, al silencio que resta a través del empleo de la voz, gestándose en ‘lo que no se dice’ a raíz de ‘lo que se dice’. En definitiva, y haciendo alusión a la espacialidad del silencio en el texto, Bobes Naves (1992) diferencia:

1. Silencio distribuido en alternancia con la palabra en el discurso de todo el texto.
2. Silencio parcial de los temas relegados a un lugar secundario del texto.
3. Silencio estructural que se advierte desde un esquema con el que se pone en relación el texto (silencio emitido o recibido).
4. Silencio del subtexto, situado bajo la palabra utilizada como voz. (p. 109)

No en vano, esta catalogación que resalto solo da cuenta de una primera valoración del silencio, aunque no incide en cómo este afecta (y se ve afectado por) el propio discurso o los personajes que participan de él. Por ello, junto a esta diferenciación, añado los binomios opositivos que reconoce Orlandi (2011), basados en la concepción del lenguaje como exceso frente al silencio, que participa de la acción a la que mueve la palabra y que se acciona desde sí mismo y hacia los participantes de la acción comunicativa. La citada investigadora diferencia: “*Estar* em silêncio/Romper o silêncio, *Guardar* o silêncio/*Tomar a palavra*, *Ficar* em silêncio/*Apropriar-se da palavra*” (p. 31). Los tres binomios dicotómicos resuenan en la consideración de lo que Colodro (2000) denomina “la palabra reprimida”, desde la que incide en “el anuncio de un trauma acallado, de una pulsión que ha sido violentada hasta el punto de hacerse presente en la forma de una ausencia” (p. 106).

Entendiendo entonces el silencio como “instrumento de resistencia, pero también [...] de poder, de terror” (Le Breton, 2017, p. 62), propongo una conceptualización del silencio, entendido como huella que deja la palabra y, en términos generales, el signo, en un encuadre sociocultural determinado, aunque también en la propia subjetividad individual, que radica en la relación que se establece entre lo “psico” —que señala el “alma” o la “actividad mental”— y el “soma” —que señala el cuerpo o que se define como concepto filosófico en tanto que “cuerpo, por oposición a *psique*”—. De ello surge la necesidad de atender al ámbito del psicoanálisis, que considera en relación al fenómeno psicosomático la posibilidad de hallar un “velo de silencio que cubre el desamparo psicosomático hasta que ya resulta imposible negarlo” (McDougall, 1991, p. 19); anclado, por lo tanto, a la afectividad del individuo, aunque también, a su realidad cotidiana, teñida de un horror social, de un sufrimiento, que bebe de las



imposiciones sociales, culturales, económicas, políticas, etc., y que pueden, asimismo, suponer un daño anímico en el sujeto. En este sentido, cabe señalar, el pensamiento lacaniano, desde el que se define la *palabra vacía* y el silencio del sujeto en tanto que frustraciones internas del individuo, que derivan en la reconstrucción de su discurso “*para otro*, [que] vuelve a encontrar la alienación fundamental que le hizo construirla *como otra*, y que la destinó siempre a serle hurtada *por otro*” (Lacan, 2009, p. 242).

Por lo tanto, enmarcando la investigación sobre dicho último eje psicoanalítico, defino, en primer lugar, lo psicósomático como toda evidencia de daño y/o dolor corporal que refiere a un conflicto psíquico o psicológico. Es decir, “en los estados psicósomáticos es el *cuerpo* quien se comporta de forma ‘delirante’; ya sea ‘superfuncionando’, ya sea inhibiendo funciones somáticas normales”, hecho que comporta, a nivel psíquico, una determinada significación simbólica muchas veces silenciada por el propio sujeto que experimenta dichos síntomas, pues “los procesos de pensamiento de las somatizaciones intentan vaciar la palabra de su significado afectivo” (McDougall, 1991, p. 32). Ello se asienta sobre la relación entre mente y cuerpo, cuya asociación ya había sido planteada por Freud, y que empleo para iluminar la significación del signo —del silencio— en relación con su manifestación mental y corporal<sup>2</sup> —psicósomática—, encontrando una variación en dicha significación que categorizo a continuación y que depende de las implicaciones del propio sujeto o del colectivo social al que este pertenece, influyendo en dicha capacidad de censura del signo. Esta alusión a lo psicósomático bebe también del concepto de *síntoma*, en tanto que este es “la falla de un saber” o, más aún, “una manifestación concreta que ha de apreciarse ‘clínicamente’, donde se revela no un defecto de representación, sino una verdad de otra referencia

---

<sup>2</sup> Entendiendo ambos conceptos —*psique* y *soma*— como parte del *cuerpo fragmentado*, considerado como tal desde la “formación del *yo*”, que se constituye desde “dos campos de lucha opuestos donde el sujeto se empecina en la búsqueda del altivo y lejano castillo interior, cuya forma [...] simboliza el *ello* de manera sobrecogedora” (Lacan, 2009, p. 103). Cuerpo y conciencia se mantienen, entonces, unidos, aunque separados —dada la conformación de ese *otro*, de ese *ello sobrecogedor*, conformado en tanto que tal a raíz de la mirada bien desde el cuerpo hacia la conciencia, bien desde la conciencia hacia el cuerpo—, hecho que posibilita la lectura metafórica de lo corporal en tanto que materialización sintomática de las preocupaciones del alma que, aplicado al ejercicio de lo literario, se concibe, pues, como representación textual del cuerpo, de lo *somático* en tanto que sintomático de la *psique*.

que aquello, representación o no, cuyo bello orden viene a turbar” (Lacan, 2009, p. 227).

Su manifestación psicosomática en el texto, no obstante, se relaciona con la capacidad de resistencia del signo, a la que ya aludía Le Breton (2017), y que implica la reflexión y/o la denuncia de un determinado aspecto de la cotidianidad del sujeto. De ahí que pueda llamarse “silencio psicosomático” a la respuesta de silenciamiento que el individuo manifiesta ante un sufrimiento concreto, ora individual ora social. Dicha respuesta, no obstante, se propaga bien a través de la mente bien a través del cuerpo, mostrando diferentes opciones de resistencia, subversión o transgresión, e incidiendo en la capacidad del silencio como plaga con posibilidad de adherirse al sujeto y de extenderse, motivando unos u otros efectos en consecuencia. No en vano, hablamos de “silencio psicosomático” siempre ayudados de una categorización, desde la que distinguir el *silencio social* del *silencio individual*.

El *silencio social* está determinado por la *doxa* de Bourdieu, que anclada al concepto de *ideología*, designa la aceptación inconsciente de un sistema organizado de leyes o de convenciones sociohistóricas, culturales, políticas, económicas, etc., ancladas a un enclave concreto. Hablamos, entonces, de un *silencio social* cuyo carácter psicosomático atribuido se debe a que la “dominación funciona mediante manipulaciones inconscientes del cuerpo” (Bourdieu e Eagleton, 1991, p. 223), hecho que entronca con el funcionamiento del *silencio psicosomático* en tanto plaga<sup>3</sup>, pues sus imposiciones colectivamente asumidas se extienden a modo de *silencio en espiral*. Así, el *silencio social* bebe del proceso que desde la politología se ha acuñado como “espiral del silencio”, que “es una reacción ante la aprobación y la desaprobación patente y visible en el marco de constelaciones cambiantes de valores”; más aún, se trata de “una invitación a la manipulación, una explotación del mandato político por la mayoría gobernante” (Noelle-Neumann, pp. 49, 115), para la que se tiene en cuenta la imposición de una serie de conductas y opiniones, asumidas por convención y enfrentadas a sus ideas contrarias, que permanecen

---

<sup>3</sup> En este caso, definida a partir de la segunda acepción del término, que refiere a la “calamidad grande que aflige a un pueblo” (DLE, <<https://dle.rae.es/plaga>>, [25/08/2025]).

reprimidas en la esfera de lo social. No puede ignorarse la ideología del silencio y, con ella, “la necesidad [también] ideológica de ocultar la intrincada y siempre lista textura operativa de las presuposiciones histórico-discursivas que no solo proporcionan el contexto para la acción del sujeto, sino que también definen de antemano las coordenadas de su significado” (Žižek, 2003, p. 11).

Es, precisamente, desde esta coordenada que ha de ubicarse el *silencio individual*, puesto que dicha “actitud *dóxica* no supone felicidad; supone sumisión corporal, sumisión inconsciente, lo cual podría poner de manifiesto mucha tensión interiorizada, mucho sufrimiento corporal” (Bourdieu e Eagleton, 1991, p. 231). Embebido por dicho régimen normativo e impositivo, el *silencio individual* aplica sobre el sujeto esta idea de orden<sup>4</sup>, hecho que puede generar cuadros de frustración y/o de sufrimiento con capacidad de expresarse como fenómenos psicossomáticos revelados también en forma de plaga<sup>5</sup> (Bourdieu e Eagleton, 1991, p. 231). No hay que olvidar, en este sentido, lo que apunta Bourdieu al hilo de la adaptación del sujeto a dichos regímenes, pues “uno puede adaptarse muy bien a esta situación, y el dolor proviene del hecho de que uno interioriza el sufrimiento silencioso, que puede llegar a expresarse corporalmente en forma de odio hacia uno mismo, de autocastigo” (Bourdieu e Eagleton, 1991, p. 231). De hecho, derivado de dicha capacidad de interiorización, puede surgir lo que he denominado el *silencio doblegado*, que no solo responde a dichas asunciones implícitas, sino que convoca una capacidad de transformación que puede derivar bien en su subversión —renegando de la sumisión y proponiendo una rebelión frente a la idea de orden— o su conversión de víctima a victimario —extendiendo, también a modo de

---

<sup>4</sup> Esta asunción parte de lo que el propio Bourdieu ha denominado *habitus* en tanto que la adecuación individual/intrafamiliar y cotidiana de los aspectos que componen la *doxa* en el ámbito más social: “Son las estructuras características de una clase determinada de condiciones de existencia las que, a través de la necesidad económica y social que ellas hacen pesar sobre el universo relativamente autónomo de la economía doméstica y de las relaciones familiares, o, mejor, a través de las manifestaciones propiamente familiares de esa necesidad externa (forma de la división del trabajo entre los sexos, universo de objetos, modalidades de consumo, relaciones con los parientes, etc.), producen las estructuras del *habitus*” (2007, p. 87).

<sup>5</sup> Entendida, en este caso, en su tercera acepción, en tanto que “daño grave o enfermedad que sobreviene a alguien” (DLE, <<https://dle.rae.es/plaga>> [25/08/2025]).

plaga, el silencio doblegado, a modo de castigo de aquellos que han contribuido al sufrimiento del sujeto y que ahora aparecen sometidos, resignados—.

Ello mismo se aplica a este artículo para pensar la obra de Atenea Cruz objeto de estudio —*Las yeguas nocturnas*— como una coexistencia entre dualidades, correlacionadas con el silencio asumido, de carácter individual, y el silencio colectivo, *social*, impuesto; eje representativo este último de toda convención por la que se regula la idea de orden y que opone la idea de norma/normalidad frente a la anomalía, reprimida en el inconsciente individual. Hablamos, en este sentido, de la censura de los “vuelcos históricos”, en términos lacanianos, por los que se determina la existencia del sujeto. Dichos vuelcos se constituyen como la

página de vergüenza que se olvida o que se anula, o página de gloria que obliga. Pero lo olvidado se recuerda en los actos, y la anulación se opone a lo que se dice en otra parte, como la obligación perpetua en el símbolo el espejismo preciso en que el sujeto se ha visto atrapado. (Lacan, 2009, p. 254)

*Silencio social e individual* conviven en una misma intersección: en el sujeto humano. Son, asimismo, el encuadre que determina la corporización de lo psíquico; esto es, la respuesta en forma de *silencio psicosomático* frente a dichos parámetros del orden, hecho que será analizado en los puntos que siguen.

### **Atravesados por el silencio: de la *psique* al *soma* o viceversa en *Las yeguas nocturnas*, de Atenea Cruz**

La definición del fenómeno del *silencio psicosomático* parte de la *psique* para arribar al *soma*<sup>6</sup>, derivación que se lleva a cabo en la mayor parte de los cuentos analizados a partir de una transformación de carácter insólito, es decir, asentada sobre moldes no-miméticos desde los que emplear la irrupción de lo imposible como mecánica asociada al cuerpo del sujeto —al

---

<sup>6</sup> A excepción del último caso analizado, cuyo cuento lleva por título “Gozo carmesí” y que mantiene ambas posibilidades constitutivas: de la *psique* al *soma* y del *soma* a la *psique*, para arribar, en cuanto a este último término se refiere, a una nueva fórmula de subversión que conlleva la deconstrucción de los parámetros socioculturales patriarcales.

cuerpo individual, más que al cuerpo social—. Concretamente, lo insólito se asociará a ambos, *soma* y *psique*, manteniéndose estos en clara relación de afectación: unidos por el enclave sociocultural que determina dichas diferencias marcadas entre *silencio individual* y *silencio social*. A raíz de dicha relación, cabe distinguir las dos mentadas articulaciones del silencio que dan lugar al *silencio psicossomático* y que introduzco a continuación en el análisis literario: el silencio como plaga y el silencio como secreto.

### **Primera articulación: el silencio como plaga**

Teniendo esto en cuenta, *Las yeguas nocturnas* no solo da título a la obra objeto de análisis, sino también a uno de los cuentos incluidos, en el que incido, ya que este término responde a la traducción literal de la palabra *nightmare*, relacionada, a su vez, con la *mahrt* alemana, en tanto que “demonio ctónico” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 209) generador de toda pesadilla al atravesar el cuerpo de aquellos que duermen. Así lo confirma la propia autora al inicio del relato, en el que no solo señala un versículo de Jeremías —“Engañoso es el corazón más que todas las cosas, y perverso: ¿quién lo conocerá?”— y una cita de Montaigne —“Nuestra propia y peculiar condición es tan risible como ridícula”—, sino que introduce la definición del término *nightmare* —“*Nightmare*: (s. ingl.) 1. Pesadilla. 2. Traducción literal: yegua nocturna” (Cruz, 2024, p. 13)—.

La yegua se emplea, asimismo, como símbolo de la diosa Hécate, “diosa de los muertos [...] acompañada de yeguas, perros y lobos [...] es la diosa de los espectros y pavores nocturnos... fantasmas y monstruos terroríficos”. Esta, además, “liga los tres niveles del mundo: los infiernos, aquí abajo, y el cielo, y por ello es honrada como diosa de las encrucijadas” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 628). Teniendo en cuenta dicha conexión entre los tres niveles citados —a la que me referiré más adelante, al ubicar este cuento dentro de parámetros insólitos que revelan la aparición de la imposibilidad en un contexto cercano a nuestra idea de realidad—, ha de ubicarse a Marta, la protagonista del relato homónimo, como personaje que sufre desde niña pesadillas que impiden su descanso. Ello no solo la aleja de la rueda del utilitarismo capitalista —que prima la efectividad y castiga la ineficiencia, como se verá a raíz del trabajo de la protagonista “en una maquiladora de piezas automovilísticas” (Cruz, 2024, p. 38)—, sino sobre

todo vuelcan en ella los actos violentos que ocurren en su realidad consciente:

Quando niña, las pesadillas eran brutales y desconcertantes: coprofilia, ancianos violando niñas y el sueño recurrente con un coyote gigante persiguiéndola para asesinarla. En la adolescencia las pesadillas devinieron catástrofes naturales: sismos o inundaciones en los que miles de personas fallecían desmembradas bajo losas de cemento o asfixiadas por cascos herméticos imposibles de retirar. (Cruz, 2024, p. 38)

La convergencia de la corrosiva acción humana sobre la realidad social y el medio ambiente es lo que se señala a través de cada una de estas imágenes, almacenadas en lo que Voloshinov ha acotado como la “psiquis subjetiva” que “debe localizarse [...] en el *límite* que separa estas dos esferas de la realidad. Aquí se encuentran el organismo y el mundo exterior, pero el encuentro no es físico: *el organismo y el mundo exterior se unen en el signo*” (1976, p. 40). Se señala, entonces, la existencia de dicho *signo* —del *silencio social*, de la *doxa*, afincados ambos en el ejercicio de la violencia social en México— a través de lo no-dicho, en el sueño. Ya lo advertía Freud al anotar “las múltiples analogías de la vida onírica con los más diversos estados psicopatológicos de la vida despierta” (2019, p. 11), y no solo eso, sino también la relación de dichos sueños o pesadillas con la represión individual; que en este caso refieren al miedo atávico a la muerte, pues, con todas aquellas escenas, esta parecía cercarla, “incluso si no era ella el objetivo” (Cruz, 2024, p. 38).

El miedo a la muerte, en una primera aproximación analítica al relato, es, sin duda, uno de los silencios que se hallan en la trama. Dicho silencio trata de revelar desde un nivel inconsciente el terror a la finitud o, más aún, la ansiedad provocada por la cercanía de la violencia social y natural<sup>7</sup>, que rodea la cotidianidad de Marta e incrementa su sufrimiento en sueños. Ello conduce a una de las tesis que pretendo sostener en este artículo, proponiendo la decodificación del silencio como plaga que se extiende a través del sueño y que ocurrirá en ambos sentidos: desde lo real a lo soñado y desde lo soñado a lo real. Por un lado, derivada de dichos hechos diarios

---

<sup>7</sup> Esta última encuentra su germen en la acción humana, causa primera de la polución y de las reacciones de la propia naturaleza que de ella se derivan.

que repercuten en el subconsciente de Marta, y por otro, originada en las propias pesadillas que habrán de poblar su realidad consciente a causa de la onirectomía. Esta última prometerá el cese de su sufrimiento, aunque finalmente dicho procedimiento quirúrgico solo diluirá la frontera entre ambos espacios de lo real y lo soñado, trazando un puente simbólico que conecta la pesadilla a la realidad; que conecta la *psique* con el *soma*.

La onirectomía, concebida más como “procedimiento estético”, al dar solución a un trastorno mental, categorizado dentro de las “afecciones mentales no comprobables” (Cruz, 2024, pp. 37-38), es el procedimiento quirúrgico al que se someterá Marta tras múltiples estudios y pruebas médicas que parecen señalarla como candidata ideal para llevar a cabo la operación. En este punto, se opone el sufrimiento interno, encadenado, de la protagonista, a la huella implícita del descanso de todos aquellos que, como el doctor Montáñez, mostraban “el rostro de alguien que sí duerme bien” (Cruz, 2024, p. 41). Es decir, se destaca con ello el *silencio social*<sup>8</sup>, asumido, ante el descanso y su inherente relación con la efectividad a la que hacía mención previamente, frente al *silencio individual*, que porta consigo un sufrimiento-no-dicho<sup>9</sup>. Este repercute, en el caso de Marta, en su sociabilidad —“ella misma se había encargado de alejar a sus parientes y era incapaz de hacer amistades porque no soportaba que tomaran su condición a la ligera” (Cruz, 2024, p. 40)—, aunque también en su jornada laboral —“las licencias por incapacidad hacía mucho tiempo que se habían restringido a partos y enfermedades en etapa terminal” (Cruz, 2024, p. 45)—. Asimismo, y bajo este último contexto, en las respuestas físicas de su cuerpo ante la falta de descanso —“al soldar una pieza sus ojos se cerraron los segundos necesarios para provocarse una quemadura de segundo grado en el antebrazo izquierdo” (Cruz, 2024, p. 45)—. A este último efecto, ha de sumarse la dicotómica situación que enfrenta la imposibilidad de dejar su puesto de trabajo —Marta trabajaba para poder pagar el alquiler de su

---

<sup>8</sup> Insisto en dicho silencio en referencia a la *doxa*, aunque también a la “superestructura ideológica” (Voloshinov, 1976, p. 24), situándose en un nivel superior a cada conciencia individual y sirviendo de configuración semiótica que delimita el sistema de poder de cada enclave.

<sup>9</sup> Puede manifestarse este sufrimiento-no-dicho desde “lo indecible”, acotado por Le Breton al hilo de las mentadas significaciones del silencio, pues “la voluntad de dar testimonio del horror suele ir paralela al mutismo, por la impotencia del lenguaje para dar cuenta de una monstruosidad que ha asolado la existencia y desbordado la capacidad expresiva de las palabras” (2017, p. 77).

casa— a la posibilidad de cometer los mentados errores que solo generan amenazas de negligencia por parte del jefe de la empresa para la que Marta trabaja.

En relación con estos dos tipos de silencio que distingo —el *silencio social* y el *silencio individual*, respectivamente—, recuerdo lo constatado por Voloshinov: “todo fenómeno que funciona como un signo ideológico tiene algún tipo de corporización material, ya sea en sonido, masa física, color, movimientos del cuerpo, o algo semejante” (1976, p. 21). De este modo, si capturamos el silencio como síntoma de una determinada ideología —en este caso, como eje diferenciador y relacional del sistema capitalista, generador de dos binomios opositivos: descanso/efectividad y falta de descanso/ineficiencia—, trazaremos su *corporización material* a partir de las reacciones que el trastorno del sueño provoca en su profesión y que conducen a la protagonista a la toma de una importante decisión: proceder a la onirectomía.

En tanto procedimiento clasista, que supera el alcance económico de Marta, la onirectomía se presenta como operación ambulatoria, aunque clandestina, practicada en una clínica a la que esta acude por recomendación del citado doctor Montáñez. Así, tras organizar “una tanda en la maquila para cubrir la mayor parte de la suma” y empeñar “la televisión, la lavadora e incluso la medallita de oro que sus padres le regalaron para su primera comunión” (Cruz, 2024, p. 45), Marta consigue la cantidad necesaria para someterse a la operación. En lugar de tratarse de un procedimiento que, según los anuncios de una revista, empleaba “un láser de última generación en zonas específicas de las cortezas cerebral y visual” (Cruz, 2024, p. 37), Marta se somete a lo que el doctor Medina se refiere como “onirectomía original”, que “se hacía con bisturí” (Cruz, 2024, p. 44); hecho que ya imprime cierto índice de extrañamiento en la protagonista. Sin otra solución plausible, Marta queda atrapada en el engaño, teniendo en cuenta el insólito trasvase de las pesadillas a su realidad cotidiana que ocurre a raíz de la operación, y que constituirán el *silencio psicosomático* en este relato.

Retrocedo al inicio del planteamiento analítico de este cuento, sobre el que comentaba la relación entre los tres mundos, al hilo de la simbología de la diosa Hécate o diosa de las encrucijadas. Dichos mundos interconectados



—en el caso del cuento, realidad y pesadilla— se muestran de este modo a raíz de la onirectomía, procedimiento causante de un fuerte escozor en los ojos, además de la aparición de un caballo negro que atraviesa a la protagonista en plena calle —hecho que se corresponde con la insólita literalización de la acción de la yegua nocturna o *nightmare*, si se atiende a su simbología previamente mencionada— y que ella es la única capaz de observar, pues “solo encontré miradas de desconcierto ante su grito de terror” (Cruz, 2024, p. 47). Incido en este punto en el trasvase de la pesadilla a la realidad, haciendo que dicho sufrimiento interno —dicho *silencio individual*— adquiera la forma de *silencio psicossomático* al derivarse de la mente al cuerpo y arrastrar, extensivamente, su sufrimiento mental a su realidad cotidiana y corporal. Esta es la segunda de las vías por las que considerar la plaga provocada por el silencio, cuya extensión provoca el suicidio de Marta ante la imposibilidad de vivir rodeada por la falta de descanso y el tormento constante de las pesadillas que reaparecen, incluso, al abrir los ojos. El *silencio psicossomático* es considerado, entonces, como plaga al incrementar el sufrimiento de la protagonista y relacionarlo con la falta de credibilidad que supondría narrar a sus compañeros de trabajo cómo se encontraba “sepultada entre las sábanas para no ver las hileras de dientes que le brotaban del estómago, los gusanos que entraban y salían de la quemadura en su brazo o la silueta de un coyote gigante en la barda del patio” (Cruz, 2024, p. 48).

No en vano, debe recordarse que el término *plaga*, puede considerarse en tanto que epidemia, extensiva a más de un individuo. En este sentido, esta otra plaga que se cierne sobre los personajes de la obra de Cruz ocurre a través del tormento vivido, encapsulado en el *silencio individual*, en el cuento “Insomnio”, que traigo a colación por tratarse, de nuevo, del padecimiento interno del sujeto —a través del mentado trastorno del sueño—, que derivará en contagio: de nuevo, de la *psique* al *soma*, aunque desde un silencio como plaga colectiva, no solo individual. Somos testigos a través del texto de aquello que reconcome por dentro al protagonista: una voz de una mujer en su oído que reza “Por aquí es el final” (Cruz, 2024, p. 87). Además de que nadie de su alrededor es capaz de escuchar la insistente sentencia, esta voz se cuela entre su espacio onírico, convirtiéndose en sueño recurrente que no le deja dormir.

El resquicio de lo insólito atraviesa dicha posible histeria por medio del tacto. Esta puede tratarse de la vía que la plaga encuentra para proceder a su expansión. Así, el silencio convertido en voz sepultada en el interior de cada personaje, no solo acaba con la vida del protagonista —el primero en sufrir dicha tortura, cuyo *silencio psicosomático*, sobre todo enraizado en la psique, aunque corporeizado en el *soma*, a través de su propia muerte—, sino que se propaga a su abuela durante el velorio, pues su mano toca “el ataúd con la misma dulzura que en otro tiempo la cuna” (Cruz, 2024, p. 90); y previamente, al peluquero que había atendido al joven atormentado, pues tras recibir el pago por sus servicios, el primero no podría “sospechar que dentro de dos semanas el cierre del local será definitivo, tras su muerte” (Cruz, 2024, p. 88).

La plaga se transmite de la mente al cuerpo, como se ha observado en el ejemplo anterior, y como habrá de determinarse en el titulado “Una mujer solitaria”, en el que se conjugan silencio y placer, teniendo presente la convención social ante el hecho (y/o necesidad) de mantener oculto, escondido, el deseo sexual; de ubicar en el silencio, en lo no-dicho, las sensaciones humanas que encauzan con pulsiones primitivas y que se relacionan, inherentemente, con la escucha al cuerpo propio. Y es que no hay que olvidar que, como advierte Colodro (2000),

el silencio es más corporal que lo verbal, se expone como una voz todavía física que se resiste a la fuerza *cultural* que obliga al individuo a ser tal, a aceptarse en sociedad y a aprender a hablar. Lo real se construye por y desde lo simbólico, a partir de una escisión que parcializa imponiendo identidades e interrumpiendo los flujos constantes del deseo. (p. 101)

Así, en este relato, Margarita, jefa de la empresa Tuercas y Tornillos Rodríguez, S. A., se mantiene obsesionada con la limpieza en el hogar, en el que descubre un misterioso punto negro en el espejo de su baño. Este se presenta, primeramente, bajo la forma de “la cabeza de un alfiler” para transformar su tamaño en “una moneda de diez pesos”, que pronto acabará adquiriendo las dimensiones de “un platito pastelero” (Cruz, 2024, pp. 16, 18, 20). A dicho crecimiento ininterrumpido, que se extiende paulatina y silenciosamente por dicha superficie, se sumará el cambio de la apariencia de dicho “platito pastelero” —“ahora lucía opaca y menos sólida que el resto de la superficie”—, y de su forma —“se había transformado en un

largo óvalo, un poco más oscuro en las orillas que en el centro” (Cruz, 2024, p. 21)—. Ambos hechos generan en la protagonista una obsesión no ante la imposibilidad de acabar con él —ni siquiera a pesar de haber solicitado la ayuda de una de las empresas de la ciudad especializadas en la instalación de espejos—, sino, al contrario, ante la atracción que le sugiere su superficie, que conecta con dichas pulsiones primitivas del cuerpo que escapan, naturalmente, de la *fuerza cultural* a la que alude Colodro. Este punto negro parece hacerle olvidar sus ataduras ante la idea de perfección que Margarita exterioriza a nivel laboral y personal, haciendo hincapié en la existencia de dos fronteras: por un lado, la eficiencia, puntualidad, profesionalidad y rigurosidad con la que realiza su trabajo se ubican en oposición a los cuchicheos de sus empleados y “las miradas de desagrado” (Cruz, 2024, p. 15) en el momento de resultar siempre elegida como la empleada del mes. Por otro lado, dicha obsesión por la limpieza —que, en un primer momento, se verá frustrada por la aparición del citado punto negro en el espejo— se contrapone al mundo exterior; en tanto que lugar “cubierto de basura y mugre”<sup>10</sup> frente a su apartamento: el “espacio armónico y de gusto exquisito donde los objetos se correspondían en limpio ordenamiento” (Cruz, 2024, p. 16).

Esta transformación en el espacio íntimo se constituye como la “trascendencia hacia el interior”, pues el cuerpo “nos abre a nosotros mismos. Nuestro cuerpo nos conecta con una interioridad formada por huesos, piel, vísceras y elementos químicos”; en tanto que componentes aglutinados en el “cuerpo vivo” (Fernández Guerrero, 2005-2006, p. 190). No obstante, dicha transformación refiere, también, a la fractura de la espiral del silencio —o del mentado *silencio social*—, pues, ante la presuposición de dicha idea de perfección que encarna el personaje de Margarita, se ubica la captación de sus sentidos, la escucha del instinto corporal que le conduce a la exploración de su sexualidad, iniciada a partir del mero roce con la superficie esponjosa del punto, aunque también originada en la atracción por la negrura, por el Otro lado. La cosquilla y el gozo derivan en el espasmo y el éxtasis ante el descubrimiento y continua

---

<sup>10</sup> Llama la atención la problemática de la polución, pues atraviesa la poética de Cruz en varios relatos: “Las yeguas nocturnas”, pues conforma parte de las pesadillas de la protagonista; aunque también “La última plaga”, en la que, como se verá, se critica la acción corrosiva humana sobre el espacio natural.

indagación de su propia satisfacción. En esta línea, cabe reconocer que “los sentidos no son ‘ventanas’ ante el mundo, o ‘espejos’ disponibles para registrar cosas perfectamente indiferentes a las culturas o a las sensibilidades, sino filtros que retienen en su tamiz [...] lo que justamente [el hombre] intenta identificar” (Le Breton, 2005, pp. 50-51); que, en el caso del texto, señala la identificación y exploración del gozo carnal propio. El silencio/pulsión va ganando terreno a las constricciones laborales e, incluso, a sus propias necesidades biológicas, puesto que

su estómago aprendió a resistir los largos periodos de hambre a los que era sometido constantemente y acabó por acostumbrarse a pedir apenas lo necesario para mantenerla con vida; no así el cuerpo, que demandaba placer en cantidades cada vez mayores. (Cruz, 2024, pp. 22-23)

Así, la plaga del silencio es concebida en este relato como punto de inflexión ante la idea de orden, proponiendo otra manera de convivencia personal que da voz a lo no-escuchado, a causa de la sistemática normatividad del mundo; y que insiste en reaparecer una y otra vez hasta acabar rindiendo homenaje al propio cuerpo. Como apunta Le Breton (2017), “el silencio, en efecto, relaja los sentidos, cambia las referencias habituales y restituye la iniciativa al individuo” (p. 109), animando a que, en el cuento objeto de análisis, dicha escucha del cuerpo termine en la introducción de Margarita en el interior del punto, que no cesaba de aumentar su placer, incluso al acabar engullida por este. El *silencio psicosomático* en este caso también deriva de la *psique* al *soma*, aunque funciona no como eje asociado al terror, al sufrimiento del individuo, sino como escucha a las pulsiones sexuales primitivas —que constituyen una suerte de *silencio individual* que se mantenía escondido en la propia protagonista y que debe su necesidad de ocultamiento ante la fuerte presencia del *silencio social*, aquella imposición sociocultural que mueve a hacer permanecer en el interior de cada sujeto todo lo colindante con la verbalización y corporización de lo sexual—, concretizadas finalmente en el cuerpo.

La plaga del silencio se extiende, asimismo, con la llegada de los extraterrestres a la Tierra en el cuento titulado “La última plaga”. Su propia llegada constituye una instalación silenciosa en el planeta hasta entablar conversación con las autoridades y exponer la razón de su presencia cuyo máximo cometido es el reciclaje, pues “iban de planeta en planeta

recogiendo basura para subsistir”, convirtiendo “los desechos en energía” (Cruz, 2024, p. 60). No solo puede encontrarse un *silencio social* asumido, que indica que no hay opción de salvación para el planeta, dada la corrosión que sufre el territorio, derivado de los desechos humanos que la pueblan, sino que puede establecerse una importante crítica ante la necesidad de cuidado del planeta, decodificando la acción y efecto extraterrestre desde el concepto de “solastalgia”, en tanto que este “describes the way in which climate change is dramatically transforming our experience of landscape: our perception of a certain location is completely decoupled from our memories, because that familiar place has become unrecognizable” (Caracciolo, 2025, p. 12).

No hay que olvidar el vínculo que la cuentística de Atenea Cruz establece con la realidad, como se observara ya en la evocación de la violencia a través de las pesadillas que sufre la protagonista del cuento “Las yeguas nocturnas”. De ahí que la poética de esta autora reclame, desde la recurrencia a la subversión de nuestro mundo conocido, aunque también a la comprensión de los márgenes comunicativos que separan lo asumido por convención de lo no-dicho por represión social y/o individual, un viraje crítico hacia la reflexión sobre el contexto natural y social en el que vivimos y, en este caso concreto, sobre la influencia de nuestras acciones en el medio. De este modo, a raíz del “vacío reluciente” que va dejando tras de sí la mano extraterrestre con su tendencia al reciclaje, así como del ímpetu humano de contribuir a este cambio, incrementando el número de desechos en la tierra para facilitar dicha labor, acaba por no quedar nada. Tras haberse disparado el consumo mundial, “lo que restaba era ínfimo: las reservas de agua potable eran insuficientes en función de la cantidad de habitantes, las tierras de cultivo estaban casi yermas, cada temporada se cosechaba menos” (Cruz, 2024, pp. 61, 62). El recuerdo de lo que era la Tierra antes de la llegada de los extraterrestres confirma dicha *solastalgia*, puesto que se ve asolado por una nueva imagen de autodestrucción en la que se activan los impulsos primitivos de lo humano para combatir el hambre. Así, el canibalismo es la respuesta que adquiere el *silencio psicosomático* extendido a modo de plaga —pues todo ser humano, con salvables excepciones, acaba recurriendo a él— y derivado de las consecuencias de la contaminación de la Tierra. El canibalismo se opone al veganismo, como única opción esta última para lograr la supervivencia,

articulándose, asimismo, como otra de las respuestas del *silencio psicosomático*, que surge de la *psique* —del *silencio individual* que esconde la necesidad de preservación de los recursos del planeta y que se opone al *silencio social*, a aquel que niega la posibilidad de que se acaben dichos recursos; aquel cuya consecuencia última es el canibalismo— y se corporiza en el *soma* —como decisión individualmente asumida; como salvación subversiva ante dicho *silencio social*—.

## Segunda articulación: el silencio como secreto

Dentro de las “significaciones del silencio” que categoriza Le Breton, hago hincapié en “la que se deriva del hecho de que ciertas cosas puedan decirse, otras no tanto y otras no deban decirse en absoluto, dependiendo de las situaciones y de los presentes” (2017, p. 14), reivindicando la posición del secreto —también con posibilidad de ser retratado como *individual* o *social*— que reactiva en los casos objeto de análisis la dicotomía entre lo aceptado y lo rechazado, entre la normalidad y la anomalía, entre la belleza y la fealdad, entre otros binomios que, realmente, son el objeto resultante de lo reprimido socialmente hablando. Tanto es así que el relato titulado “Porcicultura para principiantes” constituye uno de los ejes de toda convención social ante la oposición que enfrenta lo aceptado a lo rechazado, y que examinaré, en primer lugar, sobre el cuerpo y el canon de belleza asociado. Partiendo de dicha premisa, la protagonista del relato, imbuida en el contexto de “citas a ciegas”, conoce a Juan, quien, desde que empezaran a entablar conversación, había preferido que “no nos agregáramos en redes sociales para conocernos a la antigua” (Cruz, 2024, p. 50), hecho que ya alimenta la sospecha ante la pregunta por su físico. En este instante, opera el sentido del silencio, pues “lo *literal* se articula en torno a un saber implícito y culturalmente arraigado, que los individuos no explicitan al momento de interactuar comunicativamente”, señalando con ello ciertas “vinculaciones subterráneas y ‘silenciosas’” que lo son en tanto que actúan sobre un marco contextual que es el que determina dicho sentido del silencio (Colodro, 2000, p. 122). Lo no-dicho permanece oculto, en secreto, hasta hacer efectiva la cita en cuestión, en la que se introduce en la trama a Juan acompañado de su mascota, el cerdo Pablito, que parece

entablar una férrea conexión con su propietario, pues Juan “tenía el mal gusto de referirse al puerco como su hijo” (Cruz, 2024, p. 52).

Dicha relación humano-animal, firmemente instalada en el día a día de Juan, repercute en la higiene del hogar, que conduce a pensar en un intercambio en paralelo de la caracterización del animal en su propietario: “en la escalera había bolas de pelo”; “en el lavabo había una hojuela de jabón cubierta de pelos sospechosamente rizados”; “a la altura de las almohadas, en lugar de cabecera había una gruesa franja de sebo, cortesía de la cabeza de Juan”, etc. (Cruz, 2024, p. 53). El mentado intercambio, no obstante, llega a tal superposición constitutiva que ocurrirá lo que se acota en el texto como la “marranización” de Juan (Cruz, 2024, p. 56), que la protagonista utiliza en su propio beneficio para poder instalarse definitivamente en la casa, relegando a Juan y a su mascota a un chiquero que ella misma mandó construir en el jardín. El haber conseguido un espacio para vivir —que la protagonista necesitaba dada su falta de ingresos— coexiste con el silencio provocado por la animalización de su pareja, en la que solo cabe contemplar la *inevitable* compañía en una eterna comunicación no verbal. La actitud que adquiere la protagonista hacia la nueva constitución de Juan contribuye a pensar en los límites entre “lo significativo y lo no-significativo”, pudiendo advertir de la existencia de “lo *comunicativo no-lingüístico*, que ha dejado en evidencia una dimensión que, escapando constitutivamente a los márgenes de la palabra, pareciera no dejar de significar” (Colodro, 2000, p. 120), pues implica la aceptación de la nueva constitución de Juan y la libertad de la protagonista para actuar a su antojo en la casa.

No en vano, el silencio compartido entre ambos puede definirse también como *silencio asumido* cuya extensión paulatina, con posibilidad de examinarse a modo de plaga, termina agotando las posibilidades de convivencia y relegando a Juan al espacio de la diferencia que, como se verá también en el relato “Otro jardín secreto”, constituye al silencio mismo, en tanto que “dispositivo de ocultamiento” (Colodro, 2000, p. 20). Así, Juan y Pablito, como figuras de la alteridad —la primera, de importantes dimensiones; la segunda, de excelente raza—, acaban siendo vendidos en “la feria más importante del país”, a la que en principio habían acudido porque, como argumenta la protagonista, “nos hacía falta salir en familia” (Cruz, 2024, p. 58). En este caso, el *silencio psicossomático* parte del secreto

que Juan mantiene ante su apariencia física —o, más bien, ante el paralelismo asociado a su mascota, Pablito—, hecho que nace en la *psique* y genera un rechazo impuesto desde un nivel social que afecta a nivel individual; en concreto, al *habitus* de la protagonista, pues esta debe convivir con dicha falta de higiene, así como de atracción física. Ayudado del molde de lo insólito, que muy a menudo irrumpe en la poética de Cruz, el *silencio psicossomático* se corporiza a través de la animalización de Juan, cuya conversión termina por inducir al *silencio individual* a la protagonista, quien cuenta cómo “lo observé un buen rato, hasta que me convencí de que estaba bien y volví a lo mío” (Cruz, 2024, p. 56). La somatización —la marranización de Juan— es la consecuencia de la carga que supone dicho *silencio individual* en él, aunque también en la protagonista.

Estamos hablando, entonces, de un arco comunicativo en el que no solo influye el valor de lo no-dicho, sino los presupuestos culturales que construyen la oposición aceptación/rechazo. A ello contribuye, de forma inconsciente, la conducta, en tanto que condicionamiento ideológico que conforma cada lado de la oposición, y que completa la parte no verbal de todo acto comunicativo. En la conducta la expresión, la mirada, la gesticulación, entre otros aspectos, pueden determinar el juicio que se transmite hacia algo o alguien. Tanto es así que Le Breton insiste en situar la mirada —en las circunstancias en las que esta se suma al silencio— como eco de la altivez, pues

declara las hostilidades expulsando a la víctima del círculo de las relaciones, sin concederle la posibilidad de defenderse, manifestándole que en adelante su palabra no tendrá peso alguno [...] En su manifestación más extrema, este silencio apareja una puesta al margen de la sociedad, un rechazo a tomar en cuenta la existencia del otro. (2017, pp. 61-62)

Este hecho se observa de forma clara en el relato “Otro jardín secreto” en el que Alma, la protagonista, vive atormentada por el juicio constante que suscita su apariencia física, pues “había transitado la infancia y la adolescencia acostumbrada a la repulsa que sus 152 kilos de humanidad provocaban en cualquier espectador”, aunque “tampoco en su hogar estaba a salvo: como un eco, el desprecio se repetía en privado” (Cruz, 2024, p. 71). Sus padres y hermanos no solo empleaban dichas miradas altivas a las que alude Le Breton, sino que “se volvieron vigoréticos por



contraste” y habían marcado un objetivo común al haberse puesto a dieta: “obligarla a bajar de peso” (Cruz, 2024, p. 72). A nivel pragmático, las implicaturas que subyacen al respecto de esta circunstancia requieren advertir de la ruptura de la seguridad en la esfera íntima del hogar —se trata de la corrupción del único refugio de Alma, en el que esta última bien pudiera esconderse de las “miradas de repulsa” del exterior (Cruz, 2024, p. 73), que suponen una segunda activación de la espiral del silencio, superponiendo el punto de vista de la opinión pública por encima de otro: la gordofobia<sup>11</sup>, que se reafirma en la idea canónica de belleza—. También conllevan el rechazo a su propio cuerpo, hecho que deriva en un silencio autoimpuesto que esconde el sufrimiento interno, amén de “una vergüenza de existir que [Alma] solo podía adormecer al amparo de carbohidratos y azúcares” (Cruz, 2024, p. 72).

El cariño de sus alumnos —Alma trabajaba como maestra de diseño en una escuela privada— y el de su compañero de trabajo, Jorge, con el que pronto iniciaría un noviazgo, le hacen experimentar cierta aceptación social, que, no obstante, se ve frustrada por la aparición de flores en su cuerpo, que brotan en su pubis, alrededor de sus pezones, etc., a raíz de la pérdida de la virginidad. Dichas flores refuerzan la concepción del jardín como espacio tradicionalmente vinculado a lo femenino —cuya unión, no en vano, se hará efectiva al final del relato, tras la donación “en comodato al jardín botánico de la ciudad de una Alma medio marchita, sin voluntad para oponer resistencia” (Cruz, 2024, p. 77)—, al mismo tiempo que suponen una rareza médica sobre la que no se encuentra explicación. Tanto es así que, frente a la confidencialidad presupuesta en esta profesión, podemos hablar de la

---

<sup>11</sup> Hay que establecer, no obstante, una diferenciación entre el cuerpo gordo masculino de “Porcicultura para principiantes” y el cuerpo gordo femenino en “Otro jardín secreto”, pues, como apunta Loria Araujo (2021), “los primeros son mucho menos reprochados que los segundos y no cargan con la obligación severa de cumplir reglas de salud, belleza o moralidad” —tanto es así que, en el primer cuento, solo se pone de manifiesto la cuestión de la higiene en paralelo a la constitución del cerdo, mencionando de forma soslayada (y solo en el momento previo a que se celebre dicha cita a ciegas) la inseguridad del cuerpo en la figura de Juan, mientras que en el segundo se presenta una dura crítica ante la imposición del canon y la imperfección denotada a raíz de su incumplimiento, a la que se suma la cuestión médica, que incide en el carácter de Alma como subalterna por su doble constitución, erigida en la rareza, en tanto que gorda y enferma—. Se observa así una “marcada jerarquía porque la opresión gordofóbica [...] se añade a los mandatos y violencias que pesan sobre las mujeres”, pudiendo afirmarse, entonces, que “la violencia desplegada contra las mujeres gordas se encuentra atravesada por la opresión sistematizada de género” (p. 22).

“manipulación de un silencio que se presenta como una zona estratégica de repliegue y, simultáneamente, para los que la sufren, como una peligrosa reserva de amenaza” (Le Breton, 2017, p. 55). De este modo, motivado por la sorpresa y la curiosidad del caso de Alma, “un concilio de doctores [...] la cegaron con el *flash* de las cámaras profesionales”, movidos por el deseo de hallazgo, de novedad y, sobre todo, de protagonismo ante dicho descubrimiento. El caso de Alma se encierra sobre una suerte de *silencio social* —o, más bien, de secreto<sup>12</sup> colectivo—, que se propaga como plaga cuando sale a la luz, puesto que pesa más el valor de la anomalía que el de la ayuda reclamada por la paciente, quien, resignada al no encontrar una solución para su caso, acaba donando su cuerpo a la ciencia. Ello se debe a la concepción de la medicina que, siguiendo a Le Breton, “se interesa por el cuerpo, por la enfermedad y no por el enfermo”, pues “la medicina está basada en una antropología residual, apostó al cuerpo pensando que era posible curar la enfermedad (percibida como extraña) y no al enfermo como tal” (2002, p. 10). A ello se suma el deseo de normalidad al que había renunciado su familia tras el descubrimiento del cuerpo florado de Alma; deseo que se esconde tras la máscara de la vergüenza y se transmuta en un silencio comprado al recibir “la pensión mensual que la universidad pública encargada de estudiar a Alma les ofreció” a su familia (Cruz, 2024, p. 77).

Como se observa, la plaga del silencio posee una cualidad psicosomática que se extiende desde la mente al cuerpo para proceder a su propagación, incidiendo —íntima y colectivamente— en el síntoma de la diferencia, aunque también en la imposibilidad de escapar de la crítica social que se cierne en ambos sentidos: de lo social a lo individual y viceversa, convocando la herencia —o la herida— culturalmente asumida. Si bien, aunque el discurso sea una de las armas que emplea el poder como herramienta de lo dominante, el silencio y/o el secreto pueden ser

---

<sup>12</sup> En este caso debe concebirse en tanto que *secreto somático* partiendo de las consideraciones de Abraham y Torok en torno al “secreto”, que definen como “a trauma whose very occurrence and devastating emotional consequences are entombed and thereby consigned to internal silence, albeit unwittingly, by the sufferers themselves” (pp. 99-100), considerando incluso una escisión en el sujeto, en el que se distingue la parte que se integra en el mundo y la que no. Será, entonces, *silencio y secreto psicosomático* que parte de nuevo del silencio individual con efecto social ante la constitución física de Alma para terminar derivando en el *soma* de carácter insólito al convertirse la protagonista en tal esqueje florado.

utilizadas ambas en el enfrentamiento a dicho poder. En esta línea, cabe situar los textos “Corazones negros” y “El intercambio”, puesto que ambos emplean dichos *silencios individuales* o secretos como fórmulas de resistencia que tratan de extenderse, aunque también de propagarse a raíz de su imposición subversiva, ante el aparentemente invencible ejercicio de la violencia. Por ende, hay dos ejes que transcurren en paralelo: por un lado, un *silencio doblegado*<sup>13</sup>, relegado al eterno sufrimiento, que, por otro lado, termina por manifestarse<sup>14</sup>, proponiéndose como forma de sometimiento sobre aquellos que han impuesto dicho primer *silencio doblegado*. Para ello la transgresión del orden de lo real es utilizada a través de figuras imposibles, que escapan del Otro lado —y, por ende, del silencio asumido; sobre todo, si nos referimos al fantasma, quien pertenece a ese otro enclave en el que se restringe la capacidad del habla, puesto que ello supondría la ruptura del nexo que separa el espacio de los vivos del de los muertos— para situarse en una realidad cotidiana plagada de desdichas, a las que deciden enfrentarse, desde una inversión de roles de víctima a victimario.

El cuento “Corazones negros” parte de una sucesión de adversidades que sufre en vida el fantasma-narrador, entre ellas, problemas matrimoniales y, posteriormente, relacionales (en el orden sexo-afectivo), así como principios de depresión que derivan en la ingesta de pastillas que prologan un primer intento de suicidio. A raíz de dichas desgracias, se intuye en la historia un *silencio doblegado*, puesto que dicho fantasma<sup>15</sup> —en tanto que entidad

---

<sup>13</sup> Doblegado, también, a la palabra, puesto que el silencio siempre ocupa un lugar subalterno, motivada dicha constitución “pela urgência do dizer e pela multidão de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano”; se trata de una “ilusión por el control”, por mantenernos “emitindo sinais sonoros (dizíveis, visíveis) continuamente” (Orlandi, 2011, p. 35). Ello conjunta con la ya mencionada concepción de esta investigadora sobre el “lenguaje como exceso”, a lo que añadido el sometimiento del silencio a la necesidad de encerrar la significación y no abrirla a las infinitas posibilidades de expresión señaladas por cada palabra no-dicha.

<sup>14</sup> Dicha manifestación o sublevación del silencio ya ha sido estudiada por Terrones (2022) desde una lectura de género en la que examinar el cuestionamiento de la jerarquía masculina a través del silencio, así como el silencio en tanto que “une formidable inversion littéraire, l’instrument de subversion de l’ordre établi” (s.p.), amén de la dominación del silencio, de su autoimposición, que se observará a raíz de la transformación del *silencio doblegado* que incorpora el cambio de víctima a victimario.

<sup>15</sup> Su constitución como tal puede retratarse desde las consideraciones de Campra (1991) al respecto del silencio en la narración fantástica, puesto que “existe otro tipo de transgresiones, que no se apoya en elementos temáticos, sino que juega con las posibilidades ofrecidas por la situación comunicativa. Es

anclada al hogar en el que ocurre todo ello y al que este permanece unido en su nueva constitución como figura de orden imposible— se dirige a una mujer que no solo ha sufrido violencia de género, sino que ha extendido el ejercicio de la violencia hacia su hijo: “cuando comenzaste a desquitarte con el niño te odié” (Cruz, 2024, p. 33). De poco ha servido el intento de protección que el fantasma-narrador ha aplicado sobre el marido, causante este último de dicho primer *silencio doblegado* —“Primero me dabas lástima, incluso cuando traté de protegerte espantando al gusano de tu exesposo [...]. Bastaba con hacerme ver en la esquina de la sala cuando se quedaba hasta tarde frente a la tele” (Cruz, 2024, p. 33)—.

Hago hincapié, asimismo, en otro de los silencios, primordial en el desarrollo de la trama: el niño se encuentra, actualmente, en paradero desconocido, hecho que ha puesto en marcha una partida policial, que nunca va a llevar a término su búsqueda puesto que, como se sostiene al inicio del relato, es el fantasma quien se ha llevado al niño. Como él mismo dice al comienzo, “fue por desquite”, aunque las conversaciones entre ambos —niño y fantasma— activan una empatía a raíz de la herida compartida —de la violencia que ambos han sufrido en vida— que toma como principal resultado la inducción al suicidio del niño:

Jugábamos de noche, mientras dormías, o cuando lo dejabas solo con la tele prendida, encerrado. Me encariñé con él de tal forma que dejé de llorar. Él también se encariñó conmigo. Nos fuimos consolando el uno al otro. Por eso cuando me dijo que se quería venir conmigo no dudé en aconsejarlo.

Sí.

Yo le dije qué hacer y cómo. Fue muy fácil. (Cruz, 2024, pp. 25, 34)

La verbalización del trauma efectuada por parte del fantasma se corresponde con uno de los binomios concretados por Orlandi —“*Ficar em silêncio/Apropriar-se da palavra*” (2011, p. 31)— y, asimismo, es posible gracias a dicha transgresión del orden de lo real a la que antes aludía. La posibilidad de alzar la voz no solo transita del espacio de los muertos al espacio de los vivos, sino que elude el *silencio doblegado* en la memoria del

---

decir, que juega con los desequilibrios entre lo dicho y el silencio” (p. 51), pues el texto deja entrever que se trata de un fantasma, aunque no aparece mencionado explícitamente en él.

no-muerto, la cual presenta la capacidad de ser contada, aunque también propagada, convirtiéndose en un proceso de apropiación del dolor, y de posterior reinención. Aludo a dicha propagación porque se produce en el niño un proceso similar: puesto que el niño no quiere seguir viviendo al lado de una madre que le maltrata, opta por dejar de “permanecer en silencio” para “apropiarse de la palabra”, metafóricamente hablando<sup>16</sup>, pues este recurre a la acción, al trasvase de uno a otro espacio —del espacio de lo real al Más Allá—, para garantizar su propia seguridad. De nuevo, no solo vuelve a recurrirse a la corrupción del espacio íntimo del individuo —como ocurría en “Otro jardín secreto”—, sino que la pertenencia fantasmática al hogar se mantiene como única opción viable, como cárcel indisoluble que acerca al individuo a una suerte de libertad ante la violencia experimentada.

No obstante, mencionaba antes la existencia de otro *silencio doblegado* que surge a consecuencia de “apropiarse de la palabra” por parte de aquellas figuras que han sufrido dicho sometimiento a la capacidad de articular el lenguaje. En este caso, tanto el fantasma como el niño son ambas figuras que parten de un *silencio doblegado* para alzar la voz, aunque en el caso del fantasma este propaga dicho *silencio doblegado* a la figura de la madre, obligándola a guardar el secreto del lugar en el que se encuentra el cuerpo muerto de su hijo, pues “sería muy sospechoso que a estas alturas se te ocurriera pedirle a los policías que revisaran ahí”, además de que se descubriría “el remedo de madre que eras” (Cruz, 2024, p. 35). Sea plaga, contagio o propagación, el silencio se mantiene asociado a la familia, apegado a la alteración de roles que cambian su manifestación de víctima a victimario, invirtiendo también con ello el silencio asociado en cada caso. No obstante, cabe mencionar también el *silencio psicossomático* que encierra en la *psique*, en el *silencio individual* del niño, la violencia sufrida, para terminar corporizándose en el *soma* a través del salto espacial —del mundo de lo real al mundo de los muertos— que convoca un salto físico —de figura posible a figura imposible; de vivo a no-muerto, a fantasma, en definitiva—.

---

<sup>16</sup> De hecho, el niño no solo decide aceptar la muerte, sino que transmuta el *silencio doblegado* en silenciamiento elegido: “No quiere hablar contigo. Por eso te estoy contestando yo” (Cruz, 2024, p. 34), explica el fantasma-narrador a la madre.

Se observa otra de estas manifestaciones silentes en el relato “El intercambio”, en el que se recurre a la presentación de la historia a través del formato diario escrito por una voz infantil, testigo de la violencia machista ejercida por su padre hacia cada uno de los integrantes de su familia. El *silencio doblegado* se observa, por ejemplo, en la figura de la madre quien, incluso acudiendo a urgencias con un brazo roto, decide no pronunciarse ante este hecho, describiendo lo ocurrido como un accidente doméstico. El secreto de odio hacia el padre pervive en la figura del niño-narrador, quien recurre al ritual vudú, en concreto, a un proceso de animalización, proponiendo un intercambio de cuerpos entre el padre y Lucky, el perro. El carácter anímico del niño —concretado en dicho odio en aumento— se enuncia desde su idea germinante —es decir, desde la opción ritual para imponer el silencio a su padre—, cuya articulación se hace finalmente efectiva a través de la inversión de silencios doblegados, a la que me referiré con posterioridad.

Ha de comentarse, no obstante, un tipo de silencio al que asistimos, en primera instancia, a través de la animalización e intercambio corporal-ritual y que refiere al silencio que Campra (1991) define como “un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado”, considerando “lo no dicho [...como] lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos” (p. 52). Aunque a ello he de añadir la concepción de Siminiani León (2024) al respecto del silencio en lo fantástico, que la investigadora concibe más bien como “continente y potencia de todo contenido” a pesar de la oquedad que genera, *a priori* vacía de significación (s.p.). Ello se observa en la última entrada del diario, escrita tras dicho ritual y sumida, consecuentemente, en una ambigüedad constitutiva ante la nueva e intercambiada apariencia en ambos miembros: el padre y el perro.

Siento que este Año Nuevo traerá sí cosas buenas. Como papá sigue con su mal carácter, mamá lo mandó a vivir a la azotea. La verdad es que vigila bien la casa, aunque de repente se pone igual de loco que antes. Ya me ha mordido. No se ha dejado vacunar, debe ser porque siempre le tuvo miedo a las inyecciones. En general, las cosas están mucho mejor. Lo único malo es que tenemos que encargarnos de cuidar su antiguo cuerpo, pero lo hacemos entre todos. A Lucky tampoco le gustó el cambio, se la pasa dormido y cuando lo alimentamos nos gruñe. Ya estoy pensando en cómo solucionarlo. (Cruz, 2024, p. 69)

En dicho fragmento puede considerarse efectivo el intercambio a raíz de las cualidades señaladas en Lucky —su apariencia gruñona puede atribuirse al antiguo carácter del padre—, aunque, sobre todo, en el padre —a quien se le atribuye la vigilancia de la casa, el mordisco animal, sin olvidar la alusión al cuidado de “su antiguo cuerpo” o las referencias a una coordenada temporal previa con la que se establece una comparación ante su carácter, pues “se pone igual de loco que antes”—. En cuanto a la inversión de silencios doblegados, esta se observa a raíz de dicha cita, que alude a la forma de acallar al padre imponiendo un silencio animal, vinculado al implícito en toda mascota, como había sido comentado anteriormente, tras el proceso de “marranización” de Juan en el cuento “Porcicultura para principiantes”. Dicha imposición no solo es lingüística sino espacial, al relegar al padre a la azotea; a un lugar alejado de la presencia de la familia, dada la necesidad de protección que señala, en contraposición, aquel tiempo pasado en el que reinaba un ambiente de imperante violencia. Este intercambio se mantiene en una suerte de secreto colectivo intrafamiliar<sup>17</sup> que responsabiliza a cada uno de sus miembros ante el cuidado del cuerpo del padre.

Otro de los relatos objeto de análisis que también hace pervivir esta derivación de la *psique* al *soma* en el *silencio psicossomático* es el titulado “Visitas”, en el que una de las protagonistas, Mirna, convive sexualmente insatisfecha a causa de las condiciones físicas de su marido, tanto es así que esta empezó “a experimentar un ansia monstruosa por ser penetrada” a pesar de que, como ella misma llegó a admitir, “su ternura me quebraba y me sentía atrapada por un amor que me impedía ponerle fin a mi insatisfacción” (Cruz, 2024, p. 93). El *silencio individual*, en este caso, se relaciona con las pulsiones inconscientes derivadas de la sexualidad de Mirna, tal y como se había observado en el relato “Una mujer solitaria”. No obstante, frente al punto negro en el espejo de Margarita que es el activador de dicha pulsión en “Una mujer solitaria”, se encuentra el propio deseo sexual que nace en Mirna en “Visitas” y que convive con la necesidad desesperada de suplir dicha insatisfacción —que se

---

<sup>17</sup> También *somático* al convocar el ritual de intercambio dada la necesidad de poner fin a la violencia doméstica. Así, el *silencio psicossomático* surge a partir de ese silencio individual que conlleva un sufrimiento compartido entre los miembros de la familia, y se deriva en la animalización somática del padre que invierte los roles asociados entre este último y el animal de compañía.

somatizará/corporeizará al convocar a una criatura de orden imposible que empleará para su propia satisfacción—. El *silencio individual* es también una suerte de secreto que Mirna le oculta a Jonás, su marido, quien poco a poco va sucumbiendo ante la sospecha que le provoca el hecho de que “de pronto no hizo falta que la mimara para ayudarla a conciliar el sueño, porque cuando yo regresaba a casa del trabajo ella estaba relajada, muy relajada” (Cruz, 2024, p. 95).

La recurrencia a lo insólito o, más concretamente, a figuras de orden imposible es, como había comentado previamente, una de las vías desde las que hablar de la transmutación de víctima a victimario en el *silencio doblegado*. Sin embargo, en este relato se recurre a dichas figuraciones, considerando que estas representan esa parte de encuentro con lo reprimido, con lo negado en la esfera de lo social, llegando a resultar atractivas, dado ese rechazo que se imprime en ellas y que encierra los tabúes de todo enclave cultural. En este caso, la figura de la alteridad se describe en el texto como “un hombre monstruosamente grande”, con una piel gris, “cubierta de un vello muy espeso”, de un “atractivo increíble” y con una “descomunal verga” (Cruz, 2024, p. 99). Su presencia, además, queda difuminada por un “tufillo a azufre”, que quedaba impregnado en el ambiente tras su presencia (Cruz, 2024, p. 100). Dada esta descripción, puede considerarse dicha figuración imposible como hombre lobo con posibilidad de ser interpretada en tanto que “la sombra reprimida de instintos primarios [...] que propicia el enfrentamiento del individuo con el misterio del ser y con la profundidad tenebrosa del inconsciente” (Moraña, 2017, p. 253). Las características asociadas de bestialidad y animalidad se suman al nexo con lo demoníaco, hecho que recuerda toda una tradición vinculada a la maternidad como experiencia monstruosa que parte del haber mantenido relaciones sexuales con el diablo. No obstante, lejos de asociarse a lo propio maternal, se emplea esta figura para, por un lado, satisfacer los deseos de Mirna y, por otro, hacer realidad los temores de Jonás ante la impotencia que este experimenta. Todo ello se lleva a cabo a través del cuerpo, en el que se reconoce una dualidad intrínseca que, en este caso, sale a la luz, considerando la sexualidad como lugar del que resulta imposible escapar, y que remite a la separación de ambos regímenes: alma y cuerpo.



Momentos de dualidad hacia aspectos desagradables (enfermedad, precariedad, discapacidad, cansancio, vejez, etc.) o agradables (placer, ternura, sensualidad, etc.) le dan al sujeto el sentimiento de que el cuerpo se le escapa, que excede lo que él es. El dualismo [...] transforma el exceso en naturaleza, hace del hombre una realidad contradictoria en la que la parte del cuerpo está aislada y afectada por un sentido positivo o negativo, de acuerdo con las circunstancias [...] Lugar del gozo o del desprecio, el cuerpo es, en esta visión del mundo, percibido como algo distinto del hombre. El dualismo contemporáneo distingue al hombre de su cuerpo. (Le Breton, 2002, p. 152)

Sí que encontramos, entonces, un *silencio doblegado*, aunque ligeramente diferente en cuanto a los términos más arriba definidos —a colación de los cuentos “Corazones negros” y “El intercambio”, en los que se advierte una transmutación de víctima a victimario tras emplear la subversión de un primer *silencio doblegado* como herramienta de denuncia ante la violencia experimentada—. En este caso, la aceptación de dicha impotencia masculina, así como del regreso del hombre lobo como medio de autosatisfacción femenina, es lo que queda finalmente en el texto, erigiendo la necesidad de sometimiento del hombre ante las necesidades de su mujer:

Una mirada fue suficiente para que yo supiera que ella iba a seguir haciéndolo y que yo lo aceptaba. Mirna siempre sabe lo que me conviene. Lo mejor que me pudo haber pasado fue enamorarme de ella. Soy un hombre con suerte. (Cruz, 2024, p. 100)

En último término, incluyo el texto “Gozo carmesí” que, en relación con las pulsiones sexuales, aunque, sobre todo, con la vuelta a la dicotómica opresión que media entre la aceptación y el rechazo del cuerpo femenino, se sitúa Melinda, carcomida por un deseo de búsqueda de aprobación física en su pareja, pues “se odiaba a través de unos ojos que ni siquiera le pertenecían” (Cruz, 2024, p. 80). En este sentido, vuelve a hallarse una transmutación de la *psique* —del *silencio individual* de Melinda, en el que media dicha necesidad de aceptación— al *soma* —Melinda, tras la ingesta motivada de uvas para modificar su físico, acaba experimentando “una extraña sensación de ligereza”, provocada por esta fruta que contribuye a su adelgazamiento, aunque también a su consecuente desaparición: “Una mañana, frente al espejo, se dio cuenta de que, de tan flaca, estaba

desapareciendo. Su reacción fue automática: tomó una uva particularmente grande, nada más tragarla escuchó un ¡plaf! [...] ya no estaba” (Cruz, 2024, pp. 82, 83)—. Esta última cuestión insólita, por tanto, no solo se enuncia en tanto que *silencio psicosomático*, sino, sobre todo, en tanto que *secreto somático*, teniendo en cuenta que lo somático es aquello que no puede ser alcanzado por el sujeto consciente, pero que se deslinda del “proper body” para asociarse a aquello deseado o, incluso, rechazado por convención, que se mantiene en una constante presencia en ausencia (Abraham y Torok, 1994, p. 87), y que delimita, como enuncia Le Breton (2002), la dualidad del cuerpo, la separación en dos mitades que señalan la pérdida del control del sujeto en cuanto a estas se refiere.

No obstante, y señalando el título del epígrafe que ha introducido el examen de esta obra —“Atravesados por el silencio: de la *psique* al *soma* o viceversa”—, me centraré en observar el fenómeno del *silencio psicosomático* en una gradación inversa, que parte del silencio explícito generado en la ausencia de Melinda a causa de la ingesta de uvas. Dicha gradación inversa ocurre desde los síntomas físicos apercibidos por Saúl, tras sentirse abandonado por su pareja, Melinda. Cuando menciono dicha gradación no me refiero a las “naderías” que ocurren en la casa a causa de la acción y efecto de Melinda —entre ellas, “cambiar de lugar la máquina rasuradora, quitar el papel del baño [...], borrar de la computadora sus artículos urgentes, echar a la basura su tarjeta de crédito”, etc. (Cruz, 2024, p. 84)—. Aludo, por contraste, a las acciones que ocurren sobre el cuerpo de Saúl, que se sitúan sobre el eje de la perversidad, en tanto que venganza de Melinda ante las exigencias físicas a las que había sometido a su cuerpo en vida. En este caso, no solo queda acentuado el molde insólito sobre el que se erige la ficción, sino que este es susceptible de ser encuadrado en lo fantástico feminista, sobre el que Roas deduce tres aspectos esenciales: “1) a cosmology of questions specifically linked to female experience, 2) female narrative voices, and 3) the presence of women as agents of action”, a lo que debe sumarse el objetivo común que une dichas características constitutivas, esto es la subversión de “traditional submission of women and the ways in which women’s identity and experience have been represented (2020, p. 7).

Lo somático aparece en el cuerpo de Saúl, provocándole una pérdida de control exacerbada sobre sus propios movimientos, ya que Melinda “se animó a picarle las costillas, a presionarle el estómago cuando se recostaba”, aunque también “le frotaba el pene frente a las visitas, justo como a él le gustaba” (Cruz, 2024, p. 85). El salto del *soma* a la *psique* ocurre al descubrir su propia fragilidad, hecho que contrasta con el irónico posicionamiento de Melinda quien, desde el otro lado, no sabe si aún lo quiere, aunque “no dudaría un segundo en matarlo si alguien le ofreciera a cambio un racimo de uvas” (Cruz, 2024, p. 86), ubicando con ello esta ficción dentro de las denominadas *narrativas constituyentes* (Peris Blanes, 2025), sobre las que se erige un nuevo plan que clama la transformación de nuestro mundo, que remite al recurso de la acción frente a la pasividad, que elude la sumisión para dar paso a una agencialidad que no encuentra límites.

## Conclusiones

De eso habla el silencio: de nuestros límites marcados a nivel sociocultural y sociohistórico, aunque también a nivel individual. Límites ambos que entroncan con la *doxa* y el *habitus* respectivamente, con los significados ocultos, consecuentemente silenciados por lo hegemónico y asumidos por el individuo. De hecho, el sujeto se erige desde la concepción del *cuerpo fragmentado* (Lacan, 2009), muchas veces enraizado en la dicotomía del Yo frente al no Yo, de la *psique* frente al *soma*, aunque también enfrentado a la autoaceptación obligada de aquello que debe ser rechazado, olvidado o reprimido, según el enclave habitado —en tanto que encuadre de la *fuerza cultural* (Colodro, 2000) y de la *superestructura ideológica* (Voloshinov, 1976)—. No es extraño advertir, en esta línea, de la existencia de respuestas que nacen del interior del sujeto —del *silencio individual*, derivado del sufrimiento propio, de lo asumido por convención, de nuestros miedos reprimidos, de las pulsiones ocultas, o del autoconcepto ante la propia corporalidad, entre otros— para corporizarse, puesto que, siguiendo a Voloshinov (1976), todo signo encuentra el modo de materializarse, de corporizarse, incluso si el signo al que nos referimos es el silencio. De ahí que surjan los que he acotado como *silencios psicosomáticos*, que defino como respuestas originadas en la *psique*, y cuya corporización responde al sufrimiento vivido. Teniendo en cuenta que el silencio adquiere un gran

peso simbólico, puede considerarse en la obra objeto de análisis la corporización del *silencio psicosomático* ora en tanto que enfrentamiento ideológico —que horada en los miedos individuales y en las ansiedades sociales, sin olvidar la escucha de lo instintivo, de los impulsos primitivos del ser—, ora en tanto que reactivación de una determinada dicotomía nacida en el orden normativo —en cuanto a las oposiciones de aceptación/rechazo, de la idea del Bien/la idea del Mal, de aprobación/censura, etc.—. En el primero de estos órdenes, opera el silencio como plaga, extensiva a nivel individual o social; en el segundo, el silencio como secreto individual y/o intrafamiliar.

No obstante, en ambas articulaciones cabe aludir a la subversión que implica el silencio ante dichas restricciones que componen el ámbito de asociación cultural, que he acotado como *silencio social*. El *silencio psicosomático*, muchas veces empleado a modo de *silencio doblegado*, encuentra una vía de escape ante dichas constricciones, emulando el viraje crítico de víctima a victimario a través de procedimientos de orden imposible, para los que se emplean figuraciones insólitas que dinamitan la correlación mente-cuerpo para dar cuenta de la dualidad enfrentada que menciona Le Breton (2002), y que resignifica al cuerpo como materia de ajenidad. De este modo, cobran relevancia en esta línea de transgresión del silencio las animalizaciones, los intercambios y modificaciones corporales, o las desapariciones y apariciones fantasmáticas. A todo ello se presta la poética de Atenea Cruz, pues esta mantiene una férrea conexión con la sintomatología de la violencia, sobre todo anclada al horror social local, aunque también a las mecánicas de reclusión, de rechazo, que mueven a pensar en un horror social universal; en una asociación de temores ocultos que resuenan en el inconsciente colectivo y que, quizás, nunca vean la luz. Solo cabe hacerse con la perversión a la que anima el silencio no para deconstruir los moldes sino para constituir unos nuevos, que reivindicquen la palabra olvidada como la chispa de la rebelión, desapegada de la agridulce censura a la que otrora nos convocara la ausencia de voz.