



Herramientas narrativas e intertextualidades del realismo mágico en las literaturas de la ruralidad: *pequeñas mujeres rojas* (Marta Sanz, 2020) y *La nostalgia de la mujer anfibio* (Cristina Sánchez-Andrade, 2022)\*

Narrative Tools and Intertextualities of Magical Realism in the Literatures of Rurality: *pequeñas mujeres rojas* (Marta Sanz, 2020) y *La nostalgia de la mujer anfibio* (Cristina Sánchez-Andrade, 2022)

---

RAÚL MOLINA GIL

Universitat de València/Universidad de Alcalá  
Departamento de Filología, Comunicación y Documentación  
Calle Trinidad 5, 28801, Alcalá de Henares (España)  
Dirección de correo electrónico: [molinagilraul@gmail.com](mailto:molinagilraul@gmail.com).  
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8100-4481>.

Recibido/Received: 16-1-2024. Aceptado/Accepted: 28-5-2024.

Cómo citar/How to cite: Molina Gil, Raúl (2024). "Herramientas narrativas e intertextualidades del realismo mágico en las literaturas de la ruralidad: *pequeñas mujeres rojas* (Marta Sanz, 2020) y *La nostalgia de la mujer anfibio* (Cristina Sánchez-Andrade, 2022)". *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 526-555. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.526-555>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Resumen** Entre las diversas representaciones de lo rural en la literatura contemporánea, en pleno auge durante la última década, ha cobrado fuerza el uso de las herramientas de naturalización de lo sobrenatural propias del realismo mágico latinoamericano. Como sucediera en las novelas del *Boom*, la inserción de estos aspectos no es escapista, sino que establece relaciones dialógicas con sus contextos de emisión y de recepción al problematizar cuestiones como el papel de la mujer,

---

\* Esta investigación ha sido desarrollada con la ayuda de una Subvención para la Contratación de Personal Investigador en Fase Postdoctoral (CIAPOS) de la Generalitat Valenciana (número de referencia: CIAPOS/2022/069) concedida a través de la Universitat de València y con estancia en la Universidad de Alcalá.

la recuperación de la memoria histórica y la reivindicación de las tradiciones rurales. Este artículo analiza el uso de estos mecanismos en *pequeñas mujeres rojas*, de Marta Sanz (2020), y *La nostalgia de la mujer anfibio*, de Cristina Sánchez-Andrade (2022), y los pone en relación con las herramientas desarrolladas por autores y autoras del *Boom*.

**Palabras clave:** Realismo mágico; Literatura y mundo rural; Marta Sanz; Cristina Sánchez-Andrade.

**Abstract:** Among the various representations of the rural in contemporary literature, in full swing during the last decade, the use of the tools of naturalization of the supernatural typical of Latin American magical realism has become stronger. Similar to what happened with the novels of the Boom, the insertion of these tools is not escapist, but rather establishes dialogic relationships with their contexts of emission and reception, problematizing issues such as the role of women, the recovery of historical memory, and the vindication of rural traditions. This article analyzes the use of these mechanisms in *pequeñas mujeres rojas*, by Marta Sanz (2020), and *La nostalgia de la mujer anfibio*, by Cristina Sánchez-Andrade (2022), and links them to those tools developed by *Boom* authors.

**Keywords:** Magical Realism; Literature and Rural World; Marta Sanz; Cristina Sánchez-Andrade

---

## 1. LA OTREDAD DE LO RURAL Y EL REALISMO MÁGICO: LA CONVIVENCIA DE LO NATURAL Y LO SOBRENATURAL EN LAS LITERATURAS DE LA RURALIDAD

Dice Marc Badal en *Vidas a la intemperie* que la mirada urbana ha escrito la historia, determinando lo relevante y lo memorable, y que “la ciudad es siempre morada de algún tipo de poder. Es un centro [...] Ha definido a qué nos referimos cuando hablamos de cultura. La ciudad es autorreferencial. Se basta a sí misma. Sus “confines marcan un límite que raramente rebasan sus habitantes” (Badal, 2018, p. 19). Frente a ella, “el campo es la distancia a atravesar. Lo que se ve de soslayo a través de la ventanilla para mantener la ficción de que existen ciudades distintas. Una imagen congelada. Una realidad muda. Un entorno residual, receptor de todo lo que molesta y no tiene cabida en la ciudad” (2018, p. 19). La concepción de Badal responde a un entendimiento histórico de una oposición jerárquica binaria urbano/rural sobre la que se han sostenido la demografía española y sus representaciones simbólicas (entre ellas, las literarias). Lo curioso de ese *otro* (del otro rural, por así decirlo) es que no se ubica en lejanas e inaccesibles geografías (como ocurría con Oriente en las reflexiones de Said) sino a la vuelta de la esquina: “La España vacía aparece de pronto nada más abandonar la ciudad [...] Hay una raya no imaginaria, un límite municipal, que establece el comienzo de la España vacía. No es un cambio progresivo, sino brusco”, decía Sergio del Molino en su imprescindible ensayo (Molino, 2016, p. 31). A pesar de la cercanía,

continúa, “El abismo que separa la España llena de la España vacía es demasiado grande. Probablemente no se borre nunca. Conforme pasa el tiempo y los españoles se alejan más y más de sus orígenes rurales, las mitologías familiares que componen esa España vacía mental también se diluyen. En parte, se hacen más fuertes, porque los mitos son más mitos cuanto más brumosa es su narrativa” (Molino, 2016, p. 42).

Así pues, pese a la proximidad geográfica, hay mucho del orientalismo de Said en la interpretación de la ruralidad, por su lejanía simbólica. Aquel era definido como un “estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (Said, 2008, p. 21) en cuyas geografías puede ubicarse todo aquello “que rebasaba los límites del conocimiento empírico que se tenía sobre él” (2008, p. 88). Para Said, el orientalismo es “una forma de paranoia” (2008, p. 109) que propone un simulacro epistemológico alejado de toda verosimilitud material e histórica, una verdad al margen, lo que también se deja entrever en algunas de las ficciones que orillan lo rural, fundamentadas en un choque de expectativas y materializadas en una muestra de prejuicios y temores. Nótese, por ejemplo, el paralelismo entre las reflexiones de Said y de Sergio del Molino en la siguiente cita del teórico palestino:

La racionalidad se ve minada por los excesos orientales cuyo misterioso atractivo se opone a los valores que parecen ser normales. El juicio existe para aprehender correctamente la fuerza de los poderes extraños y para acomodarse a ellos con habilidad. A partir de aquí, los misterios orientales se tornarán en serio, sobre todo porque suponen un desafío para la mente racional occidental, que deberá ejercer de otra manera su ambición y su poder permanentes (Said, 2008, p. 90-91).

El desconocimiento del espacio rural, “vestigio de un tiempo superado” (Badal, 2018, p. 19), como sucede con Oriente, ha permitido escenificar numerosas ficciones que explotan la oposición urbano/rural en historias que narran las dificultades de adaptación de los recién llegados de la urbe a partir de la ficcionalización del “ideal de vida sencilla” (Morillo y de Pablos, 2016, p. 101). Siguiendo el postulado de alabanza de aldea guevariano, hemos sido testigos de estos relatos en novelas como *Las ventajas de la vida en el campo*, de Pilar Fraile (2018), o en películas como *Suro*, dirigida por Mikel Gurrea (2022). Los personajes se enfrentan aquí a un profundo *shock*, un atravesamiento de la fantasía lacaniano que desmonta su construcción ficcional al ubicarlos frente a una materialidad

(la del mundo rural) hasta entonces desconocida y que desestabiliza sus firmes convicciones. Al cabo, si lo nos paramos a pensar, ni el *locus amoenus* previo al desembarco en lo rural ni el *locus eremus* en el que se convierte este espacio responden a concepciones realistas, sino a extremados tópicos nacidos al amparo de una ficción preestablecida.

Aunque pudiera parecer contradictorio, el entendimiento de lo rural como un espacio otro es también lo que permite que algunas ficciones ubicadas en estas geografías presenten universos ficcionales colmados elementos no miméticos. De la misma forma que para Said “Oriente era casi una invención europea y, desde la antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias” (2008, p. 19), el mundo rural (en tanto un otro atávico, habitado por el folclore y la mitología) puede convertirse en espacio predilecto para el desarrollo de narraciones en las que se acepta la “coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro” (Roas, 2001, p. 9).

Esta última cita es la definición exacta que ofrece David Roas del “realismo maravilloso”, también llamado “realismo mágico”, de tan larga tradición literaria en Latinoamérica. Estas obras se fundamentan en una “poética de la homología” (Roas, 2001, p. 54), es decir, en una integración y equivalencia absoluta de lo real y lo extraordinario que se consigue mediante un proceso de naturalización a través del cual se confiere el *status* de verdad a lo no existente. Así, se desnaturaliza lo real y se naturaliza lo insólito en un ejercicio que integra lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo: “Los hechos son presentados al lector como si fueran algo corriente. Y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de este y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo natural” (Roas, 2001, p. 10). Frente a lo fantástico, la presencia de lo insólito no produce aquí lo que Roas denominaba “miedo metafísico”<sup>1</sup>, pues no altera el paradigma de realidad.

---

<sup>1</sup> David Roas distingue dos tipos de miedo. Por una parte, el “miedo físico”, definido como aquel que tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso, lo cual puede ser un efecto habitual de lo fantástico, aunque también esté presente en otro tipo de obras literarias o fílmicas en que se atemoriza al lector por medios naturales, como el thriller, las historias sobre psicópatas o desastres naturales, etc. (Roas, 2015, p. 95). Por otra parte, el “miedo metafísico”, impresión propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre

Esto es lo que ocurre en novelas como *Cien años de soledad*, *Pedro Páramo* o *La casa de los espíritus*, en las que el narrador, los personajes y el lector naturalizan eventos absolutamente extraordinarios como parte inherente del universo ficcional. Sucede, por ejemplo, en la normalización de una enfermedad que provoca el olvido y que será curada gracias a una bebida de Melquíades o en el relato del sacerdote que levita tras beber una taza de chocolate caliente, en el caso de la primera novela; en la existencia de las voces de los muertos como narradores y de “ánimas que andan sueltas por la calle” (Rulfo, 2005, p. 111) en la segunda; o en la aceptación de que Clara es capaz de predecir el futuro y de hablar con los muertos, en la tercera.

Teniendo en cuenta lo dicho, es muy significativo que muchas de las obras que podríamos incluir en la etiqueta de realismo mágico se hayan desarrollado en espacios rurales. Al cabo, es en ellos donde hay una mayor convivencia entre lo folclórico, lo legendario y lo religioso que permeabiliza la separación racionalista entre lo posible y lo imposible<sup>2</sup>, de la misma forma que para Alejo Carpentier lo real maravilloso «era patrimonio de la América entera» y «se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente» (1969, 117). Mientras que en el espacio urbano, en tanto paradigma de la modernidad, tienden a descartarse las explicaciones irracionales sobre los fenómenos del día a día (por la mayor preminencia del discurso científico), buena parte del mundo rural parece haber mantenido durante siglos (en el caso español, hasta bien entrado el siglo XX), y en perfecta armonía con la religión, algunas explicaciones que hoy calificaríamos como sobrenaturales (la mayoría de ellas provenientes de leyendas paganas).

---

lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar (2015, p. 96).

<sup>2</sup> Para aceptar la existencia de efectos fantásticos de extrañamiento es necesario el triunfo previo de una concepción científica y racional del universo: “Únicamente las culturas que han accedido la concepción de un orden constante e inmutable de los fenómenos han podido dar nacimiento, como por contraste, a la forma particular de imaginación que se complace en contradecir exactamente una tan perfecta regularidad: el terror sobrenatural” (Caillois, 1966, pp. 20-21). Antes de dicha separación explícita entre los órdenes de lo posible y de lo imposible, esto es, hasta el auge del racionalismo en el siglo XVIII, habían convivido tres explicaciones de lo real: la ciencia, la religión y la superstición (Molina Gil, 2015, p. 186). De esta manera, y siguiendo a Susana Reisz, la literatura fantástica en Europa surge como compensación a esta rigurosa división impuesta entre las esferas de lo natural y lo sobrenatural, que la religión había mantenido coherentemente unidas hasta entonces (2001, p. 194-195).

Algunos recientes textos, a caballo entre el testimonio, el ensayo, la crónica periodística y el libro de viajes, recogen esta presencia de lo sobrenatural en las sociedades rurales de la España del siglo XX y XXI. Uno de ellos es *El viento derruido. La España rural que se desvanece*, en el que Alejandro López Andrada recopila testimonios sobre una forma de vida en peligro de extinción<sup>3</sup>. En un momento dado, nos habla de María Josefa, una suerte de curandera que utilizaba oraciones y hierbas para sanar de las culebrillas o del mal de ojo. A su hijo, Máximo, fallecido en plena infancia, le eran atribuidos extraños poderes que hoy ubicaríamos en el terreno de lo sobrenatural, pero que, para Frasca de Carretas, una vecina de un municipio cercano, eran perfectamente encuadrables en el orden de lo posible. La anciana relata que había perdido un borreguillo y que andaba buscándolo cuando se encontró con el pequeño Máximo, de apenas tres años, que le dijo: “Acérquese usted al lejío de ca Virutas, y allí, frente al corralón de Pedro Quebuscas, donde hay dos troncos de álamos cortaos..., acérquese usted y lo verá allí acostaíto, en mitad de los troncos, resguardaíto contra el frío, porque ha estao toa la noche comiento en el cercao y está hincháito de yerba el animal” (López Andrada, 2017, p. 122). La anciana caminó hacia la ubicación indicada por Máximo y encontró allí al borrego, tal y como lo había descrito el infante. Ella se sorprende (“me pareció casi imposible que un niño tan chico, sin retirarse de su casa, hubiera acertao dónde estaba mi borrego, en un sitio donde él jamás pudo haber estao”), pero, antes de considerarlo “cosa de brujería”, prefiere otorgar una explicación normalizadora: “Yo misma pensé que era un ángel, y quizás por eso el señor se lo ha llevado” (2017, p. 122).

Unas páginas antes, justo después de una explicación de María Josefa sobre sus ancestrales remedios, Alejandro López Andrada introduce en el texto una reflexión a todas luces significativa para entender esta convivencia no problemática de lo sobrenatural y lo sagrado en las geografías de la España rural:

Resultaba curioso ver cómo coexistían las manifestaciones religiosas y las puramente esotéricas o paranormales. A mí me asombraba ver a las ancianas comentando en corrillo, o alrededor de una fogata, historias de

---

<sup>3</sup> Otros ejemplos publicados en fechas recientes los que encontramos este tipo de narraciones son *Palabras mayores. Un viaje por la memoria rural que se desvanece* (Paco Gancedo, 2015), *Quien te cerrará los ojos. Historias de arraigo y soledad en la España rural* (Virginia Mendoza, 2017), *Los últimos. Voces de la Laponia española* (Paco Cerdá, 2017) o *La España que abandonamos* (Denis Escudero Muñoz, 2020).

almas en pena o aparecidos que volvían al mundo para cumplir viejas promesas y, poco después, al otro día verlas asistir a rezar el sagrario rosario devotamente [...] La vida de entonces tenía un sentido trascendente y, a veces, se obraba pensando en la otra vida. Y había quien mezclaba la religión con el ocultismo: las creencias supersticiosas tenían un lugar bastante fundamental en aquellas culturas (López Andrada, 2017, p. 112).

En términos teóricos, podríamos entender que el paradigma de realidad de algunas de estas zonas rurales es permeable al no haber sido especialmente afectado por los avances racionalistas, lo que permite una explicación tripartita de la existencia: en primer lugar, la material, entendida como aquella que podemos percibir a través de los sentidos; en segundo lugar, la religiosa, que abraza lo anterior; y, en tercer lugar, la esotérica o insólita, que atraviesa con asiduidad la fina pared que separa lo posible de lo imposible, sin que ello provoque una desestabilización del paradigma de realidad<sup>4</sup>. En el ámbito literario, se podría decir que se produce una superposición entre el “realismo maravilloso” (o mágico) y lo “maravilloso cristiano” (Roas, 2001, p. 13), entendido como “aquel tipo de narración de corte legendario y de origen popular en el que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa” (2001, p. 13). En todo caso, ambos procesos naturalizan lo insólito, a partir de diversos procedimientos.

Esta percepción de lo real ha influido algunas ficciones a lo largo de la historia reciente de la literatura, como *El silencio de las sirenas*, de Adelaida García Morales, publicado en 1985 tras el éxito de *El sur* y de *Bene* (dos narraciones también cargadas de herramientas propias de lo no mimético), cuya narradora, María, la maestra del pueblo, nos describe el misterioso ambiente de una perdida aldea de Las Alpujarras. Ella y Matilde participan en sesiones de espiritismo, rodeadas de un halo religioso, en las que intentan ayudar a Elsa a recuperar los recuerdos de su amor por Agustín, perdidos en un perpetuo devenir de temporalidades superpuestas de las que cuesta mucho separar la realidad de la ficción. En una de las primeras apariciones de Matilde dentro de la novela, la narradora se detiene en una reflexión sobre la convivencia de lo sobrenatural con lo mundano, muy similar a la antes referenciada:

---

<sup>4</sup> Nótese que los órdenes de lo religioso y lo sobrenatural pueden aparecer superpuestos. En muchos casos, como en el recogido por Alejandro López Andrada, de hecho, se entiende que la religión (a partir de la oración) puede curar a quien ha enfermado por causas aparentemente sobrenaturales (el caso del mal de ojo, por ejemplo).

A veces, escuchar a Matilde era ir aprendiendo la historia de la aldea, la de sus antepasados, la que ellos habían creído vivir. Era una historia manejada, en parte, por seres imaginarios y crueles que parecían divertirse jugando con las desgracias de estos aldeanos. Decía que él regresaba algunas noches y atravesaba varias veces su dormitorio, yendo de una pared a otra. Adoptaba en esas ocasiones la forma de una media luna y despedía un brillo muy débil para guiarse en la oscuridad [...] Las voces de los muertos nunca se olvidan. Ellos jamás se alejan del todo. Y no hay por estas tierras más dioses, ni más santos que ellos: las ánimas. A ellas se les reza para que custodien los asuntos de los vivos y de ellas se reciben los milagros. Ellas envían sus señales desde otro espacio y a ellas se les ruega incluso para que cesen las tormentas (García Morales, 1985, p. 34-35).

A lo largo de la novela, como en este fragmento, se suceden las apariciones fantasmales, se habla de los duendes “martinicos”, que comunican aspectos del más allá a los humanos o, incluso, se relata la existencia de una lengua de toro “entrando y saliendo de una roca alta y nimbada por un resplandor” (1985, p. 34) que el folclore rural relaciona con “seres encantados que los moros dejaron como recelosos guardianes de sus tesoros ocultos” (1985, p. 34). Ante la aparición, el padre de Matilde debería “arrojarle una de sus alpargatas para que la roca se abriera y mostrara el escondite de una riqueza incalculable” (1985, p. 34), sin embargo, el miedo a ser tragado por aquel apéndice gigante lo impulsó a huir. Entonces, la lengua castiga su cobardía con un terrible presagio que en adelante se cumplirá: “Has perdido tu suerte. Ahora tendrás que trabajar durante toda tu vida. Vivirás en la miseria y morirás más pobre todavía” (1985, p. 34). Lo verdaderamente interesante en la novela de Adelaida García Morales es que dichas apariciones sobrenaturales, incluso terroríficas en algunos casos, no producen “miedo metafísico”, esto es, no habitan el terreno de lo fantástico, sino que son naturalizadas: el padre de Matilde huye por mero temor a una muerte cruel, pero el episodio no modifica su visión de lo real, en la que siempre ha tenido cabida la citada convivencia de lo insólito y lo natural.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta este momento, no debería extrañarnos que la narrativa contemporánea que persigue la recuperación de la memoria rural ofrezca, en ocasiones, mundos ficcionales que asumen esta convivencia en un marco en apariencia realista, pues esta concepción forma parte indisoluble del entendimiento histórico de la ruralidad. Para mostrar esta pluralidad de interpretaciones, algunas novelas españolas

contemporáneas han orillado el realismo mágico o maravilloso, al entender que las herramientas narrativas ofrecidas en obras como las de García Márquez, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, María Luisa Pombal o Isabel Allende son las más útiles para representar la integración de lo ordinario y lo extraordinario dentro del universo ficcional, como en cierta medida ensayó Adelaida García Morales o, también, otros narradores como Álvaro Cunqueiro, y como han certificado autores como Alejandro López Andrada en sus recopilaciones testimoniales.

## **2. DOS REPRESENTACIONES DEL REALISMO MÁGICO EN LAS LITERATURAS DE LA RURALIDAD CONTEMPORÁNEAS: *PEQUEÑAS MUJERES ROJAS*, DE MARTA SANZ (2020) Y *LA NOSTALGIA DE LA MUJER ANFIBIO*, DE CRISTINA SÁNCHEZ-ANDRADE (2022)**

El campo literario actual ha asistido en los últimos años al auge de obras literarias que han tomado la ruralidad como temática principal de sus ficciones. Como han indicado los principales críticos de la corriente, podemos ubicar el inicio de esta tendencia tras la publicación de *Intemperie*, de Jesús Carrasco, en 2013, y de *La España vacía*, de Sergio del Molino, en 2016 (Mora, 2018; Champeau, 2019; Gómez Trueba, 2022). A ello ayudó el clima social de reivindicación de lo rural, materializado en las revueltas de la España Vaciada y en la emergencia de partidos políticos que focalizan sus propuestas en la situación de este territorio y en el Gran Trauma de la despoblación.

*pequeñas mujeres rojas* (2020) y *La nostalgia de la mujer anfibio* (2022) se enmarcan en el contexto de estas nuevas literaturas de la ruralidad y comparten, entre sí, el uso transversal de las herramientas del realismo mágico en lo referido a la convivencia normalizada de lo sobrenatural y de lo natural dentro de los universos ficcionales construidos. Este uso de lo no mimético no implica un carácter evasivo o desanclado de la realidad material, sino que permite la inserción y el tratamiento de problemáticas actuales, tal y como sucedía en algunas novelas del *boom* latinoamericano englobadas en dicho subgénero<sup>5</sup>. En el caso de Cristina

---

<sup>5</sup> Al hablar del realismo mágico, existe una tendencia a pensar en que lo imaginativo del mundo ficcional aleja el relato de los condicionantes materiales e históricos de su tiempo. Sin embargo, la crítica supo ver que entre la maraña de extraños acontecimientos y entre la multitud de seres sobrenaturales se podía entrever un claro y permanente compromiso social. Leticia Santín del Río hablaba de “realismo político” como “la otra cara del realismo mágico” (1997), en la línea de lo planteado por otros críticos, como Andrés

Sánchez-Andrade y Marta Sanz, sobre el telón estético de un realismo mágico a la española, salpicado de elementos atávicos, se transitan numerosos aspectos propios de la novela política contemporánea, como el cuestionamiento sobre los roles de género en la sociedad rural a partir de unas protagonistas femeninas que intentan, a través de la conquista de su propia agencia, recuperar la memoria de un territorio, aunque ello derive en ciertos problemas, cuya reflexión sostiene parte de la trama. Cabría destacar, eso sí, que ambas obras también establecen entre sí notables diferencias: por una parte, mientras *La nostalgia de la mujer anfibio* escenifica algunos de los rasgos principales de la cultura gallega tradicional (la nostalgia de la tierra o morriña y lo maravilloso como parte indispensable de la identidad), *pequeñas mujeres rojas* no alude tanto a la tradición folclórica, sino que presenta una ruralidad violenta y primitiva que cobra sentido dentro de una coherencia ideológica que convierte al otro en la centralidad para construir una obra comprometida en la que el pueblo funciona como una metonimia de una España que no ha superado su pasado franquista. Así, y antes de desarrollar el análisis de cada una de las obras, debemos incidir que estamos ante dos proyectos diferenciados estética e ideológicamente que, sin embargo, recurren a unas herramientas narrativas particulares (las del realismo mágico) y que ubican sus acciones en el espacio rural, tornando significativa dicha espacialidad otra.

## 2. 1. *pequeñas mujeres rojas*, de Marta Sanz (2020): las represaliadas voces de los inhumados

*pequeñas mujeres rojas* es la tercera novela de la saga detectivesca protagonizada “in praesentia o in absentia” por el detective Arturo Zarco y por Paula Quiñones, que se inició en 2010 con *Black, black, black* y continuó en 2012 con *Un buen detective no se casa jamás*. La novela reconstruye el intento de exhumación de las fosas comunes de Azafrán por

---

Amorós Guardiola, que no necesitó forzar los textos de García Márquez para vincular Macondo y la realidad colombiana del siglo XX: “Podríamos pensar que es una novela evasiva, puramente fantástica. Pues bien, no. En Macondo hay también los problemas de la compañía bananera y del capitalismo que quiere entrar allí. Sobre todo, en *Cien años de soledad*, por este camino absurdo, imaginativo, fantástico, al final llegamos a conocer muy bien los problemas de un pueblecito colombiano. Problemas, insisto, a todos los niveles de la realidad: problemas económicos, sociales, políticos, pero también problemas que alguien podría llamar idealistas, de ilusiones, de capacidad de vivir alegremente en esa ciudad” (Amorós Guardiola, 1972, p. 51).

parte de Paula Quiñones y su posterior asesinato, un crimen abyecto que para María Ángeles Naval dimensiona el compromiso con “la defensa de las reclamaciones de los familiares de víctimas de la Guerra Civil y de la represión franquista; con la construcción de una memoria democrática del pasado español del siglo XX; y con la justa restitución de la épica de los vencidos y las vencidas” (2021, p. 40) y, a su vez, demuestra “la existencia de beneficiarios en 2012 del crimen de 1936 y con ellos de la envidia cainita y de la codicia” (2021, p. 41)<sup>6</sup>. En la novela, ello aparece representado por los descendientes de Jesús Beato, esa “estirpe de perpetradores” (Naval, 2021, p. 42) que disfruta en el presente de los bienes y riquezas conseguidos por el anciano que ejerció como delator durante el periodo bélico. En opinión de Simone Cattaneo (2020) y de Laura Ventura (2022) la novela imbrica la recuperación de la memoria histórica con las herramientas propias de la novela negra, aunque transgrede las habituales marcas de lo policíaco en un ejercicio que otorga la voz a las mujeres y centraliza la experiencia femenina<sup>7</sup>. Este detalle, de hecho, propone una primera forma de renovación en el marco de las novelas de la memoria, como señalara Naval, ya que son Paula y Luz quienes desentrañan los crímenes, a la vez que se muestra la paradigmática

<sup>6</sup> Laura Ventura relaciona *pequeñas mujeres rojas* con las narrativas de la memoria y con obras como *Soldados de Salamina*, *El lápiz del carpintero*, *Los girasoles ciegos* o *Las trece rosas*, pero indica un detalle fundamental que muestra una evolución en la toma de la palabra y en el foco de la narración, “pues Sanz recrea la cotidianidad y la voz de quienes integran equipos que llevan a cabo las investigaciones (a través de la realización de entrevistas, por ejemplo, a sobrevivientes, buscando testimonio y fuentes documentales para encontrar el o los terrenos donde se arrojaron los cuerpos, etc.) y las posteriores exhumaciones” (Ventura, 2022, p. 200). La propia Paula Quiñones así lo asevera cuando indica: “Yo he venido aquí a recordar y a olvidarme. A olvidar mientras reconstruyo recuerdos que no son exactamente los míos, pero que, de alguna manera, también me pertenecen [...] He venido aquí a establecer un nexo entre las pobrezas que persisten, por debajo del oropel, y las novelas de la Guerra Civil que aún tienen protagonistas ambiguos” (Sanz, 2020, p. 43).

<sup>7</sup> Para José Colmeiro, la centralidad de la experiencia femenina en la novela negra española es un fenómeno relativamente reciente, que ha ido en paralelo a la transformación política y cultural del postfranquismo (2015, p. 26). Las escritoras más jóvenes de novela negra, como Mercedes Castro, María Zaragoza, Dolores Redondo, Marta Sanz o Cristina Fallarás “se introducen temas que tienen que ver con cuestiones de género, desigualdad y discriminación, el acoso sexual, la violencia doméstica, así como otros asuntos relacionados como la explotación de la tierra y el ecofeminismo [...] el género policíaco sufre una transformación adicional, al ser atravesado por una óptica diferenciada de género que frecuentemente transgrede las convenciones patriarcales genéricas” (Colmeiro, 2015, p. 26).

inoperatividad de Arturo Zarco (2021, p. 41), representante ausente y desmitificado del tradicional policía que posee las claves interpretativas del caso.

*pequeñas mujeres rojas* se construye a partir de la voz de dos narradoras y de un coro: primero, Paula Quiñones, que toma la palabra en unas cartas enviadas a Luz Arranz en el verano de 2012, durante su estancia Azafrán<sup>8</sup>; segundo, Luz Arranz, que reconstruye años después los hechos basándose en las citadas cartas y en otros detalles de la investigación sobre la muerte de Paula; tercero, un coro intemporal de voces en un principio desconocidas, que pronto sabremos que está conformado por las víctimas de la barbarie franquista.

Tras el poema “Soe”, de Manuel Vázquez Montalbán, que hace las veces de paratexto a modo de cita inicial, la novela se abre con la voz del trágico coro de muertos, lo que nos ubica desde el inicio en el ámbito de la tragedia clásica<sup>9</sup>. Más allá del final dantesco, la novela responde a algunas particularidades anotadas por Aristóteles en su *Poética*. Por ejemplo, Paula Quiñones sufre una anagnórisis, fruto de la investigación, al conocer, gracias a las anotaciones en un ajado y viejo diario propiedad de Jesús Beato, que este fue delator y perpetrador de los crímenes. Ante ella y ante el/la lector/-a es mostrada entonces la tramoya con toda su fuerza: la relación de Paula con el farmacéutico, descendiente de Beato, es a todas luces una farsa, mientras que el espacio en el que vive, que es el hostel-restaurante regentado por su familia, se convierte en una suerte de cárcel de la que no podrá ya escapar. Su destino, como el de Edipo, está predeterminado desde el momento en que pisó el pueblo por vez primera para poner remedio a una de las pestes (la negación de la memoria histórica por parte de los vencedores) que asola esta nueva Tebas que es Azafrán: ella cerrará con su muerte el círculo abierto por su abuelo Manuel, “compañero superviviente de acribillado fémur” (Sanz, 2020, p. 17), como ya nos había adelantado el coro en los primeros compases de la acción:

Paula se desplaza por o sobre –“¿Maestro?”– las líneas de este pueblucho. Tendrá que aprender rápido, olfatear esquinas, reconocer los orines de cada

<sup>8</sup> Las referencias temporales de las cartas ubican la acción de *pequeñas mujeres rojas* en paralelo a la de *Un buen detective no se casa jamás* (Marta Sanz, 2012).

<sup>9</sup> Antes de continuar con el análisis, es necesario señalar la enorme cantidad de intertextualidades explícitas que actúan como pistas o prolepsis de aquello que puede suceder, aumentando el suspense, pero que solo son accesibles a un lector culto que controle los referentes, dice Anabel Torres Lozano (2022).

habitante. La observamos. No le quitamos ojo. Nos intuye, se da la vuelta, pero no puede vernos. Somos muy rápidos evaporándonos. Hoy vemos a Paula confusa: de no ser así, no se estaría dirigiendo hacia la única casa, hacia el único rincón, donde nunca, jamás, debería haber puesto sus asimétricos pies de cojita guapa (Sanz, 2020, p. 22).

En este sentido, el coro también será el encargado de mostrar aquellas partes de la historia que no pueden presentarse en escena, mientras que Luz Arranz, a través de sus cartas, deviene el personaje de Horacio, que narra tragedia de Hamlet tras su muerte (Ventura, 2022, p. 204), pero, como en *Crónica de una muerte anunciada*, el lector es ya sabedor (gracias al coro) de que la narración que tiene entre manos ofrecerá una muerte predestinada<sup>10</sup>.

Aunque la resolución de los conflictos se ubica dentro de un universo realista, existen ciertas concomitancias entre el coro de asesinados de *pequeñas mujeres rojas* y las voces de las ánimas que transitan el universo ficcional de *Pedro Páramo*. En la sección “Asesinos que ganan (lea despacio)”, de *pequeñas mujeres rojas*, el coro nos presenta a algunos de sus muertos, a la vez que reclama para sí un sentimiento de pertenencia al territorio (robado física y simbólicamente): “Nosotros somos el maestro y el destripaterrones, la mujer que no comulgaba, el palomo cojo y el masón y el chico que cantaba La Internacional con el puño en algo [...] También somos españoles. Consignamos este detalle porque hoy nos roban la patria, gentilicio, las coplas de Miguel de Molina, las lágrimas, la bondad” (Sanz, 2020, p. 151). Ello se engarza con la recuperación de la memoria y la posibilidad de descanso junto a sus seres queridos: “Queremos volver metidos en un columbario y quedarnos allí junto a la jaula del jilguero, recuperar cierta presencia nítida en el retrato del grupo familiar” (2020, p. 155-156). En cierta medida, como los muertos de *Pedro Páramo*, estos

---

<sup>10</sup> Asimismo, la propia estructura de *pequeñas mujeres rojas* es también similar a la de *Crónica de una muerte anunciada*: primero, porque la reconstrucción de la historia realizada por Luz Arranz se fundamenta en cartas, informes y testimonios; segundo, porque los hechos se presentan a partir de una narración polifónica, según la terminología de Bajtín (1985); tercero, por la alteración de la ordenación temporal, pues la novela de Marta Sanz está también repleta de elipsis, retrocesos, anticipaciones, etc., que generan una comprensión caótica de la temporalidad que, a su vez, obliga al lector a recomponer los hechos, lo que se ve reforzado por cierta tendencia narrativa a la oralidad, sobre todo en las cartas de Paula y en el relato de Luz, que utilizan características propias de este lenguaje, como la inserción de digresiones, la espontaneidad, la expresividad, el uso de preguntas retóricas, etc.

todavía temen a los vivos y se horrorizan al pensar en todo el tiempo que deberán permanecer apilados dentro de las fosas: “Siento como si alguien caminara sobre nosotros”, leemos en el libro de Juan Rulfo, a lo que otra voz responde “Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados” (Rulfo, 2005, p. 120).

Otra notable relación es la que establece *pequeñas mujeres rojas* entre Juan Preciado y la Tortolica (Julia Melgar), la niña huérfana, hija de Tomé Melgar<sup>11</sup>, que presencié los fusilamientos y enterramientos cerca de la casa en la que vivía con su padre. En la sección “Poltergeist (Nana de tórtolas)” (cuya cita inicial son las primeras líneas de *Pedro Páramo*), el coro de muertos narra con crudeza cómo Juan Beato fue acercándose progresivamente a Tomé Melgar para, finalmente, utilizar su apartado domicilio como paredón. Tras la Guerra y la muerte de Tomé, Julia Melgar marchó a servir a la capital, pero acabó volviendo, con Analía bajo el brazo<sup>12</sup>, que mezclaría su sangre con la de los Beato al casarse con el hijo mediano de Virginia y Jesús, de cuya relación nació David, el farmacéutico<sup>13</sup>, quien, a su vez, se convierte en el amante de Paula Quiñones. Trastornada por lo vivido durante su infancia y por las calamidades que sucedieron dentro de la casa de los Beato a su vuelta, incluida la referida violación, Julia fue enjaulada en el desván, como nos explica el coro de muertos (Sanz, 2020, p. 214-215), cuando “Antonio se cansó de sus cantos y excrementos” (2020, p. 214).

---

<sup>11</sup> El nombre del personaje remite al padre de Lázaro de Tormes, Tomé González. Al igual que Lázaro, la Tortolica fue también puesta en manos de unos amos crueles y sin escrúpulos que habrían de llevarla por un recorrido infernal.

<sup>12</sup> Las voces de los muertos nos indican que Analía pudo ser hija de Jesús Beato y de Julia Melgar, lo que implicaría una descendencia posterior nacida al abrigo del incesto: “Se dijo que el cariño con el que Jesús trataba a Analía, cuando la Tortolica regresó a Azufrón, rota y derrotada, con una hija que la llevaba de la mano hasta la casa de Antonio, no era la de un padre político; que un día, de visita por el Madrid de 1955, queriendo dar calor a la desvalida Julia, pequeña tórtola, la acurrucó con demasiado ímpetu y, bajo el ala de Beato, apareció un huevito del que, al ser incubado y romperse, nació una tórtola desgarbada” (Sanz, 2020, p. 213).

<sup>13</sup> El detalle de que la farmacia del pueblo pertenece a la familia Beato también implica una reflexión sobre la permanencia en el presente de las prebendas y favores que la dictadura otorgó a los colaboracionistas del régimen, como Jesús. En numerosos casos, a ellos les fueron ofrecidas algunas concesiones estatales como los estancos, las administraciones de lotería o las farmacias, muchas de las cuales continúan regentando a día de hoy.

Al igual que Juan Preciado viaja a Comala a buscar a su padre, por petición de su madre en el lecho de muerte, el retorno de la Tortolica es también una vuelta a los infiernos en la que media la memoria de su padre, Tomé Melgar. En *Pedro Páramo*, Juan Preciado muere tras ser testigo de los susurros de los muertos que lo asaltan cuando llega a Comala: “Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando hasta que no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas”, relata Juan Preciado a Dorotea, compañera de nicho (Rulfo, 2005, p. 118). En *pequeñas mujeres rojas* la Tortolica acercaba la oreja a la fosa por si alguien pedía socorro, empujada por el trauma. Juan Preciado muere; la Tortolica, por su parte, sufre una muerte simbólica: el enclaustramiento, producto de la locura. Ambas son consecuencia del desembarco en los violentos escenarios de Azafrán y Comala, en cuyos recodos las voces de los muertos (o su memoria) hielan la sangre. Asimismo, Laura Ventura también declara una relación entre Susana San Juan y Julia Melgar sostenida en la reclusión en la locura y en el aislamiento físico y expresivo de ambas (2022, p. 205).

Además, también podemos establecer un nexo entre Juan Preciado y Paula Quiñones, ya que una de las causas de que esta abandonara su puesto como inspectora de hacienda para recuperar la memoria de los asesinados y represaliados durante la Guerra Civil y el franquismo es el recuerdo de la voz del familiar. En este caso no es la de su madre, sino la de su abuelo, Manuel, herido en el conflicto bélico, que parece reclamarla: “Cada frase de Manuel se le quedó dentro, sin que ella se diese cuenta, y la transformó en una coja idealista y acaso filantrópica” (Sanz, 2020, p. 17). En el referido parlamento entre Juan Preciado y Dorotea, esta le dice que hubiera sido mejor que no hubiera salido de su tierra (como señala el coro al inicio de *pequeñas mujeres rojas* al hablar de Paula) y le pregunta por qué lo hizo. Juan Preciado le dice que a Comala “Me trajo la ilusión” (Rulfo, 2005, p. 119) quizás, de conocer la vida de su auténtico padre, en un intento de recuperación de la memoria familiar y, también, social de México. Ella responde tajante: “¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por así decirlo, una ilusión más” (2005, p. 119). En el caso de Paula, el abandono del trabajo en pos de la ilusión de desenterrar la memoria histórica es la clave de su marcha a Azafrán en pleno verano. En ambos media un deseo de recuperación: Juan pretende conocer su pasado familiar, pero se da de bruces con toda una serie de consecuencias materiales de la historia mexicana; Paula pretende recomponer el pasado social, pero se

encuentra en el camino con la voz de sus antecesores (y, también, de los perpetradores).

Juan y Paula, al cabo, desembarcan en un espacio convertido en una suerte de infierno. Es significativo, por ejemplo, que los dos refieran, nada más llegar, los aromas infectos que desprenden ambas geografías: “Cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias”, dice Juan Preciado (Rulfo, 2005, p. 66); por su parte, en la primera carta dirigida a Luz Arranz, Paula Quiñones señala: “Estos olores fatigosos me hacen entender por qué una veterana actriz, que quiso inaugurar en un paraje cercano un museo de ángeles, se marchó” (Sanz, 2020, p. 28). Estos paralelismos se potencian en la descripción del paisaje, despoblado, seco y colmado de muerte. Así es la primera fotografía de la meseta en *pequeñas mujeres rojas*, muy similar a las impresiones iniciales sobre Comala: “El autobús atraviesa dos pueblos en los que ni una sola persona camina sobre los solares de terrizo o se asoma a las ventanas [...] Paula mira por la ventanilla, le sobrecoge el panorama, los animales, las manchas de aceite de los accidentes de tráfico, los bidones para almacenar el pienso, las balas de paja, el olor a marrano” (Sanz, 2020, p. 19-20). De hecho, uno de los primeros detalles que nos indica Paula es que, en la señal de entrada al municipio, han transformado la segunda *a* en una *u* y la *a* bajo la tilde en una *o*, por lo que se podía leer *Azufrón*. Ahora, el hilo entre las ficciones de Rulfo y de Sanz es el elemento químico vinculado con el infierno (ya presente en algunos textos bíblicos como la destrucción de Sodoma y Gomorra o el Apocalipsis de San Juan), con el que se relaciona Comala en la primera descripción que de ella nos ofrece el arriero: “Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija” (Rulfo, 2005, p. 67)<sup>14</sup>.

La obra de Marta Sanz dispone una doble intencionalidad política: por una parte, reivindica la memoria histórica de España al hace de Azafrán/Azufrón una claustrofóbica metonimia de un país donde todavía perviven numerosos restos del pasado franquista, no solo en las fosas, sino también en la distribución del poder público; por otra, plantea la lucha feminista contra el patriarcado, representado por la permanente batalla de

<sup>14</sup> Esta correspondencia espacial entre ambas novelas ha sido referida por Marta Sanz en algunas entrevistas: “[*Pedro Páramo*] es una novela que crea una atmósfera opresiva de la que he aprendido muchas cosas, que he intentado trasladar a *pequeñas mujeres rojas*; esa atmósfera opresiva es una metáfora del curso de la historia y de la condición humana: desde el principio te orienta hacia el desenlace” (Alejo Santiago, 2020).

Luz Arranz y de Paula Quiñones en pos de la verdad. El cúmulo de citas y de referencias, así como cierta opacidad narrativa construida a partir del uso de diversas voces narrativas (central también en *Pedro Páramo* y en otras novelas del *boom*), que funciona desde el inicio a partir de un proceso de veladura y extrañamiento permanente (por ejemplo, no sabemos quién conforma el coro hasta bastante avanzada la acción) mimetiza la opacidad de la realidad en un mundo dominado por el silencio y las apariencias engañosas. En un sentido similar funciona la emergencia y naturalización de lo sobrenatural, que contribuye a captar la atención del lector, lo que no haría un relato realista clásico. En este sentido, la novela parte de los restos de la realidad que Luz Arranz puede rescatar: “releo cartas de mi amiga, estudio los informes del forense, los detalles de la autopsia y, hasta ese punto, me comporto como una investigadora de una mala serie policial” (Sanz, 2020, p. 236). Sin embargo, no se queda en esta materialidad científica, por así decirlo, sino que elabora una construcción ficcional a partir de ella en la que tiene cabida lo sobrenatural. Este detalle es explicitado en algunas ocasiones, por lo que *pequeñas mujeres rojas* alcanza, también, una dimensión metatextual que guarda relaciones intertextuales con otras obras de la historia literaria:

Después, y ahí viene la gracia y la transferencia de las aptitudes creativas de Beato a mis propias aptitudes, invento, ejecuto la transubstanciación alquímica, hago del vino sangre y de la letra carne, resucito a los muertos, celebro ritos satánicos y políticos, preparo güijjas y atiendo a las reverberaciones polifónicas. Todo el mundo sabe que los asesinaditos no dicen ni mu, pero a mí me ha apetecido darles la palabra. Como en *Pedro Páramo* o en *El fantasma de Canterville*, dos novelas que se hicieron películas, como a ti te gusta (Sanz, 2020, p. 236-237).

Lo importante en *pequeñas mujeres rojas* es una tensión mantenida entre distanciamiento y emoción que deviene una sutil paradoja: “imaginar lo que pudo suceder, fantasear incluso, es más doloroso que conocer el horror paso a paso”, señala Luz Arranz a Zarco (Sanz, 2020, p. 286). La memoria histórica, para Sanz, no es una verdad determinada, sino el relato que debemos conquistar y que ha sido silenciado durante décadas. No es lo mismo, dice, “transcribir que escribir lo que se imagina”, por ello no desea señalar “científicamente las laceraciones de un cuerpo reducido a territorio devastado” (2020, p. 286), una función que sería propia de un forense o de un historiador, sino que construye un entramado ficcional a

partir de los hechos empíricos recabados, de manera que “mis imaginaciones están hechas de las mismas palabras con las que transcribo” (2020, p. 286). Esta reflexión se abre, de nuevo, a la metatextualidad, que se manifiesta en un leitmotiv repetido a lo largo de varias páginas: “Con la descripción del artefacto es suficiente” (Sanz, 2020, p. 284-290). Y, sin embargo, no lo es, pues la literatura, a pesar de utilizar una misma materia prima persigue un más allá de la mera fotografía realista:

Para transcribir elijo cuidadosamente mis palabras y mis imaginaciones están hechas de las mismas palabras con las que transcribo. Con los mismos mimbres se tejen los documentales que los cuentos de hadas. Atento. No lo olvides nunca. Esa similitud no anula la posibilidad de la crítica. No, no lo olvides (Sanz, 2020, p. 286).

Así, la emergencia de lo imaginativo y de lo sobrenatural participa de la deconstrucción de una concepción burguesa del relato traducida en la literatura por la estilización. Marta Sanz recurre, entre otras herramientas, a la repetición y la enumeración e inserta, de hecho, algunas oraciones cacofónicas que problematizan los tradicionales usos estilísticos: “Desde el plano cenital sentamos cátedra y afirmamos que un monolito no siempre es un monolito –una sola piedra–, sino una manera de hablar de los hitos conmemorativos” (Sanz, 2020, p. 330). El detalle más significativo no es únicamente el uso de recursos que alejan ciertos pasajes de aquello que la crítica podría considerar una “escritura de calidad”, sino, sobre todo, la plasmación explícita de esta crítica hacia los usos hegemónicos de lo literario, representada en esta fase final de la novela por la figura del maestro repesaliado: “El maestro refunfuña por la prosa rimadora -ito, ito, ivo-, pero en el fondo vuelve a sentirse orgulloso de nosotros, por nuestra búsqueda de esa precisión léxica que a menudo no coincide con la economía del lenguaje” (Sanz, 2020, p. 330). La distancia que media entre las formas del decir y la memoria es la que también manifiesta el monolito abstracto construido por las autoridades en la fosa cuya apariencia no figurativa permite “que nadie pudiera matar dos veces a Catalina ni a Dickie ni al maestro ni al palomo cojo ni a Nicolás ni a Marta Quiñones”, pues dicha representación no mimética desplaza la conexión entre “la carne y la representación figurativa”. Ahora bien, ello “no apela a la emoción de casi nadie” más allá de “los urbanistas y los pitagóricos que sienten un *come, come* intelectual” al poseer herramientas de interpretación (2020, p. 331). Las voces de los muertos son ahora quienes

ofrecen una lectura de lo que estas estatuas representan y acaban indicando que el objetivo de la literatura no es la estilización ni el extrañamiento por el extrañamiento, sino la ruptura del eje realista-burgués a partir de la explicación (como una suerte de nota al pie) del artefacto antes referido: “Ensuciaremos la literatura con panfletos y los panfletos con la literatura porque las palabras no son un cuarto que pueda desinfectarse con lejía” (Sanz, 2020, p. 332). Queda desplegada aquí una concepción barroca, muy propia del *Boom* latinoamericano y muy impropia del canon realista burgués (tan renacentista y neoclásico), que persigue deconstruir el eterno debate entre la primacía de la ética o la estética a partir no de la mera y transparente plasmación de lo sucedido ni, tampoco, de la fuga vanguardista alogofágica, sino de la reflexión metaficcional sobre la construcción de un lenguaje que no diga con los códigos del otro. Cobra sentido aquí la espacialidad rural de la acción, en tanto facilita la huida de los códigos urbanocéntricos que han marcado el canon literario universal.

## **2. 2. *La nostalgia de la mujer anfibio*, de Cristina Sánchez-Andrade (2022): hechos insólitos, extrañas pócimas y buhoneros**

A lo largo de su dilatada carrera literaria, Cristina Sánchez-Andrade había orillado las geografías de lo rural en *Las inviernas* (2014), cuya narración, a partir de la expresiva prosa de la autora, presenta algunos eventos que imbrican la ficción con la memoria histórica y estos, a su vez, con la tradición oral gallega, tan cargada de seres sobrenaturales (como sucedía en la obra de Álvaro Cunqueiro, de la que tanto bebe). Estos aspectos aparecen unidos a las herramientas de normalización de lo insólito, propias del realismo mágico, como ha señalado Rosa María Díez Cobo al hablar de “fuerzas ocultas e inexplicables en el entorno. Amén de otras perturbaciones, que los vecinos achacan a la presencia supuestamente rencorosa y vengativa de las Inviernas” (2022, p. 134). Así se desprende de fragmentos como el siguiente:

Miles de aves de todos los tamaños y colores, búhos, gallinas y capones oscurecían el cielo. Soltando un estridente graznido, agitaban lentamente sus alas, volaban imparables y ciegas con los cuellos estirados. Guiadas por un sentido atávico y poderoso, también las gallinas de las Inviernas emprendieron el vuelo, primero torpe y a ras de suelo, luego ligero, para remontar y unirse a aquella masa de aves que ahora gravitaba sobre el monte Bocelo (Sánchez-Andrade, 2014, p. 198).

Estas herramientas están también presentes en obras anteriores, como *Bueyes y rosas dormían* (2001), ubicada en “el nebuloso tiempo de una región rural alzada a la categoría de imaginario mítico llamada Pueblo” (Berenguer Martín, 2005, p. 2), donde los gatos nacen ciegos, las cebollas crecen dulces y la abadesa del convento del Monasterio de Huérfanas Exangües abandona a sus novicias para regentar una barbería ubicada en un palacio del bosque. Una de ellas, incluso, decide huir del monasterio para tener un hijo, acompañada por un enano tinajero que va por la región vendiendo sangre y que guarda conexiones con los buhoneros que año a año arriban a Macondo con los más extraños inventos de la civilización.

El uso de las técnicas del realismo mágico para naturalizar lo sobrenatural, el protagonismo femenino, la problemática entre ficción y realidad, el uso de la tradición oral, la construcción de personajes grotescos y la voluntad de rescate de la memoria histórica acaban por confluir en la última novela de Sánchez-Andrade: *La nostalgia de la mujer anfibio* (2022). A partir del hecho histórico del naufragio del Santa Isabel en las costas de la isla de Sálvora el 2 de enero de 1921, la novela nos narra la vida de Lucha Amorodio desde entonces y hasta bien entrado el siglo XX. Así, somos testigos del traslado de los vecinos desde la isla hasta la costa y del consiguiente abandono de la memoria marinera de la misma, representada por esa cubierta vegetal que ha acabado por cubrir las ruinas de lo que antes fuera su pueblo; de la marcha de la hija de Lucha a Londres y de su vuelta años después, enferma y a punto de morir, con su nieta, Cristal; del paso hacia la democracia en 1975 y del miedo que algunas mujeres, como la Ollopol, propugnaban por el pueblo haciendo ver que la muerte del dictador iba a traer consigo un mundo de libertinaje; y, en general, de la recuperación de la memoria rural gallega, focalizada en sus mujeres y en el trabajo diario por la supervivencia en un medio que hizo del mar su garantía y que, también, fue sepultura para tantos: “Cuando se levantaba la veda, la playa se llenaba de mujeres. De rodillas o sumergidas en el agua hasta la cintura, rastrillaban los arenales. Para ir al percebe, al calamar, al pulpo, ella y otras compañeras, siempre en cuadrilla, remaban hasta Punta da Cova dos Salveiros. Desde las dornas saltaban a las rocas. Las manos duras como zuecos, curtidas por la intemperie y el agua, trabajaban entre la espuma y el frío” (Sánchez-Andrade, 2022, pp. 15-16).

Desde el título mismo, la novela remite a una dualidad transversal: lo anfibio en tanto animal que habita la tierra y el agua. Ello queda plasmado en la obra a partir de un juego permanente con las oposiciones: el pueblo

isleño de Sálvora frente al continental de Oguiño; el encuentro de Lucha con su amante inglés frente a su añoranza hasta la muerte: el sueño londinense de la hija y la nieta de Lucha frente a la desilusión del retorno; la realista descripción de las condiciones de vida de las mujeres frente a un imaginario mágico, de base gallega, pero universal al dialogar con los reconocibles cuentos de hadas existentes en cualquier tradición folclórica.

Cabe destacar que la novela se nos presenta como un *flashback*, pues el narrador nos indica que “todo eso recordaba Lucha mientras esperaba a que la salita que ella y su nieta habían habilitado para el velatorio de su marido [Manuel] se llenara” (2022, p. 17). Acto seguido, nos trasladamos al 2 de enero de 1921, día en que también está programada la boda de Lucha y Manuel y, en apenas dos párrafos, la narración, hasta entonces bastante realista, introduce repentinamente aspectos insólitos sin el menor atisbo de sorpresa:

Todo volaba en círculos. Se alzaba y se dirigía al centro, engullido por la rápida masticación del viento. Poco a poco, el cielo se fue poblando de cosas: sillas y mesas, una mujer haciendo equilibrios con una cesta de algas en la cabeza, una perra amamantando a sus crías y una vieja sonándose las narices, limones que aún no habían caído de los árboles, gallinas, mujeres degollándolas para el convite del día siguiente, el movimiento de la mano que descabeza al animal (Sánchez-Andrade, 2022, p. 18).

Entre la tempestad, suena la sirena de un barco, el velo del vestido de novia sale volando por la ventana y unos minutos después Lucha abandona la casa y va en su busca. La escena, con Lucha vestida de novia y calzada con los zapatos organdí, en medio de un huracán que todo lo engulle es esperpéntica. Entonces, observa a las mujeres de Sálvora asistiendo a los naufragos del Santa Isabel difícilmente divisable en el horizonte. Ella continúa caminando, entre el trajín de embarcaciones, hasta que ve el velo, enredado, mientras suena una extraña música que sale de una caja con una pequeña manivela, sobre la que gira un disco de metal. Al lado, un naufrago, cuya descripción, de nuevo, responde a los moldes del realismo mágico: “Por los orificios de la nariz le brotaban algas, por las orejas asomaban cangrejos y por la boca, la gelatina de una medusa. Exhalaba un tufo verde y la piel criaba mejillones”, que Lucha le arranca con dulzura (Sánchez-Andrade, 2022, p. 23). Pronto descubriremos que es un inglés, del que Lucha se queda prendada, gracias a su promesa de volver a por ella cuando todo pase. Él le da el nombre de “mujer anfibio” y a lo largo de la

novela establecen una relación epistolar que, a la postre, reconoceremos como falsa. Antes de que las campanas de la iglesia anuncien la inminente boda de Lucha, y tras algunos detalles sobrenaturales durante el diálogo, de nuevo se hace explícita la naturalización de lo insólito:

Entonces fue cuando tropezó y cayó al suelo. Uno, diez, cientos de ¿pájaros? No, eran murciélagos, sapos voladores, bichos del demonio que revoloteaban en torno a su cabeza. Chillaban, le pareció que hablaban con voz ronca: pecado, pecado, le decían. El enjambre rozó su frente, pasó de largo, subió y cayó en picado para adentrarse en la espesura de su cabellera: bultos palpitantes arañando el cuero con sus uñas, fríos (Sánchez-Andrade, 2022, p. 29)

Días después del naufragio del Santa Isabel, decenas de reporteros y de investigadores colman las calles de Sálvora en busca de los testimonios de las supuestas heroínas. Incluso, las llevan a Vigo y Coruña para homenajearlas en el Hotel Continental. Sánchez-Andrade hace uso de este hecho para abrir la novela hacia una reflexión sobre las diferencias que pueden darse entre la memoria de los supervivientes y la realidad de los hechos: “De tanto hablar y contar una y otra vez la mentira del rescate, Lucha empezó a creérsela” (2022, p. 32). Los investigadores comienzan a sospechar que las rescatadoras han robado algunos objetos de valor del Santa Isabel, pues hay testigos que “afirmaban haber visto algunas joyas sobre mantas en la playa donde se efectuó el rescate” (38). Ante el silencio de los presentes, aparece un personaje muy ligado al folclore popular y a lo sobrenatural, Soliña, “curandera y recomponedora de huesos de la isla, que además de saber de hierbas, untos y filtros de amor, atendía partos y curaba el mal de ojo”, que propone hacer beber a los vecinos y vecinas un brebaje preparado con raíz de mandrágoras “cogidas durante la luna menguante de agosto” (2022, p. 39) para que digan toda la verdad. Al tomarlo, todos caen en un extraño sueño, del que se levantan sin memoria: “Solo después de un tiempo, poco a poco, se dieron cuenta de que habían perdido los recuerdos. Soliña les había inoculado la enfermedad del olvido” (2022, p. 39). Además de los interrogantes que abre la novela en lo referente a la búsqueda de la verdad histórica y a las amnesias sociales colectivas tras episodios traumáticos, este fragmento establece una clara intertextualidad con *Cien años de soledad* y con su naturalización de lo sobrenatural: en la novela de Gabriel García Márquez la peste del insomnio trae aparejada la enfermedad del olvido que, entre otras cosas, impide a los

habitantes de Macondo recordar la matanza de los trabajadores en la huelga de la compañía bananera y que solo será curada gracias a una bebida de Melquíades; en un movimiento a la inversa, en la de Sánchez-Andrade es el sueño causado por una extraña pócima, y no la falta de él, lo que provoca la pérdida del recuerdo.

Esta artimaña de Soliña, que preserva la historia sobre el salvamento inalterada, permite que las mujeres del pueblo continúen siendo consideradas las verdaderas heroínas, sin ser acusadas de perpetradoras del hurto de las joyas y riquezas de los pasajeros del Santa Isabel. Paralelamente, ello crear un reclamo (al menos inconsciente) de memoria colectiva, que será clave para la aparición de Ziggy Stardust, un hippie originario de la zona, pero, según decían, recién llegado de Londres que conducía una “furgoneta pintada de colores, con flores y un arcoíris en la carrocería [...] en cuyo lateral derecho se leía “Haz el amor y no la guerra” (Sánchez-Andrade, 2022, p. 137). Ziggy fue uno más de los vendedores que no habían dejado de visitar Sálvora y Oguiño tras conocerse el referido apagón de memoria, ofreciendo pócimas y elixires mágicos que nunca surtieron efecto. En lugar de estos potingues, Ziggy utiliza la música para ayudar a recordar, por ello, este personaje de ficción estrafalario remite a David Bowie, quien escogió este seudónimo a principios de la década de los sesenta. A él también se vincula por el rayo que le cruza la cara, por los trajes extravagantes y por los ojos de diferentes colores, que no establecen un choque con lo real para el lector (si conoce la estética del músico), pero sí genera un extrañamiento entre los habitantes de Sálvora, quienes ven en él a un ser como de otro mundo, lo que sostiene, de nuevo, el juego con las dualidades antes comentado.

La primera de las vecinas que recurre a él, en el centro de una plaza atiborradas de personas, es Fermina, que tras escuchar “Mariñeiro, mariñeiro” da rienda suelta a sus recuerdos sobre el fatídico 2 de enero de 1921: “Les propinábamos remazos para que no se apoyaran en la barca [...] Tuvimos que golpear a unos cuantos para no caer con nosotras. A uno le di en la cabeza y ya no se movió más, se quedó flotando boca abajo y le volví a dar hasta que empezó a sangrar” (2022, p. 147). Hacia el final de la novela sabremos que Ziggy es un farsante, conocido como El Lagartijo, cuya presencia en el pueblo ha desestabilizado la convivencia, no solo por haber hecho brotar los inhumanos recuerdos de las participantes en el salvamento de las víctimas del Santa Isabel, sino también por algunas correrías sexuales con vecinas hasta entonces consideradas como beatas señoras afines al régimen franquista. Ziggy acabará con sus huesos en el

fondo de un pozo en el que aparentemente Jesusa guardaba los diamantes hurtados el día del naufragio, apedreado por los habitantes de Oguiño: víctima de su propia avaricia. Aun así, no está de más recordar que sus extrañas y en apariencia falsas herramientas para recuperar la memoria de las turbias aguas del olvido funcionan en algunos habitantes, como remedio a aquella pócima elaborada por Soliña, y se convierten en desencadenantes de una ola de recuperación, muy simbólica, al cabo, como metáfora de los procesos que desde la literatura, las asociaciones y demás entidades se han venido realizando en las últimas décadas.

En todo caso, la figura de Ziggy Stardust vuelve a conectar la narración de *La nostalgia de la mujer anfibio* con *Cien años de soledad* y, por tanto, con la tradición del realismo mágico. En gran medida, Ziggy forma parte de esa estirpe de buhoneros que cada mes de marzo arribaban a Macondo “y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos” (García Márquez, 2007, p. 9) como el imán, el catalejo o el hielo. Si la actuación insólita de Soliña es un ejercicio de borrado, la de Ziggy (consciente o inconscientemente) lo es de revelado. En este sentido, Soliña se establece como la peste de *Cien años de soledad*, mientras que Ziggy deviene Melquíades y su música es, al cabo, la bebida de este que permite a la sociedad macondina reestablecer su memoria.

Esta conexión, además, se salpica, como páginas atrás habíamos indicado, con toda una serie de herramientas de naturalización de lo sobrenatural, que evitan una interpretación fantástica de los acontecimientos. En este sentido, al igual García Márquez afirmaba ante Vargas Llosa que «en *Cien años de soledad* yo soy un escritor realista porque creo que en América Latina todo es posible, todo es real» (Vargas Llosa, 1971, p. 183), Cristina Sánchez-Andrade bien podría certificar que también en la Galicia rural descrita en la novela es inherente la convivencia de lo natural y de lo sobrenatural como, por otra parte, ya dejara escrito Álvaro Cunqueiro, cuyas narraciones son otra de las grandes influencias de la autora. El escritor gallego vincula en el prólogo de *Escuela de curanderos* lo narrado, que responde a los moldes del realismo mágico, y la realidad gallega de su época, al igual que lo hicieran Alejo Carpentier o Gabriel García Márquez desde Latinoamérica: «Gente es esta de la que hablo que conocí, y alguna muy de cerca. De los curanderos, de quienes cuento, siempre me sorprendió el que, de hecho, curaran enfermos [...] No dudo de que en mi espejo puedan haber permanecido, sorprendidos, por un momento, rostros de lo que llamamos ser gallego, de la insondable profundidad de ser gallego» (Cunqueiro, 2023, p. 30). Asimismo, y al igual

que la imponente *Cien años de soledad*, también *La nostalgia de la mujer anfibio* podría leerse como una novela total que, a partir de *flashback* que recupera las andanzas de su protagonista principal, acaba por relatarnos la historia de un todo un pueblo a lo largo de diversas generaciones: es este el relato de sus avances y retrocesos, de su lucha entre la tradición y la modernidad y entre el deseo y la realidad, así como de su búsqueda permanente por los recodos de una historia anegada por el mar (dual, también, pues es vida y muerte al mismo tiempo).

Sánchez-Andrade recoge estas tradiciones y las actualiza en una novela que no solo plantea un universo en que los órdenes de lo posible y lo imposible se difuminan gracias a las herramientas del realismo mágico, sino que también reflexiona sobre aspectos clave en la España actual, como la relevancia de la memoria histórica en los procesos de recuperación postraumática o el papel central de la mujer en las sociedades rurales.

### **3. EN CONCLUSIÓN: REALISMO MÁGICO, RURALIDAD Y POLITIZACIÓN DE LA ESCRITURA**

La comprensión urbanocéntrica de lo rural como otro, casi desconocido, acrecienta la separación epistemológica entre la ciudad y el campo. En este sentido, y como se ha visto a través de algunos testimonios directos de habitantes de la España despoblada (a partir, por ejemplo, de las obras de Alejandro López Andrada, Paco Cerdá, Paco Gancedo, Virginia Mendoza, etc.), el universo rural del siglo XX (antes del desembarco tecnológico de la urbe) se constituye como un mundo en el que se dio una coexistencia de tres explicaciones sobre lo real: la ciencia (o la materialidad directa), lo religioso y lo sobrenatural.

El reciente auge de las narrativas de la ruralidad, acaecido en España desde hace aproximadamente una década, ha llevado a un buen número de escritores y escritoras a construir ficciones en estas no tan lejanas geografías. Muchas lo hacen desde los cánones del realismo para mostrar la vida en dichas sociedades (*La tierra desnuda*, *Invierno*) o el choque de expectativas de los recién llegados (*Las ventajas de la vida en el campo*) y otras se alejan de ello para proponer relatos distópicos y postapocalípticos (*Intemperie*, *El bosque es grande y profundo*, *Alabanza*). Entre las representaciones no miméticas, hemos rastreado algunas novelas, como las de Cristina Sánchez-Andrade o Marta Sanz, que construyen universos ficcionales sostenidos en una convivencia de lo insólito y de lo sobrenatural. Para ello, ambas hacen uso de las herramientas narrativas del

realismo mágico (muy poco utilizadas en la tradición española), pues estas les permiten naturalizar lo imposible y terrorífico que, en los mundos rurales descritos, pertenece al orden epistemológico de lo posible (como manifestaban algunos testimonios aludidos), al igual que hicieron durante el *Boom* latinoamericano Gabriel García Márquez, Juan Rulfo o Isabel Allende, entre otros.

En este sentido, *pequeñas mujeres rojas* y *La nostalgia de la mujer anfibio* dialogan abiertamente con algunos de los exponentes del citado *Boom*. La primera de ellas sostiene parte de la acción en un coro de voces muertas, que establece relaciones con la Comala de *Pedro Páramo* y en personajes como Paula Quiñones o la Tortolice, que guardan paralelismos con Juan Preciado, pues, como este, ambas marchan (o vuelven) a las infernales geografías colmadas de muerte llamadas por la voz de sus ancestros (la de su abuelo herido en la Guerra en el caso de la primera y la de su padre muerto, testigo de los fusilamientos, en la segunda). Por otra parte, la obra de Cristina Sánchez-Andrade bosqueja un universo mágico macondiano desde las primeras líneas al naturalizar eventos sobrenaturales, como la referida tempestad inicial (que conecta con el final de la novela de García Márquez). En esta línea, muy clara es la intertextualidad entre Melquíades, de *Cien años de soledad*, y Soliña y el Lagartijo: aquel recupera la memoria perdida por culpa de una extraña enfermedad gracias a una pócima; Soliña provoca el olvido utilizando un objeto similar para que, después, El Lagartijo, una suerte de buhonero similar a aquellos de la novela de García Márquez, la recupere haciendo uso de la música. Asimismo, también constatamos otros usos de las herramientas del realismo mágico en novelas anteriores de Sánchez-Andrade, como *Las inviernas* o *Bueyes y rosas dormían*.

Asimismo, y como también sucedía en las obras del *Boom*, la utilización de las herramientas del realismo mágico no implica una desconexión con la realidad de lo narrado. *La nostalgia de la mujer anfibio* y *pequeñas mujeres rojas* no dejan de ser novelas comprometidas con la representación de la memoria rural y con la recuperación del olvido, que se insertan en la amplia senda trazada por las narrativas de la memoria durante todo el siglo XXI.

Cabría destacar, eso sí, algunas diferencias entre los dos proyectos estéticos. Marta Sanz, en la línea de la repolitización literaria de las últimas décadas, pretende sacudir la conciencia del lector a partir de la narración del cruento asesinato de Paula perpetrado por una estirpe franquista cuyos privilegios perviven todavía en un pueblo convertido en una metonimia de

la España contemporánea. Sánchez-Andrade, por su parte, alcanza lo político a través de un lenguaje seductor en que lo maravilloso emerge en un mundo de similares características al nuestro a través de las acciones acaecidas y, también, gracias a una escritura colmada de metáforas con las que construye un universo ficcional cuyo preciosismo modernista (más que barroco) no elude un compromiso político.

En definitiva, y dentro del extenso marco de las literaturas de la ruralidad, queda constatada una nueva vía de acceso a la realidad material e histórica del campo a partir de las herramientas del realismo mágico, no demasiado utilizados en la historia de la literatura española que, ahora, son recuperadas con el objetivo de naturalizar lo insólito y construir, así, universos ficcionales que plasman aquellos perdidos mundos rurales en los que se aceptaba sin reservas la existencia paralela de explicaciones científicas, religiosas y sobrenaturales de los fenómenos.

#### BIBLIOGRAFÍA

Alejo Santiago, Jesús (2020). “Marta Sanz: ‘He aprendido muchas cosas de *Pedro Páramo*’”. *Milenio*, 4 de diciembre, s/p. Handle: <https://www.milenio.com/cultura/fil/marta-sanz-presenta-libro-inspirado-pedro-par-fil-guadalajara>.

Amorós Guardiola, Andrés (1972). “El mundo rural y la novela iberoamericana contemporánea”. *Revista de Estudios Agrosociales*, 79, pp. 31-52.

Badal, Marc (2018). *Vidas a la intemperie. Nostalgias y prejuicios sobre el mundo campesino*. Logroño: Pepitas de Calabaza.

Berenguer Martín, Jorge (2005). “Formas de resignificación femenina en *Bueyes y rosas dormían*, de Cristina Sánchez-Andrade”. *Espéculo: revista de estudios literarios*, 31. Handle: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/resigna.html>.

Caillois, Roger (1966). *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona: Edhasa.

Carpentier, Alejo (1969). *Literatura y conciencia política en América Latina*. Madrid: Alberto Corazón Editor.

Cattaneo, Simone (2023). “El rojo (de una memoria que sangra) y el (género) negro en *pequeñas mujeres rojas* (2020) de Marta Sanz”. En Álex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero (coords.). *Philip Marlowe en la universidad: estudios sobre género negro*. Madrid: Dykinson, pp. 47-54.

Champeau, Geneviève (2019). “La novela neorrural actual. Entre distopía y retro-utopía”. *Hispanismes*, 11, pp. 1-16. DOI: <https://doi.org/10.4000/hispanismes.2185>.

Colmeiro, José (2015). “Novela policíaca, novela política”. *Lectora*, 21, pp. 15-21. Handle: <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/105.000002445>

Cunqueiro, Álvaro (2023). *Escuela de curanderos y fábula de varia gente*. Madrid: Ediciones 98.

Díez Cobo, Rosa María (2022). “Revelando la dignidad humana en lo rural: *Las inviernas*, de Cristina Sánchez-Andrade, y *O que arde*, de Oliver Laxe”. En Teresa Gómez Trueba (eda.). *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía: de la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 119-138.

García Márquez, Gabriel (2007). *Cien años de soledad*. Madrid: RAE.

García Morales, Adelaida (1985). *El silencio de las sirenas*. Barcelona: Anagrama.

Gómez Trueba, Teresa (2022). “Desmontando algunos mitos en torno al neorruralismo y la novela”. En Teresa Gómez Trueba (eda.). *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía: de la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 7-21.

López Andrada, Alejandro (2017). *El viento derruido. La España rural que se desvanece*. Córdoba: Almuzara.

- Molina Gil, Raúl (2015). “De lo subatómico a lo inmenso: sobre la posible influencia de la teoría de la relatividad y de la física cuántica en lo fantástico”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 3, 2, pp. 177-202. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.148>.
- Molino, Sergio del (2016). *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner.
- Mora, Vicente Luis (2018). “Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea”. *Tropelías*, 4 (extra), pp. 198-221. DOI: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.201843071](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201843071).
- Morillo Rodríguez, María José y Pablos Ramírez, Juan Carlos de (2016). “La autenticidad neorrural a la luz de *El sistema de los objetos* de Baudrillard”. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 153, pp. 95-110. HANDLE: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99746725006>.
- Naval López, María Ángeles (2021). “Estirpe de perpetradores (*pequeñas mujeres rojas* de Marta Sanz, novela negra de la memoria histórica)”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 26, pp. 39-60. DOI: <https://doi.org/10.7203/qdfed.26.22097>.
- Pachón Padilla, Eduardo (1963). “El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana”. *Boletín cultural y bibliográfico*, 8, pp. 1170-1171. Handle: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-realismo-magico-en-la-narrativa-hispanoamericana-912307/>.
- Reisz, Susana (2001). “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. En David Roas (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, pp. 193-221.
- Roas, David (2001). “La amenaza de lo fantástico”. En David Roas (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, pp. 7-46.
- Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real*. Málaga: Páginas de Espuma.
- Rulfo, Juan (2005). *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.

Said, Edward (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

Sánchez-Andrade, Cristina (2013). *Las inviernas*. Barcelona: Anagrama.

Sánchez-Andrade, Cristina (2022). *La nostalgia de la mujer anfíbio*. Barcelona: Anagrama.

Santiago, Alejo (2020). “Marta Sanz: ‘He aprendido muchas cosas de *Pedro Páramo*’”. *Milenio. Cultura*, 4 de diciembre. Handle: <https://www.milenio.com/cultura/fil/marta-sanz-presenta-libro-inspirado-pedro-par-fil-guadalajara>.

Santín del Río, Leticia (1997). “Realismo político, la otra cara del realismo mágico: dos caras de la novela de Gabriel García Márquez”. En Rosa Pellicer Domingo y Alfredo Saldaña Sagredo (eds.). *Quinientos años de soledad: actas del Congreso “Gabriel García Márquez” celebrado en la Universidad de Zaragoza del 9 al 12 de diciembre de 1991*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 305-310.

Sanz, Marta (2020). *pequeñas mujeres rojas*. Barcelona: Anagrama.

Torres Lozano, Ana (2022). “*pequeñas mujeres rojas*, de Marta Sanz [Reseña]”, *ojoxoyo*, vol. 1, s.p. Handle: [https://ojoxoyo.xyz/?p=630&pagelayer-live=1#\\_ftnref](https://ojoxoyo.xyz/?p=630&pagelayer-live=1#_ftnref)

Ventura, Laura (2022). “El rescate de voces femeninas y la construcción de la “memoria cultural” en *pequeñas mujeres rojas* de Marta Sanz”. *Philobiblión: Revista de literaturas hispánicas*, 16, pp. 199-214. DOI: <https://doi.org/10.15366/philobiblion2022.16.009>.