

MISCELÁNEA

RESEÑAS



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

**REESCRITURAS Y RECICLAJES FEMINISTAS
EN LA LITERATURA Y LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS**

ISSN-e 2174-2464

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/index>

Dirección

María Ángeles GRANDE ROSALES,
Universidad de Granada, España

Subdirección

Mario de la TORRE-ESPINOSA,
Universidad de Granada, España

Jefatura de redacción

Ana LAGUNA MARTÍNEZ, Universidad
de Granada, España

Secretaría de redacción

Julia NAWROT, Universidad de
Granada, España

Consejo de redacción

Antonio ALÍAS BERGEL, Universidad de
Granada, España

Paulo GATICA COTE, Universidade de
Santiago de Compostela, España

Belén TORTOSA PUJANTE, Université
de Strasbourg, Francia

Mitzi MARTÍNEZ GUERRERO,
Universidad Nacional Autónoma de
México, México

Kamil SERUGA, Uniwersytet
Warszawski, Polonia

Angie HARRIS SÁNCHEZ, Universidad
de Granada, España

María BEAS MARÍN, Université Paris 8,
Francia

Juan Pedro MARTÍN VILLARREAL,
Universidad de Salamanca, España

María Andrea GIOVINE YÁÑEZ,
Universidad Nacional Autónoma de
México, México

Directora honorífica

Alana GÓMEZ GRAY, Universidad de
Guadalajara, México

Comité de honor [enlace](#)

Comité científico [enlace](#)

Evaluadores [enlace](#)

Contacto

IMPOSSIBILIA. REVISTA INTERNACIONAL DE
ESTUDIOS LITERARIOS
UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y
TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
18071 GRANADA



E-MAIL: IMPOSSIBILIA@UGR.ES



DISTRIBUCIÓN

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA (EUG)

[HTTP://WWW.EDITORIALUGR.COM](http://WWW.EDITORIALUGR.COM)

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios es una publicación semestral evaluada por pares. Editada desde 2011 de forma ininterrumpida, está dedicada a la difusión de resultados de investigaciones y estudios originales sobre estudios literarios, especialmente en el ámbito de la Teoría y la Crítica cultural. Indizada/evaluada en SCOPUS, Web of Science (Emerging Sources Citation Index), Sello de Calidad de la FECYT, Fuente Academica Plus, MLA – Modern Language Association Database, DOAJ, DIALNET, MIAR, Dulcinea, SJIFactor, SHERPA/RoMEO, SUDOC, EBSCO. COPAC, Redib WorldCat, Citefactor, Directory of Open Access Journals, ERIHPlus, LATINDEX (Catálogo v2.0).

SUMARIO CONTENTS

MONOGRÁFICO:

REESCRITURAS Y RECICLAJES FEMINISTAS EN LA LITERATURA Y LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS

FEMINIST REWRITINGS AND RECYCLINGS IN CONTEMPORARY LITERATURE AND ARTS

ISABEL GONZÁLEZ GIL Y JULIA ORI

INTRODUCCIÓN

INTRODUCTION

pp. 01-10

JORGE ARROITA

DECONSTRUIR O RECONSTRUIR EL CANON. MECANISMOS INTERTEXTUALES E HIPERTEXTUALES EN LAS REESCRITURAS FEMINISTAS

DECONSTRUCT OR RECONSTRUCT THE CANON. INTERTEXTUAL AND HYPERTEXTUAL MECHANISMS IN FEMINIST REWRITINGS

pp. 11-23

MIRIAM LLAMAS UBIETO Y LAURA SÁNCHEZ

RECICLAJES LITERARIOS FEMINISTAS EN LA ERA POSTDIGITAL

FEMINIST LITERARY RECYCLINGS IN THE POSTDIGITAL AGE

pp. 24-36

JULIA ORI

REESCRITURA, AUTOBIOGRAFÍA Y AGENCIA EN *QUANT À JE* (KANTAJE) DE KATALIN MOLNÁR

REWRITING, AUTOBIOGRAPHY AND AGENCY IN QUANT À JE (KANTAJE) BY KATALIN MOLNÁR

pp. 37-50

MAYA ZALBIDEA PANIAGUA

"WE HAD NO VOICE": CLASS INEQUALITY THROUGH *ÉCRITURE FEMININE* IN MARGARET ATWOOD'S *THE PENELOPIAD*

"NO TENÍAMOS VOZ": LA DESIGUALDAD DE CLASES A TRAVÉS DE LA ÉCRITURE FEMININE EN PENÉLOPE Y LAS DOCE CRIADAS DE MARGARET ATWOOD

pp. 51-63

SILVIANO CARRASCO

VICTIM, SEDUCTRESS, OR EXECUTIONER? THE AMBIGUOUSLY FEMINIST RECYCLING OF *LITTLE RED RIDING HOOD*: FROM CHARLES PERRAULT TO CONTEMPORARY POP CULTURE

¿VÍCTIMA, SEDUCTORA O VERDUGO? EL RECICLAJE AMBIGUAMENTE FEMINISTA DE CAPERUCITA ROJA: DE CHARLES PERRAULT A LA CULTURA POP CONTEMPORÁNEA

pp. 64-85

BERTA GARCÍA FAET

PAUL LEGAULT Y SU REESCRITURA EXPERIMENTAL DE EMILY DICKINSON: EXPLORACIONES SOBRE LA PARÁFRASIS EN *POESÍA*

PAUL LEGAULT AND HIS EXPERIMENTAL REWRITING OF EMILY DICKINSON: EXPLORATIONS ON PARAPHRASE IN POETRY

pp. 86-101

ANE MATRES GARCÍA

LA REESCRITURA FEMINISTA DE LA VIOLACIÓN DE LUCRECIA: DE SHAKESPEARE POR ANGÉLICA LIDDELL
THE FEMINIST REWRITING OF THE RAPE OF LUCRECE: ANGÉLICA LIDDELL'S SUBVERSION OF SHAKESPEARE
pp. 102-113

ANTONIO CAZORLA CASTELLÓN

TRISTANA EN LA CRÍTICA LITERARIA DE ELVIRA LINDO: LA REVISIÓN FEMINISTA DE UN CLÁSICO DE LA LITERATURA
TRISTANA IN THE LITERARY CRITICISM OF ELVIRA LINDO: THE FEMINIST REVISION OF A LITERARY CLASSIC
pp. 114-126

DIEGO VIDAL CÁMARA

TERRORISTAS MODERNOS, DE CRISTINA MORALES: UNA REVISIÓN HISTÓRICO-LITERARIA SOBRE EL ESTABLECIMIENTO DEL ESTADO LIBERAL
TERRORISTAS MODERNOS BY CRISTINA MORALES: A HISTORICAL-LITERARY REVISION ON THE ESTABLISHMENT OF THE LIBERAL STATE
pp. 127-141

MISCELÁNEA

ALESSIA DE FILIPPIS

VIOLENCIA SISTÉMICA Y DE GÉNERO EN *LA CIUDAD* (2022) DE LARA MORENO: UNA APROXIMACIÓN
APPROACHING SYSTEMIC AND GENDER VIOLENCE IN LA CIUDAD (2022) BY LARA MORENO
pp. 142-153

IRENE ZURRÓN SERVERA

EL GIRO ECOCRÍTICO ANTE MERCÈ RODOREDA
THE ECOCRITICAL TURN IN FRONT OF MERCÈ RODOREDA
pp. 154-167

BÁRBARA ARANGO SERRANO

EL AMOR SÁFICO EN TRES OBRAS DE MARINA TSVIETÁIEVA. ESTUDIO COMPARADO DE *LA AMIGA*, *CARTA A LA AMAZONA* Y *EL RELATO DE SÓNIECHKA*
THE THEME OF SAPPHIC LOVE THROUGH THREE WORKS BY MARINA TSVETAIEVA. GIRLFRIEND, LETTER TO THE AMAZON AND SONECHKA'S TALE, A COMPARATIVE STUDY
pp. 168-180

CLARA BELLAMY Y MICHELLE VÁZQUEZ

LITERATURA AFRICANA EN RESISTENCIA: UN ANÁLISIS FEMINISTA Y DECOLONIAL DE *EL BAOBAB LOCO* DE KEN BUGUL
AFRICAN LITERATURE IN RESISTANCE: A FEMINIST AND DECOLONIAL ANALYSIS OF KEN BUGUL'S EL BAOBAB LOCO
pp. 181-194

IVANA CALCEGLIA

LA CENSURA FRANQUISTA EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL TRADUCIDA. EL CASO DE *LE AVVENTURE DI PINOCCHIO* (CARLO COLLODI, 1883)
FRANCOIST CENSORSHIP IN TRANSLATED CHILDREN'S AND YOUTH LITERATURE. THE CASE OF LE AVVENTURE DI PINOCCHIO (CARLO COLLODI, 1883)
pp. 195-206

RESEÑAS

PABLO ZAMBRANO CARBALLO

RESEÑA DE / REVIEW OF: MARTÍN VILLARREAL, JUAN PEDRO (2023). *MUJER Y SUICIDIO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA Y BRITÁNICA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX*. LAUSANA: PETER LANG.
pp. 207-209

PAULA FERNÁNDEZ CHAMORRO

RESEÑA DE / REVIEW OF: ESCANDELL MONTIEL, DANIEL (ED.) (2022). *ESCRITURAS HISPÁNICAS DESDE EL EXOCANON*. MADRID: IBEROAMERICANA.
pp. 210-213

ALFONS GREGORI I GOMIS

RESEÑA DE / REVIEW OF: PAYÁN, JUAN JESÚS (2022). *LOS CONJUROS DEL ASOMBRO. EXPRESIÓN FANTÁSTICA E IDENTIDAD NACIONAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX*. JUAN DE LA CUESTA HISPANIC MONOGRAPHS. NEWARK: LINGUATEXT.
pp. 214-218

JAVIER IGNACIO ALARCÓN BERMEJO

RESEÑA DE / REVIEW OF: MORALES BENITO, LIDIA (2021) *EL ARTE DEL FUNÁMBULO. JUEGO, 'PATAFÍSICA Y OULIPO, APROXIMACIONES TEÓRICAS Y EQUILIBRISMOS LITERARIOS*. PUEBLA: UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA DE PUEBLA.
pp. 219-222

INTRODUCCIÓN
INTRODUCTION

REESCRITURAS Y RECICLAJES FEMINISTAS EN LA
LITERATURA Y LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS
*FEMINIST REWRITINGS AND RECYCLINGS IN
CONTEMPORARY LITERATURE AND ARTES*

ISABEL GONZÁLEZ GIL

Universidad Complutense de Madrid

JULIA ORI

Universidad Complutense de Madrid

migonzalezgil@ucm.es

 0000-0002-4349-0957

julia.ori@ucm.es

 0000-0001-6588-9179

Recibido: 29/04/2024

Aceptado: 06/05/2024

*L'écrivain est comme un danseur qui cherche à répéter
avec son propre corps un texte pré-écrit, sans que
s'abolisse dans cette interprétation sa propre parole.*
(Hélène Maurel-Indart, 1999: 3)

La fortuna de las reescrituras en la literatura contemporánea muestra su carácter proteico y multiforme. La nuestra es, al igual que el borgiano siglo XX que describiera Michel Lafon (1990), todavía una época que reescribe y se reescribe. Más allá de la ambigüedad y la polisemia que caracteriza el término, puede convenirse que designa un tipo de prácticas de escritura en segundo grado. En español conoce dos principales acepciones: la de “volver a escribir lo ya escrito introduciendo cambios”, y “volver a escribir sobre algo dándole una nueva interpretación” (RAE). En una distinción similar, Anne-Claire Gignoux (2006) ha diferenciado entre dos modalidades principales de reescritura: la de un/a autor/a sobre un manuscrito propio anterior (de lo que se ocupa la crítica genética) y la puramente intertextual, sobre un texto de otro/a: es el ámbito que este monográfico aborda.

Para Gignoux, “La réécriture, plus que par la référence, se définit par la répétition, puisqu’elle reprend, d’un autre texte [...] la lettre ou l’idée” (2005: 109). Reescribir implica siempre la acción de un retorno, vuelta a, *re-telling / rewriting*; pero también una apertura hacia el futuro. Este doble movimiento inscrito en la morfología misma de la palabra (“whereas the word ‘to write’, meaning to form (letters, symbols, words) on a surface, implies a movement forward, advancing in time and space, the prefix ‘re’, meaning ‘again’ or ‘back’, on the contrary implies a movement backwards, of returning, of looking back, and of repetition” [Plate, 2011: 45]) supone una necesaria relación (o tensión) entre lo antiguo y lo nuevo, lo que se conserva y lo que cambia, así como la inserción del material previo en un nuevo tiempo y un nuevo contexto.

Los años setenta del siglo XX, marcados por la segunda ola del feminismo, supusieron la necesidad de reivindicar una nueva mirada sobre el patrimonio literario y artístico, considerado patriarcal por las feministas. Sin embargo, como recordaban autoras como Hélène Cixous, Adrienne Rich o Mary Daly, la reescritura debe empezar por el lenguaje mismo, que no solo refleja el sexismo operante en la sociedad, sino que lo constituye. Ir contra la razón, escribir “con el cuerpo”, “robar” la lengua y hacerla robar/volar¹ era la propuesta de Cixous (1975 [2010]). Mary Daly, por su lado, de una manera más concreta, creaba un diccionario con un vocabulario alternativo (*Websters’ First New Intergalactic Wickedary of English Language*, 1987), para “[free] words from the cages and prisons of patriarchal pattern” (3). Finalmente, muchas autoras emprendieron la tarea de resignificar las metáforas literarias tradicionales:

[...] contemporary women poets employ traditional images for the female body –flower, water, earth– retaining the gender identification of these images but transforming their attributes so that flower means force instead of frailty, water means safety instead of death, and earth means creative imagination instead of passive generativeness (Ostriker, 1982: 71).

Los orígenes de la reescritura como práctica se confunden en la cultura occidental con los de la propia literatura, pues tanto la tradición culta como el folklore popular se han alimentado de una continua reformulación de temas, motivos y formas, y al respecto se elaboran conceptos como la *imitatio*² y la *aemulatio* en las poéticas y retóricas clásicas o el *rescribere* medieval (Forrai, 2018: 26; Frederick, 2015: 44). Precisamente, una de las manifestaciones más frecuentes de la reescritura feminista es la revisión de los mitos y de los cuentos.

Para Donna Haraway, reescribir los mitos de origen es una herramienta valiosa que permite romper no solo con el dualismo hombre/mujer, sino también con la hegemonía de la cultura occidental: “The tools are often stories, retold stories, versions that reverse

¹ En francés las palabras “robar” y “volar” son homónimas, como subraya la propia Cixous (1975 [2010]: 58): “Ce n’est pas un hasard: la femme tient de l’oiseau et du voleur comme le voleur tient de la femme et de l’oiseau: illes passent, illes filent, illes jouissent de brouiller l’ordre de l’espace, de le désorienter, de changer de place les meubles, les choses, les valeurs, de faire des casses, de vider les structures, de chambouler le propre”.

² No en vano, como ha señalado Alfonso Martín, en el paradigma clásico y clasicista “la imitación de las obras de los mejores autores, generalmente entendida con un afán de emulación o de superación de los modelos imitados, constituyó la forma natural de composición retórica y literaria” (2015: 59-60).

and displace the hierarchical dualisms of naturalized identities. In retelling origin stories, cyborg authors subvert the central myths of origin of Western culture” (1983 [2016]: 55). Como afirma Aurora Luque (2020: 87), los mitos son a menudo un “territorio hostil” a las protagonistas femeninas, con “raptos, violaciones, encierros, casamientos forzados o por sorteo”, entre otras violencias, pero también por las figuras femeninas negativas que pueblan las mitologías –las Pandoras, las Medusas o las Evas–. Por consiguiente, su reescritura desde un punto de vista feminista, con cambio de roles actanciales, de sujetos del discurso (dando voz a figuras míticas desprovistas de palabra), o alteraciones y supresiones estructurales de mitemas, permite reexaminar los discursos subyacentes a los mitos heredados, como puede observarse en obras paradigmáticas de las reescrituras feministas como *Kassandra* (1983) y *Medea* (1996), de Crista Wolf, o la *Penelopiad* (2005) de Margaret Atwood, que el artículo de Maya del Puig aborda en este monográfico.

Además, las revisiones de mitos también pueden dar lugar a la creación de nuevas mitologías, por ejemplo en obras de ciencia ficción que, según Joanna Russ, son particularmente aptas para reimaginar las relaciones de género: “Perhaps one place to look for myths that escape from the equation Culture = Male is in those genres that already employ plots not limited to one sex – i.e., myths that have nothing to do with our accepted gender roles” (1995: 90). Conforme a esta idea, no solo la propia Joanna Russ, sino muchas otras escritoras, exploraron diversas maneras de reescribir nuestra sociedad determinada por los roles de género tradicionales a partir de la década de los 70, como Le Guin (y su célebre *The Left Hand of Darkness*, 1969) u Octavia Butler en la trilogía *Xenogenesis*, o *Lilith’s Brood* (1987-1989) y en su serie inconclusa *Parable*, o *Earthseed* (1993).

En lo que concierne al folklore, la reescritura de los cuentos populares para un público infantil con un fin claramente pedagógico, como por ejemplo el proyecto “Érase dos veces” de la editorial La Caléndula, tiene como objetivo crear “un nuevo imaginario de referencia lejos de mandatos de género y roles sexistas”³. Pero en las reescrituras destinadas a un público adulto, de las que el artículo de Silviano Carrasco publicado en este número monográfico da algunos ejemplos, también existe la intención de empoderar a los personajes femeninos y, por ende, a las mujeres. En este tipo de reelaboraciones autoras de referencia continúan siendo sin duda Anne Sexton y su reescritura de los cuentos de los hermanos Grimm (*Transformations*, 1971), Angela Carter (y su reescritura de los cuentos de Perrault en *The Bloody Chamber and Other Stories*, 1979, entre otras) o Suniti Namjoshi y sus *Feminist Fables* (1981). También Pierrette Fleutiaux, *Métamorphoses de la reine*, que ganó el Goncourt de la *nouvelle* en 1985.

Son múltiples las maneras (y actitudes) en las que un texto se relaciona con uno precedente: versión, parodia, *contrafactum*, pastiche, adaptación, traducción, emulación o incluso plagio. En la modernidad el concepto cobra forma en los años 80 (Gignoux, 2006), como desarrollo de las teorías de la intertextualidad. “Tout texte –dirá Kristeva en *Séméiotikè*, partiendo del dialogismo bajtiniano– se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte (1969 [1978]: 85). Pero si toda reescritura es una práctica intertextual, no todo intertexto supone una reescritura. No basta la mera cita o alusión, sino que se implica una práctica subversiva

³ <https://lascalendula.org/producto/erase-dos-veces/>

–de apropiación, alteración y resignificación de un material dado–. Dentro de la clasificación de transtextualidad propuesta por Genette en *Palimpsestes: la littérature au second degré*, las reescrituras entrarían dentro de la categoría de la hipertextualidad, es decir, “toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (1982: 11-12).

En un sentido restringido del término, las reescrituras, como propone George Molinié (1993), establecen necesariamente una correlación entre dos textos, o estilos, e implican la existencia de variantes e invariantes. Considera Gignoux (2006: párr. 18) que para que exista reescritura ha de haber un conjunto de “marques matérielles, tangibles et probantes” (que denomina “récritures”). La extensión de la reescritura puede ir desde lo microestructural hasta lo macroestructural. Por ejemplo, la apropiación de recursos estilísticos que lleva a cabo Angélica Liddell del poema de Shakespeare para subvertirlos se centra en las microestructuras, mientras que la supresión, alteración o adición de motivos operaría en la macroestructura textual.

Pero más allá de esta definición puramente *textual* de reescritura, ha sido reivindicado también un sentido más amplio o general de esta como revisión cultural, por ejemplo en el marco de los estudios (feministas) de traducción de “translation as rewriting” (Castro, 2009; Bassnett y Lefevere, 1990), que ponen su atención en los procesos de transformación, más que en la obra, y en los que incluirían como prácticas de reescritura, además de la traducción, la crítica literaria, la antologización o la historiografía, entre otras. “Lefevere draws our attention to people and/or institutions in positions of power (for instance, universities or publishers), by analysing how professionals rewrite texts in various ways to serve various ends” (Forrai, 2018: 30). Es el “objeto estético”, y no la “obra-cosa”, utilizando la distinción de Mukařovský (1934 [2000]: 89), sobre lo que se realiza la operación de re-significación y re-valoración, alterando los significados de un texto y/o su posición dentro de los cánones literarios. Por ejemplo, en la relectura de Elvira Lindo de *Tristana*, que no crea una nueva obra de ficción a partir del texto de Galdós (como sucede en el caso de Liddell con el poema de Shakespeare), sino que reconfigura el significado de la obra, lo *relata* de nuevo, proporcionando una interpretación feminista del personaje como destabilizador del discurso patriarcal.

No se debe dejar fuera la dimensión de la recepción. Para Lise Gauvin, el fenómeno de reescritura sería un *efecto de lectura* que requeriría la complicidad del receptor/a en la lectura subversiva, “un effet de lecture lié à la reconnaissance du modèle d’une part, et, d’autre part, à la complicité créée par la double conscience, celle de l’auteur et du lecteur, de son détournement (2004: 12). Por esta razón consideran algunos teóricos como Anne-Claire Gignoux (2005: 122) que toda escritura es por definición lúdica, “dans la mesure où la réécriture, faisant appel à la culture du lecteur, constitue un clin d’œil complice à ce dernier”.

La noción de “reciclaje cultural” surge en los años 90 como una noción paradigmática y sintomática del contexto de la postmodernidad. “The more nuanced term ‘cultural recycling’ appears to have become something of a switch-point in scholarly discourse, purporting to tell us something new about everything from postmodern pastiche culture” (Kendall y Koster, 2007). Por *reciclaje cultural* se entiende, en un sentido literal, el trabajo artístico con ‘objetos encontrados’, los *ready-made*, y, en un sentido

metafórico, todo tipo de transformación de ‘objetos’ culturales en una nueva obra: “des matériaux de provenances diverses –souvent identifiables, parfois retravaillés jusqu’à la méconnaissance– entrent dans une œuvre complexe comme des matériaux constitutifs de l’acte artistique, déterminant l’esthétique des œuvres ou des installations qui en résultent” (Klucinkas y Moser 2004: 21). Este término da cuenta –como observan Klucinkas y Moser (2004: 14)– del nacimiento de un nuevo paradigma en el siglo XX –el de la copia y del plagio frente al de la autenticidad y de la originalidad– en el que podemos situar las experimentaciones (neo)vanguardistas y abarca un gran número de prácticas que no necesariamente implican la reescritura de un relato.

Como desarrolla en su artículo Miriam Llamas, en la era postdigital (en la que tiene lugar una permanente transformación del saber por la digitalización y la datificación) este término designa prácticas de modificación, subversión y remodelación/ de contenidos y formas, radicalmente afectadas por el entorno de hiperconectividad y de retroalimentación. En este contexto postdigital, apunta Llamas, “el ciberfeminismo se plantea como una posibilidad de atravesar lo medial (global) desde lo local, lo íntimo y la cotidianidad”. Los procesos de reciclaje que se llevan a cabo en las redes sociales son la ocasión de reapropiaciones del repertorio cultural desde nuevas ópticas y posiciones, de inversiones y cambios de esquemas que rompen con los heredados, así como de su expansión narrativa en la cultura popular, como en comunidades de *fan fiction* o en productos musicales, que proporcionan nuevos relatos y formas de leerlos.

No hay una única metodología en el estudio de reescrituras y reciclajes literarios feministas, sino que permiten y requieren abordajes diversos, así como interdisciplinares, en función de sus objetos y medios: principalmente, la crítica literaria feminista, la tematología y la mitocrítica, así como la intertextualidad e intermedialidad, o desde una perspectiva más amplia los estudios de traducción y adaptación. La crítica literaria feminista tiene mucho que aportar a metodologías como la tematología o la intertextualidad, en su cuestionamiento de la neutralidad de los elementos formales, poniendo de manifiesto los aspectos ideológicos que subyacen a elecciones aparentemente neutras como dar voz o no a un personaje, emplear un estereotipo o alterar un final.

Las intersecciones con otros ámbitos y disciplinas son también habituales y necesarias (por ejemplo, con el ecofeminismo, los estudios *queer*, los estudios de literatura digital o el ciberfeminismo). De la misma manera, en las adaptaciones a otros medios (transmodalizaciones según Genette) desde los estudios de género nos podemos interesar tanto por lo que Laura Mulvey llama “the male gaze” (1975) en relación con el cine, es decir, la mirada sexista con la que en una gran parte de las películas se representan las mujeres, como por su opuesto “female gaze”: la mirada feminista con la que se reescribe un hipotexto literario u otros hipertextos anteriores con los que se quiere romper (por ejemplo, la adaptación de *Madame Bovary* por Sophie Barthes en 2014).

Entre las múltiples formas de reescritura feminista el punto común es lo que llama Adrienne Rich (1972) “acto de supervivencia”. El mero hecho de coger la pluma, el bolígrafo o el teclado se convierte en una reescritura de la escritura que, según Hélène Cixous ha estado siempre ligada a la razón, “homogène à la tradition phallogénique” (44). Hay que escribir y escribirse, sigue Cixous, porque “c’est l’invention d’une écriture *neuve, insurgée* qui, dans le moment venu de sa libération, lui permettra d’effectuer les

ruptures et les transformations indispensables dans son histoire” (45). ¿Pero podemos por ello considerar toda escritura de mujeres una reescritura feminista? No –como para Cixous–, la escritura femenina tampoco significa literatura escrita por mujeres. Es un acto, una escritura insurgente o, dicho de otro modo, una “agency” o capacidad de acción.

Este concepto de “agency” es central para el feminismo (postestructuralista) que, partiendo de las teorías de Lacan y Foucault, definió el sujeto como producido por y sometido a las prácticas sociales y a los discursos. En este sentido, *agency* “is never freedom from discursive constitution of self but the capacity to recognise that constitution and to resist, subvert and change the discourses themselves through which one is constituted” (Davies, 1991: 51). Judith Butler pone el acento justamente en la capacidad de acción que reside en la repetición y la variación (de prácticas y de discursos), que a través de los desplazamientos inevitables en estas repeticiones cambian las prácticas y los discursos.

The subject is not *determined* by the rules through which it is generated because signification is *not a founding act, but rather a regulated process of repetition* that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects. In a sense, all signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; “agency”, then, is to be located within the possibility of a variation on that repetition (Butler, 1990 [2007]: 198).

Podemos entonces definir la reescritura feminista como una práctica subversiva donde la repetición con variación de un discurso reconocible tiene como objetivo cambiar el orden patriarcal. En este monográfico queríamos ofrecer algunos ejemplos de estas prácticas y dar muestra de la riqueza y las posibilidades que ofrecen las reescrituras. A pesar de los numerosos artículos y trabajos que tratan esta problemática, faltaba, a nuestro modo de ver, un estudio al respecto que abarque, más que casos específicos, la propia práctica de las reescrituras feministas.

El monográfico se abre con dos artículos que abordan cuestiones generales, teóricas y metodológicas sobre las reescrituras y los reciclajes literarios:

Jorge Arroita, en su artículo “Deconstruir o reconstruir el canon. Mecanismos intertextuales e hipertextuales en las reescrituras feministas” examina las diferentes formas que pueden adoptar las reescrituras feministas desde las teorías de la intertextualidad e hipertextualidad, proponiendo una nueva tipología enmarcada en la noción de “diatextualidad”, que se centra en los procesos de transformación que operan en las reescrituras, y la aplica a continuación sobre un corpus que incluye textos de María Ángeles Pérez López y Andrea Sofía Crespo, y las reescrituras de personajes como Dulcinea, de Nérida Piñón, Pilar Paz Pasamar y Angelina Muñiz-Huberman, o las Caperucitas de Angela Carter y Luisa Valenzuela.

Por su parte, Miriam Llamas Ubieto, en su contribución “Reciclajes literarios feministas en la era postdigital” ahonda en la problemática conceptual de los “reciclajes culturales” en el contexto de las transformaciones de la “condición postdigital” contemporánea, y la capacidad de los reciclajes feministas para subvertir elementos heredados. Analiza para ello diversas propuestas artísticas y de literatura electrónica, con potencial para propiciar miradas feministas tecnocríticas, como las de Jenifer Becker y su

entrevista sobre literatura con el chat *GPT-J*, o poemas performativos como *Autorretrato – diálogo*, de Gwyneth Nava, y *Bio Data Matter*, de Alex Saum-Pascual, así como nuevas formas de agencia colectiva, como los proyectos de Art al Quadrat, la iniciativa *Musea M.A.M.I.* o los talleres de co-creación de María Mencía, entre otras interesantes propuestas transmedia.

A estas dos aportaciones les siguen en un recorrido cuyo hilo es diacrónico diferentes estudios sobre reescrituras feministas a partir de los años 90 hasta obras ultracontemporáneas como *Terroristas modernos* de Cristina Morales (2017). Entre los *hipotextos* también hay voces de diversas épocas y contextos: desde los pastiches del Antiguo Testamento escritos por Molnár, el personaje homérico de Penélope o el motivo de la violación de Lucrecia, hasta el clásico de la literatura española, Benito Pérez Galdós.

El artículo titulado “Reescritura, autobiografía y agencia en *Quant à je (kantaje)* de Katalin Molnár” de Julia Ori se centra en una autora de origen húngaro y de expresión francesa muy poco conocida. Hasta ahora la crítica se ha interesado en su obra esencialmente por los procesos de hibridación presentes en ella (las interferencias entre francés y húngaro, la práctica del *collage* o la transgresión de los géneros literarios). En cambio, en esta contribución se propone estudiar las prácticas de reescritura feminista en el libro quizás más conocido de la autora: *Quant à je (kantaje)* de 1996. Los análisis de las parodias y los pastiches de las grandes obras de la literatura universal (*El Antiguo Testamento*, *Pantagruel*, *Onegin*) muestran la existencia de una agencia feminista en el sentido que le da Butler. Molnár se emancipa de los modelos masculinos, tanto en su vida personal como en la literatura, a través de sus textos que transgreden las convenciones literarias y las normas lingüísticas.

La siguiente contribución estudia la reescritura del mito homérico por Margaret Atwood en *The Penelopiad* (2005). Maya del Puig Zalbidea Paniagua en “‘We had no voice’: Transport-Station of Trauma through *Écriture féminine* in Margaret Atwood’s *The Penelopiad* (2005)” propone acercarse a esta obra de la escritora canadiense desde la crítica feminista marxista y la *écriture féminine* cixousiana. Según su hipótesis, que justifica a lo largo del artículo mediante los análisis del contenido y un estudio pormenorizado del estilo, la importancia dada al punto de vista de las criadas de Penélope revela una perspectiva interseccional que se manifiesta en la subjetividad y las reivindicaciones presentes en su discurso.

En “Victim, Seductress, or Executioner? The Ambiguously Feminist Recycling of *Little Red Riding Hood*: From Charles Perrault to Contemporary Pop Culture”, Silviano Carrasco Yelmo propone analizar diversos reciclajes culturales contemporáneos del cuento de *Caperucita Roja*. Después del repaso de la historia y sus posibles significados desde una perspectiva feminista, se estudian los tres roles asociados a Caperucita — víctima, seductora y verdugo— en diferentes manifestaciones artísticas. Estas comprenden la novela gráfica titulada *The Sandman* (Neil Gaiman, 1990), la película anime *Jin-Roh* (Hiroyuki Okiura, 1999), la película de terror titulada *Hard Candy* (David Slade, 2005), la película animada *Hoodwinked!* (Cory Edwards, Todd Edwards & Tony Leech, 2005), así como otra adaptación fílmica titulada *Red Riding Hood* (Catherine Hardwicke, 2011), para terminar con la canción pop “Monster” de Lady Gaga (2009). Aunque estas transposiciones sean muy divergentes tanto en forma como en contenido, todas empoderan a Caperucita que, como heroína de cuento, siempre parte por la aventura.

El artículo titulado “Paul Legault y su reescritura experimental de Emily Dickinson: exploraciones sobre la paráfrasis en poesía” de Berta García Faet aborda el caso de la “traducción”; si se puede llamar así la transposición del inglés al inglés de la obra poética de Dickinson que propone el poeta canadiense-estadounidense Paul Legault en *The Emily Dickinson Reader: An English-to-English Translation of the Complete Poems of Emily Dickinson* (2012). Esta obra actualiza y *queeriza* con un tono irónico la poesía consagrada de la poeta estadounidense. Este hecho ya observado por la crítica se completa en este artículo con el análisis del uso de la paráfrasis por Legault y sus reflexiones sobre ella –que constituirían la apuesta principal de la obra–. La traducción para este poeta es la transposición de una sublengua personal a otra, del lenguaje poético a lo no poético, que no solo permite al público penetrar en el universo dickinsoniano desde la mirada del autor contemporáneo, sino también ofrece una lectura personal de estos poemas, que fueron para Legault verdaderos “textos de goce”.

Ane Matres García, en su artículo “Reescritura feminista de la violación de Lucrecia: de Shakespeare a Angélica Liddell” estudia desde la mitocrítica y la crítica feminista esta figura romana de trágica historia, comparando la obra de Angélica Liddell *You Are My Destiny (lo stupro di Lucrezia)*, de 2015, con el poema narrativo de Shakespeare (1594), basado en Ovidio y en Tito Livio. Se examina como una reescritura subversiva respecto de la interpretación patriarcal que revictimiza al personaje, contraponiendo la perspectiva premoderna de la violación, basada en la noción de propiedad, y la moderna, en la que la mujer es sujeto de derecho. Se analizan para ello las variantes e invariantes de mitemas, concluyendo que en la obra de Liddell estos se subvierten poniendo en el centro la noción de agencia y criticando los discursos patriarcales sobre la virtud de las mujeres.

La aportación de Antonio Cazorla Castellón, titulada “Revisión feminista de un clásico de la literatura española: *Tristana* de Benito Pérez Galdós en la crítica literaria de Elvira Lindo”, se centra en la relectura que lleva a cabo Elvira Lindo del clásico galdosiano en su crítica periodística, y en la recopilación ensayística *30 maneras de quitarse el sombrero* (2017), una serie de estudios de corte biografista y centrados en la visibilización de las escritoras. Analiza la representación del deseo y la sexualidad femenina en la obra y la propuesta de *Tristana* como un personaje rupturista con respecto al modelo de “ángel del hogar” imperante. Explora también las huellas biográficas en la vida de Galdós, y si es posible considerarle un escritor feminista.

Finalmente, Diego Vidal Cámara en su “*Terroristas modernos*, de Cristina Morales: una revisión histórico-literaria sobre el establecimiento del estado liberal” no propone analizar la reescritura de un hipotexto concreto, sino la del discurso histórico, más concretamente el que versa sobre la construcción de los estados liberales y el género que lo vehicula: la novela histórica. La propuesta de Morales se estudia desde las epistemologías feministas (Rich, Haraway), que denuncian la ilusión del conocimiento “neutro” postulado por las corrientes positivistas y busca una “objetividad feminista” conscientemente situada en un contexto. En la novela analizada esta ruptura con los discursos liberales que pretenden ser universales se manifiesta en la puesta en duda de dicotomías como liberalismo/absolutismo o víctima/victimario y las “alianzas insólitas” (Galindo) que se establecen entre personajes de diferentes grupos sociales.

Referencias bibliográficas

- BASSNETT, Susan; & LEFEVERE, André (1990). Introduction: Proust's Grandmother and the *Thousand and One Nights*. The Culture Turn in Translation Studies. En BASSNETT, Susan; & LEFEVERE, André. *Translation, History and Culture* (1-13). Londres, Nueva York: Pinter Publishers.
- BUTLER, Judith (1990 [2007]). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- CASTRO VÁZQUEZ, Olga (2008). Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista. *Lectora*, (14), 285-301.
- CIXOUS, Hélène (1975 [2010]). *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. París: Galilée.
- DALY, Mary; & CAPUTI, Jane (1987). *Websters' First New Intergalactic Wickedary of English Language*. Boston: Beacon Press.
- DAVIES, Bronwyn (1991). The concept of agency: A feminist poststructuralist analysis. *Social Analysis*, 0(30), 42-53. Disponible en: proquest.com/scholarly-journals/concept-agency-feminist-poststructuralist/docview/1300737772/se-2
- FORRAI, Réka (2018). Translation as Rewriting: A modern theory for a premodern practice. *Renaissanceforum*, (14), 25-50.
- FREDERICK, Michele L. (2015) Imitatio and Aemulatio: Reevaluating Aert de Gelder's Self-Portrait as Zeuxis. *Athanor*, (33), 43-53.
- GAUVIN, Lise (2004). Écrire/Réécrire le/au féminin: notes sur une pratique. *Études françaises*, 40(1), 11–28. <https://doi.org/10.7202/008473ar>
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- GIGNOUX, Anne-Claire (2005). *Initiation à l'intertextualité*. París: Ellipses.
- GIGNOUX, Anne-Claire (2006). De l'intertextualité à la réécriture. *Cahiers de Narratologie*, (13). <https://doi.org/10.4000/narratologie.329>
- HARAWAY, Donna J. (1983 [2016]) *A Cyborg Manifesto. Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Disponible en: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=4392065>.
- KLUCINSKAS, Jean; & MOSER, Walter (2004). Introduction: L'esthétique à l'épreuve du recyclage culturel. En KLUCINSKAS, Jean; & MOSER, Walter (eds.). *Esthétique et recyclages culturels: Explorations de la culture contemporaine* (1-28). Ottawa: University of Ottawa Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ckphp1.4>
- KRISTEVA, Julia (1978 [1969]). *Semeiotiké: recherches pour une sémantique*. París: Seuil.
- LAFON, Michel (1990). *Borges ou la réécriture*, París: Seuil.
- LUQUE, Aurora (2020). Reciclando la caja de Pandora: La reescritura del mito en la poesía de Chantal Maillard, Olga Novo, Olalla Castro y Luis Artigue. *Romance Notes*, 60(1), 87–92.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2015). La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de intertextualidad e hipertextualidad. *Dialogía*, (9), 58-100.

- MAUREL-INDART, Hélène (1999). *Du plagiat*. París: Presses Universitaire de France.
- MOLINIÉ, George (1993). Les lieux du discours littéraire. En PLANTIN, Christian (dir.). *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés* (92-100). París: Kimé.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1934 [2000]). El arte como hecho signico. En JANDOVÁ, Jarmila; & VOLEK, Emil (eds.). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte en Jan Mukařovský* (88-95). Santafé de Bogotá: Plaza & Janés.
- MULVEY, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3): 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- PLATE, Liedeke (2011). *Transforming Memories in Contemporary Women's Writing*. Basingstoke, Nueva York: Palgrave MacMillan.
- OSTRIKER, Alicia (1982). The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking, *Signs*, 8(1): 68-90. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3173482>
- RICH, Adrienne (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 34(1): 18-30. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/375215>
- RUSS, Joanna (1995). *To Write Like a Woman. Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

DECONSTRUIR O RECONSTRUIR EL CANON. MECANISMOS INTERTEXTUALES E HIPERTEXTUALES EN LAS REESCRITURAS FEMINISTAS

DECONSTRUCT OR RECONSTRUCT THE CANON. INTERTEXTUAL AND HYPERTEXTUAL MECHANISMS IN FEMINIST REWRITINGS

JORGE ARROITA
Universidad de Salamanca

jorgegfa@usal.es

 0000-0002-4131-8803

Recibido: 28/12/2023

Aceptado: 04/05/2024

Resumen

Este artículo busca exponer y tipificar diferentes formas según las cuales pueden actuar las reescrituras feministas con respecto al canon patriarcal, ofreciendo una perspectiva teórica desde la *intertextualidad* e *hipertextualidad*. Ambos conceptos serán reestructurados mediante su subdivisión en otros dos mecanismos complementarios, cada uno de los cuales operará acorde a una intención deconstructiva o reconstructiva, según prime la revisión del modelo previo o la génesis de prácticas discursivas novedosas. La *intertextualidad* será entendida como relaciones puntuales y extensivas, distinguiendo entre transformaciones explícitas (*transducciones*) e implícitas (*transposiciones*). La *hipertextualidad*, como relaciones intensivas que generan una retro-afectación estructural en el hipotexto, distinguiendo entre débil/retrospectiva (*oposiciones*) y fuerte/retroactiva (*síntesis*). La metodología y conceptos propuestos serán aplicados sobre determinados textos feministas, incluyendo revisiones deconstructivas de los versos de Neruda y reescrituras sobre Dulcinea y Caperucita Roja.

Palabras clave: Feminismo, intertextualidad, hipertextualidad, reescrituras, subversión, deconstrucción, reconstrucción, identidad, canon.

Abstract

This article seeks to display and typify different forms in which feminist rewritings may perform against the patriarchal canon, offering a theoretical perspective derived from *intertextuality* and *hypertextuality*. These two concepts will be reconstructed by subdividing them into two complementary mechanisms. Each of them operates according to a deconstructive or reconstructive purpose, depending on whether the revision of previous models or the genesis of novel discursive practices prevails. *Intertextuality* will be understood as punctual and extensive relations, making a distinction between explicit (*transductions*) and implicit (*transpositions*) transformations. *Hypertextuality*, as intensive relations that generate a structural retro-affectation in the hypotext, distinguishing between weak/retrospective (*oppositions*) and strong/retroactive (*synthesis*). The methodology and concepts proposed will be applied upon certain feminist texts, including deconstructive revisions of Neruda's verses and rewritings of Dulcinea and Little Red Riding Hood.

Keywords: Feminism, Intertextuality, Hypertextuality, Rewritings, Subversion, Deconstruction, Reconstruction, Identity, Canon.

Canon patriarcal y reescrituras feministas: la *intertextualidad* como mecanismo transformador

El *canon* nunca es una noción unívoca, sino reticular e interrelacional, como ya postuló Even-Zohar con su *teoría de los polisistemas*, mediante una concepción multilateral y dinámica de los cánones literarios entre *estratos canonizados* y *no-canonizados*¹, los cuales pueden inter-afectarse y cambiar su posición jerárquica según determinaciones contextuales. No obstante, el *canon literario* no opera como un sistema cerrado, estando siempre afectado por otros campos mediante *inter-relaciones* e *interferencias* (Even-Zohar, 1979). El concepto de *canon patriarcal*, especialmente proyectado por la crítica feminista desde la segunda ola (cuando empezó a primar la deconstrucción de las visiones hegemónicas), se centra en el sustrato machista estratificado por medio de *transdiscursividades* (Foucault, 1969) que instauran ideas o modelos discursivos canonizados que se imitan y replican, moldeando los marcos dialécticos epocales. En consecuencia, este artículo busca estudiar, a través de los mecanismos intertextuales e hipertextuales, cómo determinados textos feministas son capaces de transformar elementos textuales previos bajo el orden discursivo patriarcal:

Las estrategias de la escritura y de la lectura son formas de resistencia cultural. No solo pueden volver del revés los discursos dominantes [...] para desenterrar las estratificaciones arqueológicas sobre las que han sido levantados [...] Tan bien establecidas que, paradójicamente, la única manera de situarse fuera de ese discurso es desplazarse uno mismo dentro de él –rechazar las preguntas tal y como vienen formuladas, o responder taimadamente, o incluso citar (pero en contra del sentido literal) (Lauretis, 1984: 17-18).

En este sentido, señala Tiphaine Samoyault que la *intertextualidad* “es la memoria que la literatura tiene de sí misma” (2008: 10), mecanismo base tanto para perpetuar como transformar los discursos hegemónicos, generando a posteriori géneros, convenciones y transdiscursividades. Por ello, la *intertextualidad* (aquí formulada en sentido amplio) es un mecanismo esencial para los dispositivos textuales críticos con los cánones establecidos, gracias a su capacidad de recoger discursos previos e imprimir sobre ellos una “alteración por efecto de desacralización” (2008: 119) a través de mecanismos transformativos varios, donde la crítica feminista se centra en “reescribir para subvertir, superar o abolir” (2008: 97) discursos y nociones previas fosilizadas en el canon patriarcal. Con este objetivo, una vez presentado el marco teórico por emplear, serán estudiadas determinadas reescrituras feministas que, mediante distintos mecanismos intertextuales e hipertextuales, buscan deconstruir modelos discursivos previos o reconstruirlos de acuerdo a configuraciones textuales novedosas. Este corpus incluirá las siguientes obras: *Interferencias* (2019) de María Ángeles Pérez López, *Ayes del destierro* (2021) de Andrea Sofía Crespo, *Dulcinea encantada* (1992) de Angelina Muñiz-Huberman, “Aldonza se casa” (2013) de Pilar Paz Pasamar, “Dulcinea” (2014) de Nélida Piñón, “En compañía de lobos” (1979) de Angela Carter y “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” (1993) de Luisa Valenzuela.

¹ Debiera ampliarse esta apreciación a un sentido gradual.

Partiendo de estas premisas, se debe preguntar qué es exactamente la *intertextualidad* y de qué formas puede ser ejecutada. Esta pregunta es esencial, pues dicho concepto, tras su éxito y prolífico uso dentro de la teoría literaria contemporánea, ha quedado en un limbo de inconcreción técnica e inoperancia práctica, en muchos casos degenerando en un término proformático² que parece señalar cualquier tipo de relación entre textos. Esta inconcreción se encuentra ya en el propio concepto de Julia Kristeva (1967), quien la considera en sentido amplio, como todo fenómeno de relación entre un texto y otro/s, sin profundizar en sus variantes y mecanismos internos. A esta concepción se oponen Firmat (1978) y otros autores, pero tan solo estrechando su conceptualización en torno a la cita o alusión. Lo mismo hace Genette (1989), pero creando otra categoría complementaria para superar la mera inclusión citacional: la *hipertextualidad*. Este concepto es primordial, pues supone una relación que “se injerta de una manera que no es la del comentario [...] pero que no podría existir sin [el texto] A [...] y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo” (1989: 14). Por tanto, la *hipertextualidad* funciona mediante una inserción estructural, generando una necesidad existencial del hipertexto con respecto al hipotexto. Sin embargo, existen ciertos problemas: que un texto se relacione con otro al completo (pues lo hacen con elementos textuales concretos, aunque sea entre varios a la vez y de diferentes formas), y que esa *estructuralidad-necesidad* sean siempre del mismo grado, tengan la misma intencionalidad o funcionen de la misma forma.

Según estos dos conceptos genéricos, expondremos aquí determinados mecanismos relativos a las transformaciones de *estructura profunda*³ (Plett, 1991): unas intertextuales, especificando sus variantes transformativas, pero manteniendo el margen fenoménico amplio; y otras hipertextuales, concibiendo sus características esenciales de *estructuralidad y necesidad*, pero diferenciando su intencionalidad y procesos internos. Desde esta premisa, será considerada una *intertextualidad* genérica (aquí denominada *diatextualidad*), dentro de la cual se incluirá una *intertextualidad* más puntual o extensiva, y una *hipertextualidad* más estructural o intensiva. Desde ellas, se estudiará cómo las reescrituras feministas buscan modificar aspectos textuales previos de acuerdo a intenciones deconstructivas o reconstructivas, en paralelo a lo que Sharon Ugalde denomina *subversión y reversión*: respectivamente, “desarmar la simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer” y “estrategia constructiva que permite a la mujer descubrir y expresar con más precisión y textura su propia identidad” (1990: 118-119). Esta dualidad fue también observada por Luisa Martín Rojo sobre las *interdiscursividades* (Segre, 1984) feministas en diálogos cotidianos, donde distingue entre:

- 1) A discourse of deconstruction, which reproduces and then challenges dominant discourses, and by this action explores new ways of understanding.
- 2) A discourse of liberation or reconstruction, which often ignores dominant discourses, and focusses on achieving forms of personal autonomy, self-mastery and self-transformation (1998: 86).

² En tanto que ‘proforma’: palabra que carece de contenido léxico propio.

³ Significados o sentidos contenidos en el texto; frente a la *superficie*, relativa a los significantes lingüísticos y/o carácter superestructural del elemento.

La *diatextualidad*: readecuación intertextual-hipertextual

La teoría que en este artículo será aplicada, denominada como *diatextualidad* ('aquello que atraviesa los textos'), aparte de incluir una readecuación interna de *intertextualidad* e *hipertextualidad*, le otorga una primacía especial a los procesos transformativos que actúan sobre distintos elementos textuales, a los cuales denomino como *interlexías*, partiendo del concepto narratológico de Barthes en *S/Z* (1970), que toma del lingüista Bernard Pottier (1969). Con este prefijo, se amplía el concepto barthesiano a elementos textuales que adquieren una *doble territorialidad* mediante un proceso extensivo que los escinde entre sus dos (o más) contenedores textuales, entre los cuales actúan los procesos transformativos. Según la *diatextualidad*, estas *interlexías* pueden ser de ocho tipos, pero en este artículo me centraré en las *citacionales* y *de personajes*, dada su relevancia para el tema a tratar.

Procesos intertextuales: transposición y transducción

La subdivisión relativa a los procesos transformativos dentro del margen intertextual (rechazando que este se defina por la inclusión citacional) se corresponde con su transformatividad implícita-explicita, generando dos categorías: *transposición* y *transducción*⁴. Las *transposiciones intertextuales* ('cambio de espacio/contenedor') son transformaciones implícitas en las cuales la superestructura explícita y característica de la *interlexía* no es modificada sustancialmente, pero sus sentidos o valores asociados son afectados de forma interrelacional, adaptándose al cotexto⁵ cercano y al nuevo sistema semiótico del texto. Este proceso conlleva un fenómeno de *silepsis intertextual*⁶, permitiendo una interpretación dual gracias a la transformación implícita ejecutada, de forma que "cada palabra mantiene una relación de tensión al mismo tiempo con el conjunto del cual toma su origen [...] y con el conjunto en el cual es incluido sin ser enteramente integrado en él" (Topia, 1976: 355). Este mecanismo siléptico es fundamental para la deconstrucción feminista, pues al no modificar explícitamente sino adaptar sus sentidos por interrelación semiótica, permite deconstruir implícitamente el discurso previo mediante el contraste cotextual entre el elemento originario y el transpuesto.

Por su parte, las *transducciones intertextuales* ('cambio en el signo/mensaje') son el modo de transformación más básico, modificando tanto la superestructura explícita del elemento como su estructura profunda, y estableciendo así un contraste patente entre ambas territorialidades: por ello, estaríamos ante una *tmesis intertextual* que origina una ruptura explícita e identificable, desvelando la intención transformativa en superficie. Este

⁴ No se deben confundir estos términos con los conceptos de *transposición* de Kristeva, Genette o Doležel; ni con los de *transducción* de Doležel, Jesús Maestro o Bobes Naves.

⁵ Término lingüístico que señala el texto cercano al que está siendo considerado para el análisis, y del cual dependen sus significados, sentidos o valores.

⁶ Concepto de la retórica clásica (con dos acepciones: aquí se destaca la del uso de una palabra en dos sentidos al mismo tiempo, uno literal y otro figurado), luego recogido por Riffaterre dentro del margen intertextual en su artículo "Syllepsis" (1980), aunque este autor lo emplea desde una óptica receptiva, a diferencia del uso señalado en este artículo.

mecanismo, por tanto, se dirige más hacia la integridad del nuevo texto, produciendo una diferencia explícita con el anterior mediante una actitud reconstructiva (aunque meramente extensiva y puntual). El caso más básico sería la modificación de significantes lingüísticos en una cita, pero lo mismo aplicaría para la transformación explícita de un personaje al cambiar sus rasgos de personalidad, físicos o incluso nomenclatura; mientras que una *transposición* recogería estos aspectos (sin transformarlos explícitamente) para adaptarlos y reentenderlos de acuerdo con nuevas necesidades contextuales o praxis discursivas.

Procesos hipertextuales: oposición y síntesis

Estas dos categorías se conciben, respectivamente, como una *hipertextualidad débil-fuerte* (sustantivamente) o *retrospectiva-retroactiva* (procesualmente). El motivo de esta nueva escisión recae en la contraposición genettiana entre *regímenes serio-satírico*, según los cuales distingue y caracteriza *imitaciones* y *transposiciones* (sus dos conceptos más generales): no obstante, la actitud más o menos seria de un texto no determina (o no solo mediante esta característica) sus mecanismos transformativos ni su actitud axiológica (al menos de forma específica y operante) con respecto al hipotexto. La *diatextualidad* busca definir los procesos hipertextuales, manteniendo las cualidades de *estructuralidad* y *necesidad* pero diferenciándolas entre *fuerte-débil*, en función de los procesos internos e intenciones concretas llevadas a cabo bajo estos condicionantes. Se acota así el concepto de *hipertextualidad* a una noción más estricta y específica, que solo englobaría procesos intensivos de tipo retrospectivo o retroactivo.

Las *oposiciones hipertextuales* son transformaciones de grado máximo, tanto explícitas como implícitas, que devienen en oposiciones: están relacionadas con la parodia y otros mecanismos irónico-satíricos, pero no se limitan solo a ellos. Este proceso es ya *hipertextual*, pues siguiendo los parámetros expuestos por Genette, aquí encontramos un carácter de proveniencia, integración y necesidad estructural del hipertexto con respecto al hipotexto a través de la *interlexía*: solo que la intención autoral sería *retrospectiva*, en tanto que se busca una retro-afectación opositiva, más que una heurística original dirigida hacia la integridad del nuevo texto, por lo cual debiéramos hablar de una *hipertextualidad débil*. Este proceso encajaría (al igual que la *transposición*) con la intención deconstructiva que Pavao Pavlić asocia a la *intertextualidad posmoderna*, aunque separándola de sus connotaciones idiosincráticas para ampliarla a fenómenos más amplios: “el objetivo del establecimiento postmodernista de tales vínculos es la adición de un nuevo texto a los significados ya existentes”, frente a la *intertextualidad moderna*, que buscaría “la adición de nuevos significados a un nuevo texto” (2006: 94), mecanismo más acorde a la reconstrucción propia de *transducciones* y *síntesis*.

En consecuencia, este proceso retrospectivo provoca una *implicatura* (Reyes, 1984: 154) con respecto al elemento hipotextual, tal y como señala también Baños Saldaña con su *transreferencialidad* (2022). Para Reyes, *lo implicado* es el dispositivo irónico que media entre el significado literal y sus implícitos desarrollables. Para Saldaña, este mecanismo irónico toma un papel clave en su segundo nivel transreferencial, las *modalidades* (parodia y sátira paródica), muy relacionadas con las *oposiciones* aquí presentadas, pero únicamente dentro del régimen paródico-satírico. Para la *oposición hipertextual*, sería el mecanismo doblemente transformativo: transformando la *interlexía* mediante mecanismos discursivos de tipo explícito, pero ocasionando también una retro-afectación opositiva de tipo implícito y pragmático que altera la relectura e

interpretación del hipotexto y sus escalas de valores. Podríamos, por tanto, distinguir entre la vertiente transformativa explícita del *mecanismo* y la implícita de la *intencionalidad*, subdividiéndolas respectivamente en: a) *Hipertrofia, subversión/reversión y reescritura/remodelación*, b) *Ridiculización, invectiva y revisión/reinterpretación*. Mediante estos procedimientos (no excluyentes entre ellos), la versión original de la *interlexía* se ve afectada, modificando su percepción de forma retrospectiva y en un sentido estructural que, mediante un proceso correlativo de *generalización*, puede afectar a otros textos equivalentes en su aspecto genérico-discursivo y escalas de valores asociadas a los mismos (siempre que la *implicatura* sea decodificada por el lector, extrayendo del mecanismo explícito la intencionalidad implícita contenida bajo él).

Con la creación de este concepto se busca romper con la contraposición genettiana entre *regímenes serio-satírico*, considerando que las *oposiciones*, sin distinguir entre serias-paródicas, pueden tanto ocasionar fenómenos revisionistas que producen *valor agregado* sobre el hipotexto (algo solo contemplado en sus *transposiciones serias*), como ridiculizar pero tener también una motivación discursiva innovadora (junto a las *síntesis*, que también pueden tener una actitud paródico-satírica aun siendo mecanismos reconstructores, como ocurre con el texto de Valenzuela). Resalta Saldaña, en este sentido: “toda obra paródica remite a un modelo previo [...] la hipertrofia opera sobre una hoja de ruta preexistente, pero le añade desvíos, encrucijadas y caminos independientes” (2022: 283), tomando así un papel capital en la (re)formulación de nuevos sentidos sobre los modelos discursivos precedentes. El fenómeno consecuente de esta interacción es una *interferencia hipertextual*, donde el elemento hipertextual retro-afecta en el hipotextual, generando una perturbación superposicional y de-constructiva, aun con capacidad de producir sentidos novedosos gracias a su potencial, no solo hipertrófico sino también revisionista. Este mecanismo, dada su intencionalidad retrospectiva, su potencial subversivo más estructural y su afectación en las escalas de valores contenidos en los textos, es una herramienta primordial para las reescrituras feministas y su deconstrucción del canon patriarcal.

Por último, con las *síntesis* tenemos ya una *hipertextualidad fuerte*, dado que responde a una retroalimentación con el elemento hipotextual que constituye una re-ontologización del mismo. En este caso, el carácter de proveniencia y necesidad es plenamente estructural en ambas vías, produciendo con ello una *doble diferencia*. Una *diferencia extensiva* producto de la propia transformación explícita y direccional (por lo que siempre englobaría una *transducción intertextual* interna), mas también una *metadiferencia intensiva* producto de dicha retroalimentación, la cual permite a la *diferencia extensiva* diferenciarse procesualmente de sí misma y generar una sofisticación evolutiva emergente⁷ que torna la *identidad simple* del elemento originario en una *identidad sofisticada*, que no podría existir sin la anterior y que se nutre de ella para llevar a cabo este proceso, integrando el elemento hipotextual previo como parte compositiva de su sofisticación ontológica (según el concepto hegeliano de *concreto*⁸, como *unidad sintética* a través de esa *doble diferencia*).

⁷ Cabe destacar aquí que *sofisticación* no implica que la formulación novedosa sea mejor que la anterior, sino que se estructura desde y sobre ella, haciéndola más compleja.

⁸ Denominado luego como *síntesis* por la crítica fichteana y marxista.

Mediante este procedimiento, se cumple del todo la condición genettiana de *necesidad y estructuralidad*, lo cual permite el asentamiento epocal de estas transformaciones sintéticas, siendo el mecanismo perfecto para, en lugar de deconstruir el canon retrospectivamente, re-construirlo de forma retroactiva y asentar unas bases transdiscursivas propias. Con ello, se pretende postular más en concreto aquello que propuso Pozuelo Yvancos con su *interdiscursividad germinativa*:

La pregunta que plantea la *interdiscursividad* que propongo llamar germinativa es si resulta posible aislar en los autores ideas-clave o fuerzas motrices que hayan nacido de unos discursos y/o textos anteriores [...] El discurso o texto origen actúa por tanto como fuente generativa, pero se comporta ya como estímulo de una creatividad nueva, que aun siendo deudataria del discurso o texto base (no necesariamente desde su literalidad o cita), se halla transformada y sobre todo evolucionada hacia lugares no previstos (2019: 674).

Ampliando las consideraciones de Yvancos, cuando una *síntesis* es gestada, no solo produce una emergencia generativa novedosa y sofisticada, sino también una retro-afectación en la interpretación de sus embriones germinativos, que ya no pueden leerse de la misma forma: pero además, gracias al movimiento retroactivo, se origina una marca epocal consistente, afectando en toda creación del mismo tipo en la que compute su lectura, cuya condición semiótica y estructural se ve hasta cierto punto predeterminada por la suya. Una *síntesis* generaría un fenómeno de *entrelazamiento hipertextual*, donde los estados y características de ambas territorialidades interléxicas se encuentran superpuestos en favor del hipertextual, que subsume bajo sí al anterior.

En conclusión, estos últimos mecanismos son los más potentes para afectar en un aspecto textual o canon discursivo precedente, gracias a su intensividad deconstructiva o reconstructiva, la cual no alcanzan los mecanismos intertextuales. En el desarrollo del discurso feminista, primero viene la *deconstrucción* y luego un estadio opositivo que media entre ambos pero que finalmente, en los modelos más canonizadores y sofisticados, termina transitando de la *vindicación* a la *reivindicación*, buscando crear nuevos códigos y paradigmas:

Once this deconstruction has been done, conversations are developed around women's values and the revindication of new models of behavior and identity [...] With regard to female identity, new characteristics seem to be established by opposition [...] the presentation of a self, as an agent who has achieved a degree of personal autonomy, self-mastery and self-transformation (Martín Rojo, 1998: 90-91, 95).

Aplicación empírica de los conceptos presentados

Transformaciones sobre interlexías citacionales

En estas *interlexías* encontraremos especialmente transformaciones intertextuales, dada su naturaleza más superficial y extensiva, en lugar de ontológica o intensiva; esto puede observarse en que son innumerables: carecen de identidad, a diferencia de

los personajes. Aunque es también factible la aparición, más extraña, de *oposiciones* permitidas por su *hipertextualidad débil*, mientras que estas *interlexías* son incompatibles con la *hipertextualidad fuerte* de las *síntesis*, que requieren un carácter ontológico pleno del elemento hipotextual. Veamos un caso de *transposición* y otro de *oposición*, de mayor interés que la *transducción citacional*, con una *tmesis* que deja bien clara la intención transformativa en superficie.

Un texto esencial para entender las *transposiciones citacionales* es *Interferencias* de María Ángeles Pérez López, donde se engranan otros poemas con noticias periodísticas. En “Amor, esa palabra” toma el “Soneto II” de Neruda para transposicionarlo (sin variación explícita de sus versos) junto a un nuevo cotexto, nota de prensa sobre estadísticas de violencia machista. Mediante este mecanismo, se contraponen los enunciados amorosos del poeta con la realidad machista que los circunda (siendo el aspecto extratextual un factor esencial, dadas sus conocidas actitudes misóginas), de forma que el discurso del poeta-amante, delicado en superficie, pasa a ser deconstruido por interrelación semiótica con su cotexto, mostrando los entresijos de la sórdida realidad que se esconde tras el discurso hegemónico del canon patriarcal con respecto al amor y la posesión femenina, mediante una *silepsis* que permite entender los versos nerudianos en doble sentido: “33814 denuncias de violencia de género / Pero tú y yo, amor mío, estamos juntos, / 27972 delitos de lesiones / hasta ser solo tú, solo yo juntos” (2019: 53).

Paralelamente, tendríamos la *oposición citacional* desarrollada por Andrea Sofía Crespo en *Ayes del destierro*, donde referencia también a Neruda para transformar opositivamente toda la semántica fraseológica de su famoso verso del “Poema XX” (manteniendo así la referencialidad) mediante un mecanismo reversivo de intencionalidad revisionista. Desde el “Puedo escribir los versos más tristes esta noche” al “Hoy escribo las parábolas más alegres” (2021: 30), donde podemos observar tanto la transformación explícita de sus significantes (semánticamente opuestos, casi en su totalidad) como la intencionalidad implícita por ser decodificada, la autora establece una deconstrucción retrospectiva y opositiva para hacer reentender que existe otro amor posible al presentado en los textos patriarcales: lésbico (le sigue el verso “por ella puedo palpar el cielo con las manos”), gozoso y presentista; distinto al del poeta taciturno cantando a una mujer amada como objeto de posesión e imponiendo su voz sobre la historia pasada y el desamor presente. En la *interferencia* producida entre ambos se encuentra la perturbación deconstruccionista con respecto al hipotexto, estableciendo una generalización retrospectiva (hacia todo texto que comparta este aspecto discursivo) contenida en la *implicatura*, que el lector debe decodificar desde el mecanismo reversivo para extraer la intencionalidad y su contenido feminista implícito.

Transformaciones sobre interlexías de personajes

Una de las praxis más habituales en las reescrituras feministas consiste en retomar personajes femeninos proyectados desde una perspectiva misógina para deconstruir o reconstruir la perspectiva impuesta anteriormente; aunque también pueda ocurrir sobre personajes masculinos, mediante una reversión o revisión crítica de los mismos.

Expondré distintos casos, primando textos que recogen un mismo personaje, para así denotar mejor sus diferencias transformativas.

Con la *transposición*, tendríamos la *interlexía* de Dulcinea en “Aldonza se casa” de Pilar Paz Pasamar (bajo su nombre real fuera de la idealización quijotesca, la cual se busca romper en el texto). En este poema, Pasamar presenta, mediante una narración superpuesta a la voz de Aldonza (con la que dialoga), la situación especulativa de su casamiento, diseminándose su figura para representar a cualquier mujer campesina e inocente que piensa que su futuro es casarse y gestar hijos en el hogar, sufriendo el ostracismo machista y los desmanes de su esposo (nunca explicitado, pero relacionado con la figura quijotesca que la idealiza y busca desesperadamente). En este caso, Aldonza no cambia en superficie (al menos la Aldonza real), pero el cotexto que circunda su figura afecta en su percepción implícita. Mediante este mecanismo, Aldonza deja de ser vista como una versión tosca y mundana de la mujer idealizada por Don Quijote para convertirse en víctima de los designios sociales impuestos por la sociedad patriarcal en su vertiente más rural y conservadora. No estamos ante una *transducción* porque no hay transformación superestructural e identitaria del personaje; tampoco ante un proceso hipertextual, pues no hay intencionalidad retrospectiva o retroactiva que modifique la *interlexía* en su estructuralidad característica. Sí cambiaría, por el contraste discursivo, cómo es comprendida desde una nueva perspectiva epocal y sociopolítica, gracias a la *silepsis* sucedida entre la Aldonza cervantina y la de Pasamar. El propósito textual aquí es implícito y deconstructivo: “Tú no sabes qué es eso, pobre Aldonza [...] ¿Qué por qué te pregunto esto? Pues porque quiero. / Porque quiero salvarte, Aldonza, porque quiero / llorar por las que ignoran, por todas las robustas, / por todas las Aldonzas, por las que nunca sueñan” (2017: 179-181).

Sobre esta misma *interlexía*, tendríamos una *transducción* en “Dulcinea” de Nélida Piñón, donde el personaje es transformado explícitamente, tornándolo en una campesina asturiana llamada Maritornes⁹ en la que Don Quijote observa a Dulcinea, y en la cual se termina convirtiendo (esta dualidad realidad-irrealidad, ya cervantina, no implica que Maritornes no sea, inter-textual y ficcionalmente, Dulcinea¹⁰). La principal transformación, fuera de su identidad nominal, es que la nueva Dulcinea no es una campesina tosca e ilusa sino férrea y contestataria, por haber sido sometida a opresiones machistas durante toda su vida: “Pobre desdichado, se cree importante solo porque sirve a un caballero. Están los dos amancebados por la mentira” (2015: 59). No obstante, al final del relato termina aceptando la idealización quijotesca, al preferir la sublimación masculina que la vejación constante (sutil crítica hacia el margen operatorio que la sociedad patriarcal deja a las mujeres):

¿Acaso le convenía esa suerte de ilusión, que haría de aquella mujer una princesa entregada a la tutela del hidalgo? [...] Sin embargo, aferrada a la ilusoria verdad que el hidalgo le susurraba al oído, Maritornes escogió la ilusión en detrimento de la realidad [...] Nada podría ser peor que lo vivido hasta entonces, con el añadido de que el hidalgo

⁹ Haciendo referencia a otro personaje secundario cervantino: moza de compañía asturiana con el mismo nombre que, para cierta parte de la crítica, es la antítesis de Dulcinea. Esta segunda relación aumenta la sutileza de Piñón en su tratamiento del personaje.

¹⁰ De hecho, así se la denomina en varias partes del relato.

la llamaba Dulcinea del Toboso con una delicadeza desconocida para ella hasta entonces (2015: 70-71).

Además, con el cambio de perspectiva instaurado (según la nueva lógica discursiva y sus escalas de valores), Piñón realiza también una *transposición* sobre las *interlexías* de Don Quijote y Sancho: transformándolas implícitamente (al no cambiar sus actitudes explícitas o superficiales, pues realizan acciones similares, perfectamente coherentes con los originales cervantinos)) en un idealizador machista y un hombre que entiende a la mujer, pero que termina cediendo por respeto de autoridad ante los designios de su amo. Podemos notar la diferencia entre las *transposiciones* y la actual *transducción* de Dulcinea en el cambio identitario del personaje: Pasamar deconstruye, mientras que Piñón reconstruye, aunque sin llevar a cabo ninguna de ellas un proceso hipertextual que afecte en la estructuralidad previa de la *interlexía*.

Otra transformación sobre este personaje es la ocurrida en *Dulcinea encantada* de Angelina Muñiz-Huberman: en este caso tenemos una transformación explícita del personaje mediante una *transducción* interna, pero que deviene en una *síntesis hipertextual*. En lugar de situar una misma Dulcinea observada desde otra óptica discursiva o transformarla en una nueva versión extensiva, la Dulcinea de Huberman responde a una nueva caracterización epocal con un movimiento retroactivo, superponiéndose sobre el personaje hipotextual y permitiendo su relectura en otros códigos con potencial de opacar los anteriores. Esta Dulcinea se convierte, con una personalidad sumamente diferente y como representación de todas las mujeres calladas en la historia literaria, en la ensoñadora¹¹, sustituyendo la función narrativa de Don Quijote y pudiendo hasta interpretarse que es ella quien crea la historia quijotesca desde su imaginación: “Yo no soy yo. Yo soy Penélope. Yo soy Orlando. Yo soy Rodrigo Díaz de Vivar (no doña Jimena, muy aburrida dama), soy Dulcinea, soy Santa Teresa, soy una de las hermanas Brontë” (2005: 22). Tras este movimiento retroactivo se encuentra la re-ontologización que le permite, no solo transformar explícita y extensivamente al personaje, sino además establecer una *metadiferencia intensiva* sobre esa *diferencia extensiva* y superponerse estructuralmente a su versión hipotextual (*entrelazamiento*), pudiendo reinterpretar la Dulcinea cervantina desde la de Huberman, con una *identidad sofisticada* mucho más compleja:

Dulcinea posee un tesoro interno. Nadie más lo sabe. Dulcinea es todo su mundo. Se abarca en sí y abarca a los demás. Es tan silenciosa y, sin embargo, ama tanto. Ama como nadie sabe amar y sin que nadie lo sepa. Se desvive de tanto amor. Sin nunca manifestarlo [...] Me afianzo en mi nombre (Dulcinea, Dulcinea) y soy mi propia progenitora. Me siento como la primera o la iniciadora (177, 179).

Otros dos casos paradigmáticos son los desarrollados sobre la *interlexía* de Caperucita Roja (de génesis oral, pero asentada por Perrault o los Grimm): “En compañía de lobos” de Angela Carter y “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” de Luisa Valenzuela. El primer texto lleva a cabo una *transducción* sobre Caperucita, tornándola en una figura contestataria que, tras la horrible violación de su abuela por parte del cazador, con su risa

¹¹ Recordemos aquí, como contraste, a Pasamar mentando a “las que no sueñan” (antítesis de Don Quijote), frente a la mujer ensoñadora de Huberman, que posee también la facultad de crear mundos ficticios y moldear la realidad desde su pensamiento.

y desparpajo le doma y desarma: “Son para comerte mejor. / La muchacha rompió a reír; sabía que ella no era la carne de nadie. Se rió de él en su cara, le arrancó la camisa y la tiró al fuego” (2014: 170). Recogiendo el personaje de los Grimm, también se lleva a cabo una *oposición hipertextual* sobre la figura del cazador que lo convierte en el verdadero lobo, hombre ordenado, apuesto y carismático que engaña a la mujer con sus argucias (correlato simbólico del propio orden patriarcal): “él rió [sic] con un destello de dientes blancos y le dedicó una cómica aunque respetuosa reverencia. Ella nunca había visto a un sujeto tan elegante [...] Él se volvió a reír, y babas brillantes colgaban de sus dientes” (165-166). Este proceso, de mecanismo subversivo e intencionalidad revisionista, genera una *implicatura* a decodificar por el lector, con una *interferencia* deconstructiva que hace reinterpretar al cazador como figura masculina salvadora (*transdiscursividad*), pudiendo expandirse esta perspectiva vía *generalización* a toda historia en la que esto suceda.

El segundo, en cambio, acomete una *síntesis hipertextual* con respecto a Caperucita bastante similar a la realizada por Huberman (integradora y metaliteraria), pues sofisticada su personalidad y función narrativa hasta generar una superposición retroactiva donde Caperucita se convierte en un personaje más complejo, representante del resto desde una perspectiva metaliteraria, al ser tanto la abuela como la madre (figura materna que asienta en ella el discurso patriarcal) e incluso el lobo, como su parte animal, libertaria pero también feroz y sexual, que ella termina aceptando para empoderarse y ser por fin un sujeto completo y constituido:

Yo soy Caperucita. Soy mi propia madre, avanzo hacia la abuela, me acecha el lobo [...] Feroz era *mi* lobo, el que se me ha escapado. Las caperucitas de hoy tienen lobos benignos, incapaces. Ineptos. No como el mío, reflexiono, y creo recordar el final de la historia [...] La reconozco, *lo* reconozco, me reconozco. Y la boca traga y por fin somos una (2003: 62, 70).

El texto de Valenzuela sofisticada el relato tradicional de Perrault (sin cazador) y permite releerlo bajo una nueva perspectiva a través de la *metadiferencia* presentada por su Caperucita, generando una marca intensiva y epocal: no una *transducción* extensiva u *oposición* retrospectiva (por ejemplo, convirtiéndola en la antagonista, como sucede en “Lobo rojo y caperucita feroz” de Elsa Bornemann), sino sofisticando su identidad en una re-ontologización evolutiva más enriquecida, que afecta retroactivamente en la estructuralidad de la Caperucita original mediante su *entrelazamiento*, reentendiéndola como un sujeto narrativo más complejo que integra al resto de personajes.

Estos procesos de *síntesis* sobre personajes femeninos son esenciales para, frente a la genealogía discursiva patriarcal, que el feminismo pueda crear una genealogía propia a partir de *re-construir el canon* y *re-definir identidades* de forma prospectiva¹². Como señala Martín Rojo: mientras que en los mecanismos deconstructivos “the reproduction of male discourse means that it is still acting as a point of reference, and it is still considered dominant”, en los reconstructivos “women assume the agent role [...] connected with the position of domination [...] the construction of new patterns of subjectivity” (1998: 95, 98).

¹² Si las dos *síntesis* aquí estudiadas no generan una marca epocal más canonizada, no es por no tener el potencial para hacerlo, sino por ser textos de un *repertorio periférico* (Even-Zohar, 1979).

Conclusiones

Como ha podido observarse a través de los conceptos propuestos y textos presentados, no todas las reescrituras feministas operan de la misma forma, y estas diferencias en sus mecanismos transformativos determinan no solo el método empleado, sino también los resultados textuales obtenidos, necesitando de una interpretación crítica que los desglose desde un plano teórico establecido. La *diatextualidad* propone, con su readecuación conceptual, un nuevo marco para comprender las distintas transformaciones posibles en estas reescrituras, pues tales diferencias procesuales son fundamentales. No solo para identificar y categorizar estos mecanismos, sino también para entender su funcionamiento profundo, y en consecuencia repensar las intenciones y praxis discursivas de los textos estudiados: exponiendo tanto las herramientas transformativas empleadas, como la correlación de los contenidos transformados con los paradigmas extratextuales que los determinan. En este sentido, la *intertextualidad* no es únicamente un aspecto formal, sino también un potente mecanismo generador de ideas y valores, como “desvío cultural, como reactivación del sentido o como memoria de los sujetos” (Samoyault, 2008: 40): afilada arma y herramienta diversa para perpetuar o transformar los modelos discursivos asentados por los cánones precedentes.

Referencias bibliográficas

- BAÑOS SALDAÑA, José Ángel (2022). La dinamicidad de los textos literarios. Hacia una tipología de la transreferencialidad. *Signa*, (31), 271-292.
- CARTER, Angela (2014). *La cámara sangrienta*. Madrid: Sexto Piso.
- CRESPO, Andrea Sofía (2021). *Ayes del destierro*. Córdoba: Libero Editorial.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- LAURETIS, Teresa de (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN ROJO, Luisa (1998). Strategies of resistance to normative discourse: The emergence of a new female identity. En BENGOCHEA, Mercedes; & SOLÁ, Ricardo (eds.), *Intertextuality* (81–98). Alcalá de Henares: UAH.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (2005). *Dulcinea encantada*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dulcinea-encantada--0/html/0031342a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- PAVLIČIĆ, Pavao. (2006) La intertextualidad moderna y posmoderna. *Versión*, (18), 87-113.
- PAZ PASAMAR, Pilar (2017). Aldonza se casa. *Revista Hispano Americana*, (7), 179-181.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2019). *Interferencias*. Madrid: La Bella Varsovia.
- PIÑÓN, Nélida. (2015) *La camisa del marido*. Barcelona: Penguin Random House.
- POZUELO YVANCOS, José María (2019). Interdiscursividad: cine y literatura en Javier Cercas. En Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta (eds.), *Docta y sabia Atenea* (671-682). A Coruña: UDC.
- REYES, Graciela (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.

- SAMOYAULT, Tiphaine (2008). *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild.
- TOPIA, André (1976). Contrepoints joyciens. *Poétique*, (27), 351-371.
- UGALDE, Sharon (1990). Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti. *Siglo XX*, 7(1), 24-29.
- VALENZUELA, Luisa (2003). *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara.

RECICLAJES LITERARIOS FEMINISTAS EN LA ERA POSTDIGITAL

FEMINIST LITERARY RECYCLINGS IN THE POSTDIGITAL AGE¹

MIRIAM LLAMAS UBIETO
LAURA SÁNCHEZ GÓMEZ
Universidad Complutense de Madrid

mllamasu@ucm.es

 0000-0003-0749-8254

laurasanchezgomez@ucm.es

 0000-0001-8934-5360

Recibido: 13/12/2023

Aceptado: 18/03/2024

Resumen

Assumiendo que nos hallamos ya en una condición postdigital, esta conlleva una transformación a nivel comunicativo y organizativo del saber por la digitalización, la circulación y datificación masivas. Debido a estos cambios, el reciclaje cultural se ha convertido en una tendencia hegemónica. Además, las prácticas de reciclaje afectadas por las características de la condición postdigital son especialmente idóneas para modificar, subvertir y remodelar tanto contenidos como tratamientos y formas precedentes. En este sentido, este artículo muestra mediante ejemplos la evolución del trabajo de las mujeres en el ámbito del arte y la literatura electrónica, centrándose para ello en cómo funcionan las prácticas y fenómenos del reciclaje cultural postdigital cuando son desarrollados desde una perspectiva feminista.

Palabras clave: reciclaje, postdigital, literatura electrónica, feminismo, inteligencia artificial.

Abstract

Assuming that we have already entered a postdigital condition, this signifies a transformation of both the communicative and organizational level of knowledge through digitalization, mass circulation, and datafication. Due to these shifts, cultural recycling has become a hegemonic trend. Moreover, recycling practices influenced by the traits of the postdigital condition are particularly suitable for modifying, subverting, and reshaping previous contents, treatments, and forms. In this context, the article shows through examples the evolution of women's work in the field of electronic art and literature, focusing on how the practices and phenomena of postdigital cultural recycling operate when developed from a feminist perspective.

Keywords: Recycling, Postdigital, Electronic Literature, Feminism, Artificial Intelligence.

¹ Este estudio ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación REC-LIT. Reciclajes culturales: transliteraturas en la era postdigital; Referencia RTI2018-094607-B-I00; (MCI/AEI/FEDER, UE).

Introducción: reciclaje cultural postdigital

En la actual condición postdigital (Cramer 2014; Cox 2014), el reciclaje cultural (Klucinskas y Moser, 2004) se ha convertido en una tendencia hegemónica. Además, numerosas prácticas de reciclaje se ven afectadas por las características de la condición postdigital. En este sentido, el propósito del presente artículo es mostrar el trabajo de diversas creadoras en el ámbito del arte y la literatura electrónica a través del estudio de prácticas y fenómenos del reciclaje cultural postdigital cuando son desarrollados desde una perspectiva feminista. Para abordarlos la metodología combina la aproximación desde el concepto de reciclaje con los estudios sobre literatura (post)digital y ciberfeminismo. El término “reciclaje”, referido a procesamientos de materias a principios del siglo XX, pasó de la industria y el ámbito económico-ecológico a convertirse en los 90 en una categoría (Klucinskas y Moser, 2004) para designar prácticas y producciones culturales.² Así, reciclaje significa una acción de procesamiento y uso sobre un material, pero a la que le son inherentes la temporalidad (“re-”) y el movimiento circular (ciclo). Dicha temporalidad posee un triple sentido, pues implica: ‘volver a’ o ‘hacer volver’ algo preexistente (pasado, por tanto); hacerlo presente de nuevo al usarlo otra vez, es decir, repetición; y tiempo cíclico porque algo es incorporado a un nuevo ciclo de vida o en el mismo ciclo, pero de nuevo, alude a duración, como también a movimiento recurrente o circulación.

El término permite ahondar, en primer lugar, en cada operación sobre la materia como temporalizable, como una fricción (incorporada en el prefijo “re-”) entre el presente y lo preexistente y, por tanto, incide en su vinculación con un(os) contexto(s) temporal(es), la desvinculación del mismo y su vuelta a un nuevo ciclo de vida en relación contextual; y, en segundo lugar, en la iteratividad y recurrencia, a nivel macro, como movimiento de traslado y circulación por la repetición de esas fricciones. El impacto de la tecnología digital en las acciones de reciclaje las modifica de forma profunda. Es preciso tener presente que la propia medialidad digital y el ecosistema medial-económico que ha surgido con ella basan su lógica de funcionamiento en la repetición de lo preexistente, la recurrencia y la retroalimentación constantes, es decir, en el reciclaje.

El ecosistema medial-económico se sustenta en infraestructuras que se interconectan entre sí y en diseños que regulan y dirigen la interacción con estas. La recapturación de los datos de los usuarios (datificación), de sus interacciones y de los contenidos que co-generan con estas es clave en el “surveillance capitalism” (Zuboff, 2019) y en la plataformización (Nieborg y Poell, 2018). Junto a la “directividad masiva personalizada” (García Arnau, 2015: 373-387), y en paralelo a la “participatory culture” (Jenkins, 2006), se produce, como indica Schäfer, una incesante secuencia circular de la industria consistente en implementar los usos apropiacionistas de los usuarios (2011: 168).

Cramer (2014) y Jordan (2020) denominan “postdigital condition” a un cambio de percepción respecto a lo digital, pues ha pasado de momento de ruptura, a ser un estado continuo ubicuo y cotidiano, *embeded* y *embodied* (Hine, 2015) y, por tanto, cada vez

² Para un desarrollo de la historia del término y de su conceptualización, véase Llamas Ubieto (2024). Para una aproximación a lo postdigital incluso en literatura que se aparta de la digitalidad, véase Sanz (2024).

menos nuevo y más transparente. Pero aquí entendemos esa condición de forma más amplia como un cambio a partir de mediados de la primera década del siglo XXI, que no es solo de percepción, sino también de tipo cualitativo, provocado por modificaciones en los fundamentos mediales y económicos de las “tecnologías exponenciales” (Bree, 2023: 6) que inciden en lógicas de diseño y funcionamiento, en consecuencia, en prácticas culturales como el reciclaje. Por tanto, constatamos, con Berry (2015) y Jordan (2020), que la mediatización en la condición postdigital posee características propias. En primer lugar, la creciente automatización repercute en los factores y procesos comunicativos.

En segundo lugar, destaca el potencial ambivalente del medio. Las lógicas y diseños de las infraestructuras digitales presentan una doble lógica, pues se realimentan de lo existente (por ej. emulan ciertos parámetros para personalizar la experiencia del usuario), pero, a la vez, al tener un alcance lógico-matemático más allá de la realidad preexistente, poseen un enorme potencial para generar conexiones insospechadas, construcciones virtuales inexistentes o servirse de parámetros de organización que no coinciden con categorías culturales preestablecidas o que no distinguen factualidad de ficción, ni entre formas de valor previas, ni pasado y presente.

En tercer lugar, se observa que la retroalimentación y la hiperconectividad del sistema medial-económico es tal que nos hallamos ante un *continuum* de lo analógico-digital. El sujeto y el entorno se mueven en distintos grados de co-actancialidad de una realidad mixta³ en la que la frontera entre analógico y digital cada vez es más borrosa.

El mismo entorno de realidad mixta entremezcla tres tipos de cualidades diferenciadas de los medios:⁴ portador de signos, transmisor de los mismos y almacén. Dichas cualidades están además atravesadas por la computación, lo que conlleva que el medio sea también operador, productor, generador y sustanciador de ideas en signos visuales, lingüísticos, etc.

Las implicaciones para el reciclaje cultural de estas características son múltiples. Así, las operaciones de procesamiento (semi)automáticas de fácil uso y acceso, integradas en aplicaciones, redes sociales y objetos, posibilitan y a la vez condicionan (con códigos estéticos y reglas propias) las prácticas de reciclaje (en producciones y recepciones). Además, las cualidades estéticas de diseño y la lógica ambivalente de los códigos computacionales subyacentes posibilitan la indexicalización a diversos contextos y condicionan, por tanto, el modo de relación memorística al material preexistente.

El significado y el valor que se atribuye al material resultante del reciclaje depende también del cruce entre códigos (tecnológico-estéticos, con su lógica ambivalente) y contextos de almacenamiento (con reorganización de saber) y de circulación ya propios de una realidad mixta analógico-digital.

Asimismo, se preprograma y reestructura la relación con lo preexistente, pues se dirige mediante herramientas automáticas, centradas en el sujeto o en otros parámetros que los usuarios desconocen, para que los resultados de reciclajes continúen circulando y, por tanto, sigan formando parte de ese archivo en constante dinamismo y de la retroalimentación analógico-digital. Esto se produce hasta el punto de pre-modelar, conforme a estas acciones para la circulación u organización, prácticas e imaginarios

³ Se entiende esta como un “Reality-Virtuality Continuum” (Milgram / Takemura / Utsumi / Kishino, 1994: 283).

⁴ Esta clasificación se inspira en la de Wetzell (2017) que distingue entre transmisor, almacén y cálculo.

analógicos (ya mixtos), por ejemplo con el *hashtag*. Y también, en este sentido, las prácticas artísticas y culturales son delimitadas por las posibilidades de encontrar (que se eleva al nivel de *performance* por derecho propio) y reinscribir (en un nuevo marco de autoridad y de sentido), que están siempre condicionadas por el medio. En estos procesos el potencial ambivalente del medio es también decisivo. Por una parte, intereses determinados, de forma velada, pueden redirigir la mirada a lo que debe reciclarse, circular o viralizarse. Y, por otra parte, la disolución de categorías y distinciones abre posibilidades a la deshistorización y descontextualización (con sus consecuencias), pero también a la innovación por conexiones insospechadas.

Reciclajes postdigitales, ciberfeminismos y literatura electrónica

Si el arte puede ser un espacio de acción poético-política, el arte electrónico se convierte en un espacio mediado por una tecnología tan trascendente que se vuelve protagonista, pues a su vez posibilita, vehicula y transforma estas manifestaciones. El carácter reflexivo de la literatura y arte electrónico, que vuelven la mirada hacia sí mismos, propicia la revisión de cuestiones como la representación, el feminismo, las hegemonías tecnológicas, políticas y económicas o las propias transformaciones culturales y artísticas, como se refleja en la aparición de ciertos estudios y volúmenes recientes (Navas y Romero, 2023; Goicoechea y Sánchez, 2023). Asimismo, la historia del arte electrónico, como apunta Zafra (2021: 63), está íntimamente conectada al desarrollo del ciberfeminismo, puesto que este constituye el espacio desde donde el ciberfeminismo se despliega. Desde sus comienzos, diversas producciones de arte digital interseccionan con perspectivas feministas para configurar identidades y representaciones femeninas alternativas, en las que lo corporal hibridado con la tecnología, en la línea de Haraway (1985) y de otras tendencias posthumanistas, supera dicotomías y categorías de género convencionales. Se piensa en nuevas formas de “ser” no condicionadas por la materialidad de las identidades (Zafra, 2018: 11) que, sin embargo, son condicionadas por la materialidad del medio. En este sentido el ciberfeminismo se plantea como una posibilidad de atravesar lo medial (global) desde lo local, lo íntimo y la cotidianidad. Así los sujetos tradicionalmente sometidos se apoyan en las posibilidades emancipatorias de la ciberidentidad y del cibercuerpo. La ruptura de la dicotomía de género supone pensar desde la multiplicidad y la explosión identitaria.

La exploración del sujeto en las realidades mixtas y en sinergias humano-maquínicas ha continuado, pero con otras fórmulas ya postdigitales, en consonancia con el arte postinternet (Olson, 2011) y la “Third Generation of electronic literature” (Flores, 2019), donde encontramos una reflexión metamedial a través del reciclaje postdigital. La creencia en lo digital e Internet como un ámbito de libertad de posibilidades, una vez constatado el giro del potencial ambivalente hacia una directividad masiva, ha conducido a una mirada feminista tecnocrítica que se sirve de reciclajes postdigitales para desplegarse. Asimismo, frente al fomento del individualismo y la personalización de Internet, se observan prácticas de reciclaje postdigital que priorizan formas alternativas

de agenciamiento colectivo femenino aprovechando el potencial conectivo de la red. Mientras, las propias facilidades para reciclar en el entorno postdigital se emplean para buscar nuevas formas de construcción de valor, por ejemplo, retomando, ampliando, deshaciendo o rehaciendo el canon.

Reciclaje postdigital: miradas feministas tecnocríticas

En la actual condición postdigital, en la que se difuminan las fronteras entre lo analógico y lo digital y en la que la medialidad, que condiciona los reciclajes, se ha vuelto transparente, una de las principales funciones que puede adoptar el reciclaje postdigital artístico es precisamente la de la visibilización de las lógicas, lenguajes y códigos de dicha medialidad. Desde una perspectiva ciberfeminista esa visibilización consiste en explorar sus características subyacentes, ya se trate de realimentaciones y emulaciones de categorías de desigualdad previas o de nuevos imperativos supeditados a los requisitos informáticos cuya supuesta neutralidad no es tal. Pero también ahondan en sus efectos, es decir, en cómo afectan a los sujetos femeninos que se co-construyen ya con esa dimensión digital y en las implicaciones para las posibilidades de expresar y expresarse. A menudo las obras de este tipo explotan a la vez el potencial ambivalente del medio (constrictor y liberador).

*Talking with GPT-J about Literature, Writing and Writing Practice. An Interview by Jenifer Becker (2022)*⁵ recicla una de las formas más automáticas de reciclaje postdigital, la de aquella “inteligencia artificial” que se basa en el procesamiento con formas sofisticadas de algoritmos (redes neuronales recurrentes) de ingentes cantidades de materiales datificados con los que se produce un modelo matemático de generación, en este caso, textual. La entrevista con el *chatbot* sobre literatura y el papel del autor consiste en un hibridismo entre el texto creado por las preguntas de Becker y el texto generado automáticamente. Pero Becker, al presentar el resultado en formato .pdf, despojado del contexto medial de la interfaz del software con el que se creó, realiza una intervención apropiacionista, colocándolo en otro contexto digital, el de un formato de publicación en una web diferente. La entrevista tecno-humana recontextualizada adquiere el estatus de una pieza artístico-literaria. De este modo se produce una resemiosis del material, con la que se alude a la propia forma de producción medial y, por tanto, conlleva una reflexión sobre la materialidad del reciclaje sintético digital con el que se ha comunicado la autora. Las preguntas realistas de ella, que homologan al *chatbot* con un creador literario humano, lo antropomorfizan. Las respuestas inventadas del *chatbot*, que se hace pasar por un auténtico escritor capaz de crear con sentido, provocan un contraste con las preguntas. Se vuelve así cada vez más patente la problemática de la identidad, pero no solo por la forma lingüística, sino también porque el contenido del diálogo se ocupa de la propia cuestión de la identidad genérica del *chatbot*, el cual va a su vez indexicalizando e incluyendo el contexto lingüístico de la autora para formar sus respuestas (un ejemplo de realidad mixta). Y es aquí donde el reciclaje de Becker desvela que tras los algoritmos probabilísticos se esconden coordenadas que realimentan desigualdades mientras

⁵ https://www.neuerordner7.art/downloads/Gespraech_mit_GPT_J_Becker.pdf

intentan supuestamente ajustarse a lo contrario. Con ello plantea la pregunta de si se deben a restricciones de los programadores (en la fase de *reinforcement* por ejemplo) o a probabilidad estadística (el número de posibles escritores hombres frente a mujeres a lo largo de la historia), pues el *chatbot* afirma respecto de sí mismo que es feminista (ajustado al discurso políticamente correcto) y que no se identifica “with any particular gender” (2022: 4), pero no solo la mayoría de referentes creadores que enumera son masculinos, sino que al final confiesa tener un nombre masculino, Robert S. Wilcockson. De este modo se revela la antropomorfización con un *chatbot* que parece inteligente como masculino, frente a otros asistentes asociados con menor inteligencia que se vinculan a lo femenino incluso en el nombre (como Alexa o Cortana).

También encontramos ejemplos de reciclajes postdigitales tecnocríticos asociados a la circulación, como las indagaciones en las obras de Gwyneth Nava y de Alex Saum-Pascual. Estas no solo desvelan de forma crítica las lógicas, prácticas y dinámicas de circulación masiva propiciadas por el ecosistema tecno-económico neoliberal (como las del *selfie*, el *vlog* o las de los *influencers*) de las plataformas y su impacto en sujetos, en cuerpos materiales y en representaciones tecnoestéticas (algunas virales), sino que a la vez explotan el potencial ambivalente del medio y el cruce entre medio-transmisor y medio-almacén para explorar otras poéticas que expresan formas de ser y de estar entre materialidad natural y tecnológica. En este sentido las obras de ambas pueden definirse como “poemas performativos, [...] que dependen del medio” (Saum-Pascual, 2023: 222), en los que lo material y lo afectivo-corporal son significantes fundamentales en una estética que reflexiona sobre los límites del lenguaje mismo,⁶ especialmente cuando este es impuesto por el propio ecosistema económico-tecnológico. Pero también buscan un uso liberador con las herramientas digitales al indagar con ellas en el yo femenino expandido por la interacción consigo mismas a través de la multiplicidad de espejos de sí (en imágenes, sonidos, palabras) que les devuelve el medio digital. Sus reciclajes de las formas extendidas en la condición postdigital son incursiones que les permiten subvertir sus lógicas y presentar una agencialidad que pone de manifiesto otras inquietudes y deseos con mayor libertad si cabe, lo que concuerda con las ideas de Martínez Collado sobre la tercera generación con voz (1999).

Así, en la videoperformance *Autorretrato – diálogo* (2019)⁷ Nava recicla formatos y códigos masificados en redes sociales como Youtube, la cultura *selfie*, el *vlog*, las imágenes “pobres” (Steyerl, 2009) o las prácticas *amateur* en el espacio propio privado que se hace público, en el que se realizan y graban acciones cotidianas, imitando la supuesta autenticidad de moda en estos medios.⁸ El código de lo que se viraliza en estas plataformas impone el tipo de práctica de los propios cuerpos ante la cámara. Pero la familiaridad a la que nos hemos acostumbrado de ver a otros o vernos de este modo es extrañada en el momento en el que se hace referencia mediante texto escrito a la habitación como un espacio estático y como un espacio privado en el que se está dejando entrar (una verdadera “room of one’s own”). Y, aún produce una mayor subversión cuando el reciclaje de material referencia otra práctica típica de las redes sociales y que es aquí

⁶ Así, Saum-Pascual expresa la influencia en sus obras de las ideas de Braidotti (2023: 212) y Nava (s.f.) menciona la importancia para ella de Merleau-Ponty.

⁷ <https://collection.eliterature.org/4/www/we-are-body/esmuyextrano.mp4>

⁸ Este tipo de exploración puede apreciarse también en Yo (2017) <https://vimeo.com/user40182549>

dislocada: la de la autoetiquetación de las publicaciones. Aquí la materia de origen para etiquetar es analógica, aunque sea ya híbrida porque el vídeo la ha digitalizado y consiste en varias tiras de papel con celo en las que se han imprimido algunas palabras y que Nava pega en su propio rostro (la materia corpórea analógica), como la etiqueta “imposibilidad” sobre su boca. Simultáneamente se escuchan una música y su voz, que comienza pidiendo disculpas ante el interlocutor para después emitir un mini-ensayo de poco más de un minuto (jugando con los formatos breves del medio) con una idea sobre los límites del lenguaje, incluidos los límites sobre el propio cuerpo. De este modo aparece una autorrepresentación que, con mezcla analógico-digital, se ha apropiado de los códigos imperantes, pero no se coloca en una posición de superioridad frente a ellos, sino que expresa, mediante la disculpa inicial y el tono, la vulnerabilidad por la propia exposición del yo ante el otro que la mira.

En *Bio Data Matter* (2018)⁹ Alex Saum-Pascual emula la lógica formal de la cultura *selfie* y de los *youtubers*, pero en lugar de un ritmo rápido, propio de las actuales fórmulas virales, aparece una voz cansada, una imagen de ella algo transparentada en un cuadro de vídeo superpuesto en la esquina inferior derecha y una única imagen al fondo, también estática, que sustituye el dinamismo visual por unas palabras permanentes de fondo. Además, en su mensaje oral en inglés (con algunas palabras en español y todo él subtulado), hace alusión al *loop* de la tecnología, lo que puede asociarse con la recurrencia de un constante “lo mismo” en que se ha convertido la circulación en Internet y en especial en Youtube, el contexto digital de esta publicación. Y, a la vez, el contenido del mensaje también es acorde con esa reutilización subversiva de los códigos mediales corporativos, con lo que consigue ofrecer una forma alternativa de autorrepresentación, de estar y de narrarse. Cuestiona la constante auto(re)presentación y presencia del yo en la cultura actual y muestra una imagen femenina que no sigue las convenciones de perfección ni de falsa naturalidad o proximidad de las redes sociales, ni la lógica y dinamismo preestablecidos para el éxito viral en la plataforma. Por el contrario, expresa con el tono, ritmo lento y el contenido de sus palabras el cansancio y la imposibilidad de desarrollar su propósito.

La palabra escrita en mayúsculas al fondo, sobre la interfaz de un procesador de textos, “MATERNITY” anuncia el centro de su supuesta intervención performativa, pero en su discurso hablado con la forma de un acto confesional representa su imposibilidad por el cansancio para articular una poesía y presenta solo ideas deslavazadas, fragmentos que ha apuntado en un cuaderno en papel, analógico, y que muestra a la cámara. Entre ellas menciona las temporalidades femeninas y cíclicas en relación con la maternidad y con la vida y que se pueden asociar al *loop* tecnológico previamente mencionado en relación con las artes. Este *loop* y las temporalidades se interconectan por la palabra “DATA” que se repite tanto en el título de la obra como en las palabras al fondo escritas a mano en mayúsculas “‘PUTA’ BIG DATA”, que reciclan la forma analógica de una pintada callejera y su espíritu contestatario. Esos datos de los que se alimentan las máquinas y sus *loops* son también datos biológicos, datos vivos y materia viva que importan (la doble referencia de *matter*). Por tanto, las partes de la obra (escritas, habladas, visuales) establecen un círculo de referencias entre sí equiparable al *loop*, que crea relaciones de sentido. No en vano, al

⁹ <https://youtu.be/PhowWk2mmDo>, pertenece a su colección #youTubers y a la subcategoría #SELFIEPOETRY, véase: <http://www.alexsaum.com/youtubers/>

final del discurso regresa a la cuestión de la materia, esta vez la gris, que se supone que se pierde al dar a luz y que ella espera que se reconvierta en otra cosa, sirviendo así al ciclo. La materia del título y los datos son también esta materia gris en alusión metafórica a la parte material que sostiene los datos de la mente que pasan a ser incorporados ahora como *big data*. De este modo, jugando con formatos analógicos y digitales y con la interconexión entre datos y materias biológicas y tecnológicas, la maternidad se convierte en centro, no solo visual, sino también metafórico, de la generación natural y artificial, por transposición de materia y datos. En la recontextualización que Saum-Pascual realiza de la medialidad reciclada, tanto en la forma como en el contenido, el sentido pasa por su autorretrato visual y sonoro de un rostro femenino, de una materia corpórea que es resultado, agotada, de estos fenómenos biológicos y tecnológicos (por la extracción tecnológica de nuestros cuerpos convertidos en *big data* que alimentan el *loop*), pero también de la creación poética que paradójicamente ella ha declarado imposible en su discurso.

Nuevos agenciamientos colectivos o comunitarios: reciclajes del canon

Otra de las pulsiones creadoras postdigitales atravesadas por el reciclaje es la que utiliza la potencia de la red y del medio como generador de agenciamiento (Zafra, 2018, Goicoechea, Sánchez 2023). Entre estas propuestas se observa una cierta evolución desde la reivindicación de la asociación descentralizada entre la horizontalidad de la red y la feminización, en obras tecnoesqueléticas como las de Shelley Jackson (1995)¹⁰ o Tina Escaja (2003)¹¹, hasta nuevas comunidades menos contenidas en el medio que buscan crear vínculos y alianzas que escapen de lo virtual e impacten en lo *real*, como en el caso de colectivos como Donestech.¹² Así, el encuentro entre productor/receptor o escritor/lector se sustituye en muchos casos por un encuentro femenino en un espacio social de interacción. Las posibilidades de la alianza feminista buscan subvertir la desigualdad digital asociada al género desde un planteamiento ciberactivista que trasciende lo puramente artístico. Las propuestas activistas que hoy proliferan trasladan la lucha comunitaria a un espacio factual que sobrescribe el territorio, superponiéndose a él, denunciando sus desequilibrios, desigualdades y atrocidades, que en muchas ocasiones están además vinculadas a los poderes fácticos del dominio masculino. Aquí la hiperconectividad del medio no solo genera experiencias mixtas, sino que posibilita un reciclaje factual-ficcional del territorio desde la virtualidad de la red que, además, permite reescribir y producir soportes semióticamente complejos, basándose en los datos almacenados desde los que se generan archivos programables, y todo ello desde la estructura red de una comunidad distribuida en un espacio interconectado (telecomunicacional).

La proyección de nuevas formas de representación ha dado paso a nuevas alianzas que militan desde la producción de una suerte de contra-memorias que emanan de lo colectivo. Así, proyectos como *Mapa de las mujeres rapadas del franquismo*

¹⁰ <https://elmcip.net/creative-work/patchwork-girl>

¹¹ <https://proyecto.w3.uvm.edu/velocity/SumergidaEspanolNYU/SumergidaEspanolNYU.php>

¹² <https://www.donestech.net>

(2018-actualidad)¹³ del colectivo artístico Art al Quadrat, buscan reconstruir espacios a través de fragmentos localizados en Google y superpuestos al territorio, y que van aumentando con la incorporación de aportaciones de las investigadoras y de la ciudadanía. Este archivo responde al giro de la memoria-historia que protagoniza el arte digital global, como diría Guasch (2016: 301-48), y sostiene el interés por la memoria como almacenamiento, individual y colectivo. La violencia oculta hacia las mujeres en la Guerra Civil se hace visible a través del mapa al revelar los sucesos que narran los informantes “Vio a las mujeres rapadas en Madrudejos. Les dejaban una cresta de gallo y les obligaban a decir: Kikirikí por mi mala conducta me veo así”, y, también, al vincular el recuerdo-relato al dato, enfatizando una dialéctica imprescindible para dibujar el complejo medial (producto de las características comentadas sobre la mediatización en la condición postdigital). En el mapa que propone este colectivo artístico compuesto por dos hermanas se superponen tres capas de información, que en este caso buscan vincular la re-escritura posibilitada por la red y su hiperconectividad a unas coordenadas espaciotemporales concretas, lo que apunta a la mencionada disolución de límites entre lo digital y lo analógico. Así, encontramos, por un lado, la documentación aportada sobre las mujeres rapadas (lugar, datos, nombres y fuentes disponibles); por otro lado, una obra en proceso donde las artistas intervienen en los lugares descritos previamente y realizan acciones en memoria de estas mujeres; y, por último, algunas acciones que trascienden lo artístico pues buscan restituir y homenajear oficialmente a estas víctimas del franquismo. La corriente creativa que describe Zafra (2018: 16) de un ciberfeminismo que comienza a encontrarse fuera de artefacto artístico y se concibe como una alianza, se despliega en este tipo de proyectos colectivos donde la fuerza de la agencia trasciende lo artístico para colonizar el espacio activo de lo socio-político.

En esta línea, la obra de María Mencía *Voces Invisibles/Invisible Voices: Mujeres Víctimas del Conflicto Colombiano* (2019)¹⁴ propone reconstruir la memoria a través de unos talleres de co-creación con la participación del grupo de investigación del proyecto y de las mujeres de los grupos comunitarios de la Corporación de Zoscua y La Ruta Pacífica de la Mujeres (RPM). Este proyecto ejemplifica la intersección postdigital de cualidades mediales, pues supone un espacio que a la vez funciona como soporte multisemiótico de las obras o trabajos interactivos que han surgido de los talleres, como transmisor que posibilita la conexión y como espacio de almacenamiento de los datos que se pueden seguir recogiendo para incluir nuevos relatos a integrar también en la obra. En este espacio-plataforma se exploran las formas de autorrepresentación de las mujeres víctimas del conflicto colombiano a través de diferentes prácticas artísticas en tres secciones tituladas “Memorias” “¿Nos escuchan?” y “Relatos”, que inciden en la comunidad y en la alianza femenina como generador de redes de apoyo y de resignificación. Las imágenes que se recogen de las participantes y que forman parte de la propuesta reflejan una estética *amateur* vinculada a la característica autoproducción que colapsa las redes sociales o los medios conectivos de apariencia social y, además, se recombinan a través del montaje multimedial en nuevas narrativas recicladas que las asocian a distintos mensajes políticos y poéticos como: “Las mujeres como sujetos colectivos de construcción de paz” o “Las mujeres protagonistas de la reconstrucción social y política de Colombia”. El espacio virtual ciberfemenino que se genera en esta plataforma no funciona de manera aislada

¹³ <https://www.artalquadrat.net/portfolio/mapa-mujeres-rapadas/>

¹⁴ <https://www.voces-invisibles.mariamencia.com/>

como una suerte de entorno virtual de posibilidades (visibilización y representación), sino que experimenta con relaciones y con formas diferentes de participar en lo público y en lo político (Hine, 2015: 39).

Dentro de los enfoques feministas que se caracterizan por el uso del reciclaje postdigital como estrategia reflexiva y metamedial destacamos también los que utilizan las posibilidades de la red y el agenciamiento para deshacer y rehacer el canon. Desde los ejemplos más virales como *The Lizzie Bennet Diaries* (2012-2013), una relectura de *Orgullo y Prejuicio* de Jane Austen en forma de proyecto transmedia, hasta los bots que inundan las redes de microblogging con minipíldoras literarias bajo la voz de autoras consagradas como Sylvia Plath¹⁵ o Virginia Woolf,¹⁶ entre otras. Desde la crítica varias autoras han tratado la problemática de la construcción y deconstrucción de genealogías desde una perspectiva ciberfeminista (López Fernández-Cao, 2017; Mayo, 2014). En consecuencia, la reescritura de la historia del arte y la literatura se torna necesaria para una generación de mujeres artistas que crecen con referentes masculinos o escasos referentes femeninos importados del ámbito anglosajón (Goicoechea y Sánchez, 2023: 54-55), y que utilizan el medio para reelaborar, retomar o ampliar materiales e identidades que adquieren nuevas formas de circulación y nuevas relaciones con el pasado y el presente. La iniciativa *Musea M.A.M.I.* (2021-actualidad)¹⁷ es una propuesta colectiva que surge del trabajo creativo de quince artistas que, desde un taller propuesto por Lucía Egaña, Joana Varon y Paz Peña, busca responder a la violencia patriarcal cotidiana, estructural y tecnológico-medial. El espacio virtual que alberga el proyecto se concibe como una *musea* de arte y arqueología que pretende conservar obras ligadas a la cultura popular feminista que resultan de una sociedad patriarcal. Sin embargo, lo paradójico de la propuesta es que está ambientada en el futuro lejano, aproximadamente en el 3018 después de la era cristiana, un tiempo en el que el patriarcado ya no existirá y lo que se recoge en la *musea*, es una colección abierta de archivos digitales que se clasifican según el tipo de violencia machista que documentan y contra-argumentan. La colección se puede explorar de dos maneras diferentes, a través de las distintas categorías de violencia patriarcal (acoso, amor romántico, censura del cuerpo, colonialismo o transfobia, por ejemplo), y también por medio de curadurías que proponen recorridos asociativos personales a través de los datos de la colección. Esta iniciativa no solo explora las reconfiguraciones y resignificaciones de los materiales digitales accesibles a través del medio como reciclador del archivo, sino que profundiza mediante esas propuestas curatoriales en la relación entre la base de datos como lo paradigmático y la narrativa como lo sintagmático (Manovich, 1999: 89), una dialéctica propia de formas artísticas y culturales de la condición postdigital.

Conclusiones

En la actual condición postdigital ciertas prácticas artísticas femeninas reflexionan sobre cuestiones vinculadas al discurso feminista que tradicionalmente se han relacionado con el propio desarrollo de la creación electrónica (como el ciberfeminismo). El análisis

¹⁵ <https://twitter.com/unabridgedplath>

¹⁶ <https://twitter.com/botvirginia?lang=es>

¹⁷ <https://museamami.org/>

de algunas prácticas artísticas y literarias electrónicas que utilizan el reciclaje postdigital ha permitido indagar en sus características específicas al vincularse con perspectivas feministas. Observamos así que el reciclaje se convierte en ocasiones en una dinámica tecnocrítica que las artistas utilizan para repensar y cuestionar desde el feminismo los propios límites del medio digital y sus imposiciones. Con las estrategias de reciclaje postdigital no solo se proporcionan reflexiones sobre la “auto”-configuración del yo a la que los medios postdigitales obligan, sino que muestran también que las mismas estrategias pueden servir para potenciar otras identidades, miradas y configuraciones del sujeto. Con ello se constata la ambivalencia propia de lo postdigital en las funciones que adopta el reciclaje. Otros reciclajes postdigitales favorecen la colectividad y la colaboración como conceptos que vehiculan la creación electrónica femenina desde nuevos espacios de agenciamiento. Desde ellos el pasado es reciclado para construir una memoria postdigital colectiva que incorpora la perspectiva feminista. Y esa mirada renovada se observa también en los ejemplos que utilizan el reciclaje postdigital para contribuir a rehacer el canon.

Referencias bibliográficas

- BERRY, David M.; & DIETE, Michael (eds.) (2015). *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*. London: Palgrave Macmillan.
- BREE, Paco (2023). La transformación cultural y tecnologías exponenciales. *Anuario AC/E 2023 de cultural digital. Focus: ¿Viajan los contenidos culturales digitales en español?*, 25-39. Disponible en: <https://www.accioncultural.es/es/anuario2023>
- COX, Geoff (2014). Prehistories of the Post-digital: Or, some Old Problems with Post-anything. *APRJA, A Peer-Reviewed Journal About: POST-DIGITAL RESEARCH*, (3)1, 70-75. <https://doi.org/10.7146/aprja.v3i1.116087>
- CRAMER, Florian (2014). What is ‘Post-digital’? *APRJA, A Peer-Reviewed Journal About: POST-DIGITAL RESEARCH*, (3)1, 10-24. Disponible en: <https://aprja.net/article/view/116068>
- FLORES, Leonardo (2019). Third Generation Electronic Literature. *electronic book review*, 7 de abril de 2019. <https://doi.org/10.7273/axyj-3574>
- GARCÍA ARNAU, Albert (2015). *De la música y su reproducibilidad mecánica: una aproximación sociológica*, [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/35633/1/T36805.pdf>
- GOICOECHEA DE JORGE, María; & SÁNCHEZ GÓMEZ, Laura (eds.). (2023). *Voces encendidas: mujeres, arte y tecnología*. Madrid: CSIC.
- GUASCH, Ana M. (2016). *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza.
- HARAWAY, Donna (1985). A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. *Socialist Review*, (80), 65-108.
- HINE, Christine (2015). *Ethnography for the Internet: Embedded, Embodied and Everyday*. London, New York: Bloomsbury.

- JENKINS, Henry (2006). *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York, London: New York UP.
- JORDAN, Spencer (2020). *Postdigital Storytelling: Poetics, Praxis, Research*. London, New York: Routledge.
- KLUCINSKAS, Jean; & Moser, Walter (eds.) (2004). *Esthétique et recyclages culturels. Explorations de la culture contemporaine*. Ottawa: Presses de l'université d'Ottawa.
- LLAMAS UBIETO, Miriam (2024). Postdigital Cultural Recycling. En LLAMAS UBIETO, Miriam ; & VOLLMEYER, Johanna (eds.), *Cultural Recycling in the Postdigital Age* (15-73). Lausanne: Peter Lang.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marian (2017). Orfandad, bastardía y desherencia en la crítica del arte. La genealogía como legitimación patriarcal y exclusión femenina. *M-Arte y Cultura Visual, Edición Especial 5 Años (2012-2017)*, 88-91.
- MANOVICH, Lev (1999). Database as Symbolic Form. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, (5)2, 80-99. <https://doi.org/10.1177/135485659900500206>
- MARTÍN PRADA, Juan (2017). Sobre el arte "post-Internet". *Revista Aureus*, (3), 45–51. Disponible en : http://www.juanmartinprada.net/imagenes/martin_prada_sobre_el_arte_postinternet.pdf
- MARTÍNEZ COLLADO, Ana (1999). Perspectivas feministas en el arte actual. [Conferencia en el ciclo *Genealogías del arte contemporáneo: 1968-2000*, coord. por Carles Guerra, *Els juliols de la Universitat de Barcelona*, julio de 1999. Disponible en: <http://www.estudiosonline.net/texts/perspectivas.html>
- MAYAYO, Patricia (2014). Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes. *Investigaciones Feministas*, 4, 25-37. https://doi.org/10.5209/rev_infe.2013.v4.41875
- MILGRAM, Paul y TAKEMURA, Haruo; Utsumi, Akira y Kishino, Fumio (2004). Augmented reality: A class of displays on the reality-virtuality continuum. *Proceedings of SPIE – The International Society for Optical Engineering*, (2351), 282-292. DOI: 10.1117/12.197321
- NAVA, Gwyneth (s.f.). The construction of the intertextual body that I found lying. *Anti Materia*. Disponible en: <https://anti-materia.org/intertextual-body>
- NAVAS OCAÑA, Isabel; & ROMERO LÓPEZ, Dolores (eds.) (2023). *Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros. Literatura digital en español escrita por mujeres*. Almería, Madrid: Universidad de Almería, Ediciones Complutense.
- NIEBORG, David B.; & POELL, Thomas (2018). The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society*, 20(11) 4275-4292. <https://doi.org/10.1177/1461444818769694>
- OLSON, Marisa (2011). Postinternet: Art After the Internet. *Foam Magazine* 29, 59-63.
- SANZ, Amelia (2024). Predigital Narratives for a Postdigital World: The Case of Amélie Nothomb. En LLAMAS UBIETO, Miriam; & VOLLMEYER, Johanna (eds.). *Cultural Recycling in the Postdigital Age* (117-134). Lausanne: Peter Lang.
- SAUM-PASCUAL, Alex (2023). El ensayo material: Sobre la práctica de una escritura digital [femenina]. En GOICOECHEA DE JORGE, María; & SÁNCHEZ GÓMEZ, Laura (eds.). *Voces encendidas. Mujeres, arte y tecnología* (209-230). Madrid: CSIC.

- SCHÄFER, Mirko Tobias (2011). *Bastard Culture!: How User Participation Transforms Cultural Production*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- STEYERL, Hito (2009). In Defense of the Poor Image. *e-flux Journal*, (10). Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- WETZEL, Michael (2017). Medien. En KÜHNHARDT, Ludger; & MAYER, Tilman (Eds.). *Bonner Enzyklopädie der Globalität* (467-478). Wiesbaden: Springer VS Verlag.
- ZAFRA, Remedios (2018). Redes y (Ciber) Feminismos. La revolución de la representación que derivó en alianza. *Revista Dígitos*, (4), 11-22.
- ZAFRA, Remedios (2021). Three Decades of Art, Feminism and the Internet. En MARTÍN-PRADA, Juan (Ed.). *Art, Images and Network Culture* (55-83). Sevilla: Aula Magna-McGraw Hill.
- ZUBOFF, Shoshana (2019). Surveillance Capitalism and the Challenge of Collective Action. *New Labor Forum*, (28)1, 10-29. <https://doi.org/10.1177/1095796018819461>

REESCRITURA, AUTOBIOGRAFÍA Y AGENCIA EN *QUANT À JE (KANTAJE)* DE KATALIN MOLNÁR

REWRITING, AUTOBIOGRAPHY AND AGENCY IN *QUANT À JE (KANTAJE)* BY KATALIN MOLNÁR

JULIA ORI

Universidad Complutense de Madrid

julia.ori@ucm.e

 0000-0001-6588-9179

Recibido: 15/12/2023

Aceptado: 02/03/2024

Resumen

El artículo explora diversos tipos de reescrituras, clasificadas según la terminología de Genette en *Palimpsestes* (1982), en *Quant à je (kantaje)* (1996) de la autora franco-húngara Katalin Molnár. Con su análisis se pretende mostrar que estas reescrituras pueden interpretarse como expresiones de una agencia feminista, según la teoría de Judith Butler, aplicada a la literatura por Barbara Havercroft (2017). El estudio de la obra se realiza en dos partes: en primer lugar, se examina cómo el yo autobiográfico molnárano se relaciona con el architexto del género autobiográfico y, en segundo lugar, se analizan algunos casos de reescritura hipertextual donde la autora transforma o imita textos y autores importantes del canon.

Palabras clave: Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje)*, autobiografía, reescritura, estudios de género, agency.

Abstract

This article explores various types of rewriting classified according to Genette's terminology in *Palimpsestes* (1982) in *Quant à je (kantaje)* (1996) by the Franco-Hungarian author Katalin Molnár. Through its analysis, the aim is to show that these rewritings can be interpreted as expressions of feminist agency, according to Judith Butler's theory, as applied to literature by Barbara Havercroft (2017). The study of the work is conducted through two parts: first, examining how the autobiographical self in Molnár's work relates to the architext of the autobiographical genre, and secondly, analyzing some cases of hypertextual rewriting where the author transforms or imitates texts and significant authors from the canon.

Keywords: Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje)*, Autobiography, Rewriting, Gender Studies, Agency.

Reescritura y agencia

La reescritura es indisociable de la risa, como dice Katalin Molnár (1996: 17), utilizando un enfoque deconstruccionista erróneo: "'transcrire' c'est 'rire' à la fin". En efecto, según Anne-Claire Gignoux (2005: 122), la complicidad con el público hace de la reescritura un ejercicio necesariamente lúdico: "[...] dans la mesure où la réécriture, faisant appel à

la culture du lecteur, constitue un clin d'œil complice à ce dernier, il nous semble que la réécriture est toujours ludique”.

Sin embargo, la reescritura también puede significar un compromiso, una crítica de los discursos dominantes. De esta manera, la noción de *agency* o agencia¹—que Patricia S. Mann (1994: 14) define como “*those individual or group actions deemed significant within a particular social or institutional setting*”²— en la teoría de Judith Butler se basa en la “repetición con variación” entendida como herramienta de subversión. Dicho de otro modo, la capacidad de acción reside en la repetición alterada de los discursos de poder. El sujeto emerge en un marco normativo, es producido por el poder; pero también tiene la capacidad de actuar para transformar o subvertir las normas que lo produjeron y causaron su sometimiento. Esta alteración pasa por la repetición de las tradiciones, ritos y normas porque la repetición no es una copia exacta, sino un desplazamiento continuo desde el centro hacia la periferia, de la norma a la subversión de la norma:

The subject is not *determined* by the rules through which it is generated because signification is *not a founding act, but rather a regulated process of repetition* that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects. In a sense, all signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; “agency”, then, is to be located within the possibility of a variation on that repetition. (Butler, 2007: 198)

Llevando esta noción de *agencia* al campo de la literatura, Barbara Havercroft afirma que la autobiografía es un lugar privilegiado para articular la subjetividad del sujeto y su deseo de transformar la sociedad: “l’agentivité suppose une interaction entre la société et le sujet féminin, dans laquelle ce dernier vise à provoquer des mutations sur le plan des normes, des contraintes ou des limites” (2017: 266). En efecto, la crítica feminista de la autobiografía ha subrayado a menudo el carácter colectivo y comprometido de la autobiografía. Es decir, las historias personales de mujeres serían en general escritas y leídas como relatos de experiencias compartidas con otras mujeres: “el yo creado en la escritura autobiográfica femenina a menudo se basa, aunque no exclusivamente, en una conciencia de grupo, en una conciencia del significado de la categoría cultural MUJER para los patrones del destino individual de las mujeres” (Stanford Friedman, 1994: 163).

Para Havercroft, la manifestación textual de esta *agencia* es lo que Genette (1982) llama la *transtextualidad*, o “*transcendance textuelle du texte, qu’ [il] définissai[t] déjà, grossièrement, par ‘tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes’*” (1982: 7). Que sea a través de la *intertextualidad* (cita, alusión o plagio), de la *paratextualidad* (los textos que “rodean” el texto), de la *metatextualidad* (el comentario), de la *architextualidad* (la manera en la que el texto se relaciona con los géneros, discursos y modos enunciativos) o de la *hipertextualidad* (“*toute relation unissant un texte B [que j’appellerai hypertexte] à un texte antérieur A [que j’appellerai, bien sûr, hypotexte] sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire*” [Genette, 1982 : 11-12]), la relación con los otros textos permite una repetición crítica de los discursos patriarcales. En su análisis de la autobiografía contemporánea escrita

¹ A partir de ahora utilizaremos la traducción castellana “agencia”.

² La cursiva es del texto original.

por mujeres, Havercroft encuentra que estas herramientas de subversión transtextual son omnipresentes:

Si ces textes manifestent cet effet global d'agentivité par leur visée générale, c'est plus particulièrement l'emploi de certains procédés discursifs d'ordre itératif –l'intertextualité, la métatextualité, la citation, le cliché, le stéréotype et le lieu commun– qui permet une répétition critique dans les ouvrages où ils sont convoqués. Ne visant pas simplement à rendre le passé plus "présent", à faire revivre le temps de jadis, ces stratégies textuelles constituent des moteurs, voire des "outils" d'agentivité scripturale, l'inscrivant à même le texte. À ce propos, l'intertextualité s'avère un type de répétition avec variation qui se présente sous plusieurs formes, dont toutes sont susceptibles d'effectuer le renversement sémiotique crucial proposé par Butler. Que ce soit par la citation, la référence, l'allusion ou le plagiat, ces diverses formes de répétition et de greffe intertextuelles peuvent toutes témoigner de l'agentivité de l'auteure qui les déploie. (Havercroft, 2017: 271)

De una manera similar, este artículo tiene como objetivo encontrar y analizar manifestaciones de esta agencia feminista en la obra de la autora franco-húngara Katalin Molnár, y más concretamente en su texto autobiográfico *Quant à je (kantaje)* (1996), que no ha sido hasta el momento explorado desde este punto de vista. Para ello, después de presentar el estado de la cuestión de los estudios sobre la autora, se analizarán los diferentes tipos de reescritura según la terminología y la teoría desarrollada por Gérard Genette en *Palimpsestes* (1982): por razones de espacio analizaremos únicamente la *architextualidad* y algunos casos de *hipertextualidad*. Puesto que, según nuestra hipótesis, ante todo estas son las herramientas que Molnár empuña para enfrentarse con algunos discursos patriarcales.

Quant à je de Katalin Molnár

Katalin Molnár (1951) es *outsider* –o, como diría la propia autora, *outsaydeur*³– por más de una razón: húngara en Francia, hija de padres procedentes de la clase obrera en los círculos intelectuales y escritora entre escritores. Sin embargo, en su obra logra utilizar estas marginalidades a su favor al mezclar géneros, estilos y lenguas, y crear un lenguaje molnárano erróneo, prácticamente intraducible. Aunque sus experimentos lingüístico-literarios indubitadamente la mantuvieron en la periferia del canon, también le dieron cierto renombre en los círculos neo-vanguardistas húngaros y franceses de los años 80 y 90. Pero la crítica sólo recientemente empezó a interesarse por ella. Si antes de 2000 su nombre apareció en contadas ocasiones en revistas literarias (véanse por ejemplo: Székely, 1992; Diatkine, 1996; Picot, 1996), además de una mención en el famoso libro de Pascale Casanova titulado *La République mondiale des Lettres* (1999: 467-468); y si entre 2000 y 2010 sólo encontramos dos artículos científicos y un capítulo de libro dedicados al menos en parte a su obra (Cardonne-Arlyck, 2001; Farkas, 2005; Bourassa, 2010), en los últimos diez años se han multiplicado los estudios científicos que versan sobre su escritura: tesis doctorales (Ori, 2017; Murphy, 2020), capítulos de libros (Ausoni, 2018) y, sobre todo, artículos (Ori, 2015, 2016, 2018, 2019, 2022; Murphy, 2017, 2019; Ausoni, 2017; Kogut, 2022; Pshevorska, 2023).

³ "jeumeudi kilétinpératif derèsté outsaydeur" (Molnár, 1996: 13).

Estos estudios en general ponen de relieve la originalidad de la autora francófona y se centran en su experiencia *translingüe* (Kellman, 2000), es decir, su pasaje de la lengua húngara a la francesa en su escritura, que se encontraría al origen de las interferencias lingüísticas de sus textos: “Influenced by her avant-garde background and migration from Hungary to France as an adult, Molnár’s writing breaks with convention, probes the edges of formal innovation, and generates unresolved tensions between language and readers” (Pshevorska, 2023: 265). De hecho, la propia Molnár confirma la existencia de esta influencia que decidió mantener en sus obras: “Ébin, sèl fransè de kèlkun ki a dabor apri unn ôtr lang é ki a pratiké cet ôtr lang trô lontan pour an perdr linfluans [...] ski donn, ô bou du kont, un fransè déranjé par unn lang apriz avan” (Molnár, 1999: 8).

No obstante, muchos de los estudios mencionan también la dimensión social o ética de su obra:

Dans “Du français” et *konférans pour lézilétrés*, Molnár propose une écriture phonétique plus facile à apprendre que l’autre, qui pourrait coexister avec elle et servir dans le quotidien pour permettre à plus de gens de lire. Sa proposition ne s’arrête pas à la démocratisation de la lecture: elle croit aussi qu’il faut écrire la langue parlée dans sa grammaire, son vocabulaire et sa syntaxe propres. (Bourassa, 2010: 117)

Este compromiso suele entenderse por la crítica como una solidaridad de Molnár con los marginados: tanto los extranjeros como los socialmente desfavorecidos, quienes – como ya demostró Bourdieu (Bourdieu y Passeron, 1964)– no tienen acceso a la lengua normativa como las clases altas.

Pero muy pocos estudios se han preguntado hasta qué punto esta subversión puede ser considerada como una reivindicación feminista. En efecto, sólo dos críticas se han acercado al tema del género. Elisabeth Cardonne-Arlyck –aunque más interesada en el género literario– en su análisis de *Quant à je (kantaje)* identifica el “yo erróneo” de Molnár como femenino por su afán de contradecir la norma. Para ello, la investigadora se basa en Derrida y su ensayo “La loi du genre” (1979): “Molnár affiche le féminin par le discours confessionnel et le ‘fôtif’” (Cardonne-Arlyck, 2001: 315). Por otro lado, esta idea ha sido en parte recogida por Amanda Murphy (2019) quien examina la escritura molnárana desde los estudios *queer*. Murphy habla de la *queerización* de la lengua en la obra de Molnár haciendo un paralelismo entre el cuerpo *queer* y el cuerpo del texto plurilingüe: “Ni dans une langue ni dans une autre, mais écrites avec plus d’une langue, les poétiques hétérolingues constituent une voie royale pour considérer les articulations possibles entre traduction et genre” (Murphy, 2019: 74). A continuación, Murphy analiza con gran acierto los textos molnárianos como rupturas con el esencialismo o el binarismo. Ahora bien, ninguno de estos artículos se pregunta sobre la posibilidad de hablar de un cierto compromiso o agencia feminista⁴ en las obras de Molnár, tal como lo proponemos aquí.

⁴ En este artículo utilizamos el adjetivo “feminista” en un sentido amplio, entendido como lo que se refiere a la crítica de la dominación masculina, lo que está estrechamente relacionado –y aún más si se refiere a la “agencia”– con una voluntad de transformar, de cambiar la sociedad caracterizada por esta dominación. Como dice Linda Gordon, en calidad de historiadora: “Feminism is a critique of male supremacy, formed and offered in the light of a will to change it, which in turn assumes a conviction that it is changeable” (Gordon, 1988: 29).

Según nuestra hipótesis, las subversiones de la lengua y de los géneros literarios en los textos de esta autora no sólo son atentados contra la lengua nacional, como sugiere Pascale Casanova (“un attentat spécifique contre la langue nationale”, 1999: 467), sino contra toda convención que se contempla como norma. Lo que queremos demostrar pues es que el “atentado” literario-lingüístico se origina y desemboca al mismo tiempo en un “atentado” genérico, en el sentido de *gender*. Pero, insistimos, esta es solo una faceta o explicación de su poética: su caso, como el de muchas otras, tiene que ser analizado desde una perspectiva interseccional que tiene en cuenta cómo interactúan opresiones varias (hooks *et al.*, 2004). Aunque en este estudio nos centremos más en la cuestión de *gender*⁵, principalmente por la falta de estudios al respecto, no podemos perder de vista los otros componentes de su identidad y de su poética.

En las páginas siguientes estudiaremos *Quant à je (kantaje)*, una de las obras más emblemáticas de Molnár por ser una especie de antología de su escritura al recoger muchos de sus textos publicados o presentados en otros lugares y por estar profundamente marcada por un *yo* que, como lo veremos más adelante, es fácilmente identificable como autobiográfico.

Reescribir “más o menos bien”

En su novela *Lamour Dieu*,⁶ Katalin Molnár confía al lector que no ha inventado nada y que ha robado un “montón de cosas” a otros autores: “tas de choses dans ce récit viennent directement de chez eux, on les a volés, on les a copiés, que tout le monde soit rassuré là-dessus” (Moi, 1999: 122). En otro lugar define directamente toda literatura como reescritura, evocando así indirectamente la noción bajtiniana del *dialogismo*:⁷ “Vou savé, toutfason, la littérature, sé sa. Kèlkun ékri un truk épui unôtr le réékri, pluzou moin bien, sé sa, sa peû ètr mieû kom sa peû ètr moin bien” (Molnár, 1997: 36).

En efecto, como si quisiera demostrar ella misma la validez de su afirmación, Molnár no para de reescribir y reescribirse a lo largo de toda su carrera literaria. Sus textos son en general difícilmente clasificables por su heterogeneidad: su práctica habitual ya antes de la publicación de *Quant à je* es el *collage* de textos provenientes de diferentes fuentes, que transcribe, traduce y/o reescribe. Por ejemplo, la regla principal del libro poético *vmely rejtett helyről a beszélő felől indulva és azt elhagyva* (1987), publicado en húngaro, consistió en incluir solo textos no escritos por la autora. Este libro

⁵ Puesto que en este artículo nos interesamos a la crítica de la dominación masculina y a la agencia feminista, entendemos por *gender* las relaciones de poder entre los hombres y las mujeres, tal como las feministas materialistas lo definen: “Le ‘genre’ est le système de division hiérarchique de l’humanité en deux moitiés inégales” (Delphy, 2001: 247).

⁶ Publicada en 1999 bajo el seudónimo Kité Moi: una transcripción fonética de “quittez-moi” que da una pista sobre el contenido del relato, centrado en una de las relaciones amorosas de Molnár, pero que al mismo tiempo guarda las iniciales de la autora.

⁷ “[A]ucun discours de la prose littéraire, –qu’il soit quotidien, rhétorique, scientifique– ne peut manquer de s’orienter dans le ‘déjà dit’, le ‘connu’, l’opinion publique’, etc. (Bajtín, 1978: 102). Pero también podríamos mencionar a Barthes quien, en *Le Degré zéro de l’écriture* (1953), define la escritura como a la vez determinada por imposiciones históricas y una libertad creadora: “l’écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n’est jamais innocent: les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L’écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n’est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée” (1970: 19).

está compuesto de fragmentos copiados de libros sobre diversos temas, mezclados y recompuestos según distintos algoritmos matemáticos. Y su primera obra publicada en francés, *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits* de 1995, como su título sugiere, contiene canciones populares, militares y patrióticas, en su mayoría húngaras, “mal” transcritas al francés.

Quant à je (kantaje), como ya se ha mencionado, es particularmente interesante desde el punto de vista de la reescritura. En lo que sigue, se tratará en primer lugar de la reescritura del architexto del género autobiográfico y, en segundo lugar, se analizarán algunas reescrituras hipertextuales.

Architextualidad

Para Genette (1982), la architextualidad significa una relación “muda” con los diversos tipos de géneros, discursos y modos de enunciación: “la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l’horizon d’attente’ du lecteur, et donc la réception de l’œuvre” (1982: 11). Esta relación a menudo se explicita en el paratexto que puede dar pistas sobre la manera en la que el texto debe leerse; como es el caso de *Quant à je (kantaje)* que recibió la etiqueta genérica “agrégat” (agregado). Esta palabra aparece en la portada y su explicación se encuentra en las notas finales del libro, redactadas por la propia autora: “Pourquoi agrégat, ce livre? [...] l’agrégat, c’est un ‘assemblage hétérogène d’éléments qui adhèrent solidement entre eux’ (Petit Robert). [...] Ce livre est donc composé de textes autonomes souvent éclatés et de morceaux langagiers divers” (Molnár, 1996: 232). El concepto de “agregado” aborda una perspectiva fragmentada de la obra artística, construida a partir de fragmentos aparentemente dispares que, al ser ensamblados, logran recobrar una unidad.

Como el título indica, la unidad de este libro se da esencialmente por la presencia del *yo*, aunque llama la atención la forma errónea: “un discours emphatiquement personnel, confession, journal, poème lyrique, lettre; mais la formulation erronée ‘quant à je’ signale ici aussi un dévoiement systématique du genre, en même temps que de la situation de parole” (Cardonne-Arlyck, 2001: 309). En efecto, en francés diríamos *quant à moi*. Por supuesto, el cambio se debe en parte a la habitual práctica subversiva de la lengua normativa por Molnár, a un juego, como dice Murphy: “pronom qui partage sa phonétique avec le mot ‘jeu’, rappelant la dimension ludique de ses interventions dans la Langue” (2019: 83). Sin embargo, a este punto podríamos añadir la idea de una especie de emancipación del pronombre *y*, por ende, del referente *x*: el *je* que normalmente se usa en francés con un verbo, aquí aparece de forma independiente –tal como la autora se emancipa en varias de sus reescrituras, como veremos más adelante. Además, hay que observar también la repetición del mismo sintagma con la escritura fonética, “comme pour mettre ce dernier [je] face à un miroir réfractaire grâce auquel on se lirait autrement” (Murphy, 2019: 84). Asimismo, en este *kantaje* se percibe la palabra francesa *contagieux* (contagioso): la lengua húngara que contamina todo el texto, así como el *yo* que deja su huella en cada parte de este. No sólo como coleccionista-ensambladora cuyos intereses y estilo determinan lo que entra en el libro, sino también porque la mayoría de los

textos de alguna manera están vinculados con ella: autotraducciones, transcripciones de *performances*, traducciones de cartas personales, transcripción de una conversación de su hijo, etc.

En este sentido, podemos definir *Quant à je* (*kantaje*) como un texto autobiográfico con un yo autobiográfico claramente identificable en el centro. De hecho, probablemente con un guiño irónico a Lejeune, Molnár lleva “al extremo” el pacto autobiográfico (Lejeune, 1975) e inserta su contrato de publicación con su firma manuscrita al final del libro (Molnár, 1996: 228). Sin embargo, este último está lejos de ser una autobiografía en el sentido que le da Lejeune: “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (Lejeune, 1975: 14). En el texto de Molnár no hay una historia coherente sino múltiples discursos que componen en mosaico el yo autobiográfico: por ejemplo, cartas escritas por su padre (“France-vers-dedans écrites lettres”), extractos de otros libros de la autora (“sans prédicat”) o transcripciones de conversaciones (“bobigni” que recoge discusiones entre Christophe Tarkos y Molnár).

Las características de este relato se corresponderían con los rasgos que una parte de la crítica feminista atribuye a las autobiografías de mujeres, como dice Domna Stanton (1994: 86): “la narrativa de los hombres era lineal, cronológica, coherente, mientras que la de las mujeres era discontinua, digresiva, fragmentada”. Ahora bien, estas características que, como bien observa Stanton, no se cumplen siempre,⁸ son además propias de la escritura autobiográfica contemporánea o postmoderna, que “cuestionan la noción de un yo unificado y afirman la imposibilidad de su representación literaria” (Neuman, 1994: 418). El yo autobiográfico femenino, tal como el yo postmoderno, necesita romper con el género autobiográfico tradicional rousseauiana, caracterizado por su linealidad y coherencia dadas por el afán del autobiógrafo para “reconstituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo” (Gusdorf, 1991: 12).

Esta oposición a una tradición masculina de la autobiografía aparece de forma evidente en los dieciséis fragmentos que estructuran el texto y abren cada nueva parte:

*quant à je, des poètes très peur ai (de ceux qui connus par je sont du moins) et pour qui une famille sommes, la même famille sommes et ensemble la poésie défendre devons (ce que je avec ils jamais faire ne pourrais).*⁹ (Molnár, 1996: 11)

En cada fragmento Molnár critica una de las formas o normas de la poesía, desde la corrección lingüística hasta la poesía comprometida o la poesía pura. En una de ellas también se rebela contra el intimismo:

*mais peur ai également me font ceux qui des intimes sujets abordent dans leurs poèmes et pour qui à l’amoureux halètement ceux-ci de plus ressembler doivent (lesquels les uns aux autres en effet comme de halètement ce type énormément selon je trop se beaucoup ressemblent).*¹⁰ (1996: 79)

⁸ “Y, sin embargo, las mujeres también habían escrito narraciones lineales [...] y la fragmentación constituía la matriz del estudio de Beaujour sobre el ‘autorretrato’ desde San Agustín a Leiris” (Stanton, 1994: 87).

⁹ La cursiva es del texto original.

¹⁰ La cursiva es del texto original.

Rechaza pues el exceso de sentimentalismo, el lirismo vinculado con la expresión de los sentimientos íntimos. En efecto, en el texto que se cita a continuación, Molnár relata sus experiencias amorosas y desengaños evitando deliberadamente adoptar un tono “poético” y utilizando un estilo “telegráfico”:

(Rues désertes, chars russes, premier mort suivi d'un deuxième, symptômes psychosomatiques, tentative de viol, gifle de mon père, vols, peur de la bombe atomique, le père d'Alexandre nouveau-né me quitte, retour, Mathias naît, séparation définitive, Alexandre mord ses copains à la crèche, mort de mon père, Claude, venue en France, Claude, séparation définitive, Paul, départ de Mathias chez son père, Paul, pas de Paul, Paul, pas de Paul, ainsi de suite, Mathias revient, Mathias redépart, suicide du père, Paul, séparation définitive, trop c'est trop, une nouvelle ère commence). (1996: 21)

Los paréntesis que encierran este texto pueden entenderse como un rechazo de un tipo específico de autobiografía, aquella que se enfoca únicamente en los eventos vividos. Ausoni (2017) sostiene también que el yo molnárano no está constituido por los eventos de su vida, sino más bien por los discursos que lo atraviesan:

[p]lutôt que de faire le point sur ce qui le constituerait en propre ou sur les étapes de son développement, tout dans *Quant à je (kantaje)* vise à faire apparaître le sujet autobiographique comme le lieu d'une intersection de discours, qu'ils soient écrits ou oraux, personnels ou tiers. (2017: 174)

De hecho, su narrativa no establece jerarquías entre los acontecimientos; la mordida de su hijo a sus compañeros se aborda al mismo nivel que la muerte de su padre. Esto revela, por un lado, la subjetividad inherente al punto de vista personal y, de cierta manera, con la repetición cómica de los eventos (“Paul, pas de Paul”), se ridiculizan los relatos de vida centrados en los acontecimientos exteriores.

Por ende, *Quant à je (kantaje)*, donde el yo autobiográfico ocupa un lugar central, desafía la tradición autobiográfica en múltiples aspectos: en su estructura, estilo y temática. En esta perspectiva, se puede considerar como una reescritura de las convenciones del género, una apropiación de la autobiografía. Al rechazar la norma de los poetas, de “ellos”, busca formas alternativas, rompedoras para expresarse: “Le répondant de «quant à je» n'est pas une des figures, parents, amants, fils, qui font surface selon le tressage des voix narratives, mais «quant à ils», les poètes dans la famille desquels le sujet féminin ne peut entrer” (Cardonne-Arlyck, 2001: 313-314). Al adoptar el discurso confesional y *fôtif*, Molnár construye un lenguaje personal que, según el sentido derridiano, está asociada a lo femenino: “Mais, alors que le féminin est l'indécidable qui permet à Derrida de marier le sujet (masculin) à la loi, le fôtif est la décision qui permet à Molnár de donner le jour à un indécidable féminin: à la fois actif et infixable” (Cardonne-Arlyck, 2001: 315).

Hipertextualidad

Dentro del campo de la hipertextualidad, Genette distingue las transformaciones, donde pertenecen la parodia (transformación lúdica), el travestimiento (transformación satírica)

y la transposición (transformación seria), y las imitaciones, con el pastiche (imitación lúdica), imitación satírica (*charge*) e imitación seria (*forgerie*) (Genette, 1982: 33-34). Aunque prácticamente todos los textos de *Quant à je* (*kantaje*) son reescrituras que representan algún tipo de hipertextualidad, nos centraremos ahora en tres fragmentos que de maneras diferentes reescriben un hipotexto importante del canon.

En el texto “doulcètement” Molnár imita a Rabelais, lo que menciona de forma explícita en las notas finales: “la source évidente de ce texte est M. Fran. Rabelais, Docteur en Medicine” (Molnár, 1996: 234). La historia personal de la autora, su encerramiento accidental en casa y su salto “heroico” –que pueden evocar el aprendizaje y los ejercicios de salto de Gargantúa–, se escriben en un estilo arcaico:

De cestuy enfermement sus le balcon je me passerois bien.
Puys, dedans icel balcon avecques grilles par davant, on se sent soymesme comme animal on le zoo.
Or estant presentement chascunes des portes et des fenêtres fermées, en la maison entrer n’est poinct possible.
Puys, sus ledict balcon nulle chaise n’y est.
Ne confortables, ne inconfortables [...] (1996: 127)

Este ejercicio de estilo provoca un efecto cómico a causa de la inadecuación del tema y la forma: la historia de una nimiedad de lo cotidiano (la narradora salta del balcón porque se ha encerrado en casa) se cuenta en un lenguaje literario y antiguo que suena extraño para los franceses de hoy en día. Sin embargo, al mismo tiempo que el salto se vuelve heroico por la forma en que se relata, la historia sugiere que cualquier tema es válido para ser tratado en la literatura, al igual que en el caso de Rabelais, para quien la forma se impone sobre el contenido: “Chez Rabelais, le plaisir du signifiant l’emporte souvent sur celui du signifié” (Gauvain, 2004: 47).

Además, esta historia, por lo banal que pueda parecer, es al mismo tiempo la historia de una emancipación femenina, tal como pasa en otro texto del libro, “fleur bleu”, que denuncia la falta de modelos femeninos para la emancipación de la mujer.¹¹ Antes de la ruptura con su pareja Paul, siempre fue éste quien bajaba por el balcón “en cas de fermeture ceste porte” (Molnár, 1996: 128). Según él, las mujeres no serían capaces de hacer la misma acrobacia: “Cestuy Monsieur faulcement disoit à une amie que en feminin usaige ne sera il jamais on difficulté” (1996: 128). Es por lo tanto para demostrarle que sí es capaz de apañárselas sola por lo que Molnár finalmente baja: “Par ma foy, je dis bien: si Paul le faisoit, aussi je le fays” (1996: 128).

Aunque este texto, contrariamente a los otros, no se ha fragmentado, estas últimas frases resuenan en otras partes del libro. Por ejemplo, justo al principio donde todavía no conocemos la historia del salto. Las dos frases se insertan en una parte donde la autora habla sobre todo de su propio libro y de sus errores (“jvoulèSURtoupa éffaçé méfôt”) y cita las críticas de Paul: (“taékriuntèkst plulonkelézôtr parsketuvoulètemètr anavan”) (1996: 16). Probablemente se refiere a Pál Nagy, escritor húngaro, cofundador de *Magyar Műhely*, quien fue durante mucho tiempo su pareja. Pero existe una ambigüedad ya que

¹¹ “onNOUreproch kenou, jveudir léfammm kommoi, konsekonport komléZOMM, méanfèt, skispass, cèke, cèkilgnaPADôtremodèl” (Molnár, 1996: 207).

su editor también se llama Paul (se trata de Paul Otchakovsky-Laurens, de la editorial P.O.L.). Esta ambigüedad permite hablar de la posibilidad de una doble emancipación: tanto sentimental como literaria. De este modo, la historia del salto no debe considerarse simplemente como un relato trivial, sino más bien como una metáfora que ilustra el proceso emancipador de Molnár de sus referentes masculinos.

En resumen, se trata de una reescritura a medio camino entre un pastiche, que según Genette (1982: 33-34) significa la imitación lúdica del estilo de un autor (o de un género, de una época, etc.), y la imitación satírica. En efecto, no se trata tanto de una imitación satírica de Rabelais, que es más bien un modelo positivo para Molnár, sino de una crítica de los discursos heteronormativos vehiculados por su pareja que el estilo rabelaisiano no hace más que resaltar.

La composición titulada “hongroise histoire” también puede ser interpretada como una imitación satírica. Molnár describe su propia génesis (“Hongrie-dessus naquis-je”, 1996: 15) con el estilo de la Génesis: los verbos introductores “jdizè”, “ceci pensai”; la expresión “et bien...”, la palabra “enfanter” así como el uso del pasado simple evocan el estilo bíblico. Por añadidura, la historia del matrimonio y del nacimiento de los dos hijos pueden hacer referencia al principio del libro de Génesis.

Jdizè: hongroise suis comme Bartók Béla et comme la de goulache soupe. Hongrie-dessus naquis-je. Et bien connus-je là un jeune hongrois mâle et amoureux devînmes l'un-l'autre-envers et ensemble nous mariâmes et deux fils enfantai. Et quand enfantai, ceci pensai: rire donnèrent ces fils à moi et qui ceci entend, avec moi ensemble jouit et rit. (1996: 15)

La comparación de su historia con la de la humanidad, evidentemente, no se hace sin (auto)ironía. Es especialmente notable en la sección donde relata sus desacuerdos y reconciliaciones con su compañero, ya que Molnár emplea fórmulas bíblicas de manera irónica para cuestionar las intenciones de su pareja y de las instituciones heteronormativas: “Et alors ceci répondit: dehors-sortis-je-te l'immense détresse-tienne-depuis et le protecteur-tien fus-je. Sois-tu donc obéissante et alors alliance conclus-je avec toi. Mais si bien-violes-tu l'alliance-mienne, malheur frappera-te et sûrement bien-mourras-tu” (1996: 158), y más tarde: “Et alors, ainsi sentis-je moi-même comme un loin égaré agneau et retournerai chez lui” (1996: 159). Estas expresiones prestadas del Dios del Antiguo Testamento señalan el machismo de su compañero y del matrimonio en general, contra los cuales la narradora solo decide rebelarse más tarde: “Et alors je ceci dis-je à lui: désormais le compagnon-mien tu n'es-tu. Sépares-tu donc loin de moi et pars-tu loin d'ici car loin-perdis-tu l'honneur-tien les yeux-miens-dedans” (1996: 208). Además, la ironía se manifiesta a través del empleo de formas gramaticales incorrectas que imitan la sintaxis húngara. Estas reglas erróneas, como la inversión del sujeto-predicado o sustantivo-preposición, son detalladas a lo largo de toda la obra (texto “lihongroitt”), intentando reflejar la complejidad y aglutinación del idioma húngaro (*vid.* Ori, 2019).

Frente a estos pastiches, la parte titulada “Pouchkine”, compuesta, “dans une transcription très personnelle, [de] trois morceaux d'Eugène Onéguine (romans en vers, publié de 1825 à 1833), [de] la lettre de Tatiana, [de] la réponse d'Onéguine et [d']une

strophe de la fin (où Pouchkine parle des fautes de grammaire)” (Molnár, 1996: 236) procede de la manera inversa. En lugar de imitar el estilo del autor, Molnár reescribe algunos fragmentos de *Onegin* en un estilo personal. Es una traducción-transformación que contiene algunas interferencias (faltan los pronombres personales sujetos y cambia el orden de la frase): “C’est moi qui vous écris et profondément en ai honte. Me mépriser pouvez, mais si la moindre pitié avez pour moi, me pardonnerez. Croyez-moi, je ne l’aurais pas fait si le moindre espoir de vous revoir avais eu” (1996: 40).

En las páginas 84 y 85, los textos “hongroise histoire” y “Pouchekine” se entrecruzan y alternan. Mientras la autora relata los inicios de su relación con el hombre que la hace mudarse a Francia, intercala las cartas románticas de Tatiana. El relato franco y telegráfico de la autora contrasta con el estilo de Tatiana:

T’ai reconnu dès que tu es entré ici et tout de suite me suis dit: oui, c’est lui. Car c’était bien toi qu’avant de connaître j’aimais déjà.

Et alors, je ceci dis-je le compagnon-mien-pour: tu es-tu le compagnon-mien qui aimes-tu-me et sais-tu que faut-il que fasse-je. Et bien-acceptai la parole-sienne. (1996: 84)

Este contraste pone de relieve la ausencia de sentimentalidad en la historia de amor de Molnár, que se somete enteramente a su pareja en una relación tóxica. Esta idea se refuerza mediante la yuxtaposición y el tratamiento paralelo de estas dos historias parecidas. El sometimiento y la decepción son comunes en las dos historias, lo que puede sugerir que la historia de la autora es un idilio imposible o incluso ingenuo, a semejanza de la historia de Tatiana.

Finalmente, el último fragmento de “Pouchekine” sirve para Molnár como cierre para su propio libro: el autor ruso expresa su esperanza de que los lectores encuentren algún tipo de interés en su obra, incluso si se trata solamente de las deficiencias gramaticales: “Peu importe ce que tu as trouvé dans ce livre: une certaine consolation ou des souvenirs ou purement et simplement des fautes d’orthographe” (1996: 228). De esta manera el hipotexto se convierte en un comentario metatextual que transmite una concepción de la lectura como acto libre y activo, refiriéndose además al prefacio donde la autora se dirigió a sus lectores pidiendo que corrijan su texto con muchos colores (Molnár, 1996: 9).

En resumen, aunque Molnár en los tres casos analizados transforma o imita grandes textos o autores del canon, la subversión de los discursos se realiza de manera diferente que en las autobiografías que estudió Barbara Havercroft (2017). No se trata simplemente de repetir los discursos dominantes para criticarlos, sino de una apropiación compleja donde el juego, la autoderrisión y la crítica del patriarcado están estrechamente vinculados. Aunque de estos ejemplos resulta claro que la emancipación femenina es un tema importante en la obra, así como la oposición a las normas, podríamos decir que quizás la agencia feminista de estas reescrituras reside ante todo en el acto mismo de la reapropiación. Dicho de otro modo, si las transformaciones e imitaciones sirven para dismantlar estereotipos y denunciar comportamientos machistas, es justamente el hecho de reescribirlos de manera creativa lo que permite a la autora emanciparse de algunas convenciones lingüísticas y literarias.

Conclusiones

Al principio de este artículo nos preguntamos si en *Quant à je (kantaje)* se manifiesta una agencia feminista mediante las reescrituras. Aunque la autora no habla en sus entrevistas de un compromiso feminista, hemos visto que su obra se preocupa mucho por la dependencia/independencia de la mujer. La emancipación femenina puede considerarse uno de los temas más importantes de este libro, igual que en su siguiente publicación, en la novela *Lamour Dieu* de 1999 donde la narradora analiza su relación tóxica con su novio. La ruptura con estos compañeros significa una liberación del sujeto femenino de la tutela del hombre. Sin embargo, *Quant à je (kantaje)* en un sentido más amplio también representa una emancipación lingüística y literaria. Al ser una especie de antología, da cuenta de la pluralidad de formas y subversiones que su escritura representa.

A pesar o más a causa de estas innovaciones que, naturalmente, tienen antecedentes en la historia literaria (como la escritura fonética de Queneau), *Quant à je (kantaje)* no ha logrado captar la atención de un público considerable: “J’ai imaginé que *Quant à je* recevrait une reconnaissance pour son originalité. Au contraire... *Quant à je* était dans les librairies pendant trois mois, j’en ai quand même vendu sept cents au fur et à mesure que je faisais des performances” (Ori, 2017: 428). En última instancia, esto cuestiona la efectividad de la obra y su intento de democratizar la escritura: si el lenguaje y la forma poco convencional para el público la convierten en una obra casi inaccesible, y además intraducible, ¿debemos considerarla como vehículo de una agencia feminista o más bien entenderla solamente como un texto profundamente personal?

Referencias bibliográficas

- AUSONI, Alain (2017). Et l’autotraduction dans l’écriture de soi? Remarques à partir de *Quant à je (kantaje)* de Katalin Molnár, Ticontre. *Teoria Testo Traduzione*, 7, 169–181. Disponible en: <https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/1031>
- AUSONI, Alain (2018). L’hongroise histoire de Katalin Molnár avec le français. En *Mémoires d’outre-langue. L’écriture translingue de soi* (165–85). Ginebra: Slatkine.
- BAKHTINE, Michael (1978). *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard.
- BARTHES, Roland (1970). *Le degré zéro de l’écriture*. París: Éditions du Seuil.
- BOURASSA, Lucie (2010). Du français, d’alélang et des poèmes incorrects : langage et poétique chez Katalin Molnár. @analyses. *Revue de critique et de théorie littéraire*, 5(3), 110-138.
- BOURDIEU, Pierre; & PASSERON, Jean-Claude (1964). *Les Héritiers, Les étudiants et la culture*. París: Éditions de Minuit.
- BUTLER, Judith (2007). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth (2001). Articles en tous genres: le composite. En DAMBRE, Marc; & GOSSELIN-NOAT, Monique. *L’Éclatement des genres au xx^e siècle* (305–17). París: Presses de la Sorbonne Nouvelle,.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La République mondiale des lettres*. París: Éditions du Seuil.

- DELPHY, Christine (2001). *L'ennemi principal, tome 2. Penser le genre*. Paris: Syllepse.
- DIATKINE, Anne (1996). ParléVou Molnar ? Un ouvrage d'une totale incorrection, par une hongroise qui a inventé son français. Cevrékoi merdalor ! Katalin Molnar *Quant à je (Kantaje)* POL, 238 pp., 150 F. *Libération*, 11/07/1996. Disponible en: http://next.liberation.fr/livres/1996/07/11/parlevou-molnar-un-ouvrage-d-une-totale-incorrection-par-une-hongroise-qui-a-invente-son-francais-ce_177371
- FARKAS, Jenő (2005). L'écrivain désOrienté ou les aspects de l'estitude (Dumitru Tsepeneag, Nancy Huston, Katalin Molnár). *Nouvelles Études Francophones*, 20(1), 35-45. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25701885>
- GAUVIN, Lise (2004). *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*. Paris: Seuil, col. Points essais.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GIGNOUX, Anne-Claire (2005). *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses.
- GORDON, Linda (1988). What's New in Women's History. En DE LAURETIS, Teresa. *Feminist Studies / Critical Studies* (20-30). Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press.
- GUSDORF, Georges (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Anthropos: Boletín de información y documentación, Extra 29*, 9-18.
- HAVERCROFT, Barbara (2017). Autobiographie et agentivité : répétition et variation au féminin. En HAMEL, Jean-François; HAVERCROFT, Barbara; & LEFORT-FAVREAU, Julien. *Politique de l'autobiographie: engagements et subjectivités* (265-284). Montréal: Nota bene.
- hooks, bell, BRAH, Avtar, SANDOVAL, Chela & ANZALDÚA, Gloria (2004). *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (Trad. MACHO, Rocío; ROMERO, Hugo; SALCEDO, Álvaro; & SERRANOS, María) Madrid: Traficantes de sueños.
- KELLMAN, Steven G. (2000). *The Translingual Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- KOGUT, Magdalena (2022). Vivent les fautes! Marginalité poétique et débordements formels dans *Quant à je (kantaje)* de Katalin Molnár. *Formes poétiques contemporaines*, 16, "Contre la poésie, les formes", 117-130.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- MANN, Patricia S. (1994). *Micro-politics. Agency in a Postfeminist Era*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- MOI, Kité (1999). *Lamour Dieu*. Paris: P.O.L.
- MOLNÁR, Katalin (1987). *vmely rejtett helyről a beszélő felől indulva és azt elhagyva*. Paris: Magyar Műhely.
- MOLNÁR, Katalin (1995). *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits*. Paris: Fourbis.
- MOLNÁR, Katalin (1996). *Quant à je (kantaje)*. Paris: P.O.L.
- MOLNÁR, Katalin (1997). Mètre Korbô sur un arbre perché. *Le Travail de l'art*, 1, 33-43.
- MOLNÁR, Katalin (1999). *Konférans pour lé zilétré*. Romainville, Al Dante.
- MOLNÁR, Katalin (2007). [Expoésie] Interview de Katalin Molnár. *Libr-Critique*, 01/07/2007. Disponible en: <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/expoesie-interview-de-katalin-molnar/>

- MOLNÁR, Katalin (2010). *Un peu de cuisine sur “Quant à je” (1peud kuiziin sur kantaje)* [vídeo online]. 21/10/2013. <https://www.youtube.com/watch?v=WUhQm9x0RoA>
- MURPHY, Amanda (2017). Écouter–voir–sentir–lire Katalin Molnár et Raymond Federman: le corps mis à l’épreuve. *TRANS-*, 21, 1–18. <https://doi.org/10.4000/trans.1472>
- MURPHY, Amanda (2019). Poétiques hétérolingues: le queering des Langues? L’exemple de Katalin Molnár. *de genere*, 5, 73–87. Disponible en: <https://www.degenere-journal.it/index.php/degenere/article/view/112>
- MURPHY, Amanda (2020). *Écrire, lire, traduire entre les langues: défis et pratiques de la poétique multilingue* [Tesis doctoral no publicada]. París: Université Sorbonne-Nouvelle.
- NEUMAN, Shirley (1994). Autobiografía: de una poética diferente a una poética de las diferencias. (Trad. LOUREIRO, Ángel). En LOUREIRO, Ángel (Coord.). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad* (417-439). Madrid: Magazul-Endymion.
- ORI, Julia (2015). Translingual Paratopia and the Universe of Katalin Molnar. *L2 Journal*, 7, 84–101. <https://doi.org/10.5070/L27122978>
- ORI, Julia (2016). Robar, transcribir, transformar: la obra original de Katalin Molnár. *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research*, 4(1), 52-67. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2016-07-07-JACLR%204.1.6.pdf>
- ORI, Julia (2017). *Dialogue et dialogisme dans l’œuvre de Katalin Molnár* [Tesis doctoral no publicada]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ORI, Julia (2018). Écrire vrai: la posture d’authenticité chez Agota Kristof et Katalin Molnár. *Çédille, revista de estudios franceses*, 14, 451–75. Disponible en: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1622>
- ORI, Julia (2019). Plurilinguisme dans l’oeuvre de Katalin Molnár. *International Journal of Francophone Studies*, 22, 11–33. https://doi.org/10.1386/ijfs.22.1-2.11_1
- ORI, Julia (2022). La posture littéraire de Katalin Molnár. *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, 83 (“Francophonies hongroises au féminin : traversées littéraires et sociales (XIXe-XXIe siècles)”), 55-76.
- PICOT, Marie-Laure (1996). *Quant à je*. Kati et ses langues. *La Matricule des Anges*, 17, septiembere-octubre. Disponible en: http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3081
- PSHEVORSKA, Liana (2023). Le fransè ke chparl ègzist: Translanguaging in the Work of Katalin Molnár. *Journal of Literary Multilingualism*, 1(2), 263-289. <https://doi.org/10.1163/2667324x-20230208>
- STANFORD FRIEDMAN, Susan (1994). El yo autobiográfico de la mujer: teoría y práctica. (Trad. LÁZARO, Reyes). En Loureiro, Ángel (Coord.). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad* (151-186). Madrid: Megazul-Endymion.
- STANTON, Domna C. (1994). Autoginografía: ¿un tema diferente, otro sujeto? (Trad. LÁZARO, Reyes). En Loureiro, Ángel (Coord.). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad* (71-100). Madrid: Megazul-Endymion.
- SZÉKELY, Ákos (1992). Molnár Katalin: De te ki vagy?. *Magyar Műhely*, 31(83), 52-54.

“WE HAD NO VOICE”: CLASS INEQUALITY THROUGH ÉCRITURE FEMININE IN MARGARET ATWOOD’S *THE PENELOPIAD*

“NO TENÍAMOS VOZ”: LA DESIGUALDAD DE CLASES A TRAVÉS DE LA ÉCRITURE FEMININE EN PENÉLOPE Y LAS DOCE CRIADAS DE MARGARET ATWOOD

MAYA ZALBIDEA PANIAGUA
Universidad Complutense de Madrid

mpzalbid@ucm.es

 0000-0001-8641-8771

Recibido: 28/12/2023

Aceptado: 01/05/2024

Abstract

In Margaret Atwood’s *The Penelopiad* (2005), Penelope is associated with Artemis, the female-goddess cult leader, and the twelve maids, with her followers. These mythological figures belong to the Minoan matrilineal culture that was eradicated by the patriarchal civilization of Greece. Margaret Atwood’s intention, rewriting a feminist version of Penelope’s myth, is used as a response to patriarchal myths that have influenced readers through generations. *The Penelopiad* retells the Odyssey events from the *Other’s* view—the women servant’s experience. This article explores the consequences of class difference between Penelope and the maids from the Marxist feminist perspective of Charlotte Perkins (1899). The maids’ chorus language will be compared to *écriture féminine* by Hélène Cixous (1976) and Bracha Ettinger’s *Matrixial Subjectivity* (2020) with the aim of finding out how the text raises the voices of forgotten, marginalized and invisibilized women.

Key words: Margaret Atwood, Marxist feminism, *Écriture Feminine*, Matrixial Subjectivity, Rewriting, Myth.

Resumen

En *The Penelopiad* (2005) de Margaret Atwood, se asocia a Penélope con Artemisa, una diosa líder, y a sus doce criadas, con sus seguidoras, haciendo alusión a la cultura matrilineal minoica que fue erradicada por la civilización cretense patriarcal. En este artículo, la intención de Margaret Atwood de reescribir un mito será razonada como una respuesta a los mitos patriarcales que han influido a lectores a través de generaciones, relatando, con su novela, eventos extraordinarios desde el punto de vista de las *Otras*, las sirvientas en este caso. Las consecuencias de la diferencia de clase en la relación entre Penélope y las criadas será considerada desde una perspectiva de feminismo marxista de Charlotte Perkins (1899). El lenguaje del coro de las criadas será comparado con el de la *écriture féminine* de Hélène Cixous (1976) y la subjetividad matricial de Bracha Ettinger (2020) con el objetivo de definir en qué modo el texto eleva las voces de las olvidadas, marginadas e invisibilizadas.

Palabras clave: Margaret Atwood, Feminismo marxista, *écriture féminine*, subjetividad matricial, reescritura, mito.

Introduction

In *The Penelopiad*, Margaret Atwood offers a feminist version of Homer's *Odyssey* portraying Penelope as a possible female-goddess cult leader. As Hilde Staels asserts, Penelope is associated with Artemis, and the twelve maids, with her followers, alluding to the lost matriarchal culture and female-centered religion that belongs to the Minoan-Mycenaean civilization of Crete before the patriarchal civilization of Greece. "Penelope's maids [...] interpret themselves as companions of the moon goddess Artemis, as twelve Amazons or moon-maidens who are victims of fertility cults" (Staels, 2009: 104). Although the intention of this rewriting was probably providing a story that supported women roles, the abuse of power from Penelope of not avoiding the killing of the maids could be interpreted as loyalty to the patriarchal normativity. In the novel, men's privilege is represented by Ulysses (symbolizing leadership and authority) and the judiciary system in the trial chapter. The author clearly criticizes men's privilege in Ancient Greek society, but not only men's privilege is denounced, but also upper-class women's privilege over low class women with the mockery of Penelope's narrative voice and a defense on the maids. Hypotheses from recent research have shown the imitations of patriarchal modes in Penelope's behavior (Rodríguez, 2015). However, the perpetration of the abuse from those who are in a privileged position is not only the product of patriarchy in the novel, class, accompanied by gender hierarchy make possible the legalization of murdering the maids violently. Mihoko Suzuki (2007) highlighted how gender and class hierarchies are displayed in the maids' chorus and our present study is going to examine the maids discourse connecting it with feminist theories.

After reading Margaret Atwood's postmodernist feminist rewriting of the myth of Ulysses and Penelope from Homer's *Odyssey*, reflecting on the function of the maids of the story, who become the protagonists of it, reading recent research already done of this novella by Mihoko Suzuki (2007), Hilde Staels (2009) and Gerardo Salas Rodríguez (2015), this article provides a new comparative analysis of the maids discourse focusing on Marxist feminism (Charlotte Perkins Stetson, 1899), *écriture féminine* (Hélène Cixous, 1976) and the matrixial gaze (Bracha Ettinger, 1948). In this article we will study the reasons why Atwood chose myth criticism (Durand, 1979) to compose her feminist rewriting, and we will offer an innovative analysis of the novel that has not been provided before: an inquiry into its Marxist feminist criticism relying on Perkins (1899), to finally show, through an analysis of maids' interventions in the novel, how their transcendental message intends to have an effect on readers in order to change from focusing on the protagonists of the *Odyssey* as Homer wrote it, to pay more attention to the forgotten ones, the maids, the representatives of the lowest social class: the female servants.

The Penelopiad is not only told from Penelope's point of view, but also from the maids' perspective. Penelope's narration unveils a story that from centuries was told centering on Homer's feats and only mentioning the role of Penelope as a passive faithful wife. At the beginning of the novel readers may believe that the main theme of the novel is going to be the revelation of Penelope's real identity far from Ulysses accounts. However, as the plot advances, readers discover the most important theme

of the novella: the assassination of the maids though they did not have committed any crime. Penelope's maids were women whose condition was much worse than hers, and it is significant to notice that they were more in number (they were twelve and she was only one), and, besides, they were servants. This makes clear how, lower classes are higher in number and their possibilities of being raped and murdered, in the case of women, are much more. From this view, *The Penelopiad* is highlighting, not only the fact that women have been discriminated in myths and legends, which has affected historically from the ancient times to present day, but, Atwood denounces, more specifically, the fact that the vast majority of women in these myths were servants and slaves, who were never supported, not even by their female mistresses. In order to analyze men's privilege over women in the novel we will use Marxist feminism.

Methodology

In order to understand the feminist criticism of classical myths of the novel, it is necessary to answer to a relevant question: What may be the objective of Margaret Atwood rewriting a myth dealing with women condition? Why a myth? Myths show universal human emotions, experiences, virtues and defects. Gilbert Durand, considered the first theorist on myth criticism recognized the presence of archetypal symbols in literary works. For him, people have always been plagued by questions about their identities, ancestry, the afterlife, and the origins of evil. These questions have persisted until present day (1979: VII). The evil side of men and women can be seen in *The Penelopiad*, in the lack of freedom of a semi-goddess to choose her husband. Odysseus is a liar, Penelope a traitor, her maids, the victims. However, even if the unreliable narrator of *The Penelopiad* and the maids acting as secondary narrators telling the story through poems and plays try to convince the readers that they are telling the truth, a myth does not have any historical document to show evidence of its veracity. As José Manuel Losada explains: "A myth is a functional story, symbolic and thematic of extraordinary events with sacred transcendent supernatural referent, lacking, in principle, historical testimony" (Losada, 2022: 193). History is mainly studied following Western patriarchal thought, accounting events emphasizing the superiority of men over women, and in a similar way, in myths women from the lowest classes are invisibilized and excluded. In myth criticism recurrent mythemes are often studied. The concept of the mytheme was in the first place defined by Claude Lévi-Strauss (1958) and widened by Durand in *De la mitocrítica al mitoanálisis* by redefining it as a "mythical atom [that] inherently has an 'archetypal' [and] schematic structure, in a Jungian sense [according to Durand], and its content can indifferently be a 'motive', a 'theme', a 'mythical decorate' [...] and emblem, a 'dramatic situation' [...]" (2013: 344). Also, in *Mitos y sociedades* (2003), Durand explained that the mythemes can be manifested as actions conveyed by "verbs [...] by kinship relationships, kidnap, homicide, incest [...] or even emblematic objects: staff, trident, axe, a dove [...]" (Durand, 2003: 163). Rape of women and punishing them after being raped is a constant mytheme in Greek mythology, rape and punishment are as normalized in myths as in real life. A good example of punishment after rape can be Medusa's myth in which, as Faith

Roush defends, the myth of Medusa is still important in modern day as it highlights issues of sexual assault and its twisted repercussions for both the perpetrator and the victim (Roursh, 2019: 1).

In Greek mythology we find a high number of rape cases. Many female princesses are raped, such as: Alcippe, Alcmena, Callisto, Demeter, Europa, Hera, Persephone, Philomela, etc. Male characters are also raped: Adonis, Endymion and even Odysseus, to name a few. Rapes took place in myths and there was no punishment for the rapist in many cases, something that happens often in different parts of the world.

Probably, for this reason, Margaret Atwood chose to rewrite a Greek myth, to show how patriarchy is perpetrated through myths and future generations can be influenced by a retelling in which the empathy and identification is focused on the raped and murdered servants, instead of exclusively on the smart and brave male hero, his patriarchal counterpart Athena and the faithful Penelope. The reason why Margaret Atwood chose feminist mythmaking shows a clear attempt to report extraordinary events from the *Other* experience, the women experience in this case. As Simone de Beauvoir stated: "A myth is the projection of the Subject, its hopes and fears, through the *Other*" [...] "Any myth implies a subject that projects its hopes and fears to a transcendental heaven" (Beauvoir quoted in Losada, 2022: 127). This is the case of Atwood's maids myth, after dying they are believed to be able to fly, they have been released from pain in the end of the novella: "The Maids sprout feathers, and fly away as owls" (Atwood, 2005: 196). Feminist rewriting can clearly criticize gender issues: "Myth has always been a platform for discussing and criticizing social issues and problems. Myth exemplifies these social concepts and personifies them to make them more accessible" (Zehren 2016: 6). As Katabasis is a mytheme in Homer's *Odyssey* in which Odysseus descends to the underworld. Similarly, in Atwood's *The Penelopiad*, Penelope descends to hell where she finds *the fields of Asphodel* (15). There is a shocking contrast in the way Penelope describes with humor her experience of living in hell at the beginning of the novel with the tragical way she describes her suffering at the end. In the fifth chapter entitled "Asphodel" she explains how it feels living in the dark death, some dead people are summoned by mediums and magicians, however, Penelope admits that she never got summoned much by the magicians, whereas her cousin, Helen, "was much in demand" (Atwood, 2005: 20). The light tone of the "Asphodel" contrasts with the last chapter "Home Life in Hades" in which she blames Helen of Troy for the people who died in the war she provoked, and also, Penelope describes her hell as a place in which she will not forget the maids she betrayed, they will haunt both Odysseus and her.

It is important to highlight the fact that the main problem we find in Margaret Atwood's *The Penelopiad* is the never-ending story of women competitiveness. Penelope feels jealous of her cousin Helen of Troy, does not get on well with her nurse and betrays her maids. In our analysis, we agree on Gerardo Rodríguez's applying of Janice G. Raymond's hetero-reality and gyn/affection theories to explain Penelope and the maids' behavior (Rodríguez, 2015: 20). For Rodríguez, the murdered maids stand for Raymond's gyn/affection, a term Raymond uses as "a synonym for female friendship" whereas Penelope is unable to escape from Raymond's hetero reality: "the world view that woman exists always in relation to man" (Raymond quoted in Rodríguez, 2015: 20). Apart from the way women are raised to place love over all the other important matters, there is a social

class issue that cannot be denied in the novel, and it is that, even if the maids show a positive example of female friendship, their circumstances cannot be compared to those of princess Penelope.

The lack of equality due to social class difference demands connecting the relation between Penelope and the maids with Marxist feminism. The maids, working in precarious conditions become profitable for Penelope and Ulysses as well as for the noble men who rape them and for Penelope's suitors who seduce them. The maids live under the most extreme abuses of Capitalism. The use of maids as in *Women and Economics* (1899), Charlotte Perkins Stetson explained how the human race developed in a way in which men could control the economy while women could only depend on men and their labor as house workers and mothers did not give them the chance to be economically independent. For Perkins: "The women whose splendid extravagance dazzles the world, whose economic goods are the greatest, are often neither houseworkers nor mothers, but simply the women who hold most power over the men who have the most money" (Perkins, 1899: 21-22). From a sociological point of view, Perkins highlights how "when man began to feed and defend woman, she ceased proportionally to feed and defend herself" (Perkins, 1899: 61). This explains why Penelope, instead of saving the lives of her servants, she saves her own life by accusing them, as in the patriarchal period in which they live, women depend on men.

With regards to the style in which the novella is written, there is a connection between the writing style used for the chorus of the twelve maids with *écriture féminine* concept created by Hélène Cixous, not only for the way their chorus songs and speeches is written, but also for the intentions behind it: uncovering the reality of poor women. Their speech is feminine as it reflects women situations that men do not live in a similar way: being treated as prostitutes by noble men, nursing and spoiling a male child and being punished for being raped without permission as it is established in the trial at the end of the novel. Sofía Varino has highlighted the feminist strategy of this type of feminine writing. According to Varino:

Hélène Cixous used the concept of the 'feminine' in her plays as a container for heterogeneity, liminality and difference, mobilizing it to animate feminist strategies that interrupt male, white and/or hegemonic forms of subjectivity. If, for Cixous the practice of feminine writing is fundamentally characterized by the desire to create a mode of expression in which (gendered, embodied, racial) difference and otherness would retain their alterity (Sofía Varino, 2018).

The classic story of *Odysseus* takes the place of a conflation in Atwood's novel, a literary account which was far away from the truth but everybody believed. It is a metaliterary work in which the events are told as if they could have been real, whereas everything is fiction, the patriarchal as well as the feminist version. However, in Atwood's novel the testimonies of the maids work to show how art can be used to transport trauma, a method we can explain through Bracha Ettinger's psychoanalytical theory, from the chapter "Art as the Transport-station of trauma" from *Matrixial subjectivity, aesthetics, ethics* (1948). The twelve maids uncovering the truth story functions as what Bracha Ettinger called transgenerational transmission of memory (Bracha Ettinger, 1948: 329).

The concept of transgenerational transmission of memory that Bracha Ettinger defended is compared to the author's ability to transmit through a literary work a message that will be received through different generations of readers, and as it will be kept in their memory, their account of Penelope and Ulysses myth could include a perspective in which the most powerful ones are the agents of injustice and the maids were the victims of their irresponsibility and egoism. The maids will tell future generations their memories as female servants to show that there is no possible female empowerment while there are privileged classes.

Penelope betrays her "daughters" following patriarchal ideas. Margaret Atwood's story transmits to present day and future generations the tragical and transcendental consequences of the lack of sisterhood. The lack of sisterhood can remain in women bodies and psychologies. Bracha Ettinger explains that there is a web of connections in the individual limits:

This web, which is not only a feminine beyond-the-phallus web but also an *originary matrixial web*, is tragic in many senses, but it is not melancholic, hysterical or psychotic [...] Such realization of encounter via the artwork penetrates into, impregnates and creates further encounters between the artist and the world, the artist and the object, the artist and the *Other*, artists and viewers. The realization of such an encounter transforms the *tableau* [painting or artwork] and is transformed by it into a transport-station of trauma" (Ettinger, 1948: 331).

In *The Penelopiad* the maids tell their trauma and, therefore, through the Chorus (artwork/song) their trauma is transported to the readers, who are addressed by the maids at the end of the novel: "but now we're here, we're all here too, the same as you" (195). The traumatic, for Ettinger, becomes Beauty and redefines it. In our comparative analysis the maids are considered artists who use -in Ettingerian terminology- their *Matrixial Gaze*, because their language has its origins in a feminine-maternal sphere of encounter that begins in the most archaic (pre-maternal-prenatal) humanized encounter-event and they are able to transmit ethic questions, "to raise questions and doubts" and compassion to the readers (Dina Abd Elsalam, 2023: 39).

An analysis of *écriture féminine* in *The Penelopiad* through a Marxist Feminist perspective

Margaret Atwood chose two quotations from Homer's *The Odissey* as a prelude to the novel to highlight the ironical tone of her novel. In the first one, Penelope's faithfulness is glorified, showing how women's virtue was based on her loyalty to her husband, leaving no other possibility of a woman's self-development than providing her husband a clean public image: "...Shrewd Odysseus!..You are fortunate man to have won a wife of such pre-eminent virtue! How faithful was your flawless Penelope [...] The glory of her virtue will not fade with the years, but the deathless gods themselves will make a beautiful song for mortal ears in honour of the constant Penelope" (*The Odissey*, Book 24 (191-194)

quoted in Atwood n/p). The second quotation makes reference to how the maids were tortured: “he took a cable [...] so that their feet would not touch the ground. [...] so the women’s heads were held fast in a row, with nooses round their necks (*The Odyssey*, Book 22 (470-473) quoted in Atwood n/p). These quotations anticipate the clear difference between how high class and low class women are treated as it is stated in intersectional theory. High class women were expected to be loyal and faithful like Penelope, while servants were slaves and their lives did not have any value. In both cases patriarchy gives men the right to dominate women’s lives. In the second quotation it can be seen how violence is normalized in myths and those who are victims of the murders from the heroes are described without any sense of compassion.

In the introduction Odysseus excellent fame is summarized. He is described as a “disguise artist” (Atwood, 2005: xvii). Interestingly this makes reference to the way he kills the maids in the novel, through a performative act in which he is disguised as a beggar to pretend to belong to the lowest scale in society, an underclass person. The ones who tell stories traditionally have been the rich men, but here, Margaret Atwood provides a rewriting of the story giving voice to the silenced victims who are assassinated in a “play” in which, as if it were a Renaissance tragedy like Thomas Kyd’s *The Spanish Tragedy* or William Shakespeare’s *Hamlet*, there is a performance prepared before a revenge murder.

It is remarkable to emphasize the fact that “his divine helper is Pallas Athene, a goddess who admires Odysseus for his ready inventiveness” (xcii). Athene is the bravest and most masculine of Greek goddesses, she always works in favor of patriarchy. Ancient goddesses from Western and Eastern cultures previous to ancient Greek were worshipped by their femininity, motherhood, beauty and also fighting abilities, but they did not fight only for men interests as Athena does. Athena, who punished Medusa after having been raped, accompanies Odysseus, representing the archetype of the woman who betrays her own female nature through destroying other women. Penelope “weaves a shroud that she unravels at night, delaying her marriage decision until its completion” (xviii). As Gerardo Rodríguez points out: “This initial image points at Penelope’s potential to weave an alternative version that simultaneously unweaves or discredits the patriarchal one” (Rodríguez, 2015: 23). She was not really desiring to marry soon, she tried to avoid an arranged marriage as much as she could regarding other possibilities.

In the first chapter entitled “A Low Art”, the title refers to the art of storytelling. “Only children or old people have time for them”, the narrator (Penelope) explains, and adds: “I have no mouth through which I can speak” (Atwood, 2005: 4). As a dead person she cannot speak, this is ironical and paradoxical. The novel is full of irony and paradox. Only those who are dead here can raise their voices. Penelope’s narrative is written in a surprisingly informal way, imitating a colloquial present-day chat with the aim of getting close to the contemporary readers. The use of contractions gives the text a feeling of reading some kind of joke or mockery. From the second page of the novel the feminist message can be perceived in the rhetorical questions that Penelope uses to defend herself and justify her actions: “Hadn’t I been faithful? Hadn’t I waited, and waited, and waited, and waited, despite the temptation — almost the compulsion — to do otherwise? And what did I amount to, once the official version gained ground? An edifying legend. A stick used to beat other women with”. (Atwood, 2005: 2). The feminist approach is

clear here, Penelope was faithful to her husband, as it is told in the *Odyssey* and in this rewriting, and at the end of this novel we learn that he murdered Penelope's maids, his act was considered justified because those maids were raped without his permission and Penelope did not protect them. For the narrator, Penelope, she has a referent that makes other women suffer. She decides that she is going to become a storyteller, to tell the hidden truth. She states: "I'd tried to play the minstrel" (4), the word chosen here, "minstrel" is remarkable from our Marxist feminist analysis, because the art of storytelling is considered to be something that lower classes are good at. Like the minstrels from the Middle Ages or the players of the Renaissance who were storytellers, actors or jugglers. Art has been considered as servants work. This is the reason why Penelope affirms: "there's nothing more preposterous than an aristocrat fumbling around with the arts" (4). In this novel, we have two storytellers, on the one hand, Penelope, as an aristocrat, and the maids, as artist servants who recite poems, sing songs and perform.

The first time the maids appear is in 'The Chorus Line: A Rope-Jumping Rhyme'. The author's choice of calling this poem "A Rope-Jumping Rhyme" must be a way to show how stories from the past were transmitted from one generation to another through children's nursery rhymes. The language used by the maids is completely different from the colloquial style of Penelope, maids' speeches are written in a poetical form, using only small letters and absence of punctuation. In their song they introduce themselves and directly address Penelope to blame her for betraying them:

we are the maids
the ones you killed
the ones you failed

we danced in air
our bare feet twitched
it was not fair
(Atwood, 2005: 5)

We can consider that the maids speech is a manifestation of *écriture féminine*, because of the use of small letters, the use of "we" as representing women, the gaps and the silences. For Hélène Cixous, *écriture féminine* was an act that "was marked by woman's seizing the occasion to a uniquely feminine style of writing characterized by disruptions in the text, such as gaps, silences, puns" (Mambrol, "Écriture féminine"). With regards to the form of the text, it is important to pay attention to the exclusive use of small letters, a technique commonly used by contemporary feminist writers such as the hyperfiction writer Francesca da Rimini or the confessional Insta poet Rupi Kaur. In the maids chorus the reason why only small letters are used can be because of their intention to avoid hierarchies and lack of equality of importance from some letters to others. It can also be to show that they feel small or inferior because of the treatment they have received since their childhood, and this is why Atwood chooses to write the whole poem only using small letters.

As far as style is concerned, *écriture féminine* was described as eccentric, incomprehensible and inconsistent, and the difficulty to understand it was attributed to

centuries of suppression of the female voice, writing is considered an act in which the woman is able to speak: “hence her shattering entry into history, which has always been based on her suppression” (Cixous, 1976: 188). The maids raise their voices because their whole communication and life has been suppressed:

With every goddess, queen and bitch
From there to here
You scratched your itch
(Atwood, 2005: 5)

This chorus is vindicating how lower-class people —women in this case— are sacrificed, even to death, so that those who belong to high class do not lose their divine power. In the lines “we scrubbed the blood of our dead paramours from floors, from chairs” (2005: 5) it makes clear that they had to clean after the killing of Penelope’s suitors. Their poem includes rhymes (air/fair, bitch/itch) and stylistic devices such as alliteration with “feet”, “fair” and “fear”, and anaphora in the repetition of “the ones, the ones” in the last verses: “the ones you failed, the ones you killed” (Atwood, 2005: 6). Penelope’s childhood was harsh and traumatic as she survived his father attempt to kill her. Despite the fact that she was the child of a Naiad, her father ordered her to be thrown into the sea, probably because an oracle told him she was going to weave his shroud. Fortunately, we did not die because being the daughter of a Naiad, she was able to float: “It was stupid of Icarius to try to drown the daughter of a Naiad, however. Water is our element; it is our birth right” (2005: 9). From a feminist myth critical view, it is often found in mythology that women are connected to water, like mermaids, this assumption has its origins in the idea of the beginning of the world as a vast ocean from which life started, a similar sea like the amniotic liquid inside of a mother’s womb. Women are connected to water for the water they contain inside of their bodies. Women’s relationship to water can be found in myths from Assyrians, Mesopotamians, and Sumerians. According to Sumerian reliefs, the world was born as Abizu, the bisexual, primordial sea. Barbara Mor and Monica Sjöö explained that earth started with a female sea and the ocean womb contained all organic life. “Charles Darwin believed that the menstrual cycle originated here, organically echoing the moon-pulse of the sea” (Mor and Sjöö, 1987: 2). “In the course of evolution, the ocean -the protective and nourishing space, the amniotic fluids, even the lunar-tidal rhythm-was transferred into the female body” (Mor and Sjöö, 1987: 2). In *The Odyssey* mermaids fail to seduce Odysseus, and as a counterpart, Penelope’s father fails to kill her daughter as she can float because of being the daughter of a Naiad, and, also, because she is rescued by a flock of ducks. In the end of the novel the maids become owls, also Penelope explains that every time she tries to scream from the underworld in which she lives since she is dead she can only make an owl cry. Also, Athena is represented as an owl in Greek mythology. Probably, the fact that both Penelope and the maids become owls is a symbolic way to explain the wisdom they have acquired from their experiences as well as a reincarnation in a bird so that they can experience the freedom they never experienced during their lives.

During Penelope’s childhood, she accounts that her parents did not love her, so she learnt self-sufficiency at an early age. Her first days are contrasted with those of

the maids, accounted by them in “iv. The Chorus Line: Kiddie Mour, A Lament by the Maids” in which they explain that they were not demigods, they were servants and they had always been the ones to sacrifice for the gods. They did not have parents and had to suffer from the sexual abuse of noblemen. From an early age they learnt to repress their sadness, it was useless to cry as nobody would give them any comfort: “It did us no good to weep, it did us no good to say we were in pain” (14). Janice Raymond calls this attitude protective mechanism, allowing victims of prostitution to separate themselves from the humiliation, violence, and degradation experienced (Raymond, 2013: 70). The maids in *The Penelopiad*, like prostitutes in the real world from the studies by Janice Raymond, learn strategies to avoid their own recognition of being degraded and humiliated. Instead of crying, they realized that the only comfort they could find was in mischievous actions like meeting boys behind the pigpens or drinking the wine left in the wine cups. “As we grew older we became polished and evasive, we mastered the secret sneer”; “We drank the wine left in the wine cups. We spat onto the serving platters...We laughed together in our attics” (Atwood, 2005: 14). According to Gerardo Rodríguez “The final image connects the maids together through the mad woman in the attic, with a clear wink to Jane Eyre and Gilbert and Gubar’s seminal study about literary sisterhood in Victorian times” (28). They laughed together and shared secrets, their complicity and gyn/affection helped them to survive.

In “viii. The Chorus Line: If I was a Princess, A Popular Tune” the maids sing with their ironical humor a song in which a maid wishes to be a princess to marry a hero and be always happy, this metanarration is directly connected to Penelope’s forced marriage. The chorus sing that they have no hero and hard work and death is their destiny. At the end, they pass a hat providing humor to the scene, as if they were singing on the street to get some coins. This song is performed, which is what jugglers and minstrels used to do to entertain the court. While all Penelope’s chapters are in direct speech, with a first person narrator, the maids sing and perform just like the way servants had to do it, begging for money at the end of their show.

In “ix. The Trusted Cackle-Hen” Penelope shows her attitude of competitiveness with other women as she shows that she feels jealous of how much Odysseus former nurse, Eurycleia loves her child and is able to communicate with him: “The woman who gave me most trouble at first was Odysseus’s former nurse, Eurycleia [...] if there was one thing she knew -as she kept telling me-it was babies. She had a special language for them” (Atwood 2005: 60-64). Penelope has an inferiority complex with her nurse, as a mother without any previous experience, instead of feeling grateful, she feels jealous. It could be said that the language Eurycleia uses with the baby can be connected to Hélène Cixous’ *écriture féminine* and Bracha Ettinger’s matrixial space as it is a language that belongs to a pre-linguistic stage that only the mother -in this case the nurse- and the baby share.

In “x. The Chorus Line: The Birth of Telemachus, An Idyll” the maids look after Penelope’s baby singing: “nine months he sailed the wine-red seas of his mother’s blood” (65)”. In his study, Gerardo Rodríguez focuses on maternal body theories by Julia Kristeva and Elizabeth Grosz. According to Rodríguez: “The poem is a reproduction of the maternal realm driven by instincts, corporeity, irrationality, lack of language and vulnerability, thus connecting with Kristeva’s semiotic phase” (Rodríguez, 2015: 28). Rodríguez relate

the maids' mothers in Atwood with the abjection and female jouissance. Corporeity is enhanced to present the woman's (maternal) body as a body of signification (Grosz, 1990 quoted in Rodríguez, 2015: 29). Then, as a flashforward, the maids realize that if they had known he was going to kill them in the future they may have drowned him instead of playing with him on the beach. Here it is shown the female ability to both create and destruct.

In "xiii. The Chorus Line: the Willy Sea Captain, a Sea Shanty" the maids satirize Odysseus figure calling him a liar and highlighting the fact that he became Circe's lodger and in the end he was found naked on the beach by Nausicaa's maids and they were scared of him. Here, again they are using humor as a defense mechanism.

In "xvii. The Chorus Line: Dreamboats, A Ballad" the maids find relief when they dream because in their fantasy they do not have to clean floors anymore nor going to bed with nobles, but when they wake up they have to let the noble men having sex with them without any complaint. Here, it is another example of the prostitutes of defense mechanism of Janice Raymond explained before.

In "xxi. The Chorus Line: The Perils of Penelope, A Drama" the maids uncover the truth about Penelope and how she had sex secretly. Eurycleia tells Penelope that the only ones who know she has not resisted to her suitors are the twelve maids. She recommends Penelope to send them to Hades so that they will not confess.

"xxiv. The Chorus Line: An Anthropology Lecture" is the most important intervention from the maids from an anthropological perspective. Here, prose substitutes poetry to denounce that the twelve maids could have been moon-maidens, companions of Artemis, virginal goddess of the moon. They report that: "our rape and subsequent hanging represent the overthrow of a matrilineal moon-cult by an incoming group of usurping patriarchal father-god-worshipping barbarians." (Atwood, 2005: 165). The feminist speech denounce how patriarchal Greek society finished with the Minoan religion that worshipped a female goddess.

In "The Trial of Odysseus, As Videotaped" Odysseus murder of the maids is justified by his Attorney of the Defense because they were his slaves. When Penelope is asked by the judge if she punished them, at the beginning there is a light of sisterhood in her speech and she expresses her distress for them: "They were like the daughters I never had. (Starts to weep)" I felt so sorry for them!" (181), but later, she normalizes rape as it is generally done: "But most maids got raped, sooner or later; a deplorable but common feature of palace life" (181). And to finish, she admits that the problem for Odysseus is that the maids were raped without permission. At that moment, readers realize that Penelope explains the situation but do not separate from Odysseus, even knowing that he is a rapist and a murderer, instead of leaving him, she justifies him and stand up for him. She is following the hetero reality narrative from Janice Raymond described above.

In "We're walking Behind you, A love Song" the maids are even more ironical and angry as before and they address Odysseus asking him why he killed them. "We're the serving girls, we're here to serve you" (193). In "xxix. Envoi" they denounce "we had no voice" (195) and they finish with an onomatopoeia imitating the sound of birds: "to wit to woo" (196) and they fly as owls. Their metamorphosis shows that they are finally free, their souls fly.

Conclusion

Neoliberal feminism is criticized in the novel. The poorest women are sacrificed for the benefit of the rich ones. The supremacy of the power of a hero in Greek mythology allowed him to finish with the lives of women and this is how ancient matrilineal cultures and goddesses' cults disappeared completely.

Atwood rewrites a myth to tell the other part of the story that was experienced by the servants, women whose lives are considered of less value than those of their mistresses. In the maids' discourse, it is shown how the artists, through the artwork, create encounters between the artist and the world, between artists and viewers, like in an *originary matrixial web* (Ettinger, 2000: 331) as Bracha Ettinger calls it. The maids' feminine contribution does not need to be understood simply as a masquerade, parody or irony, it reflects how those who may have been invisibilized, exterminated and forgotten in the past can inspire future readers.

Bibliography

- ATWOOD, Margaret (2005). *The Penelopiad*. Edinburgh: Canongate.
- CIXOUS, Hélène (1976). *The Laugh of the Medusa*. (Trans. COHEN, Keith and COHEN, Paula). *Signs*, 1(4), 875-893. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3173239>.
- DURAND, Gilbert (1979). *De la Mitocrítica al Mitoanálisis*. Barcelona: Siglo Veintiuno.
- DURAND, Gilbert (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- ELSALAM, Dina (2023). The Maids in Margaret Atwood's *The Penelopiad*: Transgenerational Haunting. *Transcultural Journal for Humanities and Social Sciences*, 4(3), 27-41. Disponible en: https://tjhss.journals.ekb.eg/article_309688.html
- ETTINGER, Bracha; & POLLOCK, Griselda (2020). *Matrixial Subjectivity, Aesthetics, Ethics*. Volume 1, 1990-2000. London: Palgrave Macmillan.
- JUNG, Carl Gustav (1968). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press.
- KOUTSOPETROU, Sotiria (2019). *Rape and Rape Culture in the Ancient Greek Culture? Was rape "really" rape in Ancient Greece?* [Master Thesis]. Bergen: University of Bergen.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon.
- LOSADA, José Manuel (2022). *Mitocrítica cultural: Una definición del mito*. Madrid: Akal.
- MAMBROL, Nasrullah (2016). *Écriture Feminine*. *Literary Theory and Criticism*, May 14 2016. Disponible en: <https://literariness.org/2016/05/14/ecriture-feminine/>
- MOR, Barbara, SJÖÖ, Monica (1987). *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*. New York: Harper One.
- PERKINS GILMAN, Charlotte (1898). *Women and Economics: A Study of the Economic Relation between Men and Women as a Factor in Social Evolution*. Boston: Small, Maynard & Co.

- RAYMOND, Janice G. (2013). *Not a Choice, Not a Job: Exposing the Myths about Prostitution and the Global Sex Trade*. Washington: Potomac Books.
- RODRÍGUEZ, Gerardo (2015). Close as a Kiss. The Challenge of the Maids. Gyn/Affection in Margaret Atwood's *The Penelopiad*. *Amaltea*, (7), 19-34. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/47697/46671>
- ROUSH, Faith (2019). *Medusa as an example of Female Sexuality in both Ancient and Present times* (1–). Conference Proceeding. 04-09-2019. Disponible en: <https://oaks.kent.edu/node/8041>
- STAELS, Hilde (2009). "The Penelopiad" and "Weight". Contemporary Parodic and Burlesque Transformations of Classical Myths. *College Literature*, 36(4), 100-118. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20642058>
- SUZUKI, Mihoko (2007). Rewriting the *Odyssey* in the Twenty-First Century: Mary Zimmerman's *Odyssey* and Margaret Atwood's *Penelopiad*. *College Literature*, 34(2), 263-278. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/43939116>
- ZEHREN, Evelyn. (2016). *Penelope's Web or Through the Looking-Glass, and What Margaret Found There. Mythmaking in Margaret Atwood's Penelopiad*. Master Thesis. Oldenburg: Universität Oldenburg. Disponible en: <https://journals-sagepub-com.bucm.idm.oclc.org/doi/10.1177/1350506818769918>

VICTIM, SEDUCTRESS, OR EXECUTIONER? THE AMBIGUOUSLY FEMINIST RECYCLING OF *LITTLE RED RIDING HOOD*: FROM CHARLES PERRAULT TO CONTEMPORARY POP CULTURE

*¿VÍCTIMA, SEDUCTORA O VERDUGO? EL RECICLAJE
AMBIGUAMENTE FEMINISTA DE CAPERUCITA ROJA: DE
CHARLES PERRAULT A LA CULTURA POP CONTEMPORÁNEA*

SILVIANO CARRASCO YELMO
Universidad Complutense de Madrid

silvicar@ucm.es

 0000-0003-0317-5415

Recibido: 17/01/2024

Aceptado: 03/05/2024

Abstract

Little Red Riding Hood is arguably one of the most famous fairy tales in the world. The tale has traditionally been interpreted as a Freudian learning experience (Bettelheim, 1976), and this popular character as well as its narrative simplicity allowed the renowned scholar Umberto Eco to use it as a parable on the limits of interpretation (Eco, 1994). This article will examine the recycling process that the tale has undergone from Charles Perrault to the present day, spanning various mediums such as comics, movies, anime, or songs from the late 20th to early 21st centuries. The strategies employed to retell and recycle the tale, especially in pop culture (whether from a structural standpoint or under a new conceptual framework), will be studied, along with their implications from the perspective of feminist empowerment.

Keywords: Little Red Riding Hood, Feminism, Recycling Strategies, Empowerment, Narratives, Fiction.

Resumen

Caperucita Roja es posiblemente uno de los cuentos de hadas más famosos del mundo. El cuento se ha interpretado tradicionalmente como una experiencia de aprendizaje freudiano (Bettelheim, 1976) y tanto su carácter popular como su simpleza narrativa permitieron que el célebre Umberto Eco lo utilizara como parábola de los límites de la interpretación (Eco, 1994). Este artículo examinará el proceso de reciclaje que ha sufrido el cuento desde Charles Perrault hasta nuestros días, pasando por diferentes medios como el cómic, películas, animés o canciones de finales del siglo XX a comienzos del XXI. Se estudiarán las estrategias que tienen lugar para volver a contar el cuento y reciclarlo sobre todo en la cultura pop (ya sea desde un punto de vista estructural o bajo un nuevo marco conceptual) y sus implicaciones desde la perspectiva de empoderamiento feminista.

Palabras clave: Caperucita Roja, feminismo, estrategias de reciclaje, empoderamiento, narrativas, ficción.

Introduction

Fairy tales and gender studies are not new to each other: in 1970, Alison Lurie published an article titled “Fairy Tale Liberation”, in which she made the case that fairy tales helped the cause of women’s liberation, because they depicted strong females. She elicited a strong response by Marcia R. Lieberman that came two years later as an article titled “Some Day My Prince Will Come”, denouncing that the most popular fairy tale stories (as portrayed by Disney) do not depict strong female protagonist indeed and the corpus Lurie quoted as representative of fairy tales was hardly known by anyone but scholars. These arguments were seconded by Andrea Dworkin in her book *Woman Hating* (1974), as well as Susan Brownmiller in her book *Against Our Will: Men, Women and Rape* (1975). The later argued that *Little Red Riding Hood* was a parable of rape (and we will examine this particular parable in our corpus) and that fairy tales taught women to settle into the role of rape victims. This back and forth on the topic was surpassed in 1979 when Karen E. Rowe wrote the pivotal article “Feminism and Fairy Tales”. She argued that fairy tales showed the concerns of contemporary women and how folklorists could use feminism to understand the genre’s sociocultural meanings.¹

A young, apparently innocent girl meets a predator in the woods. Instead of running away, she enters a conversation with it/him, and she is offered a choice: the way of needles (i.e.: the way of the traditional duty, the safety of their own sexuality) or the way of pins (i.e.: the way of fun, the sexual initiation entering the world of men). The needles represent sewing, and this was a female activity at the time. From a psychoanalytic perspective, pins stand for penises and needles stand for vaginas. She inevitably chooses the way of pins and will face the consequences of her own choice, sometimes learning something, sometimes suffering for it. This choice is what makes Little Red Riding Hood unique (and at the same time, problematic) for it is complicated to cast her irrevocably into the role of a passive victim, all the more having in mind that the girl escapes (or even kills) the wolf in lots of versions. In the words of Natalie Hayton:

The image of the Innocent Persecuted Heroine in folkloristics and Disney has never been associated with Red’s character and situation, and she is typically absent from any academic analysis of this fairy tale archetype. Yet, as a young girl subjected to violence, rape and sometimes murder, her relationship to the traditional list of long suffering females like those mentioned above, is analogous. As Zipes (1993 and 2011) and Marina Warner (1995) assert, the suggestion of her complicity in her own victimisation means that Red can never simply be ‘innocent’. (Hayton, 2013: 16)

The purpose of this article is to examine how the classic character flows between three roles: the of the victim is reinforcing a negative stereotype about independent women making her own, daring choices. The role of the seductress is an ambivalent role, as the act of seduction may be sanctioned for the best or for the worst, depending on the success of Little Red. Finally, the role of the executioner means re-empowering the girl via her control of her own destiny and choices. These projections of the heroine are tied

¹ For a more detailed overview of this process and its fruitful consequences up to the 2000, the reader may refer to *Fairy Tales and Feminism: New Approaches* (Haase, 2004: vii-7).

to textual strategies in the different media we will examine, and it is our aim to decode the strategies operating each time the tale is recycled (i.e. rewritten for different media with new purposes). In order to do so, we borrow the methodological approach from Susana Tosca (see Tosca, 2013²) committed to this approach concerning the recycling of LRRH in digital format. She established four main recycling categories:

- *Multimedial Remediation*: this means transporting the old text into a new platform (2013: 198).
- *New Symbolic Layer*: meaning “most of the traditional plot elements are preserved, but there is an additional layer of meaning added to the text” (2013: 199)
- *Dispersion/Fragmentation*: “LRRH is mixed with several other fairytales in a pandemonium of themes” (2013: 199)
- *Transmedial World*: as opposed to all the other examples and strategies, there is here an extra layer to the interpretive-evocative, as we feel we can navigate the universe of LRRH thanks to the richness of the recreation (2013: 202).

Origins and shape-shifting strategies.

It might seem superfluous to introduce our fairy tale via a brief summary of its plot: every person, whether literate or illiterate, has at some point in their lives listened to some variant of *Little Red Riding Hood* (hereinafter referred to as LRRH). Folklorists have discovered variants of the fairy tale not only in Europe but also all around the world (see Dundes, 1989: 21-63); where Wolfram Eberhard analyses and dissects different versions of the tale in Asia; see also Zipes, (1993), where 38 international versions of the tale are compiled (most of them are European or American, though). Some versions display interesting cultural changes: the traditional Chinese one, named *Goldflower and the Bear*, presents a plantigrade in lieu of the classic wolf and the red color is replaced by gold (283-292); the reader will find in Delarue & Teneze, (1976), up to 35 versions of the tale just in the oral French tradition.

Thanks to the folklorists’ research, the plot can nowadays be trimmed down to its most basic form, from which all other versions seem to have sprung. Folklorists name this structure *ur-plot* (*ur-* meaning primitive, original) borrowing the concept from Vladimir Propp, who famously studied the morphology of Russian fairy tales back in 1928. The reader interested in tracing back the genesis and variants of the tale around the world may refer to Jamshi Tehrani (2013).

Presenting the dramatic structure of the tale could prove, however, more interesting for our study: for Catherine Orenstein, the core of the story lies in the fact that “Opposites collide -good and evil, beast and human, male and female. How the heroine negotiates this clash determines her fate” (Orenstein, 2002: 4). The author argues that it is this simplicity that allows for the tale to become “the quintessential moral primer”. Indeed, it is this simplicity that makes it possible to strongly convey almost any moral teaching for children, particularly girls, via the fairy tale: the story is about a simple choice and a simple consequence following the choice almost immediately.

² Available online: <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2014/02/11.pdf>

Despite the apparent simplicity of the plot structure, the tale has indeed elicited countless interpretations since Charles Perrault wrote it for the first time in 1697, echoing the French oral tradition in the anthology *Contes de ma mère l'oye* (*Tales of Mother Goose*). In this version, the tale ends abruptly for the modern reader when the wolf devours LRRH. We can read next the moral of the story in which the wolf is equated to a sexual predator.³ There is undoubtedly something captivating about the tension underneath said simplicity: Erich Fromm famously stated that the red in the hood symbolised menstruation and the bottle of wine that Little Red Riding Hood carries in the basket was actually her own virginity (see Fromm, 1951: 235-240). None other than Umberto Eco used the fairy tale to illustrate the limits of interpretation and overinterpretation in his essay *Six walks in the fictional woods*, where he argues that we could interpret LRRH from multiple points of view, but the consistency of the text forbids us to use it to force a chemical interpretation where LRRH would be cinnabar and the wolf would be mercurous chloride (see Eco, 1994: 91-92). The power of the tale lays in the fact that it is both simple and deep enough to suggest lots of interpretations, and this is what interested Eco.

The object of our study is not the different versions of LRRH per se, but rather the mechanisms of cultural recycling lying underneath some pop milestones in the last three decades and how they project a different ideological meaning for the heroine of the tale, be it through empowerment, overt sexualisation or victimisation. Tracing down versions or variants is certainly a task that has been undertaken by scholars countless times. Thus, Amie A. Doughty establishes the distinction between *retellings* (which include minor differences, due for instance to nuances in translations or even the iteration of the oral retelling itself which would vary some details) and *revisions*. According to this difference, “revisions of folktales, however, are versions of folktales, usually written, that take traditional tales, often well-known ones, and alter them in a much more elaborate manner than retellings” (Doughty, 2006: 14). These are revisions that we are naturally interested in, as they may accommodate new meanings, such as the new symbolic layer, the dispersion/fragmentation or the transmedial world. Doughty does not seem very much interested in transmedia, which is understandable, since she focused on stories updated for children, and as such, she just considers film adaptations in one chapter. Orenstein, on the other hand, offers an exhaustive compilation of retellings, ranging from traditional versions (Perrault, Grimm’s brothers, etc.) to films, rock songs, LRRH in advertising and even porn. She is, however, mostly interested in ideology, as the subtitle “Sex, morality and the evolution of a fairy tale” declares.

We borrow the concept of cultural recycling from Jenkins (2013) and Reynolds (2011). They stress the idea of old content being re-entering the circuit through new media and acquiring new meaning not only because of the media itself or the new distribution model (which is different from the “retro” or “nostalgic” aspect), as McLuhan famously declared in his quote “the medium is the message”, but also because minimal changes could point to important ideological shifts in the tale. For instance, the Grimm brothers invented a woodman that saved both LRRH and her grandmother in the end. This implies ideologically that only a man can redeem LRRH and provide a happy ending, despite her mistakes.

³ This was the part most criticised by Bruno Bettelheim, as he argues that giving away explicitly the moral of the story removes the power of the imagination from children, which need to draw the conclusion and extract the meaning by themselves.

Another interesting example happens when the tale is transposed to an iconic media, such as comic or cinema: the author(s) needs to choose which parts will be explicitly represented and which ones will happen through ellipsis or off-screen. In the end it all comes back essentially to the *version* as understood by Dougherty; Cristina Bacchilega points in the same direction as she speaks of *rewritings* (see Bacchilega, 1997: 50):

[R]ewriting need not be simply a stylistic or ideological updating to make the tale more appealing to late [...] adult audiences, [...] it involves substantive though diverse questioning of both narrative construction and assumptions about gender. Postmodern revision is often two-fold, seeking to expose, make visible, the fairy tale's complicity with "exhausted" narrative and gender ideologies, and, by working from the fairy tales' multiple versions, seeking to expose, bring out, what the institutionalization of such tales for children has forgotten or left unexploited.

Our focus will be not on what changes are made from one version to another, as much as why and how these changes are done (i.e. the recycling strategies operating in each version), as well as its consequences for a gender studies' reading of the version. Why does Neil Gaiman uses a metafictional approach to takes us back to the Perrault's version? Can LRRH lure the wolf into a trap when the tale is transported to a futuristic, dystopian Japan? What happens if we present LRRH as a deranged sociopathic killer and the wolf as a victim? What if LRRH was read as a detective story instead of a cautionary tale? What lies beneath Lady Gaga's *Monster*? Why does the singer avoid any explicit reference to LRRH? These questions will be examined and answered through the next sections of this paper.

The Sandman (Neil Gaiman, 1990). LRRH as metafiction: revealing the "true nature" of the tale.

Neil Gaiman often builds his short stories and novels upon or around a shocking discovery that horrifies the reader. He is also a very efficient connoisseur of the fairy tale structures: if the reader would need proof, they can refer to his poem *Instructions* (Gaiman, 2010), in which, in a tongue-in-cheek fashion, he gives pieces of advice for characters in fairy tales, such as: "do not touch anything", "eat nothing", "trust those that you have helped to help you in their turn" (2010: 3-38), playing around the traditional tropes and events. In our example, however, we will study his perhaps most famous work as the scenarist of the acclaimed series of graphic novels "The Sandman". The series (published by DC Comics' Vertigo from 1989 to 1996) is celebrated for the unique blend of myth, fantasy and horror, and tell the story of "Dream", one of the god-like endless beings, and his adventures.

In volume number 2, the story follows Rose Walker, a young girl in search of her lost little brother. She rents an apartment in a block full of queer people (the character named Gilbert is one of them) and her journey takes her to a motel where she asks his new friend, Gilbert, to tell her a tale to calm her down.

At this point, the very process of folktale researching underlies the strategy adopted by Neil Gaiman, since the writer will take his model reader by surprise when Gilbert proceeds to recite a version of LRRH in which she eats her mother's flesh, drinks her blood and is finally devoured as the ending:



Fig.1: Sandman LRRH01

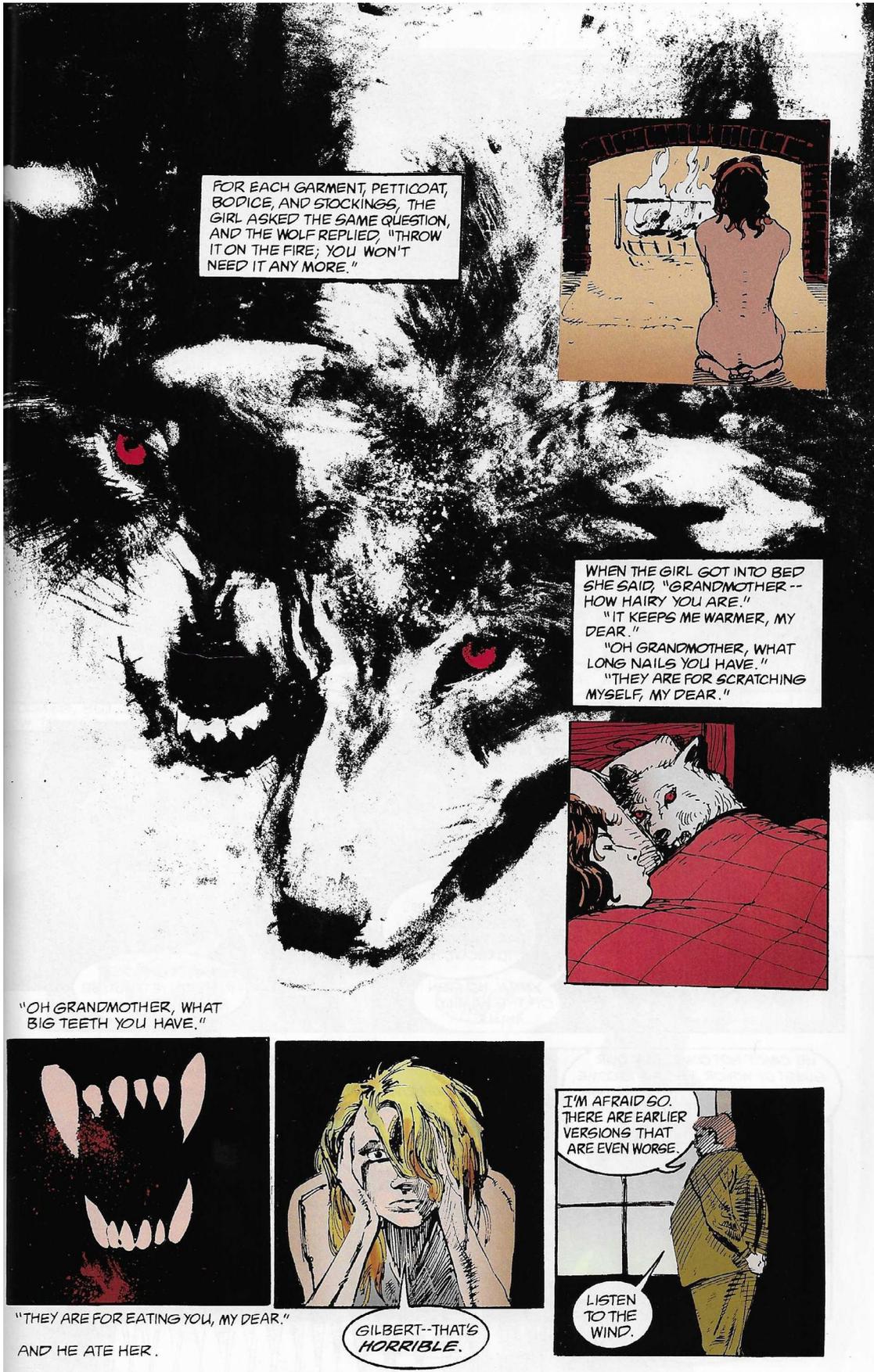


Fig. 2: Sandman LRRH02

The shocking reveal is that LRRH is not a tale suitable for kids, and although the sexual nature of the tale is unequivocally depicted, the metaphor linking the tale to the meta/ frame story is not that Rose is sexually inexperienced as much as the fact that Rose is a naive young girl totally unaware of the mortal danger she is currently in, as she has checked in in a motel hosting an undercover convention of serial killers. The beautiful composition of the page closes the tale with a close up of Rose holding his head and whispering horrified: "Gilbert... that's horrible!". "I'm afraid so. There are earlier versions that are even worse", Gilbert replies. In fact, Gaiman pretty much twists the genesis of the tale: in French oral traditions LRRH usually escapes her doom on her own or is even rescued by other women, as Pilar García-Carcedo studies in her compilation (see García-Carcedo, 2022).

This metafiction is a perfect example of the process of legitimization the graphic novel underwent through the last decades of the 20th century: blurring high-brow and low-brow culture, the graphic novel will appeal to the casual reader (who knew about the canonical Grimm's version) as well as to the scholar's interest in the tale (who will be delighted in Gaiman's divulgation of knowledge). For the figure of LRRH, however, this strategy implies reframing her ideologically from her role of survivor and recasting her into the role of victim. As she dies in the end and is no longer able to escape her fate, the tale is setting the example on a world where women pay for the "crime" of experiencing sexuality in a playful manner, implicitly advising little girls to keep their submissive role in a society led by men, whether in the 17th century where Perrault manipulated the formula or all the way through 1998. The addition of the lumberjack saving the day⁴ reinforces explicitly the implicit meaning of roles under the patriarchy, as pointed out by Bacchilega (1997: 58-59): both versions are cautionary tales, as:

Whether she survives her journey into the outer world or not, the girl is *inside* when the tale ends -inside the wolf's belly for Perrault, or her grandmother's home for the Grimms. Devoured or domesticated, charged with sin or in charge of the feminine hearth, in the library fairy-tale tradition Red Riding Hood is subjected to the laws of one deliberative masculine body. When the wolf punishes the girl's curiosity, and when the hunter saves her and the grandmother, males determine feminine limits.

Despite the fact that *Sandman* stands out for its openness on gender issues throughout the saga, Red Riding Hood is played here for its sheer shock effect, and, as a result, lacks any powerful denunciation: Rose stands for LRRH and she has been successfully terrorised by Gilbert (which, by the way, is a transcript of G.K. Chesterton). The man, in contrast, stands firmly and plays the role of wise counselor (i.e. the male authority) instilling fear where it should be felt, as determined by him. Coming back to Tosca's classification, there is a new symbolic layer to be found for the casual reader, as they will reinterpret the tale as a horror story instead of a happy ending. The scholar reading through a gender perspective will also find another representation of patriarchal control, so as Jean-Baptiste Karr famously stated, "the more things change, the more they stay the same" (Karr, 1849).

⁴ Which is a later invention by the Grimm brothers, as Gilbert points out.

Jin-Roh (Hiroyuki Okiura, 1999): inversion of the inversion.

Inversion is a trope/variant long known for the tale, often tied to a humorous twist or empowering LRRH, or both, such as in Roald Dahl's poem *Little Red Riding Hood and the Wolf*, in Tex Avery's short cartoon *Red Hot Riding Hood*, or even the ancient version of the tale, where LRRH cleverly escapes. *Jin-Roh* is an anime film (directed by Hiroyuki Okiura, and written by Mamoru Oshii, 1999) that will surprise the spectator with an expected twist followed by an unexpected one. The plot is quite complex, and we may offer just a summarised version and commentary: in a dystopian post World War 2 Japan, Germany has won the war and Japan is ruled by authoritarian political forces, which used the special militarised unit *Kerberos Panzer Cop* (literally "Dog Armoured Police") to crush dissidence and rebels. This unit wears a characteristic armour and helmet allowing night vision and suited to fight by night or in dark places such as the sewers. The helmet displays yellow glowing "eyes" for night vision, thus reinforcing the metaphor of the wolves' evil eyes glowing in the dark⁵.



Fig. 3: *Jin-Roh* helmets.

The story follows Fuse, a young member of the unit, which experiences a traumatic event when, fighting a riot in the sewers, he is confronted by a young girl. We have been previously informed that the rebels use them as couriers for moving bombs, and dab them "Little Red Riding Hoods": terrorised, the girl begins to pull the plug for the bomb she is carrying, in front of the heavy armored Fuse, which instead of killing her on spot, is paralysed because of the horror of the suicide. Fuse can just mutter "Don't!" and then "Why?". Looking for a rationale behind radical, brain-washed actions, and acting guided by compassion and dialogue rather than orders or brutality, we empathise

⁵ This is a trope cleverly used for instance in the classic, fantasy-horror movie about LRRH *The company of wolves* in 1984, based mostly on one of the tales included in *The bloody chamber* by Angela Carter (1979). The terror provoked by the monster is greater, as the form is nearly indistinguishable in the dark, but its presence is undeniable, as shown by the glow in its eyes.

with him immediately. The girl blows herself up nonetheless and Fuse's colleagues and superiors put him under surveillance while he is in rehabilitation to heal his wounds. The fact he refused to kill the girl is regarded with suspicion.

Looking for closure, Fuse visits the grave of the girl and meets Kei, a girl who carries a book about LRRH and tells Fuse she is the girl's sister and that she (the late sister) always loved the tale. They quickly become friends and Fuse begins to heal thanks to their friendship, but we will learn eventually that Kei is manipulating Fuse in order to gain intel for the *Metropolitan Police Public Security Division*, a rival organisation that intends to discredit and disband the *Kerberos Panzer Cop* and is aiming to gain political power in the process. Kei is not even related to the suicidal girl. In other words: Kei is apparently the cunning tool of the internal affairs police, while Fuse is the traumatised victim of a brutal, unaware military police force unit. At this point we are led to believe that *Jin-Roh* is an inversion of the classic fairy tale: the wolf, Fuse, is indeed the innocent LRRH, while the girl, Kei, would be in fact the cunning predator who kindly seduces and tricks her prey. As Fuse and Kei become close, fragments of the original story (apparently from the Grimm's version, as it is written in German in the anime) are read aloud by Kei to Fuse, which in turn remembers them with Kei's voice over from time to time.

The film, however, has in store more than meets the eye: rumors of the existence of a mysterious intelligence unit of its own, inside the *Kerberos Panzer Cop*, named "Jin-Roh" (literally "Man wolf" in Japanese, i.e.: 'werewolf') or *The Wolf Brigade* are hinted at. We learn at the end of the film that not only this mysterious division does indeed exist, but it also has been operating and plotting since the very beginning of the incident: in reality, Fuse faked his trauma in order to be approached by the cover *Metropolitan Police*, expose them and annihilate them once and for all. He is thus a soon-to-be member of the *Wolf Brigade*.

This is all revealed when the *Metropolitan Police*, along with the rebels, set up an ambush to trap the *Kerberos Panzer Cop*, ignoring they are the ones being ambushed for real.

Before the ambush of the *Metropolitan Police* will be frustrated in a battle in the sewers, we learn that Fuse will be the one charged with the brutal massacre of everyone in the know of the plot. As his companions dress him on their armoured uniform, the mask (obviously echoing also a nazi helmet) is donned and the yellow lights on his eyes are switched on. His boss informs Kei, who is now being held prisoner: "Now you can see the real face of Fuse. We are not men disguised as mere dogs [alluding to the Kerberos name of the unit]: we are wolves disguised as men". In the film, then, the wolf doubles down as the total dehumanisation of a moral being, as the merciless predator, any beast opposed to a human, a thing (or a machine), in short.

After the massacre, only one loose end remains: the existence of Kei, which, we are informed, had no actual choice nor say in her part of the plot, as she was all along a terrorist previously sentenced to death. It is Fuse who is ordered again to finish the job and kill her as the final action in the film. This is all the crueller since Fuse couldn't help but to develop sincere romantic feelings for Kei, even though he knew everything was staged from the beginning: he is thus forced to choose between his authentic, impossible feelings and his cruel, rational duty. The wolf then falls victim to his own trap, victim and executioner at the same time.

As for Kei, she experiences the same problem when she falls for Fuse, but hers is not a dilemma at that point: since she's reduced to the position of victim, she doesn't make any choice in the climax of the film and must be content to reciting in tears "Mother, what big teeth you have...", while she embraces Fuse, knowing too well in advance the certainty of her demise. We realise in shock that she made her choice (the opposite one of Fuse's) previously in the film, when she proposed several times to Fuse to just run away together, trying to escape their position as pawns in a game and live their love: Fuse refused, as he is conscious of his true mission, but at that point the spectator is not, and believes the wolf has been duped all along and is about to fall into the cleverly laid trap. In the end, Fuse grinds his teeth, moans, cries and as the film's shot focuses cleverly on his canines/ fangs, a gunshot is heard, and we become aware of he has effectively shot Kei to death while she was embracing him.

The moral of the story is cruel: despite our hopes, the wolf will always win; but was it really a victory for the wolf or rather for the pack? The public may find little comfort in the fact that, had not Fuse executed Kei, they both would have been assassinated immediately, as a sniper holstering his gun is revealed after Fuse pulls the trigger and Fuse's boss closes the tale reciting "And the Wolf ate Little Red Riding Hood": it was, ultimately, Perrault all along, and not the Grimm's version, in an inversion of the (un) expected inversion we hoped for. Not a fairy tale, but a horrifying *Bildungsroman* in a film, since the protagonist was not Kei, but Fuse, and his journey was about becoming part of the pack, losing any remaining inch of humanity along the way.

Several categories of Tosca's analyses apply here: as *Jin-Roh* is in fact an adaptation of the manga *Kerberos Panzer Cop* by Mamoru Oshii (1988-2000) and additionally it is the third film in the Kerberos Saga after 1987's *The Red Spectacles* and 1991's *StrayDog: Kerberos Panzer Cops*, the story is indeed a multimedial remediation and part of a transmedial world. The new symbolic layer is absent, however, and its absence constitutes the *tour de force* of the film: an inversion of the tale would mean a solid empowerment of LRRH (this is exactly what will happen in our next piece of corpus, the film *Hard Candy*), as Kei could have earned her revenge through the manipulation of the toxic, abusive, violent and military oriented *Kerberos* organisation (no women are represented as members of this corps, contrary to the *Metropolitan Police*). We may ask ourselves, nevertheless, if Kei executing or betraying Fuse would constitute a true happy ending and a lesson on a positive view of female power.

In my opinion, there is a deeper gender reading inside the beautiful anime: in the context of Japanese culture (see Napier, 2005 and particularly 2006), it is again no coincidence that women are associated with sentimentality (Kei dreams of escaping with Fuse because she has fallen in love with him for real) and men are associated with stoicism (Fuse has maybe fallen in love with her, but resists the "temptation", as duty comes first and completely annihilates his "feminine feelings"). The happy ending could have happened only through the acceptance and reciprocity of love, in other words, through embracing his "female side". The refusal of love grants Fuse the rank he so desperately desired but closes the door forever on happiness, and even more: only a chaste kissing in the underway (a classic romantic move that will find an echo in Lady Gaga's *Monster*, as we will see later) is shared between our protagonists all along the story. The rejection of Kei by Fuse means not only the fear of romantic love (a feeling associated with the female role), but also the rejection of sex: Zipes studied how the literary version of LRRH became

“a male creation and projection [that] reflects men’s fear of women’s sexuality -and of their own as well” (Zipes, 1993: 80-81).

Hard Candy (David Slade, 2005): blurring the moral lines.

In this film, a cyber date leading to a date in the real world is the setup for a child stalker and molester to meet his young prey. Jeff (Patrick Wilson) introduces himself to Hayley (Elliot Page), who is presented maybe too in the nose carrying a red coat with a hood,, and takes her to his home, but little does he know that Hayley is anything but a defenseless victim: she is indeed his nemesis in the etymological sense of the word.

Hard Candy may seem at first like an inversion in which LRRH kills the wolf, a figure which has been produced countless times before (such as in the film *Freeway*, 1996), and in fact it was what the viewer expected from *Jin-Roh*, but here the narrative of the girl is questioned for a good fraction of the film, leaving us to decide whether the girl is a psychotic, sadistic paranoid teenager who is about to emasculate and then kill an innocent man, or rather feel empathy for a courageous avenger who takes on a much more intimidating and dangerous foe. In a roller coaster dynamic, Hayley captures Jeff, questions him about the raping and murder of a girl, then Jeff denies everything, escapes and controls the situation, trying to capture the girl, only to be recaptured by her several times. The cat and mouse game is actually always controlled by Hayley (we learn this after several iterations), and we wonder if we should actually feel pity for an innocent man or despise a murderer, but we realise that after each escape, Jeffs admits a bit more and becomes more violent against Hayley. In a rather anti-postmodern turn, the film ends rallying the spectator with Hayley’s version (Jeff confesses and commits suicide), as she dons the red hood and continues her journey, dissipating who’s the heroine and who was the villain. It seems then like a wasted opportunity, since the inversion is a recycling strategy that has been executed over and over, unlike the fracture of the truth and thus the blurring of the moral line: Catherine Orenstein ends her essay with the description of her favourite toy as she was a girl: a transformable doll which could become LRRH, the Wolf or granny. This symbolic conclusion points to the interpretation of the tale as the metaphor of a human journey in which any one person could be in turn LRRH (as kids), the Wolf (as teenagers), the Woodsman (as adults-fathers), then Granny (as elders), so judging any character from a moral perspective would be, at the very least, naive, if not pointless. *Hard Candy* leaves us then again with the simplest inversion of forces and unique moral truth, dissipating any postmodern flair which could have enriched the film.

As for Tosca’s categories, the inversion of LRRH provides naturally a new symbolic layer in which the symbolic castration and induced suicide of Jeff is presented as pure justice not only upon a singular sinner or a psychopath, but also upon a masculine figure. We learn at the end of the film that Hailey has enacted the same vengeance previously on Jeff’s accomplice and she is planning on keeping on: her donning of the red hood represents the acceptance of a mission of justice and reparation for the female victims who no longer can seek them on their own. It constitutes also a “dispersion and fragmentation”, as the tale does present an open ending and it is largely based of the intrigue of a narrative starting *in medias res*, where other LRRHs have been eaten

previously by the wolf. This ending empowering a successful LRRH contrast heavily with Gaiman's version in which Rose stood terrified, as opposed to Hailey when continues along the road with her red hood, not scared a bit to take on the next predator.

Hoodwinked! (Cory Edwards, Todd Edwards & Tony Leech, 2005) and *Red Riding Hood* (Catherine Hardwicke, 2011): crossing genres.

Hoodwinked! is, contrary to *Hard Candy*, "a 2005 American computer-animated musical comedy mystery film. It retells the folktale Little Red Riding Hood as a police procedural, using backstories to show multiple characters' points of view".⁶ The story here revolves around who stole a book of family recipes from LRRH's grandma. Despite its nature as a film for kids, *Hoodwinked!* takes the chance *Hard Candy* let pass the same year and deconstructs the story about a thief stealing a recipe in the way the classic *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) did: by beginning the tale *in medias res* and then multiplying perspectives on the truth, as every character will tell the police a new version of the incident, increasing our knowledge of the general plot as well as questioning other versions. The film itself alludes to the strategy with the tagline "Not your usual suspects", in a nod to the famous film *The usual suspects* by Brian Singer (1995), which in turn was an homage to *Casablanca's* ending (1942), in which the French policeman Jean Del Val closes the film saying the celebrated sentence: *Round up the usual suspects*.

The recycling strategy is obvious for the spectator who has watched the film: LRRH has been contaminated with the postmodern way of storytelling, which could be seen as the natural evolution from the meta-textual strategy observed in Gaiman. Robert Scholes (see Scholes, 1979) related metafictional practice to the impossibility of arriving to any satisfactory definition of the concept of reality. Underlying this impossibility is the arbitrary nature of language, underlined by structuralist and post-structuralist theories (see Derrida's *Marges de la philosophie*, 1972), as well as the collapse of nineteenth-century positivist and realist discourses, which Lyotard ironically called the rejection of meta-narratives in *La condition postmoderne* (1979).

The film *The company of wolves* (1984) creates (and accumulates) poetic meaning over poetic meaning, encapsulating one story into the next one. As mentioned before, it is an adaptation of the classic *The bloody chamber* (1979) by Angela Carter. The protagonist, Rosaleen, dreams about a tale in which she is told a tale or in which she will tell a tale, etc., but it does not multiply perspectives nor questions any truth dependent from a point of view, except maybe for a brief moment when the mother tells Rosaleen "Your grandma doesn't know everything: for each animal inside a man, there's an animal inside a woman too". The story is about fear of the wolf as well as fascination and attraction to it: some tales inside the film are about fear, others are about passion and sexuality. In the end, Rosaleen wakes up but ends up being devoured by a real wolf and the spectator is left wondering what it means as a conclusion. The tales are intertwined and thematically connected, but not depending on any truth whatsoever.

⁶ As quoted from Wikipedia.

Hoodwinked! could be seen as the logical next step. Of course, *Hoodwinked!* finally offers an objective solution, as is to be expected in a film for kids, but we can nonetheless enjoy the ride and give it a pass considering its juvenile nature. The second interesting feature in the film is the cross-genre strategy: transforming LRRH into a police procedural is, again, not very original, but it can be done with humour or talent (in the end, it can be argued that it is not an easy task, since the tale does not leave up much to be resolved in terms of mystery), or without them.

Red Riding Hood (directed by Catherine Hardwicke, 2011) chose the second route, transporting Little Red Riding Hood into a detective-horror *whodunnit*: the main goal is to guess who the werewolf is. In this film, Valerie (Amanda Seyfried) will have to choose between two lovers and at the same time find out who was responsible for her older sister's murder. The romantic plot follows closely the triangle in the *Twilight* saga (2008-2012) and it is no coincidence: Hardwicke directed the first film of the franchise too. The two plots converge as the film progresses: one of the two love interests of Valerie is assumed to be a werewolf and thus her sister's killer. The answer to who the wolf was, is as Lacanian as lazy: in the end, neither love interest was the werewolf, but Valerie's own father, who takes too little part in the film to be considered a successful detective story. In the end, Valerie refuses to embrace her wolflike side and join her father as a partner in crime: the sexual subtext in the film is they will mate with her father and she will replace her long dead mother.

Detective stories, werewolves, crossing genres and meta-narratives have been combined previously to notably much more success, so we may mark this one sadly as a failed attempt too. As for the character of LRRH, she navigates the troubled area of being the chaste and innocent object of desire of two "alpha males" while trying to empower herself as the clever sleuth⁷: this feels like a regression when compared again to even older versions of the tale, as she barely surpasses the category of victim.

The figures of Multimedial Remediation, New Symbolic Layer, Dispersion/Fragmentation and Transmedial World play here at their best (particularly in *Hoodwinked!*), as these versions constitute parodies, homages, and pastiches in which characters cross archetypes and genre's, empowering LRRH via her role in a *whodunnit* (which is arguably a classic male role).

Monster (Lady Gaga, 2009): making the implicit explicit, implying the explicit.

We can move now into a very different media (the pop song)⁸ to explore how Lady Gaga managed to retell the tale in 2009 in a way so subtle for the main public that so far it has eluded the inclusion into Wikipedia's entry "Adaptations of Little Red Riding Hood"⁹.

⁷ A task in which she fails, as the revelation of the murderer had to take the spectator by surprise, thus undermining the intelligence of the heroine.

⁸ LRRH has been sometimes explored in music: Orenstein studies the most famous case, *Li'l Red Riding Hood* (by Sam the Sham & the Pharaohs, 1966) which can be heard playing at the end of the episode evoking the mass murderers' convention in *The Sandman* adaptation series for Netflix (2002).

⁹ See https://en.wikipedia.org/wiki/Adaptations_of_Little_Red_Riding_Hood

The real talent of the song lies in how Lady Gaga manages to convey the implicit sense of sexual threat in the tale (at least in the iterations in which LRRH takes off her clothes, one by one, and gets in the bed with the wolf) in an explicit way, while the singer manages to keep to a minimum the episodic nature of the tale, hiding LRRH and the wolf's identity under figures of speech. Lady Gaga adheres then to the psychoanalytical interpretation of the tale as exposed by Fromm (1951) or Bettelheim (1976): that is, the wolf stands for a rapist, LRRH stands for the victim that accepts the sexual initiation into the male world [the way of pins] and it is consequentially punished for it. The twist happens when the supposedly hidden, deep sexual meaning is openly declared, dissipating the sexual mystery and replacing the deep meaning with the arch famous tale's identity. As Martin Gardner sarcastically put it in his column about LRRH (see Gardner, 2000):

One of the funniest of all games played by Freudian literary critics is that of finding sex symbols in old fairy tales. It is a very easy game to play. Freud is said to have once remarked that a cigar sometimes is just a cigar, but psychoanalysts who write about fairy tales seem incapable of seeing them as just fantasies intended to entertain, instruct, and at times frighten young children.

But let's take a step back and frame everything in its context. The second album from the singer, *The Fame Monster*, is conceptually a continuation of her previous Album, *The Fame*. We could be led to believe thus that the international recognition Lady Gaga achieved is the real monster, but the monster is actually more complex than that, considering her own statement in an interview (see Gray, 2012: 5):

I have an obsession with death and sex. Those two things are also the nexus of horror films, which I've been obsessing over lately. I've been watching horror movies and 1950s science fiction movies. My re-release is called *The Fame Monster* so I've just been sort of bulimically eating and regurgitating monster movies and all things scary. I've just been noticing a resurgence of this idea of monster, of fantasy, but in a very real way. If you notice in those films, there's always a juxtaposition of sex with death.

We may then wonder what exactly "The Fame Monster" is: is it fame, death, sex, horror movies...? If we turn to the actual track titled *Monster* in the album, we could find an interesting answer. We reproduce here some fragments of the lyrics for further analysis:

Don't call me Gaga
I've never seen one like that before
Don't look at me like that
You amaze me

Our theme begins with four phrases spoken (not singed) in a tone of confidence that suggest the intimacy and context of sexual flirtation. The interpretative framework, therefore, is explicitly provided for us. The first verse, "Don't call me Gaga", introduces us to a situation of intimacy and vulnerability, in which the protagonist (we assume that the lyrical-self coincides with the singer's identity) renounces her "official" serious identity, or her stage name, to move into the familiar realm of confidence (her real name, however,

is not revealed to us). The second verse overtly and seemingly innocently evokes surprise at the sudden sexual discovery. The nervous laughter introduced between this line and the next (which is repeated on successive occasions between the lines that follow) confirms this atmosphere, somewhere between relaxed, falsely innocent and provocative play of seduction. The last two lines, "Don't look at me like that" and "You amaze me" further reinforce the idea that flirting is taking place in which the protagonist's voice is comfortable and enjoys herself. Then takes place the first refrain, which reads:

He ate my heart, he a-a-ate my heart (You little monster)
He ate my heart, he a-a-ate my heart out (You amaze me)
He ate my heart, he a-a-ate my heart
He ate my heart, he a-a-ate my heart

We must interpret these verses as a prolepsis that will take on its meaning once we have reconstructed the story chronologically.

Look at him, look at me
That boy is bad, and honestly
He's a wolf in disguise
But I can't stop staring in those evil eyes

The narrative proper begins. The man is presented with an external focus: through the dialogue between the protagonist and another interlocutor who could well be her friend or girlfriend, or us as listeners. The dominant semantic field is visual, thus evoking the classic fairy tale in its passage "what big eyes you have, granny". The first impression of the story's antagonist is offered by implicit comparison: "Look at him and look at me"; it is deduced from the juxtaposition of characters that our protagonist is good, as opposed to the definition of the boy as "bad" and, more explicitly, "a wolf in disguise". The presentation of the antagonist closes with the fascination (and therefore irresistible attraction, tempting despite its inappropriateness) exerted by his hypnotic and equally evil eyes. At this point, the listener will take the expression "a wolf in disguise" as a figure of speech, and the song will continue with this wordplay, the double meaning until the literal, brutal reality will take over the rhetorical meaning.

I asked my girlfriend if she'd seen you round before
She mumbled something while we got down on the floor baby
We might've fucked not really sure, don't quite recall
But something tells me that I've seen him round before

These interesting verses that allude to bisexuality and to a previous rape repressed in memory (signs that the protagonist should have taken into account, as in the traditional tale, but opts for dismissing them, causing her downfall). The psychoanalytical approach mentioned previously is explicitly addressed here: the comfort and security was found in the female sexual or romantic world; as the listeners, we cannot but be surprised by the mention of the girlfriend of the lyric self: the protagonist asks her for advice and then

proceeds to abandon her safety zones besides another woman in order to dare into the male territory, that is the heterosexual flirting in a disco.

He's a monster m-m-m-monster
That boy is a monster m-m-m-monster (x3)

The explicit denunciation of the man as a monster comes in this stanza, although it is not clear who assumes the enunciation of the phrases: it certainly cannot be the protagonist's friend, since this explicit statement contrasts with the latter's dubious evocation of a casual sexual encounter. The narrator/protagonist is still far from knowing such a revelation, so it may be either a refrain that no character assumes (remediating the chorus of Greek tragedy) or another prolepsis that foreshadows the conclusion of the story, like the stanza "(he) ate my heart" at the beginning and which follows now as well.

He ate my heart (I love that girl)
He ate my heart (wanna talk to her, she's hot as hell) (x2)

The refrain "he ate my heart" is repeated here, but with an interesting novelty: it is the first time that the "wolf" is given voice. Musically, the lines corresponding to the wolf are not sung by the female vocalist, but by a male. His tone is coated with a metallic filter that contributes to dehumanising the voice of the wolf, depriving it of the shades of feeling that we might perceive in favour of the impersonal image of a machine devoid of human emotions. This is perhaps the only radically novel twist that is presented as a variation on the classical tale: not only is the antagonist animalised, but also objectified: postmodernity has introduced the duality man/machine as a dynamic opposition (as we saw in *Jin-Roh*), which could not be present, for obvious reasons, in the oral tradition.

He licked his lips, said to me
Girl you look good enough to eat
Put his arms around me
Said "Boy now get your paws right off me".

The first three lines insist on the idea of the mouth as sexual devourer: the tongue licking the wolf's lips evokes appetite, both metaphorically and sexually, and then we are offered the first interaction in the form of explicit dialogue from the boy: "Girl, you look good enough to eat". The statement is accompanied by the strongly physically invasive gesture of wrapping his arms around her, thus moving from verbal to physical attack and symbolising the trap closing on the prey. As if this were not enough, the last verse confirms that the advance is not desired, but that the girl is expressing her explicit rejection: "I said: boy, get your paws off me". The term "paws" explicitly confirms for the second time the wolfish identity of the attacker. The latent tension of the tragedy heading towards its climax lies in the fact that the revelation of the imminent threat takes again the form of figurative content. The listener initially receives these references as figurative language, when we would do well to perceive them as non-figurative language in order to identify the rapist (real, not figurative) as the wolf in the story. After a first listening to the song,

successive listenings will give the appropriate (non-figurative) value to the expressions that animalise the song's antagonist.

I wanna just dance but he took me home instead
Uh oh! There was a monster in my bed
We french kissed on a subway train
He tore my clothes right off
He ate my heart and then he ate my brain
Uh oh uh oh (I love that girl) (Wanna talk to her, she's hot as hell)

The resolution of the episode is narrated in this verse abruptly and we instantly understand several unknowns that the song had presented us with up to that point: the first verse finally gives full value to the adverb "instead": our protagonist only wanted to dance, but "instead" he took her home. Once again, we are presented with the contrast between the innocent plan and the final result, the product of an elaborate and violent plan. This is followed by the interjection "Uh oh", which expresses astonishment and discomfort at an unpleasant surprise, and "there was a monster in my bed" is repeated, although one might still believe that the expression is intended to be comical, metaphorical or hyperbolic. The following line constitutes an analepsis with respect to the previous one, since it returns to the episode chronologically prior to the arrival at the house and the bed, narrating with a brushstroke the journey by metro to the house, where the couple kiss in the metro: nothing, then, of an unexpected, violent, or overtly sexual nature, but rather evoking romanticism.

It is worth noting at this point that it is precisely in the middle of this verse that we could place the dialogue with the interlocutor in absentia with which the song opens in spoken form: "Don't call me Gaga / I've never seen one like that before / Don't look at me like that / You amaze me". By removing this dialogue, the transition and contrast between what the protagonist would like to do and what finally ends up happening is even more savage, brutal, and unexpected, with no apparent continuity, only the impact of violence and destruction.

This brief narration of the underground kissing episode, an activity more typical of lovesick teenagers than adults, contrasts brutally with the resolution of the episode in the last two lines that follow: "he tore my clothes off, ate my heart and then my brain". At this point, the evocation of rape is already evident: in contrast to the adolescent innocence of the kisses in the underground, we find the violence of the clothes ripped off by force, which is already without any doubt a first full-fledged sexual assault. The assault culminates in the metaphor "he ate my heart" which the song announces from the beginning, but now adds an additional element: "and then he ate my brain", which ends the actual narrative (after which only the refrain is repeated). In other words, the victim is completely destroyed, annihilated not only sentimentally, but also intellectually, since the experience of which she has been a victim will undoubtedly condition all future emotional, but also intellectual, interaction with the male gender (possibly indicating here that she will never trust anyone again).

It is worth noting here that the last word in the form of dialogue we hear is from the wolf, with his "I want to talk to her, she's hot as hell", in an echo of Perrault's ending of

the tale in which the wolf devours LRRH ending the story, with no woodsman to come to the rescue. A voice that we could identify as an omniscient narrator repeats over and over again the refrain that now acts as a moral for the listener: “that boy is a monster”; that is, there are wolves out there and young girls should be warned. The moral of the story thus coincides with its original sense in presenting the young girl purely as the victim and the boy as the aggressor, without any further nuance.

In Tosca’s analysis, this constitutes a multimedial remediation, as the dramatic effect is conveyed through words in the lyrics, sound effects¹⁰, tone¹¹ and music¹². The reader may be surprised by the fact that the song involves also a cathartic experience of denouncing not only rape culture, but also a particular rape experience: Lady Gaga was indeed raped when she was 19 (multiple interviews about the subject may be found in YouTube, although we will quote an article in *The Guardian*, see Beaumont-Thomas, 2021). The listener may retain both the physical and mental destruction of the victim (as they are the final words in the song), but Lady Gaga kept fighting on and producing art through pain (she was raped by music producers), to rise to stardom not only in pop music but also in the film industry¹³. The lyric self may finish aligned with Rose in Gaiman’s version, but the real person is more akin to Hayley in *Hardy Candy*.

Conclusion

LRRH remains a phenomenal case of study for gender studies: since one of the most prevalent readings of the tale is as a sexual learning experience, this immediately opens up the space for gender studies and examine the gender roles in the adaptations.

We have seen LRRH as a pure victim in Perrault and Gaiman, ending the tale with her demise and thus remarking the cautionary tale aspect. We have seen a frustrated attempt of empowerment in *Jin-Roh*, as she fails to become the wolf and is murdered nonetheless despite her momentary, illusory seduction. We have seen her finally taking control and becoming a cold executioner in *Hard Candy*, which echoes the oral tradition in which she escapes her fate or even kills the wolf. We have seen her escaping her own fairy tale in order to become a detective (a traditionally male-oriented profession) in a crossing genre experiment. We finally see her dancing in a disco, unaware of the modern wolf but this time denouncing that the fault is not hers, as rape culture is as prevalent today as it has always has, so she should have the chance of choosing to have fun without enduring unwanted pain.

These recycling strategies cast her into the light of either a heroine¹⁴, or a victim¹⁵ but there is always (we think) dignity in her choice. Even when the textual strategy suggests that she should have chosen the way of needles (that is, to not experiment in the sexual

¹⁰ Which are very important as they confer the sense of fear through the predator’s metallic voice.

¹¹ Gaga’s voice mimic a dramatic crescendo that reflects the inevitable distress.

¹² Ascribing the song to the pop genre has meaning in itself.

¹³ Lady Gaga famously supports the LGBTBI+ cause and is banned in Russia because of this.

¹⁴ In case she prevails over the antagonist, be it through cunning speech, moves, or sexual seduction.

¹⁵ In case she ultimately meets her demise.

playfield),¹⁶ and thus conveys a reproving moral, every feminist rewriting of the tale empowers LRRH and reaches a happy ending. This empowerment happens sometimes via force and violence on her part, sometimes via cunning solutions to escape the danger, sometimes via dialogue and peaceful resolutions.

For our part we feel the need to add that choosing the way of needles, staying at home or successfully bringing the basket to grandma thanks to avoiding conversation with the wolf would constitute a very poor tale indeed. Maybe even the most boring in the world, as it would be a tale without dangers to overcome: implying this tale would be desirable is to imply that life should be gray and boring. Even if LRRH is unsuccessful in the least feminist versions, at least she is always in for the adventure, come what may, and this is definitely something to be admired nowadays.

Bibliography

- BACCHILEGA, Cristina (1997). *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BEAUMONT-THOMAS, Ben (2021). Lady Gaga says rape as teenager left her pregnant and caused 'psychotic break'. *The Guardian*, 21 may 2021. Available online: <https://www.theguardian.com/music/2021/may/21/lady-gaga-rape-teenager-left-her-pregnant-and-caused-psychotic-break>
- BETTELHEIM, Bruno (1991 [1976]). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. London: Penguin.
- BROWNMILLER, Susan (1975). *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Simon and Schuster.
- CARTER, Angela (1979). *The bloody chamber*. London: Gollancz.
- DAHL, Roald (1982). *Revolting rhymes*. London: Jonathan Cape.
- DELARUE, Paul & TENEZE, Marie Louise (1976). *Le conte populaire français*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- DERRIDA, Jacques (1972). *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit.
- DOUGHTY, Amie A. (2006). *Folktales Retold: A Critical Overview of Stories Updated for Children*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- DUNDES, Alan (ed.) (1989). *Little Red Riding Hood: A Casebook*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- DWORKIN, Andrea (1974). *Woman Hating*. New York: E.P. Dutton.
- ECO, Umberto (1994). *Six walks in the fictional woods*. Cambridge: Harvard University Press.
- FROMM, Erich (1976 [1951]). *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams*. New York: Fairy Tales, and Myths, Henry Holt & Co.
- GAIMAN, Neil (writer) *et alii* (1989-1996). *The Sandman*. New York: DC Comics.
- GAIMAN, Neil (writer); & VESS, Charles (illustrator) (2010). *Instructions*. Glasgow: HarperCollins.

¹⁶ Of course, the pivotal point in the debate about the morality of the tale is whether her choice is informed or not: rhetorically, and literally, it is not. Metaphorically, on the other hand, it is. This ambivalence turns the debate into an impossible dilemma.

- GARCÍA-CARCEDO, Pilar (2022). *Cenicienta cumple cuatro mil años. Estudio comparativo de los cuentos maravillosos: Princesas activas en las versiones tradicionales*. Madrid: Verbum.
- GARDNER, Martin (2000). Little Red Riding Hood. *Skeptical Inquirer, Notes of a Fringe Watcher*, 24(5), 14-16.
- GRAY, Richard (2012). *The Performance Identities of Lady Gaga: Critical Essays*. North Caroline: McFarland & Company.
- HAASE, Donald (ed.) (2004). *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Michigan, Detroit: Wayne State University Press.
- HAYTON, Natalie (2013). *Little Red Riding Hood' in the 21st Century: adaptation, archetypes, and the appropriation of a fairy tale*. Doctoral Thesis. Leicester: Montfort University.
- JENKINS, Henry (2013). *Spreadable media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: NYU Press.
- KARR, Jean-Baptiste Alphonse (1849). *Les guêpes*, January issue.
- LIEBERMAN, Marcia. R. (1972). "Some Day My Prince Will Come": Female Acculturation through the Fairy Tale. *College English*, 34(3), 383–395.
- LURIE, Alison (1970). Fairy Tale Liberation. *The New York Review*, December 17, 1970 issue.
- LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- McLUHAN, Marshall (1964). *Understanding media: the Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- NAPIER, Susan (2005). *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Japanese Animation*. New York: Palgrave Macmillan.
- NAPIER, Susan (2006). "'Excuse Me, Who Are You?": Performance, the Gaze, and the Female in the Works of Kon Satoshi". In BROWN, Steven T (ed.). *Cinema Anime: Critical Engagements with Japanese Animation* (23-42). New York: Palgrave Macmillan.
- ORENSTEIN, Catherine (2002). *Little Red Riding Hood Uncloaked*. New York: A Member of the Perseus Book Group.
- OSHII, Mamoru (1988-2000). *Kerberos Panzer Cops*. Tokio: Kasakura Shuppansha.
- PERRAULT, Charles (2019 [1697]). *Contes de ma mère l'Oye*. Paris : L'école des loisirs.
- PROPP, Vladimir (1969) [1928]. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press.
- REYNOLDS, Simon (2011). *Retromania*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- ROWE, Karen E. (1979). Feminism and Fairy Tales. *Women's Studies*, 6(3), 237-257.
- SCHOLÉS, Robert (1979). *Fabulation and metafiction*. Chicago: University of Illinois Press.
- TEHRANI, Jamshi J. (2013). *The Phylogeny of Little Red Riding Hood*. *PLoS ONE*, 8(11), e78871. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0078871>
- TOSCA, Susana (2013). Fairy tale trans-migrations: the case of Little Red Riding Hood. *Intersemiose*, 4(II). Available online: <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2014/02/11.pdf>
- ZIPES, Jack (ed.) (1993). *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York: Routledge.

Filmography

Casablanca (dir. Michael Curtiz), 1942.
Illang: the Wolf Brigade (dir. Kim Ji-woon), 2018.
The company of wolves (dir. Neil Jordan), 1984.
Freeway (dir. Matthew Bright), 1996.
Hard Candy (dir. David Slade), 2005.
Hoodwinked! (dir. Cory Edwards), 2005.
Jin-Roh: The Wolf Brigade (dir. Hiroyuki Okiura), 1999.
Rashomon (dir. Akira Kurosawa), 1950.
Red Hot Riding Hood, (dir. Tex Avery), 1943.
Red Riding Hood (dir. Catherine Hardwicke), 2011.
The Red Spectacles (dir. Mamuro Oshii), 1987.
The Sandman (Netflix), 2022.
StrayDog: Kerberos Panzer Cops (dir. Mamuro Oshii), 1991.
The usual suspects (dir. Brian Singer), 1995.

Songs

“Li'l Red Riding Hood”, in *Li'l Red Riding Hood* (Sam the Sham & the Pharaohs, 1966).
“Monster” in *The Fame Monster* (Lady Gaga, 2009).

PAUL LEGAULT Y SU REESCRITURA EXPERIMENTAL DE EMILY DICKINSON: EXPLORACIONES SOBRE LA PARÁFRASIS EN POESÍA

PAUL LEGAULT AND HIS EXPERIMENTAL REWRITINGS OF EMILY DICKINSON: EXPLORATIONS OF PARAPHRASE IN POETRY

BERTA GARCÍA FAET
Universidad Complutense de Madrid

bertagarciafaet@gmail.com

 0000-0002-3296-4192

Recibido: 16/01/2024

Aceptado: 03/05/2024

Resumen

En este artículo analizamos un extraño artefacto poético: el libro *The Emily Dickinson Reader: An English-to-English Translation of the Complete Poems of Emily Dickinson* (2012), de Paul Legault. Este experimento, cuya legitimidad ha sido cuestionada, contiene afectos queer y humor irónico. Sin embargo, aprovechando que esta obra se presenta a sí misma como una suerte de “traducción imposible” (en tanto que “traducción homolingüística”), aquí nos preguntamos por las consecuencias de esta metáfora, la de que “las reescrituras son traducciones”, y proponemos que todo el libro de Legault está articulado en torno a una pregunta clave en el campo de la teoría lírica: ¿es posible la paráfrasis en poesía?

Palabras clave: reescritura, poesía, paráfrasis, teoría lírica, *queer*, humor.

Abstract

In this paper I analyze a strange poetic artifact: the book *The Emily Dickinson Reader: An English-to-English Translation of the Complete Poems of Emily Dickinson* (2012), by Paul Legault. This experiment, whose legitimacy has been questioned, displays queer affects and ironic humor. However, the fact that this work presents itself as a sort of “impossible translation” (as a “homolinguistic translation”) leads us to focus on another topic: the effects of accepting the metaphor that “rewritings are translations”. We suggest that Legault’s entire book is articulated around a key question in the field of lyric theory: is paraphrasing possible in poetry?

Key words: Rewritings, Poetry, Paraphrase, Lyric Theory, Queer, Humor.

Introducción y metodología

En 2012 el joven poeta canadiense-estadounidense Paul Legault (1985) publicó un extraño artefacto poético, titulado *The Emily Dickinson Reader: An English-to-English Translation of the Complete Poems of Emily Dickinson*. Lo hizo en la prestigiosa editorial

McSweeney's, donde han encontrado su hogar algunos de los proyectos literarios más experimentales del panorama anglosajón en los últimos años. La propuesta de Legault encaja en esta categorización. Para presentarlo someramente —aunque a lo largo de este artículo vayamos a problematizar esta primera impresión— digamos lo siguiente: Legault reescribe, poema a poema, la obra poética completa de Emily Dickinson (1830-1836), versionando nada menos que 1 789 piezas líricas. En principio parece hacerlo “traduciendo” (como indica en el propio subtítulo de su libro) los poemas de Dickinson, famosos por su simbolismo y opacidad, a textos que no suenan muy líricos y que parecen estar en un idioma inglés mucho más plano y claro, sin vueltas retóricas. Es decir, se trataría de una suerte de tránsito desde un inglés “difícil” y figurado, típicamente poético, a otro inglés “fácil”, literal, prosaico. Además, los textos de él son todavía más cortos. El minimalismo de Dickinson se transforma en Legault en hiper-minimalismo: sus poemas (que tienen un fuerte componente narrativo y que, de hecho, no se escancian en versos, por lo que mejor podríamos hablar de prosas poéticas) apenas suelen ocupar una, dos o tres líneas.¹ Y mientras que los de Dickinson son casi siempre serios y elevados (sin que no falten los momentos de humildad y los divertimentos), los de Legault se caracterizan por ser también muy cómicos.

En este artículo deseamos analizar algunos aspectos importantes de *The Emily Dickinson Reader* (TEDR a partir de ahora), en particular varios que tienen que ver con la pregunta metapoética subyacente que —según sostenemos— lo recorre: la pregunta por la posibilidad de la paráfrasis en poesía. En este punto, antes de comenzar, es relevante aclarar las lindes de lo que nos proponemos. Nuestro interés no está en ningún caso en estudiar la poesía de Dickinson² sino la de Legault, que en la obra que nos ocupa juega con la de Dickinson. Tampoco está en deliberar sobre qué es una traducción;³ sí en entender hasta qué punto la palabra “traducción” que aparece en el subtítulo de TEDR es un tropo (ciertamente jocoso) para connotar no sólo a la reescritura experimental que este libro lleva a cabo sino también, y sobre todo, su exploración metapoética sobre los límites de la paráfrasis. Por último, tampoco pretendemos resolver la pregunta,

¹ Biederman ha apuntado que “most of Legault’s translations fit below the then 140-character limit of Twitter and mimic the extreme brevity and decontextualized utterances of that form” (Biederman, 2018: 4). Queda para futuros análisis entender cuáles pueden ser los nexos entre la poesía “twitterizada” de Legault (y la desmaterialización que supone escribir poesía *en, y a la manera de, internet*) y la materialidad en la poesía de Dickinson (que escribía sus composiciones en trocitos de sobres, notas sin orden, etc.).

² Por eso nos referiremos de manera puntual únicamente a los trabajos sobre Dickinson que aporten información útil a nuestra lectura de Legault. El lector interesado puede comenzar buceando en la lista de bibliografía reciente que ha facilitado Donna Campbell (<<https://public.wsu.edu/~campbell/amlit/dickinsonbib2007.htm>>); en la revista *The Emily Dickinson Journal*; y en el clásico *Emily Dickinson Handbook* (1998) editado por Gudrun Grabher, Roland Hagenbüchle y Cristanne Miller. Vale la pena asimismo mencionar el ensayo *Dickinson’s Misery: A Theory of Lyric Reading* (2005) de Virginia Jackson donde, más que estudiar la poesía de Dickinson, estudia cómo ésta se ha estudiado. Su argumento es que el género literario que hoy llamamos lírico ha cambiado a través de los siglos, y que lo que hoy entendemos por poesía lírica comenzó a construirse como tal justamente cuando empezó a circular la poesía (póstuma) de Dickinson. Según Jackson coincidieron en el tiempo la “lirificación” de la poesía y la “lirificación” de la escritura de Dickinson.

³ También la bibliografía sobre las teorías de la traducción es muy extensa y no forma parte del objeto de estudio de este artículo. El lector interesado puede consultar obras como *After Babel* (1975) de George Steiner y *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (2017) editado por Rainer Schulte y John Biguenet.

propia de la teoría lírica, de si es factible o no la paráfrasis poética:⁴ lo que queremos es acompañar a Legault en su indagación por algunas de las respuestas que él imagina. Por eso nuestra metodología radica en un ejercicio de *close-reading*, apoyado en ciertos conceptos teóricos (como los de reescritura y paráfrasis). Así, mediante un examen minucioso de figuras retóricas y otros recursos expresivos, ubicaremos la presencia de esta pregunta sobre la paráfrasis (y de algunas de sus respuestas) atendiendo a cómo *TEDR* se autopresenta metafóricamente como una “traducción” y a ejemplos de poemas específicos.⁵ Según el caso, haremos referencia a los poemas de Dickinson que Legault traduce/parafrasea, para ilustrar la operación de transformación del texto original que nuestro autor propone en sus derivaciones, o nos enfocaremos en los de este último sin tener en cuenta cómo se contrastan o se parecen con los de la poeta de Amherst.⁶

Antes de adentrarnos en la cuestión central de la paráfrasis, que a nuestro juicio atraviesa medularmente todo el libro y es su *quid*, nos ocuparemos de algunas cuestiones previas. En primer lugar, ofrecemos una contextualización de *TEDR*, poniéndolo en relación con otras obras que han tomado la poesía de Dickinson como punto de partida, y abordaremos brevemente su recepción. Como veremos, desde la crítica se ha hecho hincapié en dos elementos: su voluntad *queer* y su ironía humorística. Además, parte de la recepción (o así ha manifestado sentirlo el autor) ha querido deslegitimar su proyecto reescritural desde la noción de “herejía”. Resumiremos cómo las lecturas desde lo *queer* y la ironía humorística en efecto sí encuentran acomodo en el propio texto, y veremos cómo ha reaccionado Legault a la recepción. Es entonces cuando propondremos nuestra propia interpretación de *TEDR*, no contraria sino complementaria a las que insisten en sus querencias *queer* e irónicas. Lo que está en juego en sus páginas no es otra cosa que la incisiva duda típicamente metapoética sobre qué significa escribir poesía y escribir *sobre* poesía.

Contextualización y recepción de *TEDR*: impulso *queer*, ironía, ¿herejía?

Legault no ha sido, por supuesto, el primer escritor en hacer experimentos reescriturales con la obra de otro escritor.⁷ El diálogo con los libros de los predecesores y de los coetáneos

⁴ Al respecto puede consultarse el excelente artículo, al que nos referiremos más adelante, “Poetry and the Possibility of Paraphrase” (2021) de Gregory Currie y Jacopo Frascaroli. La pregunta sobre la paráfrasis en poesía se plantea de manera acuciante en la pregunta sobre la traducción en poesía y sobre este particular la biblioteca vuelve a ser copiosa. Puede empezarse con *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1975) de André Lefevere.

⁵ Un buen libro sobre la llamada *close-reading* es *How to Read a Poem* (2007) de Terry Eagleton.

⁶ Citamos los poemas de Legault de su libro, pero también los de Dickinson. En las últimas páginas de *TEDR* se nos facilita una lista con los primeros versos de los poemas de Dickinson y la página donde se encuentran los poemas que Legault ofrece como paráfrasis/traducciones.

⁷ Biederman utiliza el término “remediation”, que toma de Jay Bolter y Richard Grusin y que se refiere a “the act of ‘tak[ing] a ‘property’ from one medium and reus[ing] it in another” (Biederman, 2018: 2). Para el caso de Legault, resulta más intuitivo hablar, sencillamente, de reescrituras, puesto que el cambio de medios o soportes no está en el centro de su proyecto.

es algo que sucede todo el tiempo en literatura y en todas las artes.⁸ Que la relación entre una obra y otra pueda considerarse una conversación, digamos, distendida, o una reescritura *stricto sensu* es una cuestión de grado. En 1962 Gérard Genette propuso en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* el concepto de *hipertextualidad* para referirse a aquellos casos en que el vínculo entre una obra y obra va más allá de la mera glosa:

Entiendo por ello [la hipertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] *La Eneida* y el *Ulyse* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*. Como puede comprobarse a través de estos ejemplos, el hipertexto es considerado [...] una obra 'propriadamente literaria' [...] (Genette, 1989: 14-15).

En ocasiones, ese vínculo entre una obra y otra resulta especialmente palpable y los propios autores piensan en términos de reescrituras. La genealogía de este tipo de trabajos es amplia, pero si nos centramos en *TEDR* son varios los experimentos que podemos mencionar como antecedentes o inspiradores: por sus afectos *queer* y su emocionalidad e intimismo, *After Lorca* (1957) de Jack Spicer; por su humor e hiperconciencia experimental y metapoética (y porque el propio Legault utiliza como epígrafe de inauguración una cita de bpNichol en otro de sus libros, *The Other Poems*, donde juega con la forma de los sonetos isabelinos), *Translating Translating Apollinaire* (1979) de bpNichol (con contribuciones de otros poetas). Tampoco es esta obra de Legault, por cierto, la única en la que el autor se ha aplicado a reescribir obras ajenas: cuatro años después publicó unas reescrituras de poemas de Frank O'Hara (*Lunch Poems 2*) y, dos años más tarde, unas reescrituras de poemas de John Ashbery (*Self-Portrait in a Convex Mirror 2*).⁹

En cuanto al hipotexto dickinsoniano, tampoco ha sido Legault el primer escritor que ha experimentado con metaformosear la poesía de Dickinson. Pensemos en esa mezcla de biografía, autobiografía, ensayo, teoría y poema en prosa que es *My Emily Dickinson* (1985) de Susan Howe. Y, dentro de las obras contemporáneas a la de Legault, pensemos por ejemplo en *The Dickinson Composites* (2010) de Jen Bervin (1972), obra multimedia donde la poeta y artista borda en una serie de mantas ciertos fragmentos de los poemas de Dickinson, y en *Fair Copy* (2012) de Rebecca Hazelton (1978), poemario construido a base de acrósticos dickinsonianos.¹⁰

Ahora bien, ¿qué es lo que hace de *TEDR* un libro tan atractivo y, como veremos, polémico? Respecto a su recepción, esta no ha sido muy intensa en el ámbito académico, pero sí *online*.¹¹ Dentro de las críticas más formales, son dos los elementos que han recibido más atención: lo *queer* y lo cómico.

⁸ Un ensayo inevitable para reflexionar sobre este tema es *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973) de Harold Bloom.

⁹ En publicaciones en papel u *online* más cortas, y en textos preparados para acompañar exhibiciones museísticas, Legault ha reescrito a muchos otros autores, entre ellos Gertrude Stein, William Shakespeare, la alemana Uljana Wolf, Tennessee Williams y Walt Whitman.

¹⁰ Biederman (2018) analiza a Legault junto a la ya citada Hazelton y a Patricia Lockwood y su *Motherland Fatherland Homelandsexuals* (2017) y Janet Holmes y su *The ms of m y kin* (2009).

¹¹ Biederman menciona que el libro de Legault ha causado debate en muchas publicaciones *online* tales como *VICE*, *Flavorwire*, *Salon* y *Wired* (Biederman, 2018: 1).

Para Biederman, lo que hace Legault con Dickinson es “gender-bending”. El concepto podría traducirse por “cambio transgénero” o “transgresión de género”:

Emily Dickinson was the father of American poetry and Walt Whitman was the mother,” begins a line from Patricia Lockwood’s 2014 volume *Motherland Fatherland Homelandsexuals*. Lockwood is not alone among new American poets in her humorously gender-bending presentation of Dickinson. In his 2012 *The Emily Dickinson Reader: An English-to-English Translation of Emily Dickinson’s Complete Poems*, the poet Paul Legault introduces Dickinson as “the father of American poetry (7). Nearly three decades earlier, in 1985, the poet Susan Howe wrote, in the introduction to her influential work of creative scholarship *My Emily Dickinson*, “A poet is never just a woman or a man” (Biederman, 2018: 1).

Así es: la reescritura que propone Legault inscribe una manera determinada de “leer” a Dickinson: una lectura tan mordaz como afectuosa que pone en el centro su (real o imaginada) subjetividad femenina disidente. Una lectura de su poesía y de su persona (no necesariamente la persona biográfica sino la persona-personaje de Dickinson que ha construido la leyenda) que Legault trasfigura a su gusto y loa como deseante y lesbiana.

El formato del libro *qua* objeto no es baladí: a primera vista, lo que se nos presenta en esta exquisita edición de McSweeney’s es un libro de pequeños poemas numerados, los escritos por Legault. Al final del libro se nos facilita una lista igualmente numerada de poemas, pero en este caso se refiere a los poemas de Dickinson con los que dialogan los de Legault. Se nos indica tan sólo el primer verso de esos poemas. Se nos sugiere así que localicemos con qué poema de Dickinson (los hipotextos que decía Genette) conecta cada poema de Legault (los hipertextos): el propio diseño del libro nos invita al ejercicio detectivesco de comparar los poemas originales de Dickinson con los poemas que de ellos fabrica Legault. La estética preciosista del libro en cuanto a objeto le añade una capa de significado: tiene los filos de las páginas dorados, como si se tratara de un tesoro muy valioso, y una portada azul en la que destaca una tipografía *vintage* y una ilustración en la que vemos un puñado de flores alicaídas de entre las cuales se afana por salir el brazo de un esqueleto.

Esta imagen de muerta viviente luchando por escapar de su tumba no es casual. El dibujo apunta, de un lado, a que la poesía de Legault está, digamos, “insuflándole nueva vida” a la de Dickinson. De otro, adelanta algo de la trama argumental que construye el poeta: en sus textos, habla en primera persona la propia Emily ficcionalizada, yo lírico y narradora protagonista que Legault reimagina como una suerte de muchacha adolescente, *gay* y *zombie*: una chica *emo* perdidamente enamorada de la novia de su hermano, Sue. La energía dominante es la de un deseo sexual lesbiano a veces tímido y a veces desatado y de lo más explícito.

En este sentido, los poemas de Legault, si son leídos en orden (como ejercicio poético y narrativo), despliega una especie de *biopic* hilarante sobre la vida de la poeta estadounidense, transmutada en joven paranormal enamorada de su cuñada: una sutil novela lírica que combina jocosidad y suspense, pop y terror de serie B, humor absurdo, comedia romántica y *thriller*. La voz poética de la Emily reinventada por Legault tiene conciencia de género y expresa su libido —heterodoxa para la época— con desparpajo. Se reivindica en sus páginas el ubérrimo *fluir* de la energía erótica que, aunque se atranca en ocasiones en la vergüenza, lucha por desparramarse y manar.

Volviendo al tropo que se propone en la ilustración de la portada y que tiene su reflejo en el *plot*, el de “insuflarle vida” a Dickinson: podemos considerar que, por medio de la ficción, Legault *desentierra* a una Dickinson tal vez ya un poco “muerta” (o aplastada) por el peso de ser una de las poetas más fundamentales de la tradición occidental; por ser, de hecho, *la* poeta de Estados Unidos, o incluso *la* poeta.¹² Esta Emily, a su vez, *resucita* a su mortificado deseo. Sin solemnidad pero con audacia, su libido — tan poco aceptable en el mundo que le tocó vivir— se vivifica.

La omnipresencia de los afectos e identidades *queer* en *TEDR* se da desde un humor irónico que desprende *bathos*. Su tono cómico lo encontramos tanto en su idea fundante, la de la “traducción de la poesía de Dickinson de inglés a inglés”, como en muchos de sus poemas, que por momentos resultan desternillantes. Para Biederman, esta sería de las características fundantes del proyecto de Legault (y de otros jóvenes): “Although emerging poets who evoke Dickinson owe much to Howe’s experimental, genre-bending, feminist vision of Dickinson, the comic and often sardonic stances they take toward Dickinson and poetry in general are a stark departure from Howe’s tone of resolute inquiry” (Biederman, 2018: 1).

Y quizás sea en este humor —a veces absurdo, a veces cáustico— donde debemos buscar la “herejía” que algunos lectores han señalado. Por ejemplo, Pugh ve en su humor (pero también en la propia voluntad de paráfrasis que, como decimos, resulta humorística en sí misma por cuanto la idea de “traducción de inglés a inglés” es provocadora y divertida) algo blasfemo. Pone algunos ejemplos: “Legault’s ‘translations’ show several recurring strategies: they activate farce and anachronism, literalize sexual metaphor, and fire up Dickinson’s gothic or ‘Goth’ elements” (Pugh, 2013: 102). Y afirma: “The heresy of paraphrase is thus the stuff of comedy here” (Pugh, 2013: 102).¹³

Relacionemos lo comentado hasta ahora con la recepción de *TEDR*. Esta obra ha recibido bastante atención, si consideramos la crítica formal de la academia y sobre todo la informal de internet. Y no cabe duda de que Legault es muy querido entre los escritores, incluso entre los más consagrados.¹⁴ Sin embargo, lo cierto es que, como ha explicado el propio autor, por lo menos en el mundo *online* su libro sí ha suscitado un cierto desconcierto y rechazo. En una entrevista de 2012 en la revista *BOMB* confesó haber estado recibiendo “some flack” (Aprea, 2012). Es más, incluso algunos de los críticos que lo han alabado (¡y él mismo!) parecen haber sentido la necesidad de justificar no sólo la

¹² Cabe matizar, no obstante, que la posición de Dickinson en el canon es un tanto paradójica. Ya nos hemos referido al trabajo de Jackson, que en *Dickinson’s Misery* muestra que la canonización de Dickinson como poeta lírica coincidió con la construcción de la poesía lírica en cuanto tal. Marjorie Perloff, en su artículo “Emily Dickinson and the Theory Canon”, insiste en ciertas ambigüedades: la poesía de Dickinson ha sido marginada por la escuela de críticos más influyente desde hace medio siglo, la de los post-estructuralistas; a la vez, es una poeta muy celebrada por la academia, los feminismos y poetas muy reconocidas tales como Adrienne Rich, Susan Howe y Alice Fulton (añadimos: y por poetas jóvenes del siglo XXI). Según Perloff, Dickinson no ha sido considerada una poeta “ejemplar” ni del “Modernism” ni de las poéticas que juegan con la “différance” derridiana, aunque habría motivos para ello, por ejemplo por sus elipsis descomunales o su prosodia y sintaxis irregulares (al respecto puede consultarse el ensayo de 1987 Christanne Miller *Emily Dickinson: A Poet’s Grammar*) (Perloff, 2000).

¹³ Para Biederman, el trabajo de Legault enfatiza el estatus canónico de Dickinson en la poesía occidental pero al mismo tiempo juega, con sus reescrituras, a ser una suerte de “edición no-autorizada” (Biederman, 2018: 4).

¹⁴ Por ejemplo, para su libro *The Other Poems* le escribieron *blurbs* Marjorie Perloff, Mary Jo Bang y Timothy Donnelly.

calidad sino sobre todo la *legitimidad* de su propuesta, como si hubiera algo reprochable en ella. Por ejemplo, para Socarides *TEDR* es una “joke”, pero añade: “not a simple [one] [...] [L]ike all complicated jokes, it addresses much more than we recognize at first” (Socarides, 2012).¹⁵ En la entrevista mencionada, Legault matiza sus intenciones tal que así: “it’s more than just the idea of *offending* Emily Dickinson”. Antes había declarado, como por si acaso: “I do *love* her” (Socarides, 2012).¹⁶

Amor y ofensa... ¿En qué sentido? ¿Dónde radica exactamente el ultraje? ¿En el propio acto de la reescritura experimental? Difícil creerlo: como hemos visto, muchos otros creadores han “dickinsonado” sus obras. ¿En su relectura *queer* de Dickinson? No parece probable: muchos otros productos culturales enfatizan su posible identidad LGTBI+.¹⁷ ¿En la ironía y humor de Legault, que suponen un choque demasiado extremo con la reverencia con la que suele leerse a Dickinson?¹⁸ Es razonable pensar que ambos elementos, lo *queer* y lo cómico hayan jugado un papel en los juicios negativos que según Legault han recaído sobre su libro. Pero nuestra apuesta es otra: lo que realmente supone un choque demasiado fuerte con la lectura estilística que suele hacerse de la poesía de Dickinson, esto es, la que realza su complicación retórica, su oscuro simbolismo minimalista, es el estilo (a primera vista) anti-poético, anti-metafórico, llano, pedestre de Legault. Y sin embargo Legault, con esta elección estilística (insistimos: sólo a primera vista) a favor del lenguaje simple y “directo” (frente al “indirecto” de las figuras retóricas, habitual en la poesía), hace mucho más que lanzarnos una *boutade*. Al llamar a sus reescrituras “traducciones” y al reescribir la poesía de Dickinson con una estética aparentemente *fuera de la poesía*, se (nos) pregunta si tiene sentido, o no, parafrasear la poesía.

Lo que sostenemos es que Legault tematiza y teatraliza la paradoja que señaló Roland Barthes en *El placer del texto*, de 1973. ¿Qué hacer con un libro que nos encanta, que nos encanta de una manera que va más allá del encanto, que incluso incluye una suerte de desasosiego: un libro que nos llama al “amor” y a la “ofensa”? Barthes habla de ciertos “textos de goce”, que contraponen a los textos de mero “placer”. Los segundos tienen que ver con el disfrute; los primeros, con el disfrute y algo más y algo menos, porque están “más allá del placer”. Pues bien, para Barthes, la única manera de hablar sobre los libros que nos dan goce es escribir más libros de goce:

Con el escritor de goce (y su lector) comienza el texto insostenible, el texto imposible. Este texto está fuera del placer, fuera de la crítica, *salvo que sea alcanzado por otro texto de goce*: no se puede hablar ‘del’ texto, sólo se puede hablar ‘en’ él *a su manera*, entrar en un plagio desenfrenado [...] (Barthes, 1993: 36).

¹⁵ Notemos que hay a quien no le acaba de convencer el libro pero por otras razones. La propia Pugh lo tilda de “sometimes predictable and tiresome” (Pugh, 2013: 102).

¹⁶ Los énfasis son nuestros a no ser que se indique lo contrario.

¹⁷ Pueden consultarse los artículos “You’ll be the only Dickinson they talk about in two hundred years: Queer Celebrity, Thomas Wentworth Higginson, A Quiet Passion, Wild Nights with Emily, and Apple TV +’s Dickinson” (2022) de Páraic Finnerty en *The Emily Dickinson Journal* y “Uncertain Sexualities and the Unusual Woman: Depictions of Jane Addams and Emily Dickinson” (2021) de Robin Bartram, Japonica Brown-Saracino y Holly Donovan en *Social Problems*.

¹⁸ Ya hemos hablado de la posición paradójica de Dickinson en el canon (ver notas al pie 2 y 12).

Volviendo a Legault: proponemos que la poesía de Dickinson es para él un “texto de goce”; “goce” del que da cuenta escribiendo, no un análisis literario, sino otra obra literaria, otro “texto de goce”. En él se fusionan la admiración y la irreverencia, la impertinencia y la devoción. Pero Legault no sólo escenifica la tesis (invitación, más bien) de Barthes. También tematiza la misma pregunta que se planteaba Barthes: ¿cómo escribir *sobre* nuestros textos de goce? Dicho de otra manera: ¿cabe la paráfrasis poética?

En su fantástico artículo sobre la paráfrasis, “Poetry and the Possibility of Paraphrase” (2021), Currie y Frascaroli resumen la polémica como sigue:

Why is there a long-standing debate about paraphrase in poetry? Everyone agrees that paraphrase can be useful; everyone agrees that paraphrase is no substitute for the poem itself. What is there to disagree about? Perhaps this: whether paraphrase can specify *everything* that counts as a contribution to the meaning of a poem. [...] We think there is a debate to be had. It concerns whether there are elements of meaning which can be expressed only through the poem [...] In philosophy and literary criticism, this idea has traditionally been presented as a thesis of the “unity of form and content” [...] Cleanth Brooks, the inventor of the phrase “the heresy of paraphrase,” thought that paraphrase has its uses, but that “the paraphrase is not the real core of meaning which constitutes the essence of the poem” [...] (Currie & Frascaroli, 2021:1).

Aquí, por supuesto, no pretendemos resolver la cuestión, sino reflexionar sobre cómo Legault reflexiona sobre ella. Y lo hace en un texto que se autodefine como una “traducción de inglés a inglés” y en el que desarrolla, en relación con el inglés dickinsoniano como hipotexto, un inglés, como hipertexto, raso, desvergonzado, impuro. La diferencia es tan escandalosa que no puede sino llamar nuestra atención.

La pregunta por la posibilidad de la paráfrasis en poesía: discusión y resultados

A continuación, vamos a enfocarnos en el que consideramos el elemento capital de *TEDR*: el modo en que se plantea a sí mismo esta gran pregunta y va respondiéndosela. ¿Es viable parafrasear lo que ha sido dicho con “palabras poéticas” (dentro del poema) con otras “palabras no poéticas” (fuera del poema: su exégesis, su elucidación)?

Comencemos por considerar más despacio el hecho ya apuntado de que esta obra, en su subtítulo *An English-to-English Translation of the Complete Poems of Emily Dickinson*, se autorretrata como una “traducción de inglés a inglés”. En teoría, se trataría de una “traducción imposible” en tanto que pretendería obtener una “traducción homolingüística”, cuando las traducciones por definición han de trasladar el sentido *de un idioma a otro, no del mismo idioma al mismo idioma*. Se trata por tanto de una metáfora: el tropo de que “una reescritura es una traducción” resulta muy potente, y es con él que Legault saca a la palestra la problemática de paráfrasis. Cabe un tropo añadido y superpuesto: el de que “una paráfrasis es una traducción”. Como hemos visto, *TEDR* está imbuido de humor e ironía por lo que, sugerimos, ambos tropos han de tomarse no como afirmaciones sino como preguntas abiertas de corte metapoético que el autor va a ir afrontando con diversas estrategias.

En lo que sigue vamos a acompañarnos de dos interrogantes principales. El primero: ¿cuáles son las lecturas posibles –aplicadas al caso de *TEDR*– de los tropos –mejor dicho, “tropos-preguntas”– de que “reescribir es traducir” y “parafrasear es traducir”? Y la segunda: ¿cómo resuelve Legault el problema que él mismo ha delineado, a saber, la duda de si se puede parafrasear o traducir el lenguaje de los poemas a un lenguaje menos poético y –se presupone– más inteligible?

“Reescribir es traducir” y “parafrasear es traducir”: ¿posible o imposible?

La actividad de la traducción suele definirse en base a la noción de cambio; cambio que se produce interlingüísticamente, no intralingüísticamente. Esta transformación entre un lenguaje y otro lenguaje que tiene lugar es física: al fin y al cabo, cada idioma comporta una materialidad distinta. Por eso no extraña que el origen etimológico de “traducción” nos remita a una metamorfosis de lugares, de cosas: del latín “trans-latio” (“trans” que es “a través” o “de un lado a otro” y “latio” de “traer”), alude a un movimiento espacial y objetual. El concepto “traducción”, por tanto, es en sí mismo metafórico, y la metáfora que entraña nos dice que los actos de lenguaje (pongamos, un texto en chino) son cosas, cosas que están en un lugar (en ese “lugar” que es el chino) y que pueden ser desplazadas a otro lugar (a ese “lugar” que es la lengua uzbeca) y convertirse en otra cosa. Es por esto que cuando Legault califica a sus versionados dickinsonianos de “traducciones de inglés a inglés” lo que construye no es una literalidad sino una metáfora. ¿Cómo leerla?

En primer lugar, el tropo de que “reescribir es traducir” puede descifrarse en el siguiente sentido: lo que hacemos cuando reescribimos un texto es poner sus palabras –que nos son *ajenas*– en otras palabras –que nos son más *propias*–. Según este tropo, no es que cada comunidad tenga una lengua: es que cada individuo de esa comunidad (siguiendo el famoso verso de Walt Whitman “I contain multitudes”, cada individuo abarcaría en sí a toda una comunidad) tiene una lengua. Continuando con este razonamiento, el idiolecto de cada cual podría ser considerado como una lengua en sí. La traducción no sería entonces algo que sucede entre las lenguas filológicas sino algo que sucede entre las sublenguas que cada uno de nosotros tenemos respecto a los demás e incluso respecto a nosotros mismos. Este tropo, que puede parecer peregrino, lo utilizamos en el lenguaje común todo el tiempo. Por ejemplo, cuando nos quejamos de que nos cuesta poner en palabras nuestros sentimientos, lo que implica que nuestros sentimientos no van adjuntos a palabras sino que más bien hay que “traducirlos” a pensamientos (y los pensamientos, a palabras). Lo que hace Legault es tomarse en serio ese tropo: si la lengua poética de Dickinson es un idioma en sí, si queremos entenderla hay que “traducirla” a otro idioma que nos sea más cercano. De “inglés dickinsoniano”, espinoso y casi inescrutable, a “inglés legaultiano”, más afín al inglés del día a día. Así describe su proyecto él mismo en la “Translator’s Note” del libro: “Emily Dickinson wrote *in a language all her own*, thus the need for this English version of what she meant. The translations presented here are my attempt to rewrite her poems (*with their foreign beauty intact*) in ‘Standard English’” (Legault, 2012: 7-8). La lengua dickinsoniana es extranjera, pues, y hay que refamiliarizarla.

En segundo lugar, el tropo de que “las reescrituras son traducciones” puede llevarnos a repensar, no a los idiolectos *qua* idiomas, sino a la poesía como *un idioma* y a la no-poesía como *otro idioma*. De ahí que esta metáfora pueda leerse en conexión con otra metáfora: el tropo de que “parafrasear es traducir”.

Veamos. Tengamos en cuenta los lugares comunes (o criterios archigenéricos) que existen sobre cómo es el lenguaje poético, a saber, que es un lenguaje elevado en forma y contenido. Independientemente de que este precepto se cumpla o no en los poemas concretos, suele considerarse que la poesía requiere de un fondo y de un lenguaje complejos; a su vez, esa complejidad se asocia con la presencia de figuras retóricas, en especial con tropos (metáforas, metonimias...).¹⁹ Dicho de otro modo, suele pensarse que el lenguaje poético es como ya hemos apuntado antes el lenguaje de Dickinson: simbólico, opaco, con figuras retóricas, para nada obvio, con dobleces. En cambio, suele considerarse que el lenguaje no-poético, es como hemos dicho antes que es el lenguaje de Legault cuando “traduce” a Dickinson: plano, sin tropos, directo, sin indirectas. De un lado, la poesía: los significados figurados, escondidos, enmascarados. De otro, la no-poesía: los significados literales, evidentes, abiertos. Siguiendo este argumento, y volviendo al otro de que “reescribir es traducir”, podemos considerar (metafóricamente) que el lenguaje poético y el no-poéticos son tan distintos que, de hecho, son lenguas diferentes. Y por eso el tropo de que “reescribir es traducir” se funde con el tropo de que “parafrasear es traducir”.

Queda la duda: ¿los intentos de traducción/parafraseo acaban con el poema porque, en poesía, la forma y el contenido están tan íntimamente ligados que son irreproducibles por fuera de sí mismos? ¿O no acaban con el poema sino que lo continúan? En ese caso, ¿en qué consistiría esa continuación no-poética del poema? ¿En un desvelamiento? ¿En una expansión?

Legault no sólo plantea tácitamente la pregunta por la paráfrasis poética en el subtítulo de su libro (el concepto de “traducción de inglés a inglés”, tomado literalmente, resulta tan absurdo que no puede sino estar guiñándonos el ojo para que lo entendamos como una metáfora). También la hace reverberar por cada página, y lo más interesante de su proyecto es que va mostrando distintas posiciones al respecto.

Algunas respuestas a la pregunta sobre la posibilidad o imposibilidad de la paráfrasis en poesía

En un principio, el libro de Legault parece responder afirmativamente a esta pregunta que nos ocupa. Muchos de sus poemas juegan a insistir en que lo que hacen sus traducciones/paráfrasis es “destapar” las verdades que Dickinson, en su escritura hermética, se ha afanado en encubrir con una alta densidad retórica. En otras palabras: parece decir que sí es posible la paráfrasis/traducción, entendida como un desvelamiento.

¹⁹ Para ver la evolución del género, pueden consultarse los textos reunidos en *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology* (2014), a cargo de Virginia Jackson y Yopie Prins. En este trabajo nos centramos en los que consideramos los dos criterios archigenéricos más importantes en el siglo XX (aunque sean como un negativo; no pocos poetas han reaccionado contra ellos): la idea de que la poesía implica una indagación temática sustantiva, no trivial, y la idea de que la poesía implica un uso especial del lenguaje, más trabajado y bello y con más dobleces que el lenguaje cotidiano.

Consideremos un par de ejemplos. Recordemos el poema de Dickinson que comienza como sigue: “Hope is the thing with feathers — which perches in the soul [...]”. En su poema nº 314 Legault lo traduce así: “Hope is kind of like birds. *In that I don’t have any*” (Legault, 2012: 52). Nuestro autor toma el tropo de Dickinson de que “la esperanza = un pájaro” y expone el significado que —según él— borbotea a un nivel más tácito, “la esperanza = un pájaro = lo contrario a mí”. Lo que parece sugerir Legault es que Dickinson, aunque habla en tercera persona sobre una cierta ave que, más que significar ‘ave’, significa ‘esperanza’, en realidad está hablando de sí misma: de su condición de no-ave, de su desesperanza. La misma lógica sigue su traducción del poema de Dickinson que comienza con el verso “So has a Daisy vanished”. Leemos en el poema nº 19 de Legault: “Do flowers go to heaven when they die? / I guess probably. *By flowers, I mean me*” (Legault, 2012: 13).

Estos casos parecen entonces suscribir la idea de que sí es posible la paráfrasis poética: la paráfrasis entendida como traducción que pone en relación “textos poéticos” que son “textos oscuros” (que ocultan cosas) con “textos no-poéticos” que son “textos transparentes” (que las sacan a la luz). Esta lógica se intensifica si nos fijamos en que lo que muchos de los poemas de Legault “desvisten” es un supuesto subtexto dickinsoniano erótico y (para su época, y quizás también para Dickinson, al menos en parte) censurable y por tanto que convenía disimular. Presuponen que Dickinson no podía confesar (o confesarse) sus deseos lesbianos en sus textos, por lo que no tenía más remedio que “cifrarlos” en impenetrables símbolos; símbolos que los poemas de Legault desentrañan y aclaran, quitándoles esa pátina de represión, eufemismo o tabú. Si los poemas de ella se “disfrazan”, los de él la “desnudan”.

Por ejemplo, tomemos el poema de Dickinson que comienza con el verso “I have a Bird in spring”. El poema nº 4 de Legault traduce: “The arrival of spring is *somewhat sexually charged*” (Legault, 2012: 11). Y tomemos el poema de Dickinson que empieza con el verso “We should not mind so small a flower”. El poema nº 82 de Legault parafrasea: “There’s something about this flower in particular. / It reminds me of flowers in general. Also of bees. / Also of other things, *such as sex with my brother’s girlfriend*” (Legault, 2012:21). Los símbolos de la primavera y las flores hacen una suerte de *strip-tease* y terminan por enseñar qué hay “debajo”: deseo sexual, deseo por Sue. Así explica Legault este mecanismo en la entrevista citada:

I was in a course at UVA on Walt Whitman and Emily Dickinson [...] it was an academic course and I was sitting in as an MFA student, and everyone in the class was digging through her biography and trying to figure out what each poem meant in terms of like, Oh, well her cousin had just died, and she wrote this poem immediately afterward, and this poem is obviously, you know, about the death of her cousin. So they would translate the poem as: I’m sad that my dead cousin is dead.

Which I found frustrating initially. I was really kind of annoyed because I was part of this cult of Emily Dickinson who prized her works as these steel-tight boxes that were meant to be beheld and not changed [...] which is insane. (*laughter*) I still love that version of Emily Dickinson, but I also started to fall in love with my classmates’ versions, because I thought it was funny. One poem would be like, ‘I really wanna have sex with Susan Gilbert Dickinson, my sister-in-law,’ because she had just written this love letter the day before she wrote the poem. So people were doing this, and I would take down what they said in the

margins [...] At first I was making fun of them but then I just kept doing it. The joke became serious. (Aprea, 2012)

No obstante, la respuesta a la pregunta “¿es posible o imposible la paráfrasis en poesía?” no siempre parece ser un sí tan despreocupado. Proponemos que hay cuatro maneras en las que la respuesta afirmativa se complica.

Un primer grupo de poemas desmontan la presuposición de que el lenguaje de la lírica es complejo y muy retórico y el lenguaje no-lírico es simple y está despojado de figuras. Estos poemas de Legault traducen/parafrasean las metáforas de Dickinson no en textos literales vacíos de figuración sino en textos con más y más metáforas. Algunos de ellos tienen un gran poso filosófico, existencial, incluso existencialista. Dice el poema nº 3: “Life is like a boat on a sea of itself” (Legault, 2012: 11). El nº 817: “When I die, I’m going to be a dog, endlessly chasing my tail” (Legault, 2012: 112). Y el nº 1498: “Time hates you” (Legault, 2012: 184).

Es cierto que en estos ejemplos las metáforas legaultianas no son muy herméticas, en comparación con las de Dickinson. Pero hay otros casos en los que sí abraza el hermetismo (aunque sin asomo de gravedad), como por ejemplo en su traducción/parafraseo del poema de Dickinson que comienza con el verso “On my volcano grows the Grass”. Dice su poema nº 1743: “I’m a nice volcano” (Legault, 2012: 208).

Un segundo grupo de poemas sí parecen jugar a que traducen el “inglés dickinsoniano” de sentidos celados a un “inglés legaultiano” sin medias tintas, si bien esta operación de, digamos, “traducción por simplificación” se problematiza en el momento en que los poemas de Legault se revelan metapoéticos y se autocomentan. Así, algunos de sus textos no pueden evitar tematizar el hecho de que, aunque intentan ser literales y cristalinos, no pueden resistirse a ser también figurados y tener varias capas. Quizás porque, como leemos en su poema nº 557, “Words represent things even when they don’t” (Legault, 2012: 83). Dice su poema nº 144: “I relate to people who have been in prison. / I’m in prison, *figuratively*” (Legault, 2012: 29). Y leemos en su poema nº 1673: “Sometimes stars are not large gaseous bodies. / *Sometimes they are symbols*” (Legault, 2012: 201). En algunos casos sus poemas incluso articulan analogías que devienen teatrales alegorías pero, en vez de presentárnoslas sin más (lo cual permitiría al lector “entrar” sin contextualización en el mundo del poema), lo hace avisándonos de que lo que va a formular es una analogía *posible*, una alegoría *hipotética*. Leemos en su poema nº 1411: “If summer were a person, she would be the kind of person whose hat I want to steal” (Legault, 2012: 176). Y en su poema nº 21: “If autumn is kind of like a parade, then flowers are like the people who found out about the parade and didn’t approve of the parade, mostly because they weren’t invited to be in it, and then tried to cancel the parade” (Legault, 2012: 13).

En otras palabras: estos poemas se descubren muy retóricos, pero al mismo tiempo relativizan el propio universo retórico que erigen y obligan al lector a ser consciente de que lo que tiene delante es un artefacto que no se olvida (y que no consiente que nadie se olvide) de que es eso, un artefacto. Nos brindan tropos, no sin advertirnos previamente: “esto es un tropo”.

Algo parecido sucede en estos otros ejemplos. Dice el poema nº 106: “She has this glow-in-the-dark hat. Also, her dress glows in the dark. Also, her face does. Also, *she’s*

actually the sun" (Legault, 2012: 24). Leemos en el poema nº 111: "There's paint all over the place. It looks like a couple of painters got into a fight and got paint all over the place. *Actually, it's a sunset*" (Legault, 2012: 25). Si los anteriores eran comparaciones alegóricas que se nos presentaban de manera completa aunque con el aviso del "if...", ahora se trata de comparaciones alegóricas incompletas cuyo secreto sólo se nos da al final. Lo que las completa es una suerte de "solución", de tal modo que la estructura que siguen es la de una adivinanza y, sólo en la última parte, aportan su desvelamiento. Primero vienen las "pistas" y luego la exposición. Algo así como: "¿qué o quién tiene un sombrero y un vestido y una cara que brillan en la oscuridad? ...El sol"; "¿Qué o quién está todo pintarrajeado como si los pintores se hubieran lanzado las brochas a la cabeza? ...El atardecer". Si en la paráfrasis se supone que tiene lugar un movimiento entre un lenguaje aparatoso y poético a uno más transparente y no-poético, no es lo que sucede aquí: el lenguaje parafraseador es tan lírico como el lenguaje parafraseado.

Un tercer grupo de poemas logran no incluir tropos (y por tanto sí parecen aceptar la idea de que se puede traducir/parafrasear poesía yendo de lo difícil y retórico a lo fácil y no-retórico), si bien no pueden evitar ironizar o bromear sobre el hecho de que eso que están diciendo, tradicionalmente, está asociado a una serie de tropos muy específicos. La posibilidad de la paráfrasis vuelve pues a complicarse, en tanto que, lo quiera quien escribe o no, escriba lo que escriba se van a generar tropos en la mente del lector. Esto es lo que sucede cuando Legault versiona poemas de Dickinson en los que hay símbolos que tienen que ver con la naturaleza, y los traduce a las que se supone que son las emociones que se cifran en esos símbolos naturales. Leemos en el poema nº 1371: "Nature is *pathetic*" (Legault, 2012: 172). Y en el nº 1441: "The wind is *manic-depressive*" (Legault, 2012: 179). Lo que hace nuestro poeta en estos ejemplos es meter el dedo en la llaga de la llamada "falacia patética", que consiste en proyectar los propios sentimientos en el paisaje o en el clima, como cuando el yo lírico está triste y entonces describe un horizonte en el que se pone a llover (la tristeza del yo se replica en el cielo que, afligido también, "llora"). Vemos en estos poemas de Legault que la naturaleza debería significar naturaleza sin más, pero de hecho significa (porque lo ha significado mucho en el pasado, y esa herencia connotativa no se puede borrar) *pathos*.

Un cuarto grupo de poemas aceptan alegremente traducir/parafrasear desde lo complejo a lo simple pero poniendo de manifiesto que esta operación no puede sino implicar una *reductio ad absurdum* que no hay manera de que no resulte extravagante y graciosa. Podría decirse que esto es lo que ocurre en todo el libro, si bien en algunos poemas esta ostentación de humor absurdo se hace más obvia. Por ejemplo, el poema de Dickinson que empieza con el verso "When I count the seeds" recibe la siguiente traducción en el poema nº 51 de Legault: "I love summer! I just love it" (Legault, 2012: 17). Para entender este punto tenemos más información sobre la lógica que declara Legault haber seguido en una entrevista ficticia que escribió para la web de la editorial McSweeney's, en la cual es la propia Dickinson quien le entrevista a él sobre el sentido de este tan estafalario libro suyo.²⁰ El siguiente fragmento es de especial interés:

²⁰ En realidad no sabemos si esta entrevista ficticia fue escrita por Legault o por el equipo de McSweeney's puesto que no se especifica. El estilo es legaultiano, por lo que presuponemos que el texto o fue redactado por él o con su participación o beneplácito.

ED: How did the idea of translating my work come about?

PL: I was in a seminar about you in which we would sit around reading your most private thoughts, trying to disassemble your psyche like a time-bomb.

At first I got defensive. It seemed ok to interpret the love letters you wrote to your sister-in-law, but I thought your poems couldn't be reduced to simple ideas—without removing their lyric intensity / ruining them; i.e. my version of #72:

It's my birthday!

But then I thought it's nice that you have a birthday. It's nice that you were a human and would be one if you weren't dead. That you would get a twitter account were you alive [...]

That you wrote a poem about every idea I'll ever have. That some of those ideas are stupid (but true); i.e.:

485. Death is mean. (Legault, 2012b).

En algunos casos no se trata tanto de *reductio ad absurdum* sino más bien de expresar obviedades. En estos poemas nuestro autor sigue transformando los muy retóricos poemas de Dickinson en poemas tan poco retóricos que no parecen poemas (lo cual parecería responder que sí a la pregunta de si la paráfrasis es posible), si bien al mismo tiempo ese casi “grado cero” de la figuración —esa casi total literalidad de los textos de Legault— sigue resultando, a su manera, poética. No por la vía, más previsible, de la figuración, sino por la vía de la sorpresa que produce en el lector hablar de sentimientos con tan poca figuración, y además con tantas palabras malsonantes. Leemos en el poema nº 552: “Depression sucks” (Legault, 2012: 82). En el nº 1496: “Beauty pisses me off” (Legault, 2012: 184). En el nº 1325: “I’m afraid of being alive” (Legault, 2012: 168). Y en el nº 1716: “When people forget me, I feel like shit” (Legault, 2012: 205).

En otros casos, esta casi total literalidad consiste en expresar perogrulladas. Sin embargo, como en los ejemplos anteriores, los textos de Legault no dejan de resultar extrañamente líricos. Dice el poema nº 11: “If you pick a rose, it can no longer access water / and other vital nutrients that it needs to live” (Legault, 2012: 12). Y dice el poema nº 549: “The moon exists” (Legault, 2012: 82). Esta clase de obviedades a veces implican juegos de palabras o juegos conceptuales, retruécanos: si en el poema nº 1334 leemos que “I’m glad I don’t know I don’t have any friends” (Legault, 2012: 169), en el nº 1375 leemos que “I’m sad that I’m not happy” (Legault, 2012: 172).

Estos poemas nos obligan a reconsiderar que tal vez hay otras maneras de escribir poesía más allá de adensar nuestra dicción con figuras retóricas, duplicidad, velos y locuciones crípticas: nos obligan a fijarnos en que todo artefacto que se autoconcibe como poético supone tomar decisiones estilísticas que no sólo atañen a la presencia o ausencia de tropos. En estos ejemplos, podríamos pensar en los efectos estéticos de usar registros supuestamente poco poéticos como el *slang* o las groserías, o de remarcar lo que teóricamente es *demasiado* obvio, de tal manera que empezamos a hacernos preguntas incómodas sobre ello (¿por qué decir “la luna existe” y no “Emily Dickinson existe” o “todo existe”?).

Conclusiones

Estos cuatro conjuntos de poemas comentados no permiten que podamos responder de manera lineal a la pregunta que nos concierne: cómo es que *TEDR* responde a la pregunta de si la poesía puede parafrasearse, traduciéndola a otro lenguaje que pueda resultar, justamente, menos poético y por ello más accesible. Como hemos visto, la idea que funda y atraviesa a este libro, la de la “traducción homolingüística”, presupone que la empresa es realizable. Simultáneamente, es una idea que no esconde su paradoja

y que, una vez se lleva a la práctica en los poemas, se afirma tanto como se niega. Si comparamos las versiones de Legault con sus originales, e incluso si renunciamos a las comparaciones y nos centramos en los poemas de Legault y lo que dicen sobre sí mismos —mostrando una gran conciencia metapoética y hasta metalingüística—, podemos sacar algunas conclusiones.

La primera, que no es cierto que la poesía sea compleja *en tanto que* retórica y el lenguaje no-poético sea simple *en tanto que* no-retórico: muchos poemas de Legault incluyen tropos, pero otros no. Unos no pero son conscientes y tematizan esta conciencia; otros no pero es casi imposible que el lector no los vaya a querer interpretar como si sí tuvieran tropos; y otros no pero incluso su supuesta “llaneza” o “superficialidad” a-retórica puede resultar hiper-poética.

La segunda conclusión: no es cierto que no se “pierda” nada (ni que no se “gane” nada) al traducir/parafrasear un poema. Sí se “pierde”, sí se “gana”, y el hipertexto no será jamás equivalente al hipotexto, pero en esas transformaciones que el hipertexto condensa reside su valor y su condición de obra literaria. Es cierto que a veces el hipertexto sí desvela algunos de los secretos del hipotexto. Más frecuentemente, sin embargo, lo que hay es un movimiento de expansión.

Porque al final la pregunta por la paráfrasis, que se materializa metafóricamente en la pregunta por la traducción, recibe por la vía de los hechos en *TEDR* una respuesta no normativa, no propositiva; volviendo a Barthes: una respuesta literaria, gozosa. En *TEDR* parafrasear es traducir, traducir es reescribir y reescribir es, sin más, escribir.

Referencias bibliográficas

- APREA, Jonathan (2012). Death is what's happening. Interview of Paul Legault. *BOMB*, 11 de octubre. Disponible en: <https://bombmagazine.org/articles/death-is-whats-happening>
- BARTHES, Roland (1993). *El placer del texto seguido de Lección inaugural*. Traducción de Nicolás Rosa y Óscar Terán. Madrid: Siglo XXI.
- BIEDERMAN, Lucy (2018). Unauthorized Editions: New American Poets Remediating Dickinson. *The Emily Dickinson Journal*, 27(1), 1-23.
- CURRIE, Gregory; & Jacopo Frascaroli (2021). Poetry and the Possibility of Paraphrase. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 79(4), 428-439.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- JACKSON, Virginia; & Yopie Prins (eds.) (2014). *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LEGAULT, Paul (2012). *The Emily Dickinson Reader. An English-to-English Translation of Emily Dickinson's Complete Poems*. New York: McSweeney's.
- LEGAULT, Paul (2012). McSweeney's Books Q&A Between Paul Legault Author of The Emily Dickinson Reader, and Emily Dickinson, by McSweeney's Books. *McSweeney Internet Tendency*, 13 de Agosto. Disponible en: <https://www.mcsweeneys.net/articles/a-mcsweeneys-books-qa-between-paul-legault-author-of-the-emily-dickinson-reader-and-emily-dickinson>

- PERLOFF, Marjorie (2000). Emily Dickinson and the Theory Canon. *SUNY Buffalo Electronic Poetry Center*. Disponible en: <https://writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/articles/dickinson.html>
- PUGH, Christina (2013). Fair Copy by Hazelton, Rebecca, and: The Emily Dickinson Reader: An English-to-English Translation of Emily Dickinson's Complete Poems by Legault, Paul (review). *The Emily Dickinson Journal*, 22(1), 100-102.
- SOCARIDES, Alexandra (2012). For Emily, wherever I may find her: On Paul Legault's Emily Dickinson. *Los Angeles Review of Books*. Disponible en: <https://lareviewofbooks.org/contributor/alexandra-socarides/>

LA REESCRITURA FEMINISTA DE LA VIOLACIÓN DE LUCRECIA: LA SUBVERSIÓN DE SHAKESPEARE POR ANGÉLICA LIDDELL

THE FEMINIST REWRITING OF THE RAPE OF LUCRECE: ANGÉLICA LIDDELL'S SUBVERSION OF SHAKESPEARE

ANE MATRES GARCÍA
Universidad Complutense de Madrid

amatres@ucm.es

 0009-0007-4270-9914

Recibido: 14/12/2023

Aceptado: 30/03/2024

Resumen

La violación de Lucrecia ha sido una historia reelaborada en muchas obras artísticas. Una de estas reelaboraciones es la de Angélica Liddell, que parte de la de Shakespeare como hipotexto. Por tanto, el objetivo de este artículo consiste en examinar las alteraciones que Liddell ha realizado de este mito mediante un estudio comparado y el uso de la mitocrítica y de la crítica feminista. Este proceder ha desvelado que –subvirtiéndolo los mitemas, los recursos estilísticos y los tópicos– la escritora desestima la visión premoderna de la violación a favor de una visión moderna que posibilita la agencia de las mujeres violadas. Además, critica los esquemas de virtud que ciñen a las mujeres a un marco opresivo.

Palabras clave: Mitocrítica, Literatura comparada, feminismo, Shakespeare, Angélica Liddell.

Abstract

The rape of Lucrece has been rewritten in numerous works of art. One of them is Angélica Liddell's version, which uses Shakespeare's version as a hypotext. Therefore, the objective of this article is to elucidate the changes made by Liddell resorting to comparative literature, myth criticism and feminist criticism. This procedure has revealed that, by subverting the constituent parts of the myth, the stylistic resources and the motifs, Liddell rejects the premodern conception of rape in favour of a modern one that enables agency to raped females. Moreover, she criticises the models of virtue that entrap women in oppressive structures.

Keywords: Myth Criticism, Comparative literature, feminism, Shakespeare, Angélica Liddell.

Introducción

Como expone Carlos de la Torre, “son muchísimas las obras literarias que, a lo largo de la historia, han tratado la figura de Lucrecia y el trágico episodio de su muerte” (2017: 46). Tal es su relevancia que Mithu M. Sanyal defendió que solo la violación de Europa y de la mujer de Potifar son comparables en relevancia (2019: 282). Por lo tanto, resulta interesante analizar cómo se reelabora esta figura femenina, dado que las narrativas

sobre la violación no solo reflejan y forman percepciones sobre esta (Catty, 2011: 9; Andersson *et al.*, 2019: 6), sino que también pueden subvertir las narrativas, permitiendo así nuevas vías de agencia y de comunicación (Brigley y Gunne, 2010: 11; Andersson *et al.*, 2019: 7).

Concretamente, el objetivo de este artículo reside en demostrar cómo *You Are My Destiny (lo stupro di Lucrezia)* de Angélica Liddell usa *La violación de Lucrecia* de Shakespeare como hipotexto para subvertir el mito y criticar así la sociedad patriarcal, puesto que esta justifica la violación y convierte en eterna víctima a la mujer. Para ello, primero se analizará qué mitemas se mantienen, cuáles se eliden y cuáles se alteran respecto a la versión del inglés. Después, se indagará en cómo la escritora se apropia de los recursos estilísticos de Shakespeare para sustentar y potenciar la subversión.

Este objetivo se alcanzará recurriendo a la Literatura comparada y a algunos términos de la mitocrítica que serán útiles para organizar el análisis –que partirá solo del texto publicado y no de las puestas en escena–. Además, este también se llevará a cabo mediante las aportaciones de la crítica feminista que indagan sobre la violación; específicamente con las contribuciones de Virginie Despentes (2007); de Rita Segato (2017); de Kate C. McLean, Hannah Shucard y Moin Syed (2017) y de Mithu M. Sanyal (2019).

Marco teórico

Como ya se ha adelantado en el párrafo anterior, este estudio se ciñe tanto a la Literatura comparada como a la mitocrítica. No obstante, la manera de tratar los sucesos sobre Lucrecia es variable, ya que algunos críticos lo consideran parte de hechos históricos verídicos, mientras que otros lo asocian al mito. A este respecto es destacable la advertencia planteada por Carlos de la Torre, quien señala que, pese a que la muerte de Lucrecia sucedió en el 509 a.C., la primera referencia sobre el tema –antes de las versiones de Tito Livio y de Ovidio– es la del historiador Fabio Píctor en torno al 200 a.C. (2017: 49). Debido a esta falta de fuentes contemporáneas, lo más probable es que se trate de hechos históricos reales en torno a los que se ha ido construyendo una narrativa (2017: 49). Es decir, frente a posturas como las de Mary Beard que consideran este un relato mítico (2017: 126), sería más prudente considerar que “la ‘historia’ se incorporó a la literatura de manera semejante a los grandes temas de la leyenda troyana o de otros famosos mitos” (Moya, 1995-1996: 234). Por consiguiente, se analizan los textos utilizando mitemas, es decir, las unidades constitutivas que conforman un mito según Levi-Strauss (Gómez, 1976: 128).

En cuanto a la crítica feminista, para apreciar la subversión que realiza Liddell de lo que supone la violación y de las estructuras que la sustentan, se ha optado por propuestas teóricas que reivindican a la víctima más allá de la categoría de superviviente y de los esquemas que esta categoría tiene asociados. Concretamente, se partirá del recorrido histórico que realiza Mithu M. Sanyal en *Violación: aspectos de un crimen, de Lucrecia al #metoo* (2019). Esto se complementará con la teoría de Rita Segato, que demuestra que en la actualidad confluyen dos perspectivas diferentes de la violación: la premoderna –sustentada en la cuestión de soberanía y que concibe a la mujer como

patrimonio– y la moderna –donde la mujer se convierte en sujeto de derecho y, por lo tanto, sufre la violación como un delito contra su persona– (2017: 304-307). Asimismo, se tendrá en cuenta la generación de identidad a partir de la interrelación de las *master narratives* con las narrativas individuales. Como McLean *et al.* (2016: 11) destacaron, la identidad de género no está solo mediada por las percepciones propias e individuales de lo que supone pertenecer a un género, sino que también está conformada por las restricciones y las libertades culturales; de manera que, pese a que las “master narratives are culturally shared stories that provide guidance for how to belong to, and be a good member of, a given cultura”, el individuo –por una parte– internaliza parte de esas narrativas y –por otra parte– negocia con ellas (McLean *et al.*, 2016: 2). Por último, se tendrá en cuenta la proposición de Virginie Despentes de sacar la violación del horror absoluto para así favorecer que las mujeres violadas puedan recuperar su autonomía y sanar, en vez de convertirse en víctimas eternas (2007: 34-37).

Análisis de *La violación de Lucrecia* de Shakespeare

La obra de Shakespeare es un poema narrativo escrito en 1594. Este se basa en la historia de Lucrecia que aparece en los *Fasti* de Ovidio y en *Ab Urbe Condita* de Tito Livio (Belsey, 2001: 321 y Lasa, 2017: 406). La gran diferencia con las fuentes latinas es la mayor extensión del texto del inglés, que se sustenta sobre todo en el desarrollo psicológico que da a los personajes entre los momentos claves de la acción (Eisaman, 1986: 67 y Newman, 1994: 304). Como Raquel Rocamora y Juan Antonio Cebrián acentúan, casi todos los autores que relatan el episodio –como también sucede con Shakespeare– recurren a los siguientes aspectos principales que podrían considerarse los mitemas:

Tarquino, atraído por la belleza y castidad de Lucrecia, se propone seducirla, sin éxito, por lo que, para obligarla a ceder a sus indignos deseos, aduce una mentira que consistiría en hacer creer que esta comete adulterio con un esclavo, de ahí que matase a ambos tras haberlos sorprendido yaciendo juntos. Para que su buen nombre no quede manchado, Lucrecia termina cumpliendo la voluntad del príncipe con el objetivo de poder contar posteriormente su desgracia. Después de narrarla [a] los hombres de su familia, se suicida clavándose un puñal, el cual es recogido por Bruto mientras jura liberar a Roma del tirano (2021: 126).

En la época de Shakespeare, la violación era una manera simbólica de criticar la tiranía o de cometer un crimen contra otro hombre (Catty, 2011: 10). Es decir, refleja la mentalidad premoderna sobre la violación, ya que concibe a la mujer como patrimonio. De esta manera, “el honor de las mujeres [...] se encontraba en su cuerpo, en su virginidad o en su estado como esposa o viuda honorable. Por ese motivo, solo ella poseía algo que podía ser robado o destruido con la violación” (Sanyal, 2019: 67). Esto se refleja explícitamente a lo largo de la obra: “usurpador cobarde” (Shakespeare, 2015: 412), al igual que se explicita que es propiedad de su marido, como se puede apreciar en los siguientes fragmentos: “¿Y por qué es Colatino quien proclama su prenda / él que debió ocultarla de todos los ladrones?” (Shakespeare, 2015: 33-34) o “[sus senos] tan

sólo conocían el yugo de su amo / y le habían jurado serle fieles” (Shakespeare, 2015: 409-410). Incluso ella misma se cosifica, no solo es un acto del narrador: “ya robado el tesoro... / ¡quemar el inocente joyero que era tuyo!” (Shakespeare, 2015: 1056-1057). Por último, el violador también la reifica: “¡Mi guía es el deseo; mi botín, la belleza! / ¿Quién teme naufragar donde yace enterrado un gran tesoro?” (279-280).

Tal es la importancia de la propiedad que se configura como “uno de los temas más presentes en el poema” (Torre, 2017: 52). Cecilia Lasa propone el conflicto entre dos retóricas: la retórica del marido, que convierte a Lucrecia en objeto y que predispone que el príncipe quiera apropiarse de esa joya, y la retórica de Tarquino, que también la objetiva y que le impulsa a reducirla a un objeto sin voluntad propia (2017: 412-416). Por esto, críticas como Catherine Belsey (2001: 315) y como María Florencia Gasparín (2012: 3) defienden que esta es una tragedia basada y originada por la propiedad. Además, en este poema la mujer no solo se convierte en un objeto, sino que su problema personal pierde importancia, mientras que la obtiene la afrenta al sistema social. Al fin y al cabo, la violación supone tanto el suicidio de Lucrecia como la afrenta a su marido Colatino, ya que en la sociedad romana la deshonor de su mujer se transfería al marido (Torre, 2017: 49). La conciencia de esta deshonor transmitida a su pareja incluso la expresa la propia Lucrecia: “la afrenta que Tarquino me infligió, y la que yo a la que a mi vez inferí a Colatino” (Shakespeare, 2015: 819). Por consiguiente, la mujer queda invalidada como individuo al que han agredido sexualmente.

Además, como apunta John Kunat, la obra termina como empieza: con una competición entre hombres. Si al principio se trataba de dilucidar qué esposa era más virtuosa, el final está configurado por la discusión entre su padre y su marido para ver quién tiene más derecho a sufrir por el suicidio (2015: 13-14). Es más, esta discusión la llevan a cabo de manera que compiten “for the right to lament her death in the basis of ownership” (Belsey, 2001: 317); es decir, –como también recalca Jocelyn Catty– se vuelve a subrayar el estatus de Lucrecia como propiedad (2011: 15). Por ejemplo, esto se puede apreciar en los siguientes fragmentos: “el anciano Lucrecio grita: ¡Hija, hija querida! / ¡Mía era esa vida que segaste!” (Shakespeare, 2015: 1751-1752), “padre y yerno compiten, en pareja contienda, / a ver quién llora más” (1791-1792) o “no era sino mía / y no debe ser llorada más que por Colatino” (1798-1799). Por ende, se puede apreciar que Lucrecia pierde relevancia como víctima y hasta como individuo por ser reificada.

Antes de explicar la diferencia que se establece con la obra de Liddell, conviene considerar otras facetas de la violación de esta obra. Una de ellas es la violencia. Como explica Sanyal, había un momento en el que un *no* implicaba *sí*, porque se suponía que las mujeres no sentían deseo sexual (2019: 26). Por consiguiente, la mujer que exponía a un violador tenía que demostrar que se había resistido físicamente de manera constante, si no, podía implicar que quería ser violada (28-29, 37). Al fin y al cabo, en el siglo XVI el honor de la mujer seguía midiéndose en base al nivel de resistencia ejercida (88). Al principio, Tarquino dice “suplicaré en limosna su cariño” (Shakespeare, 2015: 241) e intenta conseguir su consentimiento. No obstante, cuando falla se remite a la amenaza ya mencionada en los mitemas y hasta admite la coerción: “debo poseerte esta noche. / Si te niegas, la fuerza me franqueará el camino” (512-513). Frente a esto, Lucrecia intenta disuadirle mediante argumentos que abarcan desde el verso 561 hasta el 644.

Sin embargo, no lo logra y, cuando tenga que exponer el suceso a su marido, incidirá en la violencia usada contra ella y en la resistencia con la que intentó defenderse en vano (1622-1624). En suma, la violencia a la que Lucrecia tiene que hacer frente es una constante a lo largo de toda la obra.

Otra faceta relevante es la victimización de la protagonista. Concretamente se dice que ha perdido algo máspreciado que la vida: “pero lo que ha perdido vale más que la vida” (687). Como ya se ha mencionado, Desportes caracteriza la violación como un hecho del que una mujer violada no puede huir y a la que se le exige la obligatoriedad de cargar con un trauma (2007: 33-34), de manera que “post-violación, la única actitud que se tolera es volver la violencia contra una misma” (42). Esta actitud de eterna víctima se refleja también en el poema y llega a tal punto la violencia hacia sí misma que quiere morir –“ella más bien quisiera que el día nunca volviera” (746)–. Todo esto culminará con su suicidio, que también es la manera de recuperar su honra: “si muero, mi honor ha de vivir en ti; / pero si vivo, vivirás en mi infamia” (1032-1033). En definitiva, hay una clara tendencia a la victimización, que es un acto problemático que ha llevado a los críticos del poema a discutir sobre la agencia de Lucrecia, otra de las facetas importantes de la violación.

Como menciona Kunat, la mayoría de las lecturas feministas de la obra se centran en si Lucrecia subvierte o se ciñe a la estructura patriarcal (2015: 4). A este respecto, la mayoría de los críticos defienden lo segundo, mientras que unos pocos optan por lo primero (Belsey, 2001: 315-316). En primer lugar, Lucrecia perpetúa unos valores surgidos de la rivalidad entre hombres que, además, oprimen a las mujeres (Newman, 1994: 306 y Belsey, 2001: 326). En segundo lugar, no puede elaborar su duelo en la esfera sociopolítica (Lasa, 2017: 422-423) y su violación se convierte en el instrumento para conseguir un cambio político que acabe con la monarquía (Catty, 2011: 21 y Kunat, 2015: 16-17). Asimismo, si no fuese por un hombre como Bruto que continuase lo que ella había comenzado con su muerte, esta no hubiera servido (Belsey, 2001: 334 y Torre, 2017: 45-46); es decir, Lucrecia necesita que actúe un hombre para ser ella agente de cambio. Sin embargo, ella —como se aprecia en el siguiente fragmento: “soy dueña de mi destino” (Shakespeare, 2015: 1069)— desafía su estatus subalterno de propiedad al suicidarse sin consultarlo con su marido (Green, 1994: 97-98, Belsey, 2001: 328 y Gasparín, 2012: 7). Este acto le quita la voz (Eisaman, 1986: 72), aunque anteriormente se aprecia la importancia de su agencia lingüística al usarla para exigir venganza por los actos de Tarquino (Kunat, 2015: 6) y al dar voz a Hécuba, otra mujer que no tiene voz (Green, 1994: 93). En definitiva, se refleja la tensión del poema, dado que en algunos aspectos Lucrecia se somete y se rebela al mismo tiempo. Incluso algunos escritores clásicos la alabaron por su indomabilidad y su coraje masculino (Eisaman, 1986: 69 y Torre, 2017: 50).

Pese a esto, a lo largo de toda la obra se asocia a Lucrecia con virtudes femeninas como pureza, constancia, integridad y castidad (Eisaman, 1986: 71). Además, “la figura de Lucrecia se transformó, casi en el mismo instante de su muerte, en un ejemplo de conducta y de valores que despertó la admiración de muchos a lo largo de todos los tiempos” (Torre, 2017: 60). Incluso ella misma procura configurarse para la eternidad como una mujer honrada que no sirva de mal ejemplo para las mujeres: “¡No, no —exclama— ninguna dama / podrá excusarse en lo futuro invocando mi nombre!” (Shakespeare,

2015: 1714-1715). Como Yolanda Beteta advierte, hay “poder configurador de los mitos en la construcción de la subjetividad femenina” (2009: 165); por ello es tan importante analizar las reelaboraciones feministas de estos, ya que “las mujeres ‘han sido dormidas’ para quedar excluidas de la producción del capital simbólico y quedar cosificadas como meras reproductoras de un imaginario colectivo estructurado en torno a unas relaciones de dominio y explotación” (164).

Análisis de *You Are My Destiny (lo stupro di Lucrezia)* de Angélica Liddell

Frente a esto, Angélica Liddell produce capital simbólico subvirtiendo el esquema típico del mito, puesto que no incluye muchos de los mitemas que constituyen la historia de Lucrecia y los incluidos los subvierte. Concretamente, Tarquino no recurre a la coerción ni a la violencia cuando el intento de seducción fracasa, pues seduce con éxito. Tampoco se hace referencia al suicidio: solo me menciona que Tarquino y Lucrecia acabarán juntos en el infierno (Liddell, 2015: 52), aunque esto resulta ambiguo porque no se aclara si solo es una metáfora o si se refiere a muertes reales (de las que tampoco se obtiene ningún tipo de información). Por último, se hace referencia a la reacción de los hombres después del suicidio; sin embargo, la valoración de estas actitudes –como se defenderá más tarde– es subvertida.

Estructuralmente esta obra también es compleja, puesto que el episodio de Lucrecia está introducido mediante otro que actúa de marco y en el que una mujer vuelve a Venecia el 12 de agosto de 2013, cinco años después de sentirse humillada en esa ciudad (45). Concretamente, la primera mención explícita a Lucrecia se da en la sección denominada “El sueño de Lucrezia”, que narra el episodio onírico en el que la protagonista del marco está a punto de experimentar una violación, por lo cual en esta obra la violación tiene una forma más simbólica que real. Además, esta obra de teatro también está constituida por una sección denominada “Dice Shakespeare” en la que únicamente se cita un fragmento de la obra del inglés. Este es parte del discurso de seducción que Tarquino dirige a Lucrecia y que sirve a Liddell para darle un aspecto de honorabilidad, dado que revela que este hombre por amor se sacrifica por ella: “yo insisto en abrazar mi infamia” (50). El sacrificio de Tarquino además será repetido a lo largo del texto y servirá a la dramaturga para contrastarlo con el egoísmo y la cosificación a la que someten a Lucrecia el resto de hombres del mito.

Precisamente, Liddell comienza la siguiente sección –titulada “La novia del sepulturero”– realizando una clara referencia a la influencia de Shakespeare: “la obra terminaba con una competición de sepultureros” y “el amor es una competición de sepultureros” (2015: 50). Es decir, hace referencia a la competición final del padre y del marido de Lucrecia en la que –frente al cadáver– la trataban como un objeto. Aunque el fragmento más importante que desacredita la perspectiva premoderna de mujer como propiedad es este:

Y fue así como llegó un violador para convertirme en amante. Porque de todos los hombres que me rodeaban, padre, esposo y amigo, fanáticos de mi virtud, esclavos de

sus ambiciones, con mi sangre aún caliente en el cuchillo, el único que habló de amor, el único que no habló de patria, el único que no habló de gobierno, el único que no habló de guerra, el único que no habló de política, el único que prefirió perderlo todo a cambio de un instante de amor, fue el violador, fue Tarquino (2015: 53-54).

Aquí se aprecia la subversión del final de la obra de Shakespeare, pues la Lucrecia de Liddell desafía su estatuto como objeto y propiedad; por consiguiente, reivindica su autonomía y se aleja de convertirse en una eterna víctima. Incluso convierte a su violador en amante. De esta manera, al desafiar la perspectiva premoderna, reivindica como más honorable a la figura del violador.¹ Así, esta Lucrecia acaba en un espacio donde conviven la perspectiva premoderna y la moderna, puesto que la protagonista se reivindica como sujeto de derecho, pero a la vez está constreñida por las narrativas de esa primera perspectiva.

Es más, la honorabilidad del Tarquino de Liddell también se subraya recalcando la conciencia que ya tenía el Tarquino de Shakespeare sobre las consecuencias de sus acciones. Como Lasa destaca, Tarquino es conocedor del crimen y realiza una valoración racional que al final desestima (2017: 411-412). En otras palabras, al final cae en el *furor amoris*, un tópico típico de la reelaboración de este mito que vincula al amor con la irracionalidad y la locura (Rocamora y Cebrián, 2021: 128). Sin embargo, en el caso de Liddell los dos personajes ceden al *furor amoris*: Tarquino se sacrifica por poder yacer con Lucrecia –“se encargará el sepulturero perdedor; es decir, uno de mis hijos, porque yo estaré aguardándote abajo para recibir tu cuerpo, y junto a tu cuerpo la tierra que me sepultará a tu lado” (2015: 51)– y ambos son conscientes de que al abandonarse a este *furor amoris* “el cielo no viene hacia nosotros” (2015: 51). Ni en esta mención a la muerte ni en ningún momento posterior se menciona que Lucrecia se vaya a suicidar, por lo tanto, no incurre en el acto que la somete a los valores patriarcales que valoran a la mujer en cuanto a su pureza y honor. Tampoco se ciñe a la estructura patriarcal cuando –como se ha explicado anteriormente– desestima a Bruto, a Colatino y a Lucrecio y prefiere a Tarquino, pues esta Lucrecia desafía su propia instrumentalización.

Por consiguiente, no resulta del todo acertada la valoración de Mara Valderrama, ya que considera la revisión del mito de la escritora como “una presentación amable de la violación” (2023: 103). Es cierto que la mitología latina es un motivo que la dramaturga suele deformar (Eguía, 2013: 60). Sin embargo, esta deformación parece más bien un instrumento para criticar esa concepción premoderna de la violación que, en el caso del mito o historia de Lucrecia, es la que impulsa la tragedia. Es decir, concordaría con lo que posteriormente dice Valderrama respecto a la influencia del esperpento en las obras de Liddell: “Cuando Liddell defiende la violación de Lucrecia como un acto liberador [...] ¿no se muestra como una gran bufona colocando un espejo deformante delante de una sociedad ridícula?” (2023: 118). Además, la defensa de esta violación como acto liberador va más allá, puesto que ofrece a la víctima la agencia de determinar la manera de considerar sus experiencias y de vivir tras experimentar estas. En otras palabras, le servirá a Liddell para reivindicar a las mujeres como agentes que se pueden alejar de la figura de la eterna víctima.

¹ Además, tras este fragmento citado, la obra termina con una canción de amor llamada “You are my destiny” de Paul Anka (Liddell, 2015: 54-55), que además, constituye el título de la obra de Liddell. Es decir, la subversión aparece ya patente en el mismo título.

Esto resulta claramente revelado por la relación entre la historia marco y la reelaboración del mito. La mujer del marco es una mujer que refleja las experiencias de la Lucrecia de Shakespeare: “me marché de Venecia humillada, sintiendo un asco insuperable por mi propio cuerpo y mi propia existencia [...] caminaba con la muerte danzando en mi cabeza” (Liddell, 2015: 45). Sin embargo, como el narrador indica, “ahora ella debe regresar a Venecia para que Lucrezia y Tarquinio puedan encontrarse en el infierno” (52). Es decir, ella forma parte de la bisagra que permite la subversión del relato sobre la violación y también se percibe ese cambio de percepción respecto a la violación y al papel de las mujeres. Al fin y al cabo, cuando se marcha de esa Venecia donde ha tenido ese sueño simbólico, se produce una reconciliación o una sanación:

Y si hace cinco años me marché de Venecia escuchando los silbidos repulsivos de una corte de monstruos nauseabundos, ahora me marchó flotando entre ángeles y coros ucranianos. [...] me sentía bendecida por el agua salina de la laguna, como bautizada por las mismas aguas en las que deseé hundirme aquel mes de enero (45).

Como destaca Sanyal hablando de las historias de las supervivientes, no solo el violador se ha convertido en una entidad, sino que las violadas también se han convertido en una, puesto que se ha extendido “una estructura narrativa y, por consiguiente, una voz, era sin embargo solo *una voz y una historia* de una vasta gama de experiencias” (2019: 102). Así, se ha construido una *master narrative* que exige a la mujer ser una víctima, si bien es cierto que con el nuevo término de *superviviente* se consigue la conversión en una víctima activa (Sanyal, 2019: 118); no obstante, se sigue tendiendo a reproducir estereotipos de las mujeres como presas pasivas e impotentes (Sanyal, 2019: 244). Esta obra, en cambio, muestra el poder del individuo de negociar mediante su narrativa personal con la *master narrative*, pudiendo generar así una nueva manera de construir la identidad. Concretamente, se refleja la propuesta de Desportes de una capacidad de recuperarse vinculada a aprender a vivir con la violación sin limitar la autonomía, ya que –como ella reivindica– vivir con amplitud es más valioso que una vida de reclusión por miedo al peligro (2007: 36-37).

Esta aceptación del hecho de ser violada (aunque sea en un espacio onírico) y el desafío a la *master narrative* va más allá en este personaje sin nombre. Críticos de Liddell suelen destacar que esta subvierte reglas y leyes para forzar reflexiones al lector o espectador sobre la normativa (Garnier, 2012: 133-134) o que son personajes supervivientes de una sociedad que los daña los que, con una actitud contestataria, atacan los estereotipos para generar así la reflexión del receptor (Loureiro, 2019: 72). En este caso, como se puede apreciar por el sueño que tiene, la mujer de su marco dice lo siguiente: “Siento que quiere violarme y matarme, pero aún así, aún sabiéndolo, lo sigo [...] pero no tengo miedo, como si fuera a violarme y a matarme dulcemente, como si fuera algo que yo deseara” (Liddell, 2015: 46). La mención de desear ser violada podría parecer a simple vista una internalización de discursos machistas; no obstante, como advierte Valderrama, “el giro antifeminista de Liddell [se podría interpretar] como parte de su naturaleza oposicional, siempre cuestionando cualquier idea fácilmente asimilada por la mayoría y siempre amenazando el *statu quo*” (2023: 102-103). Esto se aprecia por la continuación del sueño, que sigue desafiando la *master narrative*.

Concretamente, al seguir al violador, la mujer entra a una mercería, lugar que no solo se tipifica como femenino, sino que también –en el argumento de la obra de Shakespeare– se recalca como la prueba de la virtud superior de Lucrecia, porque, cuando los hombres acudieron por sorpresa a sus respectivas casas para probar a sus esposas, ella era la única que estaba hilando en vez de estar entregada a diversiones o bailando (Shakespeare, 2015: 20). Frente a esta virtud que acaba sometiendo a la Lucrecia de Shakespeare a un sistema de valores patriarcales, Liddell degrada la mercería y a las mujeres que la frecuentan: “la mercería huele a meados y a menstruación, a dignidad, a virtud [...] es un alud de mujeres vulgares, feas, estúpidas, irritables, susceptibles, desmemoriadas tercas y malvadas” (2015: 46-47). Estas ponen a prueba sus conocimientos sobre costura “para certificar la superioridad femenina, [...] expertas en culpabilizar a los demás. Casi todas las mujeres del mundo están dentro de esta mercería, cumpliendo con orgullo su deber” (Liddell, 2015: 47). En cambio, la protagonista del marco se resiste a la obediencia y a amoldarse a esos valores, por eso cuando pierde al violador dentro de la mercería –ese asidero que le permite desafiar las narrativas opresivas– siente miedo: “es entonces cuando me entra miedo en mitad de toda esa avalancha de mujeres” (Liddell, 2015: 47). Es más, estas mujeres dicen lo siguiente: “que debo suicidarme, que debo de servir de ejemplo, que ninguna mujer violada puede quedar con vida, debo de servir de ejemplo, debo de servir de ejemplo” (Liddell, 2015: 47), en otras palabras, –en un claro paralelismo con la situación de Lucrecia y en su insistencia en convertirse en una figura respetable– intentan encerrarla en una narrativa opresiva que no deja que desarrolle su autonomía.

Análisis de tópicos y de temas de las dos obras

La crítica a la narrativa opresiva no solo la hace mediante esta subversión ya explicada de los mitemas. Liddell también se apropia de recursos estilísticos de Shakespeare para subvertirlos y reforzar lo expuesto anteriormente. En el caso del inglés, este recurre al tópico de *ignis amoris* o *flamma amoris*, siempre asociado al violador a lo largo de todo el poema. Por ejemplo: “así el atroz Tarquino se debate / entre el deseo ardiente y la fría conciencia” (Shakespeare, 2015: 247-248) y “pero el fuego que arde en su corazón, y que un deseo insano consume, / lanza su soplo opuesto que devuelve a la antorcha su llama” (Shakespeare, 2015: 314-315). Frente a esto, la obra de Liddell es doblemente transgresora, dado que antes de la revolución sexual feminista la libido femenina era tabú y a partir de 1980 las escenas en productos culturales de mujeres disfrutando de la violación eran inadmisibles (Sanyal, 2019: 44 y 61). Sin embargo, la dramaturga asocia a Lucrecia el tópico de *ignis amoris* y esa pasión está dirigida al violador: “tu soplo enciende mi alma hecha de leña. Podrías venir a practicar surf sobre mis llamas. Son más altas que las llamas del Adriático” (2015: 52).

Además, también se potencia su deseo y su capacidad de agencia mediante la figura de la viña. El Tarquino de Shakespeare dice lo siguiente: “por un racimo de uvas en sazón ¿quién destroza una viña?” (2015: 215). Como contraste, la Lucrecia de Liddell destaca su agencia declarando que sus uvas serán silvestres y que no se amoldarán a las normas sobre la virtud. Asimismo, abrirá el cerco de su viña; es decir, en este caso

la transgresión no la realiza el violador, sino que ella transgrede primero los códigos de conducta y deja libre acceso a Tarquino: “os daré a conocer lo que yo haré en mi viña: quitaré su cerco y será consumida, romperé su vallado y será pisoteada. La convertiré en una desolación, no será podada ni cultivada. Crecerán espinos y cardos” (2015: 53). En definitiva, se apropia de su cuerpo que, como destaca Loureiro, en muchas obras de la escritora el cuerpo se convierte en el único espacio de libertad al tener control sobre él (2019: 77).

Esto se aprecia también en cómo se gestiona la posibilidad de quedar encinta. En Shakespeare el infanticidio o aborto se presenta como odio a la polución que implica la violación en las familias patricias (Newman, 1994: 322-323; Kunat, 2015: 11-12). Por ejemplo, así se refiere al vástago: “este injerto bastardo jamás ha de crecer” (Shakespeare, 2015: 1062). Asimismo, como Newman destaca, que en el poema narrativo no se desarrolle la historia de Filomela y que se quede como una mención limita las posibilidades de reacción de las mujeres ante una violación, desestimando así la vía violenta e invisibilizando el infanticidio, una acción cometida por las mujeres que podía servir para lograr cambios estructurales y políticos (1994: 317-318). Teniendo en cuenta esto último, es relevante que Valderrama destaque que el matricidio en las obras de Liddell sirve “para crear una nueva versión violenta de la libertad del deseo femenino” (2023: 103) y lo mismo podría aplicarse al infanticidio. Al fin y al cabo, la primera mención a los posibles vástagos es la siguiente: “he aquí la herencia del Señor: los hijos. Su merced es el fruto del vientre” (Liddell, 2015: 46). No obstante, más adelante se rebela frente la voluntad ajena impuesta sobre ella: “Sacad al bebé al frío invierno y cantad, cantad hasta que el bebé muera congelado, pues ese es el salmo que llevo en mis entrañas” (Liddell, 2015: 53). Es decir, Liddell mediante la subversión de elementos del texto de Shakespeare sigue subrayando la agencia de Lucrecia.

Además, esta agencia y deseo propio también los destaca Liddell mediante la desestimación de la separación de cuerpo y alma. La gran crítica del cristianismo al mito de Lucrecia residía en que la mente y el cuerpo estaban separados y que la mente ocupaba un nivel superior; por consiguiente, ella no tenía la culpa de la violación y el suicidio no era necesario (Eisaman, 1986: 69-70). La misma Lucrecia admite la pureza de su alma: “inmaculada y pura permanece mi alma / que de la violación se encuentra a salvo” (Shakespeare, 2015: 1656-1657). No obstante, la Lucrecia de Liddell comienza la relación sexual mediante su propia iniciativa y con la siguiente proclamación: “voy vestida de carne, nada más. Así que tendrás que fornicar con mi espíritu” (2015: 52); es decir, elimina la justificación que permitía que Lucrecia siguiese siendo virtuosa en un sistema patriarcal opresivo, reivindicando así otra vez su agencia.

Conclusiones

La obra de Shakespeare es una tragedia originada por la concepción premoderna de la violación. En esta, Lucrecia es violada mediante coerción. Tras esto, se configura como eterna víctima y ejerce violencia contra sí misma, ciñéndose así a valores patriarcales y convirtiéndose en un ejemplo de mujer virtuosa. En cambio, Liddell subvierte los

mitemas denostando a los personajes masculinos honorables de Shakespeare, destacando la respetabilidad de Tarquino, consiguiendo que la seducción de este sea efectiva sin necesidad de recurrir a la coerción, evitando el suicidio de Lucrecia y recurriendo a una historia marco. De esta manera, no solo critica la concepción premoderna de la violación—abogando por una moderna— sino que también critica los esquemas de virtud que ciñen a las mujeres a un marco opresivo y desafía la *master narrative* que convierte a las mujeres en eternas víctimas sin agencia. Además, Liddell vuelve a reforzar la reivindicación de la agencia de las mujeres a nivel estilístico al subvertir los siguientes tópicos y temas de Shakespeare: el *ignis amoris*, la viña, el infanticidio y la relación de cuerpo y alma.

Referencias bibliográficas

- ANDERSSON, Ulrika; EDGREN, Monika; KARLSSON, Lena; & NILSSON, Gabriella (Eds.) (2019). Introductory Chapter: Rape Narratives in Motion. *Rape Narratives in Motion* (1-16). New York: Palgrave Macmillan.
- BEARD, Mary (2017). *SPQR. Una historia de la antigua Roma* (trad. FURIÓ, Silvia). Barcelona: Crítica.
- BELSEY, Catherine (2001). Tarquin Dispossessed: Expropriation and Consent in “The Rape of Lucrece”. *Shakespeare Quarterly*, 52(3), 315-335.
- BETETA, Yolanda (2009). Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos. *Investigaciones feministas*, (0), 163-182. Disponible en: <https://core.ac.uk/reader/38817030>
- BRIGLEY, Zoey; & GUNNE, Sorcha (Eds.) (2010). Introduction: Feminism without Borders, The Potentials and Pitfalls of Re-theorizing Rape. *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation* (1-20). Nueva York: Routledge.
- CATTY, Jocelyn (Ed.) (2011). *Writing Rape, Writing Women in Early Modern England: Unbridled Speech*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- DESPENTES, Virginie (2007). *Teoría King Kong* (trad. PRECIADO, Beatriz). S.l.: Melusina.
- EGUÍA, Jesús (2013). Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell. *Teatro: revista de estudios culturales*, (27). Disponible en: <https://cutt.ly/9wltTvUM>
- EISAMAN, Katharin (1986). Taking Tropes Seriously: Language and Violence in Shakespeare’s Rape of Lucrece. *Shakespeare Quarterly*, 37(1), 66-82.
- GARNIER, Emmanuelle (2012). El “espíritu de lo grotesco” en el teatro de Angélica Liddell. *Signa*, (21), 115-136. Disponible en: <https://cutt.ly/ZwltUrRd>
- GASPARÍN, María Florencia (2012). Notas sobre la propiedad y la desposesión, lo propio y lo inapropiado en *La violación de Lucrecia*. Comunicación presentada al VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. La Plata. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-088/89.pdf>
- GÓMEZ, Pedro (1976). La estructura mitológica en Lévi-Strauss. *Teorema: revista internacional de filosofía*, 6(1), 119-146. Disponible en: <https://cutt.ly/AwU8XEj3>
- GREEN, Joyce (1994). Speech, Silence, and History in “The Rape of Lucrece”. *Shakespeare Studies*, (22), 77-103.

- KUNAT, John (2015). Rape and Republicanism in Shakespeare's "Lucrece". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 55(1), 1-20.
- LASA, Cecilia (2017). Poetizar el dolor de la mujer en la Modernidad temprana inglesa: política de la forma en *La violación de Lucrecia*, de William Shakespeare. *Babedec*, 7(13), 405-425. Disponible: <https://cutt.ly/uwltOWFa>
- LIDDELL, Angélica (2015). You Are My Destiny (lo stupro di Lucrezia). En LIDDELL, Angélica. *Ciclo de las resurrecciones* (43-55). Segovia: La Uña Rota.
- LOUREIRO, Katherine Elizabeth (2019). Una aproximación a la poética teatral de Angélica Liddell. *Siglo XXI. Literatura y cultura española*, (17), 61-80. <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.61-80>
- MCLEAN, Kate C.; SHUCARD Hannah; & SYED, Moin (2017). Applying the Master Narrative Framework to Gender Identity Development in Emerging Adulthood. *Emerging Adulthood*, 5(2), 1-13. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1177/2167696816656254>
- MOYA, Francisco (1995-1996). El romance de Tarquino y Lucrecia. *Miscelánea medieval murciana*, 19-20, 233-244. Disponible en: <https://cutt.ly/rwltSwGx>
- NEWMAN, Jane O. (1994). "And Let Mild Women to Him Lose Their Mildness": Philomela, Female Violence, and Shakespeare's *The Rape of Lucrece*. *Shakespeare Quarterly*, 45(3), 304-326.
- ROCAMORA, Raquel y CEBRIÁN, Juan Antonio (2021). La locura de amor en la *Lucrecia* de Nicolás Fernández Moratín. *Tycho*, 7, 123-135. Disponible en: <https://cutt.ly/ewltEsCo>
- SANYAL, Mithu M. (2019). *Aspectos de un crimen, de Lucrecia al #MeToo*. Barcelona: Reservoir Books.
- SEGATO, Rita (2017). La estructura de género y el mandato de la violación. En SANTIAGO, Alejandra de; CABALLERO, Edith; & GONZÁLEZ, Gabriela. *Mujeres intelectuales: feminismos y liberación en América Latina y el Caribe* (299-331). Buenos Aires: CLACSO. Disponible en: <https://cutt.ly/kwltWcSB>
- SHAKESPEARE, William (2015). *La violación de Lucrecia: un poema narrativo (edición bilingüe)* (trad. RIVAS, José Luis). Madrid: Vaso Roto.
- TORRE, Carlos de la (2017). *The Rape of Lucretia: de heroína clásica a contralto contemporánea*. *Revista ITÁLICA*, 2(3), 45-62. <https://cutt.ly/gwU8SZ2Y>
- VALDERRAMA, Mara. (2023). Esperpento y cuerpo violento: Angélica Liddell entre misoginia y feminismo. *Acotaciones*, (50), 99-122. <https://orcid.org/0000-0003-0695-2515>

TRISTANA EN LA CRÍTICA LITERARIA DE ELVIRA LINDO: LA REVISIÓN FEMINISTA DE UN CLÁSICO DE LA LITERATURA

TRISTANA IN THE LITERARY CRITICISM OF ELVIRA LINDO: THE FEMINIST REVISION OF A LITERARY CLASSIC

ANTONIO CAZORLA CASTELLÓN
Universidad de Almería

ancazorla@ual.es

 0000-0001-7478-3253

Recibido: 13/12/2023

Aceptado: 31/03/2024

Resumen

El objetivo del presente artículo es analizar la interpretación en clave feminista que Elvira Lindo realiza sobre *Tristana*. Nos detendremos, por tanto, en el discurso de Lindo sobre la construcción narrativa que realiza Galdós del deseo femenino. A continuación, estudiaremos la búsqueda que realiza de los rastros biográficos del autor en el texto narrativo, especialmente la huella de la mujer que inspiró el retrato psicológico, o etopeya, de *Tristana*. Tras ello, confrontaremos la lectura feminista de Lindo con la de Emilia Pardo Bazán y concluiremos con la reflexión de aquella sobre el presunto feminismo que se le atribuye a Galdós. Con todo, nuestro propósito último reside en incorporar a las investigaciones sobre la producción crítica de Lindo una muestra de su contribución al análisis de las imágenes de mujeres que habitan la literatura canónica.

Palabras clave: crítica feminista, imágenes de mujeres, Elvira Lindo, Benito Pérez Galdós, *Tristana*.

Abstract

The aim of this article is to analyze Elvira Lindo's feminist interpretation of *Tristana*. We will dwell, therefore, on Lindo's discourse on Galdós' narrative construction of female desire. After that, we will study her search for the author's autobiographical traces in the narrative text, especially the imprint of the woman who inspired *Tristana*'s psychological portrait, or ethopoeia. After that, we will compare Lindo's feminist reading with that of Emilia Pardo Bazán and conclude with the author's reflection on the alleged feminism attributed to Galdós. Ultimately, the aim of this paper is to add to the research on Lindo's critical production with a sample of her contribution to the analysis of the images of women that inhabit canonical literature.

Keywords: Feminist Criticism, Images of Women, Elvira Lindo, Benito Pérez Galdós, *Tristana*.

Introducción

La producción crítica de Elvira Lindo (Cádiz, 1962) tiene una clarísima influencia de las metodologías de la crítica literaria feminista por la atención que ha prestado a las escritoras y la manera en que ha sabido subrayar en la literatura escrita por mujeres las

problemáticas de género. No obstante, las tendencias de la crítica literaria con las que la autora conecta son variadas. El marco general en el que se inserta esta producción de Lindo sería el de la crítica impresionista, un método mediante el cual la autora plasma sus impresiones personales sobre el texto literario y lo conecta con su propia vida (Ballart y Julià, 2019). Si atendemos a las características textuales, la estructura y el formato que siguen los textos críticos de Lindo conectan con los rasgos de la crítica periodística: rapidez, sencillez y profundidad limitada (Navas Ocaña, 1997). Vemos, con mucha frecuencia, el uso de las herramientas de la crítica biográfica porque Lindo trata de hallar al autor o a la autora de la obra literaria en elementos narrativos como los personajes (Ballart y Julià, 2019).

En lo que se refiere a las técnicas de la crítica feminista, los métodos principales que sigue Elvira Lindo son, en primer lugar, la “ginocrítica”, que inaugura Elaine Showalter en 1977 con *A Literature of their Own: British Novelists from Brönte to Doris Lessing*, un texto fundacional de la crítica literaria feminista en el que la autora lleva a cabo “el redescubrimiento de escritoras olvidadas o rechazadas” de los siglos XIX y XX (Moi, 1999: 64). En segundo lugar, el ejercicio crítico de Lindo conecta con la metodología de análisis de mujeres, cuya precursora teórica es Mary Ellman, quien con *Thinking About Women* (1968), junto con Kate Millet dos años después con *Sexual Politics* (1970), dan el pistoletazo de salida de la revisión de las imágenes de la feminidad que los autores han realizado en la literatura canónica y androcéntrica (Moi, 1999: 44; Navas Ocaña, 2009: 19).

La obra crítica de Elvira Lindo no solo es feminista porque rescate a autoras olvidadas y analice las representaciones de género, sino porque lo hace desde una posición situada. Lindo asume el rol de “lectora feminista”, concepto que emana del texto *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer* (1996) de Lola Luna. La teórica española sienta un precedente en nuestro contexto de la crítica literaria feminista porque convierte a la lectora en un sujeto político. Lo hará siguiendo los postulados de “la estética de la recepción, [...] los planteamientos políticos de Toril Moi” e inspirándose en el texto del teórico de la deconstrucción Jonathan Culler, “Leyendo como una mujer” (1982: 43-61) (Navas Ocaña, 2009: 68). De este modo, este tipo de lectora desempeña la tarea de “revisar axiológicamente, desde una perspectiva feminista, las lecturas y modos de lectura que nos han configurado como lectores, y que nos han transmitido simultáneamente modelos de una identidad sexual mediante roles o estereotipos sociales, arquetipos y mitos” con el objetivo principal de “poner de relieve prejuicios sexistas” (Luna, 1996: 24). Podemos ver claros ejemplos de todas estas tendencias críticas en la producción de Lindo. Teniendo en cuenta que en esta parcela de su obra predomina la visión personal de la autora sobre la literatura reseñada –principio de la crítica impresionista–, sus textos sobre Elena Fortún, Gloria Fuertes, Ilsa Barea, Angelika Schrobsdorff, Elizabeth Strout y Vivian Gornick, entre otros, fueron publicados en *El País* y, por tanto, poseen elementos textuales de la crítica periodística, aunque luego pasaran a formar parte de su ensayo *30 maneras de quitarse el sombrero* (2018). Por ejemplo, en el texto de Elena Fortún vemos un claro ejercicio de crítica biográfica al desentrañar la presencia de la escritora en el personaje de María Luisa en la novela *Oculto sendero*. Y en todos ellos hallamos las dos características fundamentales del tipo de crítica feminista que practica Lindo: la visibilización de las escritoras, como ocurre con las olvidadas autoras de la

Edad de Plata, y el análisis de la representación de las mujeres en esos textos junto con problemáticas de género que influyen en el desarrollo de los personajes, como ocurre con las mujeres de Schrobsdorff, Strout y Gornick, en los que la escritora analiza, por un lado, la construcción de estos personajes en calidad de madres e hijas, y, por otro lado, teoriza sobre la maternidad y las relaciones maternofiliales desde una perspectiva de género.

Sin embargo, hasta ahora solo se ha estudiado el análisis que Lindo elabora de los personajes femeninos creados por mujeres, pero no nos habíamos detenido en situar la producción crítica de Lindo en la corriente del estudio de las imágenes de mujeres creadas por autores canónicos. Esa ausencia puede cubrirse con uno de los autores predilectos de Lindo, un escritor que ha marcado la educación literaria, así como la obra, de escritoras y escritores de la literatura posterior a 1975. Se trata, en efecto, de Benito Pérez Galdós (1843-1920). Bastaría con prestar atención a las novelas de aquellas escritoras y escritores que enriquecen su literatura no solo con las técnicas narrativas del realismo y de la construcción de un ambiente perfectamente identificable en los anales de la historia, sino también con la caracterización de unos personajes dotados de humanidad a quienes es difícil observar sin sentir compasión, comprensión y empatía. Esa es quizá una de las grandes cualidades del maestro del realismo español. El influjo del escritor decimonónico sobre las voces literarias contemporáneas es aún un tema que precisa de un estudio exhaustivo, especialmente entre aquellas escritoras que han reconocido públicamente la sombra galdosiana en la creación de sus ambientes y la configuración de sus personajes literarios.

María del Mar López Cabrera (2021) atiende a lo que la crítica especializada – ella cita, por ejemplo, a especialistas galdosianos de la talla de Gustavo Martín Garzo, Germán Gullón o Yolanda Arencibia– ha sostenido sobre la posible influencia de Galdós en autores como Juan Marsé, Rafael Chirbes, algunas y algunos poetas de la generación del 27 o de la década de los 60 y los 70. Pero la autora hace hincapié sobre un hecho que podría servir como punto de partida para la crítica académica que desee buscar los trazos galdosianos en la literatura contemporánea. Nos referimos a la exposición *Benito Pérez Galdós. La verdad humana*, que estuvo en la Biblioteca Nacional de España entre 2019 y 2020 conmemorando el centenario de la muerte del escritor. En esa exposición, Arantxa Aguirre dirigió un documental audiovisual titulado *Seis visiones actuales sobre Galdós*, donde algunos escritores y escritoras de reconocido prestigio confesaban la importancia del escritor canario en su educación sentimental, así como la posible influencia que han recibido de él en su quehacer literario, voces literarias reconocidísimas que a lo largo de su carrera han reivindicado su devoción por Galdós como las de Almudena Grandes, Andrés Trapiello, Care Santos, Manuel Longares, Antonio Muñoz Molina y Elvira Lindo. En el artículo de López Cabrera (2021: 14-22) están recogidos textualmente esos testimonios. Por la comunidad académica es conocida ya la huella galdosiana en los *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes, en *Ayer no más* de Trapiello, en *Romanticismo* de Longares, en *El aire que respiras* de Santos o en *La noche de los tiempos* de Muñoz Molina. En el caso de Elvira Lindo, la autora reconoce en esa muestra audiovisual que su novela *Una palabra tuya* (2005) tiene influencia de Galdós¹.

¹ Puede visionarse la entrevista en el canal de YouTube de la Biblioteca Nacional de España a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=9vP-cOkqwlw&t=1s>.

No obstante, en el mismo documento, hay algo que nos llama poderosamente la atención, y es el relato que ofrece sobre su experiencia de lectura con la novela *Tristana* desde un enfoque feminista. Esa lectura a contrapelo que Elvira Lindo hace en el documental de la exposición de Galdós está desarrollada pormenorizadamente en un capítulo de *30 maneras de quitarse el sombrero* (2018). En ese texto, “Tristana o el amor libre”, vemos a una Elvira Lindo ordenando sus pensamientos y sensaciones acerca de la novela en tres fases que corresponden con tres lecturas llevadas a cabo en tres momentos de su vida. En cada una de ellas ha podido desentrañar cuestiones que antes pasaron desapercibidas porque, como sostiene ella misma, *Tristana* es una novela que hay que leer más de una vez, y fruto de ello, consigue traer a la más inmediata actualidad la obra de Galdós ofreciendo una revisión feminista novedosa.

El objetivo del presente artículo es analizar la interpretación en clave feminista que Elvira Lindo realiza sobre *Tristana*. Nos detendremos, por tanto, en el discurso de Lindo sobre la construcción narrativa que realiza Galdós del deseo femenino. A continuación, estudiaremos la búsqueda que realiza de los rastros biográficos del autor en el texto narrativo, especialmente la huella de la mujer que inspiró el retrato psicológico, o etopeya, de Tristana. Tras ello, confrontaremos la lectura feminista de Lindo con la de Emilia Pardo Bazán y concluiremos con la reflexión de la autora sobre el presunto feminismo que se le atribuye a Galdós. En definitiva, nuestro propósito último reside en incorporar a las investigaciones sobre la producción crítica de Lindo una muestra de su contribución al análisis de las imágenes de mujeres que habitan la literatura canónica.

La representación del deseo femenino en el personaje de Tristana

El primer acercamiento de Elvira Lindo a la novela se produce con dieciséis años. Recuerda de esa lectura que interpretó el término *deshonra* como la vergüenza que ha de sentir una joven por vivir con un anciano sin estar sujeta a la institución del matrimonio. Pero fue consciente con el tiempo del cuidado con el que Galdós trató el verdadero asunto de la novela, que no es precisamente la deshonra de la joven, sino el deseo erótico de la misma. En el tercer acercamiento a la novela, motivada por la escritura de esta crítica, Elvira Lindo se dejó atrapar por el erotismo que retrata Galdós de manera velada. La novela *Tristana*, definida por Lindo como una “brutal novela erótica” (Lindo, 2018: 84), encierra el desarrollo de la sexualidad de la protagonista que divide en tres fases. En primer lugar, la vulnerabilidad de “la joven huérfana que se ve seducida y amparada por la palabrería del viejo conquistador” (2018: 84). En segundo lugar, sus encuentros con Horacio, cuando desprecia al decrepito don Lope y “encuentra al hombre joven con el que hace el amor”, y, en tercer lugar, el erotismo final cuando se sume en la melancolía al verse obligada “a regresar al anciano al ser amputada su belleza por la adversidad” (2018: 84-85). Para hallar ese deseo erótico de Tristana, el lector debe sumergirse varias veces en la novela porque el erotismo “bulle en el fondo de la historia sin salir nunca a la superficie; esta contención es voluntaria y es una constante del universo galdosiano” (2018: 85). Según Elvira Lindo, Luis Buñuel² entendió el deseo erótico “desconsiderado,

² En la obra cinematográfica de Buñuel no solo está presente esta visión del deseo erótico en el personaje de don Lope. Podemos encontrarlo también en don Jaime, personaje de la película *Viridiana*, estrenada en 1961, once años antes que *Tristana*, y basada en la novela *Halma* (1895) de Benito Pérez Galdós. Puede verse la enorme influencia de Galdós en la producción de Buñuel consultando el artículo de Juan Agustín Mancebo Roca (2021).

amenazante, acaparador, senil, egoísta, celoso” (2018: 85) que se manifiesta en la actitud celosa y arrogante de don Lope, pero también en las contradicciones de Tristana hacia el viejo “queriéndole primero, detestándolo después y aceptándolo finalmente” y el amor sincero hacia Horacio, personaje “que se esfuma cuando la enfermedad arrebató a su amante parte de sus encantos” (2018: 85).

La recepción de *Tristana* en Elvira Lindo experimenta una evolución motivada por una lectura feminista (Luna, 1996). A la luz de esta conciencia, la escritora ve en el personaje una ruptura con el modelo femenino imperante en la época, el ángel del hogar. La lectura de Lindo comparte similitudes con el análisis que realiza Cristina Jiménez Gómez (2017) en su tesis doctoral *La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer*³. En esta investigación se demuestra que la sexualidad del personaje queda manifestada no como una vergüenza, sino como “un deseo propio, libre y perverso”, que pone contra las cuerdas y “sabotea” el orden patriarcal (Jiménez Gómez, 2017: 291), una interpretación feminista que, como justifica la investigadora, sigue la estela de los postulados deconstruccionistas de Manuel Asensi en *Crítica y sabotaje* (2011). Así pues, nos encontramos con una Tristana que a través de su sexualidad rompe con el discurso genérico imperante y dejará de ser la joven sometida al dominio doméstico y sexual de don Lope, para poner en práctica un sistema de “poliandria unitaria” (Jiménez Gómez, 2017: 291) que le permite erigirse como sujeto activo interesado por la erudición y el arte al mismo tiempo que sabotea el arquetipo femenino decimonónico del ángel del hogar.

Tristana se aleja entonces de los mandatos culturales que obligaban a las mujeres a la eterna esclavitud en el ámbito del hogar, la sumisión al yugo de la figura masculina y la pasividad, rasgos que las convertían en un perfecto “ángel del hogar” (Arias Careaga, 2001), un ideal femenino que no deja de ser fruto de la burguesía capitalista decimonónica, una consecuencia del afloramiento de postulados misóginos maquillados por “disquisiciones biológicas, antropológicas y médicas sobre la inferioridad mental de la mujer” como reacción al incipiente feminismo del siglo XIX (Navas Ocaña, 2009: 153).

Con esta subversión del orden patriarcal que subrayan críticas como Elvira Lindo se nos invita a leer la acción de Tristana, a la luz de las teorías de Judith Butler, como una manera de “deshacer el género”, como bien advierte Jiménez Gómez (2017: 293). En efecto, si la sexualidad y el género se conciben como construcciones sociales, los roles de género, por tanto, serán “performativos” y susceptibles de subversión, y así Tristana juega con el género para romperlo mediante una sexualidad activa que estaba fuera de los límites de acción de la identidad femenina decimonónica (Butler, 2001: 40).

El grado de realidad en la novela: Concha Morell y el propio Galdós⁴

A pesar de que Lindo reconoce que Tristana es un personaje con una personalidad tan bien trazada que brilla por sí sola –“Tristana es Tristana, no hay otra como ella, su figura

³ La autora publica en 2019 su investigación en la Editorial Academia del Hispanismo bajo el título *Construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una perspectiva de mujer*.

⁴ Yolanda Arencibia (2021: 24) sostiene que también es rastreable la personalidad de Emilia Pardo Bazán en la novela, una cuestión que, como apunta, ya fue advertida por María Zambrano pero que, como veremos, Lindo no desarrolla en su crítica.

se nos presenta nítida y soberana, está con pleno derecho en este mundo” (Lindo, 2018: 80)—, plantea la hipótesis de que Galdós se nutrió de su propia experiencia amorosa para construir a su personaje más complejo.

Para ello se atiende a los datos conocidos de la vida de Galdós y se sumerge en fuentes documentales, siguiendo los preceptos de la crítica literaria biográfica (Ballart y Julià, 2019). En ese momento, la vida de Galdós estaba marcada por el fin de la relación con Emilia Pardo Bazán y por los inicios del noviazgo con Concha Morell, una joven aspirante a actriz. Lindo justifica esta incursión en la vida de Galdós basándose en la información que le proporcionó la biografía del escritor confeccionada por Pedro Ortiz Armengol⁵ y la conservación de la correspondencia que Galdós mantuvo con sus amantes⁶, entre las cuales, las cartas con Concha son para Elvira Lindo “tremendamente interesantes porque guardan una estrecha relación con la creación del personaje de Tristana” (Lindo, 2018: 81).

El grado de realidad en la novela puede verse también en los personajes masculinos. Don Lope y Horacio son, desde la mirada de Elvira Lindo, reflejo de los rasgos del propio Galdós, que se desdoblaría para configurar los retratos psicológicos de estos personajes. Es decir, Lindo reconoce en Galdós el uso de la perspectiva múltiple para poner de manifiesto, y desestabilizar, el discurso único e imperante del patriarcado. Una de esas perspectivas narrativas es la del autor implícito, que Wayne Booth (1961) definió como una suerte de “segundo-yo del autor” que hallamos desdoblado en el texto narrativo, una categoría que, como sostiene Pozuelo Yvancos (1989: 237-238), “es un fenómeno sometido a la reconstrucción que el lector ejerce de tal imagen o a su identificación de tal voz y por tanto afectada por su interpretación”. Asimismo, esta figura de la narración fue estudiada por Genette (1991), para quien, a diferencia de Booth, es “una instancia textual” que se manifiesta en el texto “pero que en todo caso es la responsable de las secciones y operaciones textuales aunque esta no aparezca expresamente manifestada” (Valles Calatrava, 2002: 242).

Así pues, Lindo (2018: 82) describe a don Lope como un solterón de casi sesenta años, arrogante en su forma de tratar a las mujeres, y aunque sea descrito por el narrador como un hombre generoso, lo cierto es que observa en él un comportamiento sin escrúpulos con las mujeres, a quienes es capaz de robarles su dignidad para aprovecharse sexualmente de ellas. Esta descripción de Elvira Lindo de don Lope es muy similar a la de Cristina Jiménez Gómez (2017: 304), quien señala que la forma de relacionarse con las mujeres pone de manifiesto sus intereses y vanidades personales sujetas a un profundo y arraigado ego masculino.

Como consecuencia, Lindo sostiene que Tristana, deshonrada a ojos de la sociedad, imposible de ser definida por los vecinos como “hija, amante o esposa, se ve unida a su protector por el lazo más fuerte posible, el de la indefensión” (Lindo, 2018: 82). Sin embargo, Tristana, consciente de que su condición de mujer le restringe sus aspiraciones artísticas e intelectuales, verá que su lugar en el mundo no tiene nada que ver con la imagen de mujer sumisa, asexual, casta y doméstica; nada tiene que ver, por tanto, con un ángel del hogar. Se produce entonces el despertar de Tristana a los veintidós años. Se apaga su fascinación por don Lope pero éste, sin saberlo, la ha convertido en discípula y ella aprende a disimular y mentir, desarrollando un pensamiento sobre la sexualidad

⁵ Nos referimos a *Vida de Galdós* (2000).

⁶ Las cartas de Galdós con Morell fueron transcritas y publicadas por María de los Ángeles Rodríguez Sánchez en el año 2012 para el volumen 47 de *Anales galdosianos*.

desligado del deseo maternal, y pone en práctica una forma de socialización con el varón en la que tiene un especial peso el desarrollo de sus pretensiones artísticas e intelectuales (Jiménez Gómez, 2017: 294-303). A partir de este momento, Tristana conoce a Horacio quien será, según Lindo (2018: 82), su alma gemela.

Siguiendo las aportaciones de Cristina Jiménez Gómez (2017: 303), la relación de Tristana con Horacio no responde a un sentimiento amoroso o a un deseo sexual, sino a una voluntad de salir del sistema opresivo de don Lope y convertirse en pintora. Explica Lindo que estos encuentros con el pintor Horacio en un principio nacen de una simple amistad materializada en la compañía que se proporcionan el uno al otro dando paseos. Pero esos paseos con el pintor acabarían intimando en “el palomar”, unos encuentros que relaciona de manera directa con la vida del propio Galdós durante su relación con Concha. La joven actriz vive en una situación similar a la de Tristana, conviviendo con un hombre mayor que ella, de quien se escapa para encontrarse con Galdós en una buhardilla a la que llaman “el palomar” (Lindo, 2018: 82).

Percibe que Galdós tiene la voluntad de que Horacio sea un trasunto de sí mismo. De hecho, al igual que Tristana haría con Horacio, Concha se refiere a Galdós en sus cartas como “pintor de cuerpos y almas” (2018: 82). Sin embargo, sostiene que existe una mayor relación entre Galdós y don Lope por su actitud donjuanesca. Veamos a qué se refiere.

La relación más estrecha que establece entre don Lope y Galdós estriba en las reflexiones que articula sobre el amor y la empecinada soltería que el propio escritor defendió. Incluso se permite ser autocrítico consigo mismo reprendiendo a don Lope por ser incapaz de tener una relación (2018: 83). Pese a estas similitudes entre escritor y personaje, Elvira Lindo no ve en Galdós la fanfarronería de don Lope, cuyo espíritu presuntuoso “le hacía presumir abiertamente de sus conquistas” (2018: 83). Al contrario, el escritor no alardeó de sus relaciones e incluso luchó por que no se hicieran públicos sus escauceos amorosos, aunque para ello no tuviera una actitud moralmente ejemplar: “y esa tendencia al secretismo le llevó a comportarse, según testimonios, de manera marrullera, pagando aquí o allá a aquellos que podían irse de la lengua o que le amenazaban con desvelar sus secretos” (2018: 83). Justifica este rastreo de las huellas de Galdós en la novela porque el propio escritor le confesó a Concha que Tristana estaba inspirada en ella⁷. De esas cartas, Galdós transcribió casi al completo las palabras de Concha y las puso en boca de Tristana. Por el contenido de las cartas de Concha, Elvira Lindo describe a la actriz como una mujer apasionada, orgullosa de mantener una relación con Galdós, con aspiraciones artísticas y un pensamiento transgresor y crítico sobre el destino al que estaban abocadas las mujeres de finales del XIX. De ahí, tantas similitudes entre Morell y Tristana (2018: 83-84).

Lecturas feministas de Emilia Pardo Bazán y Elvira Lindo

La escritora gallega Emilia Pardo Bazán cuenta con un amplio número de ensayos en los que reflexiona sobre las condiciones de vida de las mujeres. Entre ellos, destaca la

⁷ En “Galdós entre Pardo Bazán y Concha Morell”, Yolanda Arencibia (2021: 24) transcribe un fragmento de una carta que la actriz envía al escritor donde dice: “Tengo muchísimos deseos de conocer el libro que ahora estás escribiendo, ese que dices que te he inspirado yo. Ven pronto para que lo leamos juntos”.

crítica literaria sobre esta novela de Benito Pérez Galdós. En ella, Pardo Bazán “reprocha a Galdós el haber frustrado las expectativas de independencia de la protagonista”, una apreciación que la convirtió “en pionera de la crítica literaria feminista en España” (Navas Ocaña, 2009: 156). Veamos qué dice Emilia Pardo Bazán en esa reseña:

El asunto interno de *Tristana*, asunto nuevo y muy hermoso, pero imperfectamente desarrollado, es el despertar del entendimiento, la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a perpetua infamia y no le abre ningún camino honroso para ganarse la vida, salir del poder del decrepito galán, y no ver en el concubinato su única protección, su apoyo único (Pardo Bazán, 1999: 180).

Elvira Lindo evidencia su absoluto desacuerdo con la crítica de Emilia Pardo Bazán, y lo expresa contundentemente: “No estoy en absoluto de acuerdo con doña Emilia, quien consideró que el triste final de *Tristana* era un enmendarle la plana a un espíritu libre” (Lindo, 2018: 85-86). Lo que a Pardo Bazán le pareció en principio novedoso acaba decepcionándola cuando Tristana se entrega al amor de Horacio y la novela se aleja de su promesa inicial y “la lucha por la independencia ya queda relegada a último término” (Pardo Bazán, 1999: 180); pero Elvira Lindo no cree que Galdós quisiera darle a Tristana un castigo moral. La escritora ve cómo a lo largo de la novela se le da una claridad sobresaliente a la voz de Tristana, a través de la cual articula sus tesis sobre el amor libre, su concepción anárquica de las relaciones sentimentales y su espíritu emancipador y defensor de la libertad de las mujeres. En definitiva, no cree que el escritor quisiera condenar a Tristana como a tantas heroínas del XIX (Lindo, 2018: 86).

Coincide Elvira Lindo con lo que se ha planteado en una novedosa lectura feminista del final de la novela. Cuenta Cristina Jiménez Gómez (2017: 296-297) que Tristana, cuando tiene la primera relación sexual con don Lope, experimenta una transformación que va desde la sumisión en los primeros capítulos hasta la rebeldía, una transgresión que se potencia cuando hace suyas las ideas de don Lope sobre el matrimonio y la sexualidad. Y así quebranta no sólo los estándares sobre la sexualidad femenina sino también los que dan la potestad al varón sobre el cuerpo de la mujer.

Asimismo, Tristana cuestiona la situación social de la mujer. Podemos percibirlo en las conversaciones con Saturna, la criada, quien comparte con la protagonista la frustración que produce saber que el destino de la mujer es el matrimonio o, por el contrario, la prostitución (Jiménez Gómez, 2017: 299). La manera en que Tristana ve truncadas sus ambiciones no es consecuencia del castigo moral sino de la enfermedad y del entorno machista (Lindo, 2018: 86).

La amputación de su pierna, a consecuencia de un cáncer que le diagnostican, y su posterior regreso al hogar con don Lope no será un castigo para coartar sus movimientos y esperanzas, sino una transformación de las categorías patriarcales, según las cuales Tristana pasaría a ser una mujer incompleta. Realmente se convierte en un símbolo subversivo porque ya no es objeto de deseo del varón (Jiménez Gómez, 2017: 291-292).

Cuenta Elvira Lindo que Pardo Bazán se quejaba del destino trágico de las heroínas del XIX, pero esta crítica hacia Galdós Lindo la interpreta como un juicio

que nace del desprecio que sentía al haber sido sustituida por Concha. Pese a que es una lectura novedosa, sí creemos necesario poner en duda tal afirmación, aunque lo justifique aludiendo al artículo en el que Pardo Bazán reseñaba la obra *Realidad* donde criticó sin tapujos la interpretación de Concha Morell⁸. Lindo se refiere aquí a la crítica teatral que Emilia Pardo Bazán escribió en abril de 1892 sobre *Realidad*, publicada en el número 16 del *Nuevo Teatro Crítico Universal*. En dicha crítica, Pardo Bazán hacía, al final del texto, un repaso sobre lo que la crítica teatral había escrito a propósito de la representación de la obra de Galdós. Cuando se refiere al reparto, Pardo Bazán se hizo eco de quienes compararon la representación del personaje de Augusta llevada a cabo por María Guerrero con los papeles de Concha Morell en la piel de Clotilde y Julia Martínez en el papel de la Peri. Es aquí donde se encierra, según Elvira Lindo, una crítica un tanto maliciosa de la escritora hacia la actriz Morell⁹.

El final de la novela que Pardo Bazán considera moralista tiene otra interpretación para Elvira Lindo. Tristana fue capaz de empaparse de las teorías del amor libre de don Lope, aunque él las pronunciara como justificación de sus abusos. Tristana, más que ser una discípula, se convierte en una aprendiz que supera al maestro, pues “aun sintiéndose presa, asumió la teoría no como amante pasiva, sino como alumna aventajada”; finalmente, Tristana no busca la libertad en el amor, sino en el arte y la meditación porque es un espíritu libre y “no hay hombres a la altura de Tristana” (Lindo, 2018: 92).

El casamiento final entre Tristana y don Lope no adopta principios morales y sociales, ya que no se casan por amor. Don Lope, por un lado, se casa para así poder conseguir una herencia de su tía cristiana. Tristana, por otro lado, no compartirá cama con él ni se comportará como una esposa. Acaban mirándose de igual a igual e incluso existirá cierta superioridad por parte de Tristana porque su mutilación le permitirá prohibir las disposiciones sexuales que al inicio don Lope había instaurado en el hogar. La crítica feminista, de un lado, ha visto en este final el decaimiento intelectual y físico de la protagonista. Así lo explica también Lola Luna: “La valoración negativa de la obra se realiza pues desde una perspectiva feminista, ya que Pardo Bazán exigía una protagonista que luchara contra el medio para realizarse como mujer” (1996: 15). Y desde otro ángulo, también la crítica feminista defiende que este final demuestra que la transgresión que pretendía llevar a cabo Tristana se cumple porque ya no será objeto sexual y dispondrá del poder en el hogar. Tristana es, de este lado de la crítica, un ejemplo de las mejores propagandas feministas en la literatura por la renovada propuesta que ofrece sobre la sexualidad y la moral femenina (Jiménez Gómez, 2017: 300 y 327-329).

⁸ Dice Lindo: “La Pardo Bazán se quejaba del redundante destino trágico de todas las heroínas del XIX. Más allá de consideraciones ideológicas, no hay que dejar a un lado que doña Emilia debía sentir escasa simpatía hacia un personaje que estaba inspirado tan claramente en la bella mujer por la que el escritor la había sustituido. De hecho, la escritora no desaprovechó la oportunidad de criticar el trabajo de la actriz cuando tuvo ocasión” (2018: 87-89).

⁹ “No faltó quien estableciese comparaciones entre lo trabajado esa noche por María Guerrero y lo que corresponde á [sic] Julia Martínez y aun [á] la señorita Morell. Yo digo que no hay términos hábiles para comparar. Sea cualquier el mérito respectivo de las tres artistas, la desproporción de las dificultades que tenían que vencer es enorme. Los papeles de *la Peri* y *Clotilde* son airosos, corrientes, redonditos, hechos de encargo para que alguna actriz se luzca. No hay en ninguno de los dos momentos dramáticos, sin osales cómicas y agudezas de esas que ellas solas se dicen y se ríen” (Pardo Bazán, 1892: 66-67).

Benito Pérez Galdós, ¿escritor feminista?

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos si Galdós es o no un escritor feminista. Aunque responder a esta cuestión no es el propósito último del análisis de las imágenes de mujeres en la literatura canónica, sino subrayar los estereotipos que viven en el imaginario social, es comprensible que se despierte esta inquietud, especialmente cuando hablamos de autores que han creado novelas protagonizadas por emblemáticos personajes femeninos. También surgió la misma pregunta acerca de Clarín a propósito de *La Regenta*. No obstante, a diferencia de Galdós, Clarín sí mostró un decidido “antifeminismo” en textos ensayísticos y narrativos, como “Psicología del sexo” (1894) o *Su único hijo* (1890) en los que defendía la necesidad de educar a las mujeres en los mandatos de la ideología de la domesticidad (Navas Ocaña, 2008: 143). En cualquier caso, según Cristina Jiménez Gómez, a Galdós no se le puede colgar la etiqueta de “feminista” porque “una impronta feminista [...] no existía como tal en la época” (2017: 75). Sin embargo, sí lo define como *protofeminista*, ya que se siente atraído no sólo por la condición de las mujeres sino también por otros sujetos periféricos (Jiménez Gómez, 2017: 75-76).

En cualquier caso, Elvira Lindo no desaprovecha la oportunidad de revalorizar la obra de Benito Pérez Galdós. La escritora ensalza su valor costumbrista y considera que quienes lo enjuician por su empleo del lenguaje popular y el localismo de sus escenarios incurre en prejuicios inciertos y malévolos que crean un estereotipo negativo sobre él. No sólo reconoce el valor literario de la obra de Galdós, sino que además lo ensalza por no haber otro escritor que haya creado tantos personajes femeninos que alcancen la categoría de heroínas, con criterio propio y ambiciones. Son mujeres que “aunque sometidas a un mundo de hombres, poseen un criterio propio, una voluntad tozuda, una determinación a menudo frustrada por su posición subordinada” (Lindo, 2018: 89). En efecto, la crítica especializada ha apuntado que poseen una psicología tan compleja que evolucionan mental y físicamente, acercándose a comportamientos sorprendentes para la época, lo cual puede hacer que una lectora pueda acercarse a ellos desde parámetros feministas buscando comportamientos que cuestionen la base de la estructura patriarcal (Jiménez Gómez, 2017: 75). Y precisamente eso hace Elvira Lindo cuando teoriza sobre los personajes femeninos de Galdós, enmarcarse en el método crítico del análisis de las imágenes de mujeres leyendo como una feminista (Luna, 1996). Así, Lindo define a estas mujeres galdosianas en calidad de heroínas porque se enfrentan a las vidas que desafortunadamente les han tocado vivir y “no porque protagonicen actos extraordinarios” (Lindo, 2018: 84). Existe comprensión y admiración por parte del escritor hacia ellas, incluso más empatía que hacia los personajes masculinos porque en ellos vertía sus propias conductas de las que no se sentía orgulloso, como “la búsqueda compulsiva de novedades eróticas (2018: 84). Las actitudes compartidas entre don Lope y Galdós en lo que se refiere a las relaciones sentimentales demuestran dos personalidades que no encajaban en una época en la que pese a “las ventajas con las que contaban los varones por el simple hecho de serlo, tampoco un hombre podía ser del todo libre en un mundo de mujeres atrapadas”, pero defiende especialmente la identificación entre autor y protagonista: “Galdós es Tristana” (2018: 91). El autor le concede inteligencia y

sensibilidad y el rechazo hacia las opresoras normas sociales, “la idea, extravagante para la época, más en labios de una mujer, de que el único lazo que debe unir a dos amantes ha de ser el puro amor y no las convenciones” (2018: 91). Elvira Lindo ve en Tristana a Galdós más que en ningún otro personaje porque él deseó amar a mujeres libres que le proporcionaran a él la misma libertad (2018: 91).

Conclusiones

Lo que queda demostrado es que la crítica literaria feminista tiene el poder de traer al más inmediato presente textos que pudieran parecer muy lejanos por su cronología para demostrar que en cuanto a temáticas, personajes, problemáticas e ideales, gozan de una apabullante actualidad. Benito Pérez Galdós es un escritor que ha sido, y será, estudiado a la luz de las teorías de los estudios de género, y los resultados no dejarán de ser enriquecedores para la historia crítica de nuestra literatura. Es interesante realizar este tipo de análisis sobre aquellos escritores que han dejado una huella en autoras contemporáneas, no solo para comprobar su influjo en las corrientes literarias del siglo XXI, sino también para estudiar de qué manera contribuyen ellas mismas a enriquecer las interpretaciones de estas obras canónicas. La revisión desde los estudios de género que lleva a cabo Elvira Lindo es un ejemplo de ello. Sin emplear terminología académica, Lindo se sirve, consciente o inconscientemente, de las herramientas de análisis de la crítica feminista para abordar su propia interpretación sobre la construcción del erotismo en el personaje de Tristana, la complejidad de esta protagonista por su carácter transgresor, por su defensa del amor libre y por la subversión que provoca en el orden patriarcal, aunque para elaborar esta hermenéutica tenga que debatir con la crítica de Pardo Bazán.

Con todo, vista la importancia que tiene Galdós en la educación literaria de Elvira Lindo, sería interesante buscar su huella en la producción crítica de otras autoras como Almudena Grandes (López Cabrera, 2021), pero también debemos atender a las novelas de Lindo en busca de una posible herencia del escritor decimonónico. Como se comentó anteriormente, en la entrevista que concedía para la exposición de la Biblioteca Nacional de España, la autora señalaba que en la escritura de su novela *Una palabra tuya* (2005) la presencia de Galdós fue muy poderosa, como también algunos críticos han apuntado (Bravo, 2010). Pues bien, debemos finalizar estas páginas advirtiendo que no solo tiene influjo esa novela, sino que el rastro del escritor canario está también presente en *Algo más inesperado que la muerte* (2002) (Pozuelo Yvancos, 2002; Sanz Villanueva, 2002; Díez de Revenga, 2012) o en *Lo que me queda por vivir* (2010) (Díez de Revenga, 2012). Se abriría así una posible vía de investigación que ofrecería resultados muy enriquecedores para la historia literaria española.

Referencias bibliográficas

ARENCEBIA, Yolanda (2021). Galdós en Pardo Bazán y Concha Morell. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, (16), 21-28.

- ARIAS CAREAGA, Raquel (2001). Estudio preliminar. En PÉREZ GALDÓS, Benito. *Tristana* (Edición de Raquel Arias Careaga) (5-64). Madrid: Ediciones Akal.
- ASENSI, Manuel (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- BALLART, Pere; & JULIÀ, Jordi. (2019). Crítica y pensamiento literario catalán en el siglo XX. En POZUELO YVANCOS, José María; RODRÍGUEZ ALONSO, Mariángeles; BALLART, Pere; JULIÀ, Jordi; OLAZIREGUI, Mari Jose; OTEGI, Lourdes; & RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro, *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX* (203-416). Madrid: Cátedra.
- BOOTH, Wayne (1961). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.
- BRAVO VEGA, Julián (2009-2010). Un folletín desconocido de Manuel Ibo Alfaro: *La virgen de la pradera*. *Cuadernos de investigación filológica*, (35-36), 197-222.
- BUTLER, Judith (2001). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- CULLER, Jonathan (1984). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco (2012). *La novela política: novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- GENETTE, Gérard (1991). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, Cristina (2017). *La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer*. [Tesis doctoral]. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- JIMÉNEZ GONZÁLEZ, Cristina (2019). *Construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una perspectiva de mujer*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- LINDO, Elvira (2002). *Algo más inesperado que la muerte*. Barcelona: Seix Barral.
- LINDO, Elvira (2005). *Una palabra tuya*. Barcelona: Seix Barral.
- LINDO, Elvira (2010). *Lo que me queda por vivir*. Barcelona: Seix Barral.
- LINDO, Elvira (2018). *30 maneras de quitarse el sombrero*. Barcelona: Seix Barral.
- LÓPEZ CABRERA, María del Mar (2021). La huella de Galdós en la novela social española contemporánea. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, (61), 57-80.
- LUNA, Lola (1996). *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*. Barcelona: Anthropos.
- MANCERO ROCA, Juan Agustín (2021). La reinterpretación del texto en la pantalla: *Nazarín* de Benito Pérez Galdós en el imaginario de Luis Buñuel. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, (47), 147-173.
- MILLET, Kate (1970). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- MOI, Toril (1999). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (1997). La narrativa femenina en la crítica periodística: el ABC Cultural. *Antagonía*, (2), 127-142
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2008). *La Regenta* y los feminismos. *Estudios filológicos*, (43), 141-154.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro (2000). *Vida de Galdós*. Barcelona: Booket.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1892). *Realidad*, drama de don Benito Pérez Galdós. En PARDO BAZÁN, Emilia. *Nuevo Teatro Crítico*, 16 (19-69). Madrid: Administración.

- PARDO BAZÁN, Emilia (1999). *Tristana*. En GÓMEZ-FERRER, Guadalupe. *La mujer española y otros escritos (178-183)*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1889 [2004]). *Realidad*. Argentina: El Cid Editor.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1892 [2008]). *Tristana*. Madrid: Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, José María (1989). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, José María (2002). *Algo más inesperado que la muerte*, Elvira Lindo. *ABC Cultural*, 21/09/2002, 11.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, María de los Ángeles (2012). Selección de cartas cruzadas entre Concepción Morell y Benito Pérez Galdós durante 1892. *Anales galdosianos*, XLVII, 81-97.
- ROMEO, Félix (2002). Quería escribir una novela con libertad. *ABC Cultural*, 21/09/2002, 10-11.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2002). *Algo más inesperado que la muerte*, Elvira Lindo. *El cultural*, 26/09/2002. Disponible en: <https://elcultural.com/Algo-mas-inesperado-que-la-muerte>
- SHOWALTER, Elaine (1977). *A Literature of their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press.
- TANNER, Tony (1979). *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- VALLES CALATRAVA, José R. (2002). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Granada: Alhulia.

TERRORISTAS MODERNOS, DE CRISTINA MORALES: UNA REVISIÓN HISTÓRICO-LITERARIA SOBRE EL ESTABLECIMIENTO DEL ESTADO LIBERAL

TERRORISTAS MODERNOS BY CRISTINA MORALES: A HISTORICAL-LITERARY REVISION ON THE ESTABLISHMENT OF THE LIBERAL STATE

DIEGO VIDAL CÁMARA
Universidad Complutense de Madrid

dividal@ucm.es



0009-0007-0938-1902

Recibido: 28/12/2023

Aceptado: 01/04/2024

Resumen

El objetivo principal del presente estudio es desarrollar la hipótesis según la cual la elección de algunos de los hechos históricos que se integran en la novela *Terroristas modernos*, de Cristina Morales (2017), así como su expresión novelística, suponen una revisión tanto del discurso histórico en torno a la construcción de los estados democráticos liberales, como del género que tradicionalmente ha servido de vehículo para la expresión literaria de este tipo de acontecimientos: la novela histórica-realista. Esta revisión recurre a una serie de instrumentos como los que propone la teoría feminista de autoras como Donna Haraway o Adrienne Rich, que cuestionan la manera en la que se presentan los hechos y los discursos, tanto literarios como históricos. A través de este cuestionamiento se plantea la discusión sobre la capacidad de la literatura para la acción y la reflexión política crítica y transformadora.

Palabras clave: Cristina Morales, *Terroristas modernos*, novela, feminismo, liberalismo, política.

Abstract

This paper aims to explore the hypothesis that both the selection of the historical facts featured in the *Terroristas modernos* novel (Cristina Morales, 2017), and the novelistic expression of these events, constitute a revision of the historiographic discourse on the construction of liberal democratic state. It also constitutes a reevaluation of the genre traditionally employed as a literary expression of that kind of events: the historical-realistic novel. The nature of this revision relies on a set of methodological tools akin to those proposed by the feminist theory of authors such Donna Haraway and Adrienne Rich. These tools challenge the way in which facts and discourses, be they literary or historical, are presented. Through this critical examination, the study raises a debate on the potential of literature as a medium for critical and transformative political action and reflection.

Keywords: Cristina Morales, *Terroristas modernos*, Novel, Feminism, Liberalism, Politics.

Introducción

En una entrevista concedida por Cristina Morales, la autora reconoce que, en un primer momento, la idea que acabó convirtiéndose en la novela *Terroristas modernos* formaba parte de un impulso investigador que en su origen no era tanto de carácter literario como de carácter histórico-político:

No estaba en mi ánimo tanto novelar como acercarme críticamente al momento histórico, en especial a la formación de Estado liberal tal y como lo conocemos hoy. Mi formación académica es jurídica y politológica, y fue con esas herramientas con las que empecé a investigar (Morales, 2018: 67).

En la misma entrevista, Morales detalla un poco más en qué se basa concretamente su acercamiento crítico al acontecimiento histórico. La escritora cuestiona, en su análisis sobre la construcción de los estados democráticos liberales, dos ejes que considera fundamentales para su consolidación: el Estado como fuente de legitimación para las distintas alternativas políticas, y la concepción del Estado liberal como una consecuencia naturalizada del progreso de la Historia.

Para Morales, el derecho inherente a un Estado democrático, según el cual se asegura que las diferentes posturas frente a la vida pública se encuentran legitimadas para participar en la discusión política, se cumple solo en cuanto a aquellas opiniones que no cuestionan la legitimación misma del Estado. La existencia de la opción política demócrata-liberal está, según Morales, articulada alrededor de una serie de falsas alternativas, que son “falsas porque ni unas ni otras cuestionan la existencia del Estado” (Morales, 2018: 68). La construcción del Estado liberal está basada, según esta idea, en la falsa dicotomía que contrapone unas y otras posturas políticas (absolutistas frente a liberales, déspotas frente a demócratas) en lo que supone una maniobra cuyo objetivo es legitimar el propio discurso político, aquel que es representativo del Estado liberal, como único deseable. La supuesta alternativa que ofrece el Estado liberal ante el absolutista o feudal lo es en tanto en cuanto se erige a sí mismo como opción legítima sin cuestionar la existencia misma del Estado, y se perpetúa como tal limitando las posibles alternativas políticas únicamente a aquellas que siguen la senda del respeto a las estructuras estatales. Esta articulación dicotómica de oposiciones legítimas no solo representa el respeto al Estado, sino que además ayuda “a pertrecharlo bajo una apariencia de lugar plural donde todas las opiniones son bienvenidas. Y efectivamente son bienvenidas, siempre y cuando no cuestionen las bases del Estado” (Morales, 2018: 68).

La reconsideración que plantea Cristina Morales sobre el acontecimiento histórico que trata la novela *Terroristas modernos* es, pues, ante todo, una *re-visión*: una propuesta que busca, entre otras cosas, señalar la necesidad de trastocar las bases mismas del análisis historiográfico para cuestionar al mismo tiempo el lugar que ha ocupado la literatura en la articulación de ese análisis. *Re-visión*, decimos, en el sentido propuesto por Adrienne Rich, que entiende este acto como “the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction” (Rich, 1972: 18). Es cierto que, en el caso que nos ocupa, no se trata tanto de mirar con ojos nuevos un texto en particular, sino más bien toda una *narración*, formada por discursos y textos literarios y no literarios, que ha dado forma a nuestra manera de interpretar la construcción de la sociedad y el estado modernos. Pero este acto, aunque no se aplique a un texto concreto, es, creemos, de la misma naturaleza que esa crítica radical que persigue elaborar análisis en los que la obra se toma como una clave interpretativa de nuestra experiencia de mundo:

A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see—and therefore live—afresh (Rich, 1972: 18).

Lo que Morales propone es, precisamente, a partir del cuestionamiento de algunas de las nociones que han articulado tradicionalmente los planteamientos novelísticos basados en acontecimientos históricos, intentar reflexionar críticamente sobre las implicaciones que conlleva dicha tradición en nuestra comprensión de esos acontecimientos. Para poder responder de una manera diferente a las preguntas que se plantean alrededor de la novela y su relación con la Historia, antes es necesario, según la autora:

En primer lugar, dejar de entender la Historia como una disciplina no ya científica ni, mucho menos, objetiva, sino ni tan siquiera potencialmente ecuánime, equilibrada o reparadora. En segundo lugar, entender la Historia como un relato de los poderosos difundido en su beneficio. En tercer lugar, dejar de entender a dichos poderosos como proveedores de nada semejante a eso que llaman bien común. Destruir, pues, la falsa comunidad de intereses de la que quieren hacernos partícipes a los que no somos poderosos (Morales, 2017b: párr. 7).

Esta reflexión señala el hecho de que el discurso científico de la Historia es un discurso que, a pesar de su pretendida objetividad, se encuentra situado dentro de una serie determinada de intereses y maniobras de poder. Y, a la sombra de este discurso, o como “comparsa” (Morales, 2017b), se encuentra la novela histórica, al menos aquella que es “despolitizada y despolitizadora” (2017b), aquella que asume como propios algunos falsos dilemas como los que contraponen duplas del tipo realidad/ficción o historia/literatura. En contra de estos falsos dilemas, Morales propone otros dilemas que resultan esenciales en su investigación y en su creación literaria, y que asumen el eje de dominación como fundamento de la reflexión crítica: “emancipación o sometimiento con respecto a los marcos de referencia burgueses y machistas, y, en lo que concretamente a la literatura se refiere, admisión o no de la obra propia en la discoteca del fascismo posmoderno como cultura” (Morales, 2017b).

La revisión histórica y las epistemologías feministas

El proyecto de Morales es, entre otras cosas, un proyecto de investigación y revisión histórico-literaria cuyas herramientas resultan familiares a lo que en algunos lugares se ha denominado como “epistemologías feministas” (Alcoff y Potter, 1993). Estas propuestas persiguen replantear y replantearse la manera en la que se lleva a cabo la búsqueda de conocimiento, revisar sus instrumentos y reflexionar sobre la posición de la que se parte en cualquier tipo de investigación. La necesidad de considerar el contexto en el que se enmarca cualquier esfuerzo teórico es un asunto que resulta central en las epistemologías feministas, las cuales se sitúan en una posición de “skepticism about the

possibility of a general or universal account of the nature and limits of knowledge, an account that ignores the social context and status of knowers” (Alcoff y Potter, 1993: 1). La búsqueda de un marco de referencia alejado del impuesto por un cierto positivismo científico, aquel que presume de una objetividad trascendente, ahistórica, no situada y no mediada, es el principal objetivo de las reflexiones de algunas filósofas, pensadoras o teóricas feministas que han abordado el problema de la epistemología. Este es el caso de la filósofa Donna Haraway, cuyo estudio *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1995) utilizaremos aquí como principal referencia.¹

Las coincidencias entre la postura con la que Morales inicia su revisión de los acontecimientos históricos que aborda en su novela y la postura epistemológica que defiende Haraway en su estudio son numerosas. Donna Haraway afirma que su primer impulso investigador nace del deseo de encontrar “un poderoso utensilio que deconstruyese los aspavientos de verdad de la ciencia hostil y mostrase la especificidad histórica radical y, por lo tanto, la contestabilidad de todas las construcciones científicas y tecnológicas” (Haraway, 1995: 319). Sin embargo, a diferencia de lo que se podría esperar de un proyecto deconstructivo de carácter exclusivamente teórico, esta autora asume que en la postura feminista existe un componente no solo epistemológico, sino también ético y político, puesto que pone en el centro de la reflexión los posibles mecanismos de dominación que subyacen a cualquier postura científica:

Las feministas han apostado por un proyecto de ciencia del sucesor que ofrece una versión del mundo más adecuada, rica y mejor, con vistas a vivir bien en él y en relación crítica y reflexiva con nuestras prácticas de dominación y con las de otros y con las partes desiguales de privilegio y de opresión que configuran todas las posiciones (Haraway, 1995: 321).

La investigadora estadounidense, por lo tanto, plantea la necesidad de un método científico que no omita ni los medios, ni el lugar ni la subjetividad desde donde se investiga; pero no basta con que no lo omita, sino que la reflexión debe centrar su atención en las relaciones de dominación que se ejercen o que se sufren en el contexto de la investigación. Dicho en palabras de Morales, se trata de poner el foco en la ya mencionada dupla “emancipación o sometimiento” que señalábamos antes, y articular el discurso desde las tensiones que se producen en esa posición.

En todo caso, no se trata, para Haraway, de asumir la subjetividad y el relativismo como consecuencias inevitables del cuestionamiento del método científico: más bien se trata de encontrar una “objetividad feminista” que se caracterice por tratar

¹ La epistemología feminista empezó a surgir a finales de los años 70 con las primeras propuestas del denominado empirismo feminista espontáneo (Harding, 1993: 51-52) y se desarrolló y consolidó a lo largo de los años 80 y 90, con numerosas aportaciones por parte de investigadoras de diferentes campos de estudio (Richardson, 2010: 341-345). Además del trabajo de la mencionada Donna Haraway, cabe destacar la obra de autoras como Sandra Harding, Evelyn Fox Keller, o Anne Fausto-Sterling, entre otras (Longino, Hammonds, 1990). Muchas de las contribuciones teóricas de esas décadas, como el concepto de *conocimiento situado* (Haraway) o el concepto de *objetividad fuerte* (Harding), se han convertido en conceptos fundamentales para los estudios feministas a lo largo del presente siglo (Richardson, 2010: 343). Los problemas planteados por la epistemología feminista llegan hasta investigaciones recientes, como es el caso, por nombrar solo un ejemplo, de la crítica transfeminista a la epistemología “petrosexorracial” articulada por Paul B. Preciado (2022).

“de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto” (1995: 327). Este tipo de conocimiento se considera “situado y encarnado” (1995: 328) pues asume la inseparabilidad entre el sujeto y el conocimiento del objeto, localiza dicho conocimiento en un lugar y un tiempo particulares y no acepta la inmaterialidad de un saber *en esencia*, trascendente. Y tal consideración tiene como causa la sospecha de que, tras las pretensiones de imparcialidad y univocidad del método científico, lo que verdaderamente se está postulando es la existencia de una subjetividad autoidéntica, no situada, ordenadora y reguladora que quiere prevalecer como origen del punto de vista dominante. Frente a un punto de vista como ese, sin embargo, no cabe instaurar un punto de vista *otro*, un punto de vista de “los subyugados”, sino que se hace necesario asumir la posición crítica como única postura válida:

No existe visión inmediata desde los puntos de vista de los subyugados. La identidad, incluida la autoidentidad, no produce ciencia. El posicionamiento crítico sí, es decir, la objetividad. Sólo aquellos que ocupan posiciones de dominación son autoidénticos, no marcados, des-encarnados, no mediados, trascendentes, nacidos de nuevo (Haraway, 1995: 332).

La objetividad feminista no busca enfrentar una subjetividad a otra, sino encontrar nuevas maneras de conocer. Entre las posibles estrategias, una de ellas pasa por romper la dicotomía que, como hemos visto más arriba, cuestionaba Morales: la de realidad frente a ficción. “Lo imaginario y lo racional —la visión visionaria y objetiva— rondan juntos”, afirma Haraway (1995: 330). Pero no solo basta con cuestionar este “falso dilema”, sino que podría ser necesario romper directamente con todo el pensamiento dicotómico (que también es impugnado por Morales), un pensamiento que termina conduciendo, según Haraway, a la falsa resolución hacia una de las dos alternativas, aceptando que existe una discutible exclusión mutua entre ellas (1995: 334). Como en el caso de absolutismo frente a liberalismo, o de realidad frente a ficción, el posicionamiento dicotómico olvida las tensiones que se producen entre los contrarios, las paradojas y resonancias, las condiciones mismas de existencia de tal enfrentamiento. Lo que se busca al evitar este tipo de pensamiento excluyente, dicotómico, desencarnado y no situado es:

luchar por una doctrina y una práctica de la objetividad que favorezca la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate de transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar [...] buscar la perspectiva desde puntos de vista que nunca conocemos de antemano, que prometen algo extraordinario, es decir, el poderoso conocimiento para construir mundos menos organizados en torno a ejes de dominación (Haraway, 1995: 329).

A continuación, veremos de qué manera *Terroristas modernos* refleja una posición similar a la establecida aquí, en su deseo de replantear las posibilidades de la novela como instrumento de acción y reflexión política.

Alianzas inesperadas frente a los falsos dilemas del Estado

Se afirma en la contraportada de la novela que Cristina Morales narra en *Terroristas modernos* el forjamiento de “alianzas políticas inesperadas” (2017a). Este concepto de “alianzas inesperadas”, que aparece en la sinopsis de la novela, nos va a servir como elemento que articule algunas de nuestras reflexiones sobre la obra.

La idea de las “alianzas inesperadas” proviene del trabajo de la filósofa, escritora, artista y activista María Galindo, quien presenta esta propuesta en su libro *Feminismo bastardo* (2021). Según su planteamiento, una de las tareas del activismo feminista es la de construir un “feminismo como alianza ética no ideológica [...] donde lo que pongamos en discusión son las bases de construcción de esas alianzas– y no las visiones ideológicas mismas” (2021: 47); o, dicho en otras palabras, plantea la creación de alianzas políticas entendidas no como un acuerdo de ideas, sino como un proceso que persiga el cumplimiento de objetivos encaminados hacia una práctica política activa.

Cristina Morales, admiradora y lectora atenta de Galindo, recoge esta idea de las “alianzas insólitas” (o “inesperadas”, según su propia denominación) y la adapta para la articulación de su propio discurso literario. Morales afirma que uno de sus intereses principales en la literatura reside en encontrar maneras de reubicar, desorientar o sabotear la figura del autor masculino, cisgénero, blanco y burgués, con la pretensión de aprovechar sus recursos en beneficio de su propia obra, estableciendo de esta forma un tipo de “alianza inesperada” con la tradición hegemónica. Se trata, entonces, no tanto de negar o de tratar de eliminar el rastro del Autor en mayúsculas, entendido en el sentido clásico del término, sino de utilizar tal figura para el provecho de la artista, para el desarrollo de su obra y como forma de autocrítica y autoconocimiento (Pérez Fontdevila, Cantero Sánchez, 2021: 480-481).

Esta concepción de las alianzas insólitas, sin embargo, se extiende más allá de la relación entre la escritora y el canon literario tradicional personificado por el autor macho cisgénero: se trata, más bien, de un instrumento que impregna toda la labor literaria de Morales. En el caso que nos ocupa, la búsqueda de alianzas insólitas entre personajes procedentes de distintos grupos sociales, económicos o políticos aparentemente distantes, constituye un motivo central del argumento de *Terroristas modernos*.

La supuesta red de alianzas insólitas que se produjo en la organización de la Conspiración del Triángulo de 1816, tema central de la novela, conformó una conjura “en la que desclasados de diversos escalones de la jerarquía social se aliaron y hasta invirtieron sus roles de clase, género y raza” (contracubierta de Morales, 2017a). La reconstrucción de esta conspiración permite reconsiderar el acontecimiento histórico a través de su novelización, una novelización en la que los “falsos dilemas” que articulan tradicionalmente el relato historiográfico se ponen en cuestión.

La dicotomía liberalismo/absolutismo, que tradicionalmente ha dado forma, según Morales, a la construcción del Estado liberal, se pone en duda en la novela de diversas maneras. Más allá de que la conjura tuviera como objetivo lograr que el rey Fernando VII jurara una constitución liberal al estilo de la Constitución de Cádiz de 1812, en la novela el énfasis se pone no tanto en las motivaciones que pudieran tener las figuras más cercanas al poder institucional dentro de la conspiración, sino en aquellas personas de clases

humildes que se vieron implicadas en su estructura. Entre los conspiradores y cómplices, hombres y mujeres, que aparecen como personajes en la novela, la mayoría o bien pertenecen al estrato popular o bien han perdido su posición social por la restauración del Antiguo Régimen en 1814: panaderos, pequeños comerciantes, limosneros, sastres, literatos liberales, excombatientes defenestrados, expolíticos y burócratas de las Cortes de Cádiz... Para la gran parte de los implicados, la motivación principal, más o menos velada, de su participación en la conjura es, por encima de todo, una: el dinero. Más allá de sus simpatías hacia uno u otro régimen, la posibilidad de sacar rendimiento económico de la conspiración es lo que los mueve a formar parte de ella. Pero esta motivación no es, o no de manera absoluta, una motivación individualista: lo interesante de la trama es que decide ahondar en lo que une a todos aquellos que formaban parte de la conspiración desde posiciones lejanas a la cúspide organizativa, formada por políticos y militares liberales de alto rango. Los participantes de escalafones bajos se saben parte de una misma estructura de dominación y se reconocen ajenos a los órganos de poder que deciden por ellos y que se acabarán beneficiando de sus acciones en el caso de que la conjura sea un éxito. Esta conciencia de ser parte de una misma estructura de sometimiento es lo que produce en la novela alianzas, o al menos simpatías, inesperadas.

Un buen ejemplo de este fenómeno sucede en los encuentros que tienen en la novela dos personajes: Domingo Torres, liberal, editor y poeta, y María Manuela López de Ulloa, autora de versos en apoyo al absolutismo. Solo el primero está implicado en la conjura, como parece lógico, pero ambos acaban coincidiendo en la gran fiesta clandestina que los organizadores de la conspiración celebran para recaudar fondos. En la fiesta, ambos poetas, que se consideran enemigos acérrimos, acaban encontrando una complicidad inesperada: a los dos les une el desprecio por la oligarquía intelectual, y los dos han sufrido la censura o el rechazo de las imprentas.

Todos esos, Domingo, qué son. Lameculos. Por no decir otra cosa. ¿Cree usted que para una es fácil meter sus cosas en imprenta? ¿Mujer y, encima, realista confesa, y orgullosa? ¿Sabe usted la oligarquía liberal que son las imprentas de Fernández e Hijos, la de Clemente Ruiz, la de la viuda de Alonso, la de Celestino Gámez? Qué me va a decir que no sepa, si ha enumerado usted una por una las que a mí me dan con *Las Amenidades Literarias* en las narices, que me las tengo que imprimir yo mismo de mala manera en las prensas viejas de Tapia cuando no mira. Por lo menos tiene usted algo. Manuela. Qué. Páseme sus poemas. Sí, para que los quemé. No, para publicarlos. Domingo. Manuela, tenemos que estar unidos para vencer esta tiranía de las letras, convertiremos *Las Amenidades Literarias* en una tribuna de resistencia, en una trincheras de poetas enfadados (Morales, 2017a: 263).

La problemática oposición dicotómica entre liberalismo y absolutismo se hace más explícita en las cartas que Domingo Torres y su compañero de habitación, Juan Antonio Yandiola, escriben a sus ángulos superiores de la conspiración, Juan O'Donojú O'Brien y Francisco Espoz y Mina, miembros de las altas esferas de la conjura. Durante la fiesta, Torres y Yandiola finalmente expresan a sus superiores (a través de unas cartas que nunca llegarán a enviar) toda una serie de dudas y cuestionamientos sobre el proyecto liberal. Para Torres, el problema fundamental del Estado constitucional es que requiere de una construcción nacional basada en abarcar las distintas individualidades bajo una ficción de universalidad:

El universalismo de nuestra época es una patraña que genera hombres solos. En nuestra discusión socrática, Juan, tú me preguntarías ahora: “¿Entonces por qué la más excelsa de las cartas, joven Domingo, la Carta Magna de los españoles, ha fracasado?”. Y yo te respondería: «La Constitución ha fracasado, maestro, porque sólo es una carta en apariencia, es una carta falsa, porque la Constitución no tiene ni remitente ni destinatario». ¿Quién es la Nación española, con qué mano firma? ¿Quiénes son los españoles de ambos hemisferios, con qué mano la reciben? (Morales, 2017a: 296).

Recuerdan estas palabras a las tesis de Haraway: el problema de la Constitución es que se plantea como una carta destinada a todos, y a la vez a nadie. Su contenido es supuestamente universal precisamente porque el mensaje está desencarnado, desituado, no tiene remitente ni destinatario o, más bien, su destinatario ha sido reificado, es una abstracción fabricada por el supuesto interés común de aquello que se denomina “la Nación española”.

Por otro lado, Yandiola escribe a Espoz y Mina una carta en la que critica, esta vez de forma explícita, la oposición ideológica liberales/absolutistas que venimos señalando:

[...] los afrancesados no son afrancesados por gustarles Pepe Botella [...] Les da igual que el poderoso se llame Napoleón o Metternich o Sha de Persia porque le rendirán pleitesía con tal de mantener su puesto y su posición. He ahí la naturaleza del afrancesado: es constitucionalista si se aviene la constitución, es absolutistas si lo otro (Morales, 2017a: 292).

La conjura queda así teñida de la sospecha de que en el fondo se trate de una artimaña de las personas en el poder para seguir conservando sus privilegios. Los implicados en la trama en sus escalafones más bajos son los que ponen el cuerpo, los que arriesgan su seguridad y los que menos obtienen de la conjura. Así lo afirma Vicente Plaza, exmilitar degradado y uno de los personajes principales de la novela:

Lo peor es que lo están montando todo a espaldas de todo el mundo, entre cuatro listos, porque esos son listos y no nosotros, eh, fíjate, fíjate qué bien funcionan los triangulitos y los secretitos, ¿eh?, funciona para quien ellos quieren que funcione, y a ti y a mí y a las otras cuatro docenas de muertos de hambre nos mangonean como les da la gana, nos dan una limosna para hacer de cabezas de turco (Morales, 2017a: 276).

Adueñarse de la opresión: la auténtica conjura

El fragmento anterior sobre la posición de los conspiradores de bajo rango podría dar a entender que nos encontramos ante una novela en la que los personajes se desarrollan desde el punto de vista de los subyugados, desde su posición de víctimas de una estructura de dominación todopoderosa. Pero, como venimos planteando, el cuestionamiento de las oposiciones binarias es uno de los recursos principales de la novela: también la dicotomía víctima/victimario se evita, para optar por un desarrollo de las acciones de los personajes en el que no se diluye la tensión existente entre las dos posturas. Este recurso, que no forma parte exclusivamente de la reflexión política que da origen a la

novela, sino que es fundamental como técnica de construcción de los personajes, es especialmente observable en el desarrollo de una de las principales protagonistas de la obra, la propietaria latifundista Catalina Castillejos.

Las peripecias de Castillejos en la novela, especialmente en sus primeros capítulos, enumeradas de forma aislada, se podrían considerar arquetípicas de una posición de víctima respecto a la violencia estructural contra la mujer. Castillejos es abandonada, al principio de la novela, por su hermano, resentido con ella porque ha logrado quedarse con las doce hectáreas de olivos del mayorazgo familiar, dejándole a él sin propiedades (Morales, 2017a: 15-16). Castillejos se encuentra sola en Madrid, lejos de su Granada natal, sin dinero ni forma de volver a casa. Se sienta en un mesón y los clientes piensan que es una prostituta (17-18). Vicente Plaza, el exmilitar de la Guerra de la Independencia, la invita a ir con él a su casa y ella acepta porque no tiene otro lugar a donde ir (2017a: 19). Ya en su casa, Plaza intenta tener sexo con ella; Castillejos se niega, Plaza insiste y ella le rompe una jarra de leche en la cabeza, a lo que Plaza responde dándole un puñetazo (2017a: 32-33). La violencia entre Plaza y Castillejos termina ahí, y ella se queda en su casa como invitada. Plaza le presenta a Diego Lasso, otro exmilitar de la Guerra de la Independencia (2017a: 34). Lasso se enamora de Castillejos, la invita a su casa y también intenta tener sexo con ella. Castillejos se niega y Lasso la obliga a salir de su casa a insultos (186-187). Una vecina de Lasso, Petra Montes, sastra de profesión, la acoge y la lleva al taller clandestino de mujeres en el que trabaja (2017a: 188, 199-204).

La manera en la que estos sucesos son vividos por Castillejos no encajan sin embargo en una lógica víctima/victimario. Esto no quiere decir que se obvie la violencia de los hechos ni el origen de esta violencia, que es la estructura patriarcal y machista de la sociedad en la que los personajes viven. Pero en el reconocimiento de la opresión sufrida hay, en el caso de Castillejos: primero, una resistencia al sometimiento; segundo, un deseo de apropiación de la experiencia vivida; y, tercero, una apertura a la comprensión de los actos más allá de las explicaciones dicotómicas que pretenden simplificar o resolver el conflicto.

Desde el principio, Castillejos se muestra como una mujer activa y con recursos más que suficientes para valerse por sí misma. Es ella la que ha logrado quedarse con los terrenos de la familia y la que lleva el peso del negocio, no su hermano:

Recordó lo rojo que se puso su hermano y lo que le temblaron las manos cuando le pidió que le apretara el corsé, y ella tenía que decirle más fuerte, hombre. Ese recuerdo le espabiló un hijo de puta, a ver lo que eres capaz tú de vender con esa cara de malfollao, putero de mierda, te ahogues en aceite (Morales 2017a: 18-19).

Ella es la que decide irse con Plaza, y no con otro de los hombres de la taberna, porque observa que él no va armado: "Igual que un músculo se pone tenso, Castillejos puso la mente compacta: chaquetilla y dolmán desabrochados, colbac tiñoso, fajín flojo, peste a vino, cartuchera vacía. ¿Te vienes o no? Mente compacta: cartuchera vacía. Respondió sí con la cabeza" (19). Cuando Plaza intenta tener sexo con Castillejos, es ella la que da el primer golpe (2017a: 32). El puñetazo que le devuelve Plaza le abre una herida en el labio, y esa herida simbolizará a lo largo de la novela la apropiación de los agravios, invirtiendo la lógica habitual de la víctima: "Catalina Castillejos es hoy la dueña de su

herida y no la señorita de la boca reventada” (2017a: 258). Ya la lógica se había invertido en cierta manera en la descripción inmediatamente posterior a la escena de la pelea: en ella, Plaza y Castillejos se curan las heridas mutuamente y arreglan juntos el desorden de la casa. En ningún otro momento de la novela Plaza se acercará con intenciones sexuales a Castillejos, tan solo le ofrecerá hospedaje. Será Castillejos la que empezará a verse atraída por él y se confesará algo ofendida por la liberalidad y aparente desinterés de Plaza después de su agresión:

Castillejos está deseando llamarlo miedica, eso es lo que es usted por pegarle y robarle a una señorita, por rechazarla delante de otro y llamar a eso mujer libre y no capitán cobarde, pero se guarda Castillejos la energía del reproche y la atesora (2017a: 261).

Algo parecido sucede en su experiencia con Lasso. Después de los insultos con los que Lasso la echa de su casa tras ser rechazado por ella, Castillejos se encuentra con Petra Montes, que la invita a ir a su taller clandestino. Para poder salir de noche a trabajar, las mujeres tienen que ir disfrazadas, una de hombre y otra de prostituta, ya que no tienen permiso para ir solas. La palabra “puta”, que antes había sido recibida exclusivamente como un insulto, empieza a perder su connotación para Castillejos:

Salir una mujer sola a estas horas es de puta. Por eso hay que disfrazarse. De hecho ahora tú estás siendo puta. Castillejos recibió la palabra con irónica perplejidad, con una risa de tos. Recordó el susurro vacilante de Lasso, su posterior grito gangoso en la escalera. Puta, puta, puta. La palabra se presentaba resignada, vacía de insulto [...] La palabra puta se había vaciado de connotaciones por su uso fácil, a Castillejos dejó de endurecerse el oído cada vez que la escuchaba (2017a: 201-203).

El hecho de que los serenos que controlan las calles piensen que Castillejos es una prostituta es lo que les permite a Montes y a ella salir solas a la calle de madrugada: el insulto se convierte en un inesperado aliado. También el abandono y la soledad que siente Castillejos después de verse abandonada por su hermano se resignifican, y se convierten en signo de liberación e independencia:

Cata, ¿te están esperando en algún sitio? Castillejos esquivó el drama de la respuesta con una resignación energizante, liberadora: Pues no. [...] ¿Y por la noche, te están esperando en algún sitio? No: volvió la negativa espléndida; ni tampoco por la tarde (233).

La “desvictimización” a la que va progresivamente sometiendo Castillejos su propia experiencia, es una estrategia, según nuestra hipótesis, que busca cuestionar la posibilidad de reducir una experiencia de mundo a la abstracción de las categorías. Igual que la dicotomía liberales/absolutistas simplificaba una tensión política, social y económica mucho más compleja, la dicotomía víctima/victimario también niega otras posibilidades de experimentar la opresión fuera de esa lógica.

Como ya hemos visto, la crítica al liberalismo que subyace en la novela se basa, entre otras cosas, en el señalamiento de la problemática tesis racionalista que la sostiene, según la cual todos los seres humanos están unidos por el interés común de ser libres e iguales ante la ley. Esta asunción tiene sus riesgos: como señaló Juan Goytisolo, la concepción racional del ser humano significa el triunfo de una ideología que “hace

abstracción del ser de carne y hueso y lo sustituye con una entelequia” (Goytisolo, 1977: 127). El ser humano así entendido se encuentra idealizado, separado de su cuerpo, sus necesidades fisiológicas, su deseo, su lugar específico en el mundo, para convertirse en concepto que puede ser categorizado y generalizado.

La ruptura de los dilemas racionalistas en la novela va hacia la postura contraria, pone su foco en la importancia de esos aspectos en las acciones de sus personajes. En la fiesta que celebran los conspiradores hacia el final de la novela, la presencia concreta de todos ellos en un mismo espacio festivo es lo que sostiene la verdadera conjura, que no es tanto la de subyugados contra poderosos, sino la de los desempoderados encontrando un lugar en el que señalar su opresión juntos y celebrar su emancipación a través de lo concreto de sus cuerpos, sus alianzas y sus deseos. Contra lo abstracto de una conspiración política institucional, se encuentra lo concreto de una conspiración política festiva. La fiesta acabará con la consumación de un triángulo sexual entre los tres protagonistas (Plaza-Castillejos-Lasso), además de bailes, cantes, burlas contra altos mandos políticos y contra la propia conspiración, peleas, más encuentros sexuales, y todo un mosaico de voces que recuerda la difícil simplificación de la rica maraña humana.

La desconfianza en el discurso literario

Según lo dicho hasta ahora, no parecería extraño afirmar que la novela *Terroristas modernos* es, esencialmente, una vuelta al género histórico de la novela realista de tesis al estilo de algunas obras del XIX español, en las que se articulaba un debate ideológico a través del vehículo de la literatura realista con el objetivo de tomar partido ante una transformación histórica (Oleza, 1998: 435). También se podría incluir, por la postura que adopta ante la historiografía, en el marco de una tendencia de la literatura contemporánea que Alexandre Gefen ha denominado “remediadora” o reparadora la cual buscaría, entre otras cosas, centrar su atención en “la historia agujereada, oculta, banalizada” (Gefen, 2019: 3). Desde luego, es difícil negar que algo de todo eso hay en la obra: existe, desde luego, una reflexión ideológica de fondo, que se deja ver, con mayor o menor claridad, a lo largo de la novela, y también un interés evidente por investigar literariamente las partes más ocultas u olvidadas de la historia. Sin embargo, en la experiencia concreta de lectura, la tesis subyacente al argumento de la obra se ve opacada por una formalización novelística cuya técnica de escritura parece elegida, precisamente, para obstaculizar una interpretación más o menos inequívoca de las intenciones del texto.

La voz narradora de la novela es una voz omnisciente y casi diríamos todopoderosa, conocedora, aparentemente, de todos los detalles tanto de las acciones como de los pensamientos de los personajes. Esta característica, que podría encajar dentro de la intención típica de la novela de tesis de presentar un punto de vista concreto sobre un acontecimiento histórico, choca con la presentación efectiva de los hechos. Las anacronías, efectuadas a través de elipsis implícitas, prolepsis completivas y repetitivas, y analepsis externas (siguiendo la terminología de Genette, 1989: 104-163) son constantes, lo que dificulta la organización cronológica de la historia. Esta alteración temporal del relato no está además claramente delimitada, más que por la alternancia de tiempos verbales,

pretérito, presente y futuro; tampoco se corresponde con distintos capítulos y los diferentes tiempos verbales, para mayor complicación, se pueden observar conjuntamente en un mismo párrafo o en dos párrafos en secuencia, sin ningún tipo de marca tipográfica o de otro tipo: “Castillejos se despierta tibia, con peso en los costados, y quiere algo caliente. Sopa, vino, leche, un baño. Robar leche no es robar, le dirá Vicente Plaza por la tarde, cuando la vea husmeando en su despensa” (Morales, 2017a: 32).

Lo mismo sucede con la alternancia entre el discurso enunciativo de la voz narradora y el discurso directo de los personajes: no hay marcas de diálogo, comillas ni cursivas, la voz directa irrumpe en medio de la narración, aunque es cierto que lo hace habitualmente antecedida de un verbo *dicendi*. En los diálogos, también sucede que una voz interrumpa a otra, de nuevo sin marcas de ningún tipo, formando en ocasiones uniones entre las palabras de unos y otros interlocutores: “Pero si usted y su esposa no han cenado todavía y yo coma lo que tenga gana y lo que no lo deja, la cortó el sastre” (Morales, 2017a: 198).

El cambio entre escenas y personajes es constante, unas veces en montaje paralelo (2017a: 164-171), otras en distintos ejes temporales. El recurso llega al extremo en los capítulos que se dedican a la fiesta de los conspiradores, en las que todas las tramas se van alternando, de nuevo sin más señal para separarlas que el cambio de párrafo (2017a: 239-350).

Todos estos recursos estilísticos de construcción del relato parecen encontrar su razón de ser en un episodio clave para una posible interpretación de las decisiones estéticas de la novela. En el capítulo 30, el primero después del fin de la fiesta de los conspiradores en el teatro Caños del Peral, se describe la siguiente escena:

La niña que juega a lo perfecto pone los muñecos a comer cuando ella tiene ganas de comer, a dormir cuando tiene ganas de dormir, los enferma cuando está enferma. Por el interior de las ventanas del palacio real se condensa el calor de sus habitantes. Las estufas del teatro de los Caños del Peral apenas humean. Los que tienen casa están en su casa. Las pretendidas se dejan besar por los pretendientes, los maridos están con las esposas, los esposos se quieren, los deseos posibles se cumplen. La niña estaba agotada de su juego de anoche, de lo bien jugado, y no llegó a poner los muñecos a dormir cuando a ella le entró sueño. Todavía exhibió su saber jugar, como obligada por el deber, hasta que no pudo más y se quedó dormida encima de los juguetes derribando algunas chimeneas del palacio, haciendo tambalear el pararrayos del Caños, cayéndosele la baba [...] Esta niña gorda y con hirsutismo que juega con Madrid y que es Madrid (Morales, 2017a: 353-354).

El personaje de la niña no se menciona en toda la novela, más allá de una breve alusión anterior (273) sin importancia aparente. Esta escena es la primera en toda la novela (y aparece ya en su última parte) que parece poner en duda la verosimilitud de lo narrado. De pronto, todo lo sucedido en los anteriores episodios parece ser una especie de juego orquestado por una niña, un teatro de marionetas regido por un ente soberano que coincide en su capacidad todopoderosa con el carácter anteriormente descrito de la voz narradora. ¿Se trata aquí de una señal de *metalepsis narrativa* (Genette, 1989: 289-290), una intervención transgresora de la narradora extradiegética en el mundo diegético del relato, o es la niña una simple metáfora de las fuerzas incontrolables que mueven las acciones de los personajes? El asunto se complica con un hecho que

permite, aunque con cierta precaución, relacionar a la niña del fragmento con la autora de la novela. Según asegura Morales en una conferencia, mientras estaba escribiendo *Terroristas modernos*, en ocasiones ponía a sus personajes a dormir cuando ella misma tenía sueño (Morales y Sanz, 2020: 18m40s-19m00s), igual que lo hace la niña de la escena con sus muñecos.

La inserción de este pasaje siembra la duda sobre los límites entre hechos y ficción en la obra: recuerda que la literatura siempre es, al menos hasta cierto punto, un juego, pura inventiva, un teatro. Es especialmente interesante reflexionar sobre el efecto de este cuestionamiento en una novela como esta, basada en hechos históricos y presentada al público, según hemos visto, como una revisión de los acontecimientos desde un punto de vista político particular. Si la literatura no es más que un artificio, ¿cómo puede ser una herramienta eficaz para articular una visión crítica del discurso historiográfico? ¿Cómo puede servir para cuestionar la manera en la que conocemos y pensamos sobre el mundo que nos rodea, si su capacidad de representación es un espejismo?

Probablemente, la novela no quiere ni puede dar respuesta a ninguna de esas preguntas. Más bien lo que propone es extender aún más la sospecha, no solo hacia el discurso historiográfico o hacia la manera en que conocemos y pensamos en los acontecimientos sino más bien y, sobre todo, hacia el discurso literario y su capacidad para vehicular una reflexión política verdaderamente transformadora. Esta sospecha sobre la capacidad políticamente subversiva de la literatura aparece en otras obras de Morales, como bien ha observado Pérez Fontdevila (2023); y aquí creemos haber encontrado un ejemplo más de ello.

La escena que cierra la novela es elocuente en este sentido. En ella, el poeta Domingo Torres observa a un niño “subnormal” (Morales, 2017a: 397) que asiste como espectador a la ejecución de uno de los conspiradores. Torres se siente atraído hacia la figura del niño, que le parece hermosa, y decide escribir sobre él:

Domingo Torres se pregunta qué hacer con esta escena del niño subnormal, tan hecha de literatura. A qué personaje suyo le encajaría experimentar esa sensibilidad tan extrema de que le haga llorar de hermosura un niño subnormal, piensa Torres, y escribe Buscar o crear personaje que llore ante la hermosura de un niño subnormal (Morales, 2017a: 398).

La importancia del niño para Torres parece ser en buena parte estética, literaria: le interesa como parte de su escritura y lo primero en lo que piensa es en cómo encajarlo dentro su obra. Otro dilema irresoluble hace aparición de nuevo en la novela: ¿busca la literatura retratar la realidad para encontrar la belleza en lo diferente, o más bien es el instrumento perfecto para insertar a lo diferente en la igualdad de la estética literaria, en los límites de un discurso hegemónico como el literario en el cual todo debe formar parte de la estructura perfecta del artefacto artístico?

Conclusiones

Los dilemas que plantea *Terroristas modernos*, tanto como aquellos dilemas que rechaza, no tienen por qué ser resueltos de manera inequívoca. Si algo puede la literatura es,

precisamente, plantear la paradoja; si hay algo políticamente activo en un texto literario es, justamente, su capacidad para tensar indefinidamente la relación entre contrarios, el encuentro entre opuestos, las afinidades inesperadas. La posibilidad de revisar, resituar y reconfigurar las convenciones, las herramientas y los propósitos de la literatura, mediante las propuestas de la epistemología y el activismo feminista, así como a través de diferentes planteamientos que buscan la comprensión política del hecho literario, puede servirnos para reflexionar sobre el lugar que ocupan los textos en la red de discursos que dan forma a nuestra percepción del mundo. Además, estos acercamientos no solo permiten cuestionar la posición del texto literario como discurso en la sociedad, sino también especular sobre su capacidad para descubrir estrategias de emancipación política que desvelen maneras diferentes de actuar en ella.

Referencias bibliográficas

- ALCOFF, Linda; & POTTER, Elizabeth (1993). Introduction: When Feminisms Intersect Epistemology. En ALCOFF, Linda y POTTER, Elizabeth (eds.). *Feminist Epistemologies* (1-14). Nueva York, Londres: Routledge.
- GALINDO, María (2021). *Feminismo bastardo*. La Paz, Santa Cruz: Mujeres Creando.
- GEFEN, Alexandre (2019). Reparar a los lectores. *Cuadernos LIRICO*, 20. <https://doi.org/10.4000/lirico.8905>
- GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- GOYTISOLO, Juan (1977). *Disidencias*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- HARAWAY, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- HARDING, Sandra (1993). Rethinking Standpoint Epistemology: "What is Strong Objectivity?". En ALCOFF, Linda; & POTTER, Elizabeth (eds.). *Feminist Epistemologies* (49-82). Nueva York, Londres: Routledge.
- LONGINO, Helen E.; & HAMMONDS, Evelyn (1990). Conflicts and Tensions in the Feminist Study of Gender and Science. En HIRSCH, Marianne; & KELLER, Evelyn Fox (eds.). *Conflicts in Feminism* (164-183). Nueva York: Routledge.
- MORALES, Cristina (2017a). *Terroristas modernos*. Barcelona: Candaya.
- MORALES, Cristina (2017b). Falsos dilemas. *Zenda Libros*, 19/07/2017. Disponible en: <https://www.zendalibros.com/falsos-dilemas/>
- MORALES, Cristina (2018). Una conspiración antiliteraria / Entrevista por M.T. Treacher y Alejandro Alvarfer. *Bruxismo*, (3), 67-70.
- MORALES, Cristina; & SANZ, Marta [La Térmica] (2020). *Doc Doc: "Escritura o sabotaje: el mal gusto de escribir bien"* [Video]. Mesa redonda con Antonio Lucas. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2uCHgPodWaE>
- OLEZA, Juan (1998). La génesis del Realismo y la novela de tesis. En GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.); & ROMERO TOBAR, Leonardo (coord.). *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)* (410-435). Madrid: Espasa Calpe.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina; & CANTERO SÁNCHEZ, Mayte. (2021). Festiva destrucción. Entrevista a Cristina Morales. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 9(2), 469-481. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1477>

- RICH, Adrienne. (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 34(2), 18-30. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/375215>
- RICHARDSON, Sarah S. (2010). Feminist philosophy of science: history, contributions, and challenges. *Synthese*, (177), 337-362. <https://doi.org/10.1007/s11229-010-9791-6>

VIOLENCIA SISTÉMICA Y DE GÉNERO EN *LA CIUDAD* (2022) DE LARA MORENO: UNA APROXIMACIÓN

APPROACHING SYSTEMIC AND GENDER VIOLENCE IN LA CIUDAD (2022) BY LARA MORENO

ALESSIA DE FILIPPIS
Università degli Studi di Torino

alessia.defilippis@edu.unito.it

 0009-0008-6793-5368

Recibido: 28/12/2023

Aceptado: 01/04/2024

Resumen

El presente artículo se propone analizar el tema de la violencia sistémica y de género con relación a las tres mujeres protagonistas de *La ciudad* (2022) de Lara Moreno. Mediante un enfoque en el perfil psicopatológico de Max, pareja de Oliva, se remarca de qué manera el chantaje emocional y el control coercitivo que el hombre ejerce sobre ella se hacen cada vez más totalizantes, repercutiendo no solo en Oliva, sino también en Irena, su hija. Además, resulta necesario proponer unas reflexiones acerca de la relación entre la violencia estructural y la esfera laboral que, efectivamente, marca las vivencias de las otras dos protagonistas. Más concretamente, a través de la recuperación de los momentos narrativos más significativos de la novela y de las reflexiones que se plantean al respecto, se revela cómo la(s) violencia(s) afecta(n) directamente –o indirectamente– a Oliva, Damaris y Horía hasta reescribir sus vivencias por entero.

Palabras clave: Lara Moreno, *La ciudad*, violencia de género, violencia intrafamiliar, violencia sistémica, migración.

Abstract

This article aims to analyse the issue of domestic and gender violence in relation to the three female protagonists of *La ciudad* (2022) by Lara Moreno. By focusing on the psychopathological profile of Max, Oliva's partner, we remark how the emotional blackmail and coercive control that the man exerts on her become increasingly totalizing to the point of affecting not only Oliva, but also Irena, her daughter. In addition, it is important to suggest some considerations on the relationship between structural violence and labour which, in fact, marks the lives of the other two protagonists. More specifically, through the recovery of the most significant narrative moments of the novel and the reflections that arise in this regard, we attempt to reveal how violence(s) affect(s) Oliva, Damaris and Horía directly –or indirectly–, to the point of rewriting their entire life experiences.

Keywords: Lara Moreno, *La ciudad*, Gender-based Violence, Domestic Violence, Systemic Violence, Migration.

A cuántas mujeres he visto repetir: “A mí jamás me pasaría eso”.
Y otra vez intentando explicar que nos puede pasar a cualquiera.
Lara Moreno (2023)

Introducción. Violencia(s) que reescribe(n) vivencias

Considerando *La ciudad* (2022) de Lara Moreno (1978) de acuerdo con la etiqueta “novela de la crisis” (Claesson 2019), no cabe duda de que en las páginas del relato de la autora sevillana se exploran aspectos profundos y complejos de la sociedad y la condición humana. Más concretamente, avanzando conforme a la propuesta de clasificación de López-Terra (2019), es posible incluir *La ciudad* (2022) en las denominadas “narrativas de la crisis” (2019: 130) que, como tales, “trascienden los límites de las esferas puramente financiera o económica en su versión más reduccionista, e intentan desentrañar tanto causas como consecuencias que van más allá de estas” (2019: 129-130). Con este propósito, mediante una prosa “compleja, vigorosa [y] rigurosa” (Guelbenzu, s.f.) que se caracteriza por “un tamaño y un aliento político” (Busutil, 2022) que incomodan al lector, en su novela, Lara Moreno aborda temas de candente actualidad –la violencia sistémica y de género, entre otras– que cuentan con gran interés en el debate contemporáneo. Sin embargo, como en todas las categorizaciones tipológicas, no hay una única compartimentación posible. De ser así, la novela se podría enmarcar también en la categoría de “los relatos *en la crisis o durante la crisis*” (López-Terra, 2019: 130). Es relevante señalar que, aunque en dicha propuesta tipológica se coloque como telón de fondo la narración, esto no excluye que la crisis pueda ser, de todos modos, determinante. Por lo menos en la novela de Moreno, no solo la crisis sirve como escenario para contextualizar debidamente la vulnerabilidad de las subjetividades femeninas y/o migrantes de las tres protagonistas, sino que tiene un impacto significativo en sus experiencias y vidas, al influir en sus acciones, emociones y decisiones.

Escrita en tercera persona en estilo indirecto libre, *La ciudad* sigue en paralelo las vivencias de las tres mujeres protagonistas, afincadas en un mismo edificio del barrio madrileño de La Latina, un auténtico microcosmos donde lo colectivo y lo individual se funden. La pluma de la autora permite a los lectores a familiarizarse con los personajes de la novela enfocando su atención, en primer lugar, en el que cobra especial protagonismo: se trata de Oliva, “una mujer blanca, española, con carrera, separada, con una hija pequeña, –Irena– que está viviendo una historia de maltrato” (Moreno, 2022b). En segundo lugar, se da a conocer la historia de Damaris, una mujer colombiana que lleva diez años viviendo en España. Su traslado se debe a la necesidad de encontrar mejores condiciones laborales para sustentar económicamente a su familia, que se ha quedado en Colombia. Por último, pero no menos importante, se presenta a Horía, una migrante marroquí que acaba por prorrogar su estancia en España después de enterarse de que su hijo ha cruzado el Estrecho para reunirse con ella. La explotación laboral, la violencia de género y la invisibilización social representan unos cuantos hilos conductores que unen a Oliva, Damaris y Horía cuyas vidas aparentemente distintas acaban entrecruzándose en un Madrid que se prepara para hacer frente a la pandemia por Covid-19. El móvil de la narración, con Madrid en el centro, reside bien en la precariedad como “constante

histórica del sistema económico” (Claesson, 2019: 17), bien como consecuencia directa o indirecta, en las recurrentes formas de violencia –conyugal, de género, laboral– que afectan las vivencias de las tres protagonistas.

Con relación a esto, a través de la recuperación de los episodios más incómodos de la novela, el presente artículo propone desenmascarar la sutileza de las estrategias manipulativas y de control que enjaulan a Oliva en una relación enfermiza, privándola de la autonomía previamente conquistada. Además de centrarse en el personaje de Oliva, a continuación, se presentan unas breves consideraciones relacionadas con el desarrollo emocional de su hija Irena, víctima, a su vez, invisible e indirecta del entorno doméstico violento en el que vive. En conclusión, según una perspectiva comparada, se sugieren unas reflexiones acerca de la presencia de patrones estructurales de violencia dentro del ámbito laboral desmitificando, en el caso de Horía, su concepción previa del entorno laboral europeo.

Manipulación emocional y control coercitivo: el perfil psicopatológico de Max

En conformidad con la definición de Portas Pérez (2019), la violencia de género es “un fenómeno estructural” (2019: 17) extremadamente contemporáneo que se ha desarrollado a nivel global, prescindiendo del marco económico, político y social de referencia. Su manifestación, que parece estar plenamente asumida e integrada, figura como consecuencia del sistema patriarcal subyacente. Este último ocasiona formas de subordinación que, por consiguiente, atentan a la integridad moral y física, a la seguridad y a la dignidad de las mujeres.

Considerando en primer lugar a Oliva, ella es el personaje que mejor encaja en la dureza de esta realidad. “Establecida en lo profesional como trabajadora por cuenta propia, satisfecha de su autonomía social [y] de su papel como madre” (Moreno, 2022a: 77), la mujer intenta reconstruir su vida tras separarse de su anterior pareja con quien tuvo una hija, Irena. Oliva consigue alquilar un piso en un edificio ubicado en la Plaza de la Paja, –“la [...] más bonita de Madrid” (Moreno, 2020: 85)– que más tarde comparte con Max, el hombre con el que comienza una relación de noviazgo. Poco a poco, en la cohabitación se revela cómo el carácter agresivo y colérico de Max quien atrapa a Oliva en una relación tóxica en la que, sin embargo, ella no se identifica como víctima de violencia de género. Cabe señalar que el hecho de negarse a estar involucrada en un amor enfermizo no se debe a su incapacidad de detectar las señales de violencia, sino a que el empoderamiento que ha logrado tras la separación de su exmarido le impide creer que “esto le est[é] ocurriendo a ella [porque] no es su película” (Moreno, 2022a: 13). De hecho, por mucho que Max trate de enmascarar el chantaje emocional que ejerce sobre su pareja, para que ella lo confunda con conductas propias del amor romántico, Oliva consigue detectar las formas de control coercitivo y manipulativo que, según avanza la narración, se hacen cada vez más englobantes. A raíz de esto, no debe sorprender, por ejemplo, la propensión de Oliva a restar importancia a episodios alarmantes de violencia, relacionándolos inconscientemente con el temperamento intrínseco de su pareja. Desde que se conocieron, Max nunca fue verdaderamente sincero con Oliva y le mintió incluso

sobre su identidad, pues “pobrecito de mí, no me enseñaron otra cosa que a mentir” (Moreno, 2022a: 81). Una explicación de este tipo, que parece aludir a factores familiares y sociales que afectaron negativamente el desarrollo de la personalidad de Max, deja entrever una forma de determinismo biológico que, idealmente, justifica su inestabilidad emocional y su conducta manipuladora y que es funcional para que el hombre se represente a sí mismo como víctima. Con el tiempo, Oliva acaba por convencerse de la fragilidad de Max quien, de manera muy sutil, consigue hacerla cómplice de sus maquinaciones, atribuyéndole un empoderamiento falso. A este respecto, “Oliva pensó que era ella quien estaba controlándolo todo” (Moreno, 2022a: 78). Este mecanismo de subyugación se hace patente con respecto al binomio fiera-domadora en el que la pareja se ve reflejada por lo menos al principio de la novela. Max se muestra como “animal” (Moreno, 2022a: 11) y “bestia” (Moreno, 2022a: 85), esto es, como fiera, algo que remite a la agresividad conductual extrema que lo caracteriza y que en la narración se enfatiza a través de imágenes impactantes, como la que se refiere a la brutalidad de sus gritos, cuya “energía [...] viene de montes lejanos o de lo más profundo de la tierra” (Moreno, 2022a: 11). Debido a un espejismo según el cual parece que es Oliva quien lleva el control de la situación, la mujer se siente responsable –incluso emocionalmente– hacia su pareja. Esto la lleva a considerarse la “domadora” (Moreno, 2022a: 85) –además de la causa– del enojo de Max, a quien le asegura que “te entiendo, te conozco, no te preocupes, no me importa, yo sabré cómo controlarlo” (Moreno, 2022a: 81). Sin embargo, a partir de un momento narrativo específico, el binomio fiera-domadora sufre un cambio destacable que permite avalar la propuesta de clasificación tipológica de los investigadores Holtzworth-Munroe y Stuart (1994) sobre hombres que ejercen una forma reiterada de violencia contra sus parejas. Siguiendo dicha categorización, el perfil psicopatológico de Max corresponde al del “sobrecontrolador”, es decir, al del agresor limitado al entorno doméstico. Se trata de una categoría de sujetos con personalidad “dependiente y obsesiva” (Hamberger y Hastings, 1986 *apud* Amor, Echeburúa y Loinaz, 2009: 522) cuya violencia, que suele ser principalmente de carácter psicológico, se limita al marco familiar. Dichos sujetos se caracterizan por ser impulsivos, irascibles e inestables a nivel emocional y, por lo tanto, no tardan mucho en pasar del control al enfado más extremo. Como corroboración de lo dicho, una noche Oliva le pide a su pareja que la ayude en las tareas rutinarias (recoger el sofá y preparar el desayuno, entre otras) para que ella pueda acompañar a su hija al colegio sin que la niña llegue tarde. Max se lo promete, aunque luego no cumpla con la palabra dada. Cuando Oliva se lo señala, la reacción de Max es excesivamente brusca:

[L]o siguiente fue una galaxia que estalla por primera vez, una constelación de metralla formándose en las paredes, en el techo, en los azulejos del baño y de la cocina, el peso de un puente de Mostar en plena guerra quebrándose sobre su cabeza, algo inexplicable, algo que sucede a pesar de todo lo demás. Un gigante que delira. El aullido fue atronador. (Moreno, 2022a: 83-84)

De lo anterior se desprende que, en los momentos de máxima cólera de Max, “hasta las lobas –como Oliva, la domadora– saben cuándo no tienen más remedio que ser corderos” (Moreno, 2022a: 83). La continua oscilación de domadora a cordero según las circunstancias contribuye a remarcar aún más el control psicológico que Max ejerce

sobre su pareja. A este propósito, el hombre parece valerse de estrategias manipulativas intrínsecamente sutiles que constituyen la que Larscorz Fumanal (2015) denomina “violencia encubierta” (*covert aggression*). Se trata, por definición, de formas de maltrato no manifiestas, de micromachismos que pasan desapercibidos pues “como se sostienen sobre prácticas cotidianas generalizadas en las relaciones interpersonales, resulta difícil su detección y diferenciación” (2015: 98). Con relación a esto, entre las trampas manipulativas ejercidas por Max, destaca, por ejemplo, su propensión a tergiversar las palabras de Oliva, para evitar asumir la responsabilidad de sus propias acciones. Para conseguirlo, el hombre se aprovecha de la compasión de su pareja y, a través sus propias acciones un flujo de consciencia exasperado, lleva a cabo un proceso de (auto) culpabilización que resulta ser paralizante para Oliva:

[M]e vas a dejar, verdad, lo he conseguido, lo estropeo todo, todo lo que toco lo destruyo, soy un animal, me doy asco, no puedo más, eso es lo que me ocurre, no me hagas esto, no me dejes, no vas a querer estar conmigo, y llanto, y llanto sin lágrimas, la boca torcida, la voz de ultratumba ahora en falsete, Oliva no lo puede evitar, ha de consolarlo. (Moreno, 2022a: 199)

Se menciona, además, la tendencia del hombre a infravalorar tanto los temores como los sentimientos de su pareja que, al manifestarlos, se ve tachada de pesada y desconsiderada.¹ Esto se ve reflejado en otro momento narrativo en el que, entre otros, el tema de la maternidad desempeña un papel central. Oliva lleva unos días sin poder evitar extrañar a la bebé que Irena, su hija, fue alguna vez y se siente constantemente invadida por una ola de pensamientos contradictorios sobre la posibilidad de volver a ser madre. Aunque desee sinceramente tener otro hijo, Oliva está perfectamente enterada de que, por la edad que tiene, el riesgo de sufrir complicaciones durante el embarazo es bastante alto. Además, como su relación vive más bajos que altos, “mientras la palabra violencia esté en nuestras conversaciones, –en las suyas y de Max, como dirá– la palabra hijo no puede estar” (Moreno, 2022a: 116). Para la misma Oliva, el de una hipotética maternidad es un tema agobiante y mientras trata de encontrar consuelo y comprensión en su pareja, Max juega la carta de la invalidación emocional, haciendo hincapié en las vulnerabilidades de su pareja:

Justo hoy, en mi cumpleaños, vas a venirme con eso. Qué injusta eres. Qué negatividad de mierda. [...] Lo único que importa es tu agobio, tu pulsión. Podríamos hablar de congelar óvulos, pero no, tú siempre tienes que ver la peor parte, siempre con esa negatividad. Qué injusta eres. [...] Es que nunca puedes reconocer tus errores, qué problemón tienes, es acojonante, es mi cumpleaños, joder, analiza las formas y lo que te estoy diciendo de una puta vez, por dios, basta ya, Oliva, basta, basta, basta, para, para, no lo soporto. (Moreno, 2022a: 232-233)

Si el abuso psicológico parece más enmascarado, el control físico se manifiesta de forma inequívoca, concretizándose tanto en la proxémica como en la actitud cada vez más

¹ A este propósito, es interesante considerar el estudio de Ana Requena Aguilar en su libro *Intensas* (2023) acerca de las palabras que los hombres usan para invalidar la experiencia de las mujeres apodándolas de locas, histéricas, intensas y “expresiones similares que describen una experiencia emocional que el hombre percibe como desbordada, amenazante o excesiva” (2023: 25).

posesiva de Max. Según esta perspectiva, no se puede prescindir de la descripción del hombre como “gigante” (Moreno, 2022a: 198) cuyo cuerpo es tan ineludible que “es imposible que su sombra no lo ocupe todo cuando se acerca” (Moreno, 2022a: 26). Resulta inevitable que el carácter dominante de Max se imponga tanto en el entorno doméstico como en el espacio público porque, prescindiendo de los lugares en los que se encuentre, el hombre “tiene un control absoluto sobre el cuerpo de la mujer” (Moreno, 2022a: 27). En relación con los lugares de acceso público, merece considerar uno de los momentos en que Max manifiesta abiertamente su manía y necesidad de control. Como el hombre se ha quedado dormido, negándose a acompañar a su pareja al Tío Timón, el bar que se encuentra al lado de casa, Oliva va sola. Al enterarse de esto, Max se apresura a unirse a ella y cuando la besa para saludarla, Oliva es consciente de que “[e]n el beso de labios gordos hay una devoción y un recordatorio” (Moreno, 2022a: 31). Se trata de un beso que deja de ser una manifestación de amor y cariño y que se convierte en una forma enmascarada de control para dejar claro que ella solo le pertenece a él. A lo largo de la novela, esta propensión al control y a la posesión se ven reiteradas en muchas otras ocasiones en las que, por ejemplo, Max envía a Oliva una avalancha de mensajes y, como no le contesta de inmediato, el hombre empieza a llamarla sin darle tregua, hasta localizar su móvil. Paralelamente a la agresividad incontrolable de Max, la presión psicológica resultante concretiza la posibilidad de que él pueda en efecto hacer daño a Oliva quien, de hecho, teme una reacción aún más violenta por parte de su pareja. A raíz de esto, la mujer no excluye situaciones hipotéticas en las que Max pueda ir más allá: “lo imaginó claramente. [...] [A] lo mejor ahora entra en la habitación y con el cable del cargador del móvil te estrangula, en tu propia cama, en tu propia casa” (Moreno, 2022a: 86). Es evidente que la de Max es una masculinidad agresiva a la que le corresponde la necesidad imperativa “de mantener el poder y el control en todo momento o de utilizar la violencia ante situaciones de conflicto” (Ranea Triviño, 2021: 38). Más adelante, de hecho, tras decirle a Max que, quizás, sería mejor que terminaran su relación, el hombre impone una vez más su voluntad a Oliva, obligándola a tener un acto sexual no consentido.

Violencia psicológica: síntomas emocionales y somatización física

Aun prescindiendo del enfoque en el perfil psicopatológico de Max, la violencia psicológica de la que Oliva es víctima no pasa desapercibida. De hecho, analizando la conducta de la mujer a lo largo de la narración, se pueden detectar síntomas emocionales –y su consiguiente somatización– que representan inequívocos señales de alarma en términos de maltrato psicológico. Entre ellos, en primer lugar, se menciona la vergüenza, “una emoción social vinculada directamente con la interacción con la exposición pública y [que] se relaciona con situaciones de ridículo y con la humillación” (Nussbaum, 2006: 240). En el caso de Oliva, la vergüenza se convierte en una constante narrativa que se refiere tanto a la necesidad de seguir guardando las apariencias como al miedo a que los demás se enteren del acoso verbal y físico del que es víctima. Por consiguiente, al quedar

con su amiga Teresa después de muchos años sin verse, Oliva le cuenta una versión torcida de su cotidianidad con Max, alterando algunos acontecimientos y ocultando otros. Sin embargo, la conducta agresiva de Max no pasa desapercibida y Teresa no tarda mucho en enterarse de la historia de maltrato en la que su amiga está involucrada. La vergüenza y la necesidad de disimular impiden a Oliva contarle la verdad y, por consiguiente, la mujer insiste en su versión de relación idílica: “yo estoy bien. Nosotras –Irena y ella– estamos bien” (Moreno, 2022a: 105).

En realidad, las situaciones de conflicto que Oliva vive cotidianamente son cada vez más inaguantables. Para tolerarlas, la mujer empieza a hacerse daño deliberadamente, tirándose al suelo o golpeándose los muslos y la cara repetidas veces. El dolor físico la ayuda a concretizar y a canalizar su malestar emocional que, de esta forma, se vuelve más soportable. Sin embargo, cuando Max se entera de las lesiones de su pareja y decide llevarla al hospital, Oliva empieza a preocuparse de que su presencia como acompañante pueda levantar sospechas con respecto a su condición de víctima de violencia doméstica. Una vez en el hospital, lo que más llama la atención es la reacción de la enfermera que la examina, quien se centra solamente en los hematomas de Oliva, ignorando sus palabras acerca de cómo se ha hecho daño. La falta de empatía y de compasión de la enfermera, que no le pide ningún tipo de explicación, la confortan bastante pues, de esta forma, Oliva puede seguir disimulando y salvar así, una vez más, las apariencias:

Mejor que la dejasen solucionarlo por sí misma, ella podía. Mejor encubrirlo. Aunque la realidad era, se daría cuenta mucho más tarde, que lo único cierto era la apariencia. Su palabra, no los hechos. Los hechos, principalmente los hechos, no importaban. (Moreno, 2022a: 147)

La confesión de Oliva acerca de su malestar se puede interpretar como un primer e implícito intento de pedir ayuda que, evidentemente, no surte el efecto deseado, pues “ni siquiera la sangre descompuesta bajo los tejidos blandos sirve como vestigio del delito” (Moreno, 2022a: 147). Poco a poco, la necesidad de Oliva de mantener una imagen de respetabilidad deja de ser tan imperativa, aunque de forma bastante ambigua. En concreto, la protagonista le impone a su pareja que haga una terapia y que cuente a sus amigos de los muchos altibajos de su relación, porque es impensable que su camarada no esté enterado de su conducta problemática. Sin embargo, ella se niega rotundamente a hacer lo mismo con su entorno, bien por vergüenza, bien por orgullo personal. Resulta que “[no] pedirá ayuda, no contará a sus amigas lo que ocurre. Contarlo tal cual, sin metáforas, sin paños calientes. Comenzará una vez más su nueva vida con esa victoria de fuego entre sus manos, pero en silencio” (Moreno, 2022a: 129). Sin embargo, la firmeza de Oliva de terminar con las vejaciones de su pareja vacila continuamente y la falta de un apoyo concreto por parte de sus seres queridos, que la mujer se opone a buscar, hace que todo intento de salir sola de la relación enfermiza en la que está involucrada tienda a fracasar.

Volviendo a los síntomas emocionales que permiten detectar el maltrato psicológico del que la protagonista es víctima, cabe destacar la culpa. En su acepción moral, el sentimiento de la culpabilidad se considera “una evaluación subjetiva en la que un individuo realiza un *juicio* en torno a la ‘maldad’ o la ‘bondad’ de sus propias acciones

y que se relaciona estrechamente con la retribución o expiación del mal cometido” (Rodríguez Luna, 2015: 232). Teniendo en cuenta esta perspectiva y refiriéndola a la novela objeto de este estudio, es suficiente que Max se muestre irritado para que Oliva se ponga en alerta y empiece a reflexionar sobre lo que puede haberle fastidiado. En primer lugar, la mujer se fija en el lenguaje corporal de su pareja para identificar las señales de nerviosismo y rigidez. Efectivamente, “[l]os movimientos de él, cuando sube o baja la música, cuando se araña las yemas de los dedos con la esquina de plástico del paquete de filtros, cuando se remueve en el asiento, llevan brusquedad” (Moreno, 2022a: 117). A continuación, Oliva se convence de que el cambio repentino de humor de su pareja está relacionado con algo inoportuno que ella debe de haber hecho o dicho y, para comprobarlo, revisa las conversaciones que ha tenido con Max, incluso las de los días anteriores. La necesidad imperativa de redimirse y la inquietud del hombre, que luego desemboca en estallidos de ira notablemente feroces, llevan a Oliva a reparar por algo que con toda probabilidad no ha cometido: “[a] la tercera vez, quizá a la cuarta, el límite del sonido ya chirriándole en los tímpanos, [...] [Oliva] acabó pidiéndole perdón. No sabía bien por qué. Pero lo hizo” (Moreno, 2022a: 83). Aunque de forma completamente diferente, el sentimiento de culpabilidad y la definición que de esta ofrece por Rodríguez Luna (2015: 232) se pueden relacionar también con el personaje de Max quien, después de casi cada ataque violento, muestra remordimiento y pide disculpas para reconciliarse con su pareja. Sin embargo, cabe destacar que el sentimiento de culpabilidad de Max nunca es auténtico, pues el hombre solo aparenta arrepentimiento para luego seguir con la misma actitud: “[v]olvió el amor tras los disparos. Siempre volvía. Con argumentos, con psicoanálisis barato, con riadas de perdón y desconcierto. Con mentiras” (Moreno, 2022a: 85). De todas formas, la esperanza de que Max pueda cambiar realmente es lo que alimenta el círculo de la violencia en el que Oliva se ha quedado atrapada. Se trata, este último, de un fenómeno teorizado por la psicóloga Lenore E. Walker quien, en su obra titulada *The Battered Woman* (1979 [2009: 57-67]), destaca las tres fases de las que consta, es decir: 1. “The Tension-Building Stage” o fase de “acumulación de tensión” (Cuervo Pérez y Martínez Calvera, 2013: 82), en la que la víctima empieza a detectar las señales de un conflicto inminente; 2. “The Acute Battering Incident” o “episodio de agresión” (2013: 82), donde el conflicto termina en violencia; 3. “Kindness and Contrite Loving Behavior” o “luna de miel” (2013: 82), que se caracteriza por un inusual periodo de calma durante el cual el agresor se porta de manera encantadora y cariñosa, prometiendo a la víctima que el episodio violento no volverá a ocurrir. La tercera fase es precisamente la que hace que sea cada vez más complicado romper la espiral de la violencia, pues los reiterados momentos de conciliación disuaden a Oliva de su voluntad de apartarse de él.

El mecanismo de defensa contra el maltrato psicológico que Oliva activa de forma inconsciente es el de la somatización que, a largo plazo, se presenta de forma crónica, “[convirtiendo] el malestar emocional en un síntoma físico [y] desviando así la atención del conflicto psicológico [que] le genera ansiedad” (Muñoz, 2009: 55). De hecho, según se lee en el informe escrito por su terapeuta, Oliva empieza a sufrir “molestias físicas, temblor mandibular y falta de apetito” (Moreno, 2022a: 289). Más adelante, la inapetencia se convierte en disfagia, pues Oliva apenas consigue tragar la comida y, al intentarlo, siente que se asfixia:

Se mete comida en la boca. [...]. A la tercera [vez], se atraganta un poco. Coge el vaso y bebe rápido, para que baje el bolo, pero no baja del todo. Algo se ha quedado ahí. Se pone de pie, carraspea, tose. [...] Bebe más agua. Sigue ahí, en su garganta, atascado. Puede sentirlo. No baja. Se lleva las manos al cuello, tose más fuerte. Le falta el aire. En el tórax, el corazón bombea con furia. Se está mareando. [...] Camina por el pasillo, a un lado y a otro, en las sienas pinchazos, ve borroso, tose otra vez. Se le va a cerrar la garganta. No puede respirar. (Moreno, 2022a: 290)

Cabe señalar que ella no es la única que experimenta el trastorno de la somatización. Efectivamente, la constante exposición a un entorno doméstico violento influye negativamente en el desarrollo emocional y comportamental de su hija Irena, una niña de seis años que, aunque de forma indirecta, es víctima invisible de la violencia intrafamiliar y de género que Max ejerce sobre su madre. La relación entre Irena y Max es bastante positiva y, de hecho, los dos parecen llevarse muy bien, pues la niña “[e]stá encantada de [...] poder disfrutar de los cuidados y los mimos de su madre y de la atención intermitente de Max” (Moreno, 2022a: 120). El uso del adjetivo “intermitente” no es casual pues, al enterarse gradualmente de la relación de maltrato en la que su madre está involucrada, Irena, con toda su inocencia infantil, manifiesta el deseo de que la presencia de Max en su casa solo sea ocasional: “[m]amá, yo quiero que Max solo venga a casa algunas veces, como venía antes. No todo el tiempo” (Moreno, 2022a: 239). Puede ser que la petición de Irena surja por el miedo a que los comportamientos hostiles de Max se intensifiquen, hasta desembocar en formas de violencia física o emocional más severa e irremediable –incluso contra ella misma– que, a su vez, culminaría en lo que la psicóloga Sonia E. Vaccaro define “violencia vicarial” (2021), es decir por interpósita persona. Evidentemente, se trata de una posibilidad plausible, pues el hombre experimenta cambios frecuentes e impredecibles en sus emociones.

La petición de la niña desencadena una toma de conciencia en Oliva hasta el punto de que, a su vez, ella parece enterarse de que la conducta violenta de Max ya no pasa desapercibida. Esconderla y silenciarla es prácticamente imposible. Con el tiempo, “[viviendo] la violencia como algo habitual en su entorno más próximo, lo que influye fuertemente [...] en su formación humana” (Casal de la Fuente *et al.*, 2019: 138), el malestar de Irena va concretizándose físicamente a través de un mecanismo inconsciente de defensa que desemboca, como se decía, en la somatización. Desde luego, la niña tiene pesadillas recurrentes que le impiden descansar tranquilamente por la noche y que, como destaca precisamente Teresa, la amiga de Oliva, se deben no solo a la separación de sus padres sino también a “toda esta nueva situación” (Moreno, 2022a: 102). La “nueva situación” a la que se refiere Teresa tiene que ver, sin lugar a dudas, con la presencia cada vez más sofocante y opresora de Max. Poner atención al malestar de Irena, darle voz, permite alertar sobre las posibles repercusiones que la exposición al entorno violento ocasiona a largo plazo. Por ejemplo, además del riesgo a que su inquietud emocional pase desapercibida, “la familia puede llegar a convertirse en un fondo incierto sobre el que es complicado comenzar a crecer como persona” (Casal de la Fuente *et al.*, 2019: 138) y, por tanto, pueden surgir problemas relacionados con la autoestima o las interacciones interpersonales.

Violencia sistémica: un breve enfoque en Damaris y Horía

Es la vida de los perros. [...]. Te diría que recuerdes que nuestra vida es la vida de los perros aquí y allí también.
Lara Moreno (2022a: 158).

En el panorama literario español contemporáneo, se destaca la presencia cada vez más manifiesta de novelas que rescatan vivencias tendencialmente invisibilizadas de figuras que, por simbolizar condiciones de precariedad extrema, sufren desigualdades sistémicas de forma más directa (Claesson, 2019: 16-17). En el caso de *La ciudad*, dichas injusticias estructurales se manifiestan en la esfera laboral afectando, aunque de modo heterogéneo, a las otras dos protagonistas que, por ser mujeres y además migrantes, desempeñan trabajos poco remunerativos y evidentemente precarios.

Tras perder a su marido en el terremoto de Armenia de 1999, Damaris se traslada a Madrid para sustentar económicamente a su familia y garantizar un porvenir estable a sus hijos. Consciente de que de ella depende “cada bocado que se comía en la casa [...] [y] el concepto mismo de futuro” (Moreno, 2022a: 141), Damaris trabaja sin cesar, cuidando de los niños de una pareja adinerada que vive en Madrid. Al mostrarse complaciente con sus demandas, los patrones acaban por aprovechar la disponibilidad de Damaris reiteradamente, exigiéndole más trabajo de lo acordado, aunque en la mayoría de los casos no sea necesario. Ya sea como muestra de gratitud por haberla contratado, o debido a que sabe qué significa trabajar en condiciones precarias, como las de su país de origen donde “todo era muy inestable [...] [y] [l]a palabra de algunos jefes era una mancha de barro al menor imprevisto” (Moreno, 2022a: 141), Damaris no se atreve a oponerse a las peticiones de sus patrones porque tiene miedo a que la despidan y, por ser la única fuente de sustento de su familia, no puede permitírselo. Tener que procurar constantemente que las necesidades básicas de sus seres queridos estén satisfechas termina generando malestares emocionales y físicos que, en el caso de Damaris, agravan sus condiciones de salud ya precarias y que, sin embargo, ella minimiza, disimulándolas.

Horía comparte con Damaris experiencias tanto vivenciales como laborales muy similares. Víctima de violencia de género por parte de su exmarido, quien la inculpó duramente por tener dificultades para quedarse embarazada para luego abandonarla con el niño recién nacido, Horía cruza el Estrecho tras ser contratada para trabajar durante la temporada de cosecha en Huelva. En un principio, le aseguraron que tendría condiciones laborales dignas, casi idílicas –“casa, comida, médico, jornada laboral de ocho horas, una finca hermosa” (Moreno, 2022a: 49)– pero, una vez en los campos, las expectativas de Horía y de sus compañeras se vieron completamente desatendidas. Queda patente que la vulnerabilidad de estas mujeres radica en su situación socioeconómica precaria, lo que hace que sean más susceptibles a ser atraídas por promesas engañosas de empleo digno. De hecho, en el momento de comenzar la labor, se encuentran con condiciones laborales deplorables, largas jornadas de trabajo, salarios bajos e, incluso, situaciones de abuso físico y psicológico. Debido al control ejercido y a la escasez de recursos, parece imposible escapar y, por tanto, no queda más remedio que “bajar de nuevo la

cabeza [...] [,] doblar la espalda al día siguiente e ir más rápido” (Moreno, 2022a: 158), anhelando que la temporada de cosecha termine pronto.

Reflexiones a modo de conclusión

Tras empezar una relación de noviazgo con Max, el chantaje emocional y el control coercitivo que el hombre ejerce sobre Oliva anulan de manera muy sutil el empoderamiento que la mujer ha logrado posteriormente a la separación de su marido. Poco a poco, el círculo de la violencia en el que Oliva se queda atrapada ocasiona un giro inesperado que contribuye al total y evidente condicionamiento de su presente y que, sin embargo, ella tiene dificultades para aceptar. Al contar la historia de Oliva, lo que Lara Moreno consigue no es solo una forma de concienciación acerca de la gravedad de la(s) violencia(s) que constituyen el móvil de la narración, sino también una toma de conciencia relacionada con el hecho de que ciertas dinámicas pueden impactar en cualquier sujeto, prescindiendo, por ejemplo, del contexto social de procedencia. Efectivamente, aun siendo la más privilegiada de las tres protagonistas, tanto a nivel social como a nivel económico, Oliva –una mujer blanca, del primer mundo, que vive en un piso céntrico de la capital– no es inmune a la violencia conyugal y de género que, entre otras, afectan también a Damaris y a Horía. A raíz de esto, toda lectora podría identificarse con las vivencias de las tres protagonistas, mujeres comunes que, aunque por motivos distintos, comparten una condición de precariedad y subalternización. Además, lo que contribuye a fomentar el pensamiento crítico de los lectores consiste en el intento de la autora de valorar y validar la inquietud emocional y comportamental de Irena, cuyo malestar, de lo contrario, acabaría desapercibido o completamente asumido. En suma, como resulta patente, la novela ofrece una eficaz radiografía social que visibiliza cuestiones de notable actualidad frente a las que, hoy más que nunca, es impensable quedarse indiferente.

Referencias bibliográficas

- AMOR, Pedro J.; ECHEBURÚA, Enrique; & LOINAZ, Ismael (2009). ¿Se puede establecer una clasificación tipológica de los hombres violentos contra su pareja? *International Journal of Clinical and Health Psychology*, 9(3), 519-539. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33712038010>
- BUSUTIL, Guillermo (2022). “El Ojo de Gutenberg 50 · La ciudad”, de Lara Moreno [Vídeo]. Librería Luces, YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6XSBfo0eKts>
- CASAL DE LA FUENTE, Lucía; PARDO DE GUEVARA, Melchora Isabel; SÁNCHEZ CASTRO, Ángela; VILAS QUEIRUGA, Sara; & VILLANUEVA NUNES, Andreina Idimar (2019). Didáctica de la educación emocional: pongámosle fin para tener un principio. Nuestras emociones también importan. En LÓPEZ DÍAZ, Ana Jesús. *Violencias de género. Persistencia y nuevas formas* (138-152). Madrid: Catarata.

- CLAEISSON, Christian (Coord.) (2019). *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Xixón: Hoja de Lata.
- CUERVO PÉREZ, Mónica Marcela; y MARTÍNEZ CALVERA, John Freddy (2013). Descripción y caracterización del Ciclo de Violencia que surge en la relación de pareja. *Revista Tesis psicológica*, 8(1), 80-88. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=139029198007>
- GUELBENZU, José María (s.f.). [Breve comentario sobre *La ciudad* (2022)]. Disponible en: <https://penguinclubdelectura.com/libro/la-ciudad-lara-moreno/>
- HAMBERGER, L. Kevin; & HASTINGS, James E. (1986). Personality correlates of men who abuse their partners: A cross-validation study. *Journal of Family Violence*, 1(4), 323-341. <https://doi.org/10.1007/BF00978276>
- HOLTZWORTH-MUNROE, Amy; & STUART, Gregory L. (1994). Typologies of male batterers: Three subtypes and the differences among them. *Psychological Bulletin*, 116(3), 476-497. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.116.3.476>
- LASCORZ FUMANAL, Aurelio (2015). *Violencia encubierta en las relaciones de parejas jóvenes* [Tesis doctoral no publicada]. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- LÓPEZ DÍAZ, Ana Jesús (Ed.) (2019). *Violencias de género. Persistencia y nuevas formas*. Madrid: Catarata.
- LÓPEZ-TERRA, Federico (2019). Narrar la crisis. Representación y agencia en la España poscrisis. En CLAEISSON, Christian (Coord.). *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual* (121-156). Xixón: Hoja de Lata.
- MELCHOR, Fernanda (2018). *Aquí no es Miami*. New York: Random House.
- MORENO, Lara (2020). *Deshabitar: un recorrido vital por las habitaciones de la crisis inmobiliaria*. Barcelona: Destino.
- MORENO, Lara (2022a). *La ciudad*. Barcelona: Lumen.
- MORENO, Lara (2022b). *Tres mujeres y una ciudad, Madrid, lo nuevo de Lara Moreno* [Vídeo]. RTVE Página Dos. Disponible en: <https://www.rtve.es>
- MORENO, Lara (2023). Amargo como un veneno. *Eldiario.es*, 04/09/2023. Disponible en: https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/amargo-veneno_129_10487076.html
- MUÑOZ, Harold (2009). Somatización: Consideraciones diagnósticas. *Revista Med*, 17(1), 55-64. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=91020345009>
- NUSSBAUM CRAVEN, Martha (2006). *El ocultamiento humano. Repugnancia, vergüenza y ley*. Buenos Aires: Katz.
- PORTAS PÉREZ, Teresa (2019). Violencia de género como crimen ontológico. En LÓPEZ DÍAZ, Ana Jesús (Ed.). *Violencias de género. Persistencia y nuevas formas* (17-28). Madrid: Catarata.
- RANEA TRIVIÑO, Beatriz (2021). *Desarmar la masculinidad*. Madrid: Catarata.
- REQUENA AGUILAR, Ana (2023). *Intensas*. Barcelona: Roca.
- RODRÍGUEZ LUNA, Ricardo (2015). Culpa, miedo y vergüenza: las emociones de la violencia (el caso de violencia contra la pareja y/o ex -pareja). *Derechos y Libertades*, 2(33), 223-252. Doi 10.14679/1017
- VACCARO, Sonia E. (2021). *Violencia Vicaria: un golpe irreversible contra las madres. Estudio sobre el análisis de datos de casos de violencia vicaria extrema*. Granada: Asociación de Mujeres Psicología Feminista.
- WALKER, Lenore Edna (1979 [2009]). *The Battered Woman*. New York: Harper Collins.

EL GIRO ECOCRÍTICO ANTE MERCÈ RODOREDA

THE ECOCRITICAL TURN IN FRONT OF MERCÈ RODOREDA

IRENE ZURRÓN SERVERA
Università per Stranieri di Siena

irenezurronservera@gmail.com

 0000-0002-8550-4384

Recibido: 16/01/2024

Aceptado: 04/05/2024

Resumen

La crítica tiene capacidad de impacto en la consolidación y la trascendencia de un autor, así como en la visibilización de genealogías de escrituras no hegemónicas. También puede activar mecanismos de interpelación acercando los textos a las inquietudes vigentes. Este artículo se centra en cómo la ecocrítica actualiza el discurso sobre una escritora patrimonial, Mercè Rodoreda. Da cuenta de la evolución del estudio de la naturaleza en esta autora y también informa del auge de esta tendencia en la crítica catalana de la última década, a la vez que observa sus posibles riesgos, como la dependencia a las teorizaciones norteamericanas.

Palabras clave: Ecocrítica, Crítica literaria, Mercè Rodoreda, literatura catalana, cultura contemporánea.

Abstract

Criticism can be decisive in the consolidation and transcendence of an author, as well as in the visibility of genealogies of non-hegemonic writings. It can also activate mechanisms of interpellation by bringing the texts closer to current concerns. This article focuses on how ecocriticism updates the discourse about a heritage writer, Mercè Rodoreda. It explains how the study of nature in this author has evolved and also reports on the rise of this trend in Catalan criticism in the last decade, while observing the risks, as the dependence on North American theorizations.

Keywords: Ecocriticism, Literary Criticism, Mercè Rodoreda, Catalan literature, Contemporary Culture.

Introducción

La crítica –entendida en un sentido amplio, incluyendo tanto la crítica periodística como la académica– es esa lectura especializada que guía el camino, que lanza una propuesta sobre cómo deberíamos entender y pensar una obra –o incluso si merece la pena que lo hagamos–, o sobre los sentidos que deberían prevalecer. Al hacerlo desde cierta posición privilegiada, avalada habitualmente por una institución o una publicación de más o menos prestigio, su voz se reviste de autoridad y puede condicionar la valoración de un autor, su canonización y su ubicación en el continuum cultural. Si quizás no es una

fuerza tan rotunda en la difusión comercial de un libro –el éxito de ventas, sobre todo en el caso de las novedades, parece más condicionado por otros parámetros–, sí que lo es en su perdurabilidad y en su inclusión en los circuitos de la cultura.

Esta relevancia fue sin duda advertida por las nuevas corrientes críticas consolidadas en los años sesenta que se ocuparon de la diferencia y la alteridad, entre ellas la crítica feminista, que vio cómo la ausencia de genealogías de autoras no se debía solo a las dificultades que las mujeres habían tenido para dedicarse a la creación, sino también al silencio que había rodeado a aquellas que lo habían hecho. La poeta Maria M. Marçal lo expresaba así:

la immensa majoria d'obres escrites per les dones al llarg de la història han caigut en l'oblit i el mecanisme selectiu els ha estat tan estranyament, sospitosament, desfavorable. [...] sembla, precisament, que per a la perpetuació del patriarcat, hagi estat essencial aquell silenci canònic –només amb excepcions que confirmen la regla. (2004: 161)

Pero no es solo el silencio sobre una obra aquello que la arrincona, sino también una lectura crítica que la empequeñece, la banaliza o la desprovee de la posibilidad de trascendencia. Las relecturas de un texto pueden ser un mecanismo para actualizarlo, para *reciclarlo* y presentarlo de nuevo al público, una estrategia para mantener su vigencia e influencia.

A continuación, reflexionaremos sobre cómo una tendencia crítica –en este caso, la ecocrítica– puede ayudar a percibir a una autora patrimonial como a una voz actual, con un discurso que nos interpela, pero sin pasar por alto los riesgos de la dependencia de teorías en boga. Nos concentraremos en el caso de la escritora catalana Mercè Rodoreda (Barcelona, 1908 - Girona, 1983), una de las figuras más difundidas, reconocidas y estudiadas de la literatura catalana contemporánea –que podría ser la excepción a la que se refería Marçal–, con una obra tan exuberante que es posible acercarse a ella desde perspectivas muy diversas.

Los giros de la crítica

Aunque en los años treinta sus primeras obras son reseñadas en revistas y periódicos, podemos considerar que la crítica rodorediana se inicia en los años sesenta y setenta, cuando Rodoreda publica obras de un éxito y un valor rotundos, principalmente *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966), *Jardí vora el mar* (1967), *La meva Cristina i altres contes* (1967) y *Mirall trencat* (1974), y se consolida en los ochenta, cuando se acaba de publicar el conjunto de su narrativa con *Viatges i flors* (1980), *Quanta, quanta guerra...* (1980) y la novela inacabada *La mort i la primavera* (1986). La eclosión crítica en estos años la registra M. Isidra Mencos con su bibliografía comentada: determina que las perspectivas teóricas más recurrentes entre el 1963 y el 2001 son el análisis temático y simbólico de carácter biografista, el feminista, el psicoanalítico, el comparatista, el histórico, el lingüista y el formalista (2003: 11-16).¹

¹ Trinidad Escudero (2023), en su extenso estudio sobre la recepción y la divulgación de la narrativa rodorediana hasta *Mirall trencat*, confirma estas aproximaciones de análisis como las más frecuentes en el abordaje crítico de la autora.

Más allá de la metodología escogida, desde los inicios, la crítica se ha interesado por unas cuestiones que se han seguido desarrollando a lo largo de este más de medio siglo y sobre las cuales parece que existe un consenso de su relevancia: la evocación de la memoria, el mito de la infancia, el paso del tiempo, la riqueza de la simbología o los episodios biográficos ficcionados. Pero también se han producido algunos giros críticos que han impactado, con más o menos fortuna, en la interpretación de la obra rodorediana. Seguramente, el más relevante ha sido el feminista, que ha ayudado a comprender la complejidad de los textos e incluso a desvelar en ellos una postura comprometida. Es sobre todo a partir de finales de los años ochenta que la crítica literaria feminista y las tendencias afines como los estudios de la corporalidad o la subjetividad se ocupan de la autora catalana. Para Mencos, esto se debe en buena parte a los intereses de la crítica estadounidense, donde despunta la teoría feminista (2003: 13).² De hecho, la profusión de estudios en este período se puede medir con alguna reacción contraria. En 2002, por ejemplo, Jordi Galves publica un artículo en *La Vanguardia* –con el aparente pretexto de reseñar un ensayo de Francesc Massip y Montserrat Palau sobre el teatro rodorediano– con el elocuente título “Salvad a Rodoreda de las feministas”. El crítico asegura que la obra de la autora es “gran literatura, hecha por una mujer excepcionalmente dotada pero eso no es lo mismo que literatura feminista” (2002: 14), apoyándose en unas conocidas palabras de Rodoreda en que comentaba que en las mujeres tiene más valor la dedicación doméstica que la artística –que la autora escribió, por cierto, en 1934 sin desentonar con las afirmaciones que proferían muchos intelectuales frente a la presencia creciente de mujeres en espacios y cargos masculinizados, cuando ella tenía veintiséis años y se encontraba atrapada en un matrimonio que desharía pocos años más tarde–. Seguramente Galves acierta cuando cuestiona que la obra de Rodoreda sea encasillada como literatura feminista –o con cualquier otra etiqueta–, pero una cosa distinta es la posibilidad de su lectura crítica.

Que la autora en entrevistas afirmara que no se sentía parte del movimiento feminista parece que, para algunos, invalida el análisis de sus obras desde un marco teórico aún, a pesar de que en ellas abundan las reflexiones sobre los roles de género, las constricciones sociales o la sexualidad femenina, y se traten temas como la alienación de la maternidad, el aborto, el abuso, la violación o la violencia contra las mujeres, o de que Rodoreda se preocupara por citar siempre entre sus referentes a escritoras: Emily Brontë, Víctor Català, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Rosa Chacel..., y mencione en primer lugar a Montserrat Roig como a una de las voces jóvenes más prometedoras de la literatura catalana y a Carme Arnau de entre la crítica,³ un gesto simbólico para la configuración de una genealogía literaria. Aunque Galves reclama “una revisión ‘lealista’ de la obra de Mercè Rodoreda” ya que “su mundo no esconde ‘mensaje’ alguno” (2002:

² Una de las conclusiones a las cuales llega Trinidad Escudero es que la recepción crítica de Rodoreda en los Estados Unidos es determinante, “fins al punt que s’acaben convertint en el segon focus més important pel que fa a nombre de treballs publicats en relació a l’obra de Rodoreda. [...] aquests estudis fan ús d’una línia interpretativa inexistent fins ara: la dels estudis de gènere, cosa que implica la inclusió, en els estudis rodoredians, de les noves tendències en mètodes interpretatius” (2023: 532).

³ En la entrevista concedida al *Diario de Barcelona* en 1975, cuando Lluís Bonada le pregunta por su opinión sobre los jóvenes escritores y quién tiene más posibilidades, ella responde que Montserrat Roig y, después, Baltasar Porcel. Y alaba a Carme Arnau como a uno de los pocos críticos literarios válidos del país en la entrevista de Lluís Busquets de 1978 para *El Correo Catalán*.

15), una lectura *leal* –sin entrar a discutir el concepto– no tiene por qué ser la que coincida con el supuesto *mensaje* del escritor –o con su *no mensaje*–, como ya advirtió la teorización barthesiana sobre la muerte del autor. Esto, además de plantear un problema sobre la posibilidad de establecer cuál es la intención auténtica del creador, constreñiría el potencial de las obras y limitaría su capacidad de perdurar, de formar parte de diálogos emergentes y de llegar a los nuevos lectores.

Así pues, que Mercè Rodoreda no sostuviera ciertos discursos⁴ no invalida el atractivo que tienen –y seguramente tendrán– sus obras para explorar nuevas inquietudes, como está ocurriendo con la crítica ecológica. Después del feminista, el giro ecocrítico ha sido uno de los más relevantes –sin menospreciar a otros de considerable envergadura como las teorías del espacio o los estudios de lo fantástico–. En realidad, a menudo la lectura ecocrítica se enlaza con la de género, hasta el punto de que podríamos considerar que le sirve como campo teórico y metodológico de arraigo. Aunque el interés por la naturaleza ha sido constante en la crítica rodorediana, es desde hace una década que podemos hablar de una inclinación explícita a aplicar un marco teórico ecocrítico y de algunas tendencias afines, como los estudios animales y el posthumanismo.

El auge de la ecocrítica en la literatura catalana

Teniendo en cuenta el carácter propio del corpus y la abundancia de los estudios sobre la autora, las lecturas que movilizan la teoría ecocrítica no dejan de ser tardías, especialmente si tenemos en cuenta que la ecocrítica tiene un recorrido de más de tres décadas. Es en los noventa, en Estados Unidos, que se fragua, con el propósito de dar peso en el análisis crítico a la presencia de la naturaleza, tan característica de la literatura norteamericana; también de hacer confluir el discurso literario y el científico, con cierto propósito de concienciar sobre el vínculo del ser humano con el medio ambiente (Flys, Marrero Henríquez, Barella, 2010: 15-20). En 1996, Cheryll Glotfelty argumenta que, frente a la catástrofe medioambiental, el investigador literario ha sentido que su cometido podía tener “un tono de obscena frivolidad”, y entonces ha considerado que “los problemas medioambientales actuales son en gran medida fruto de nuestros actos, son, en otras palabras, un subproducto de la cultura” (Flys, Marrero Henríquez, Barella, 2010: 57). Si bien la ecocrítica, sobre todo en un primer momento, se ha preocupado por la representación de la naturaleza, es la voluntad de cuestionar esta representación lo que la diferencia de un estudio temático. Plantea que lo que entendemos por naturaleza es un discurso que hemos construido desde la presunción que el humano –y más aún, el hombre blanco, occidental, cristiano, heterosexual– está en el centro, de manera que

⁴ Rodoreda rehuía posicionarse políticamente –con la excepción de la situación lingüística en Cataluña, sobre la cual siempre defendió la protección de la lengua catalana– y que se asociara su obra con una ideología determinada. Cuando en una entrevista de 1966 para la revista *Serra d'Or* Baltasar Porcel le preguntó si había alguna intención ideológica en sus textos, ella respondió: “si els meus llibres són bons, impliquen irremeiablement una filosofia de la vida, amb espirals sociològiques o ideològiques. Però no és la meua feina destriar-les. A mi no m'agrada mai buscar tres peus al gat” (2013: 42). O en 1978, respondió a Lluís Busquets para *El Correo Catalán*: “Els temes no m'interessen gaire perquè fujo dels missatges com de la pesta. No vull influir ningú, jo. [...] La moral és una qüestió personal [...]. No crec que els autors hagin de buscar una novel·lística social; en tot, és la societat que ha d'entrar dins la novel·la...” (2013: 133).

el mundo vegetal y animal es lo opuesto que debe ser dominado. Entre estos dos polos, se sitúan otras identidades, que en algunos contextos no han entrado en la categoría de ser humano.

Aunque hemos mencionado que la lectura ecocrítica de Rodoreda es tardía, se encuentra en consonancia con un auge más generalizado en la catalanística. De hecho, aparece y evoluciona dentro de una inclinación por esta corriente y sus afines en la segunda década del presente siglo, disparándose desde el 2022.⁵ Los textos que sirven como casos de estudio son de géneros variados, aunque pertenecen a la contemporaneidad y comparten la recreación del paisaje, la naturaleza y los animales. El crítico ha tendido a buscar en ellos, además de la representación de la flora, la fauna y la geografía, un discurso de defensa de la naturaleza, un acercamiento a las formas de vida no humanas, el cuestionamiento de las jerarquías con las que hemos ordenado el mundo y el reflejo del malestar por la crisis climática y la extinción de especies. No podemos obviar una de las derivaciones que aparecen: el riesgo de teñir el análisis de moralismo para juzgar los textos según su encaje con el discurso hegemónico de compromiso medioambiental. Es más evidente cuando el corpus lo integra literatura infantil, género especialmente proclive a las temáticas ecológicas, los espacios naturales y los personajes antropomórficos, al cual por el público al que se dirige a veces se le pide una ejemplaridad. Esta mirada limita la potencialidad de las teorías ecocríticas, que quedan reducidas a un sistema de clasificación de las obras entre ecológicas y no ecológicas.

Por otro lado, la convergencia de la ecocrítica con el feminismo ha sido, como decíamos, una conceptualización destacada: el ecofeminismo, que nace en los años setenta y se consolida en los ochenta –aunque se traslada a los estudios literarios a finales de siglo–, conecta la subyugación, la violencia y la alteridad que han padecido históricamente la mujer y la naturaleza, ambas alterizadas y, hasta cierto punto, asemejadas en el imaginario cultural, y establece objetivos compartidos de defensa y liberación (Rey, 2010). En el ámbito catalán, la producción crítica de esta aproximación ha sido considerable,⁶ un interés que también se deja ver en la recepción de ensayos; Teresa Iribarren (2024), que analiza la traducción al catalán de las obras de no-ficción ecofeministas, concluye que, aunque las instituciones prefieren una versión descafeinada del movimiento, los lectores se inclinan por los textos con ideologías más radicales. La ecocrítica se ha introducido, además, en confluencia con otras corrientes teóricas, como

⁵ Se ha observado la tensión entre el campo y la urbanización en la poesía de Jacint Verdaguer (Codina, 2010 y 2019) –autor sobre el cual, por cierto, M.^a Carme Barceló ha publicado *Les plantes en l'obra de Jacint Verdaguer* (2023), que combina el carácter científico con el literario, ya que entremezcla fichas botánicas con textos del escritor–. También el reflejo del movimiento de clases y ecológico en la novela *L'enquesta del canal 4* de Avel·lí Artís-Gener (Andúgar, 2023); o las conexiones ecológicas en la narrativa de Francesc Serés (Trevathan, 2017). Se han dedicado dos tesis a la literatura de la Cataluña del Norte que ponen en valor la representación del paisaje, el espacio y la naturaleza –Josep Marqués (2018) se ocupa de la obra de Jordi Pere Cerdà y Estel Aguilar (2022), de la poesía de entre 1883 y mediados del siglo XX. Y, en el campo de la literatura infantil, se han analizado las hormigas en la poesía infantil catalana (Pujol, 2018), el potencial ecológico de *Abans que el sol no creme* de Joan Fuster (Castellano, 2022) y los poemas y sus paratextos de *Museu zoològic* y *Bestiari* de Josep Carner (Pujol, 2023).

⁶ Se han puesto en relación las novelas *Solitud* de Víctor Català –pseudónimo de Caterina Albert–, *Pedra de tartera* de María Barbal y *Canto jo i la muntanya balla* de Irene Solà (Ribas, 2022), esta última siendo también estudiada por Raül Sánchez (2023). Y hemos observado los discursos sobre la naturaleza y la animalidad en la novela *Distòcia* de Pilar Codony en comparación con el film *Alcarràs* de Carla Simón (Zurrón 2023a).

los estudios de los afectos y las emociones, un encuentro que permite, por ejemplo, explorar el vínculo entre la emoción y la reacción ante el colapso medioambiental.⁷

Sobre la expansión del ecologismo cultural, es representativo que el suplemento *Culturas* del periódico catalán *La Vanguardia* haya dedicado al tema artículos con cierta periodicidad: en 2017, Mauricio Bach escribe «Regreso literario a la naturaleza», que sitúa en Henry David Thoreau el inicio de una literatura que invita a volver al medio natural y a vivir en armonía, y repasa las abundantes novedades y reediciones de la literatura universal que exploran esta relación con el paisaje, próximas a la *nature writing*, género que evoca el medio ambiente; en esta misma línea, en 2020, Xavi Ayén publica la noticia “Libros que quieren respirar. La literatura de naturaleza vive un auge coincidiendo con la crisis climática”. Y en 2022, con el nombre “La naturaleza vuelve a ser sagrada”, Alexis Racionero lo considera el resurgir de un género, “que despierta el interés y la conciencia de los lectores” (2022: 1). Se trata de una apreciación, como ya hemos advertido, que se repite a menudo con diferentes formulaciones en los estudios críticos. La literatura se presenta como una herramienta para afrontar la crisis climática y ecológica que ha provocado el antropocentrismo. Incluso se profiere un discurso prescriptivo, donde los textos se elevan a ejemplos de conducta, a veces con cierto halo de deificación de la naturaleza que puede ser coercitivo.

Por otro lado, la reciente celebración de festivales, eventos culturales y académicos, exposiciones, conferencias y coloquios confirman el arraigo de estas propuestas en la cultura catalana y la voluntad de su divulgación. Es el caso de la muestra de cine “ForadCamp. Mostra de Cinema amb la Natura”, en el Figueró i Montmany, que se celebra desde el 2012, o del Festival de Cinema Natura de Cervelló, que ya ha superado las seis ediciones. De exposiciones como “Ciència fricció. Vida entre espècies companyes” (2021) comisariada por Maria Ptqk, del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, que explora el contacto y el vínculo entre especies, cuestionando la centralidad del ser humano e imaginando otros relatos para afrontar el colapso medioambiental. Del Festival Liternatura en Collserola celebrado en 2018 y en 2023, promovido por Biblioteques de Barcelona, que incluye actividades como mesas redondas, entrevistas, conciertos, rutas, exposiciones, lecturas poéticas o talleres infantiles, poniendo en el centro la escritura de la naturaleza. De la temática del Festival de Literatura MOT en 2022, que fue “Literatura i ruralitat”. O, en 2023, de la inauguración de la exposición “Art i natura” en el CaixaForum de Barcelona. Son propuestas que se caracterizan por la búsqueda de una mirada científica. Ya no es solo la constatación de que la naturaleza ha sido una fuente de inspiración para la cultura, sino que el arte o la literatura se explican a partir de conceptos que provienen del discurso ecológico y medioambiental. Y, como decíamos, expresan una preocupación por la concienciación y la sensibilización en el respeto del entorno, así como sobre los problemas medioambientales de más actualidad. Tal apogeo, pero, nos obliga a estar atentos. En palabras de José Manuel Marrero Henríquez,

Nada sería más pernicioso para la filología que caer en modas que más pronto que tarde habrán de mostrar que lo que parecía sólido cimiento no era más que decorado de cartón

⁷ Elisenda Marcer (2022) analiza el sentimiento de culpa frente de la crisis ambiental en poemarios como *Nosaltres, qui* de Mireia Calafell, *Lianes o les rates que imiten l'Esther Williams* de Núria Mirabet y *Als llacs* de Silvie Rothkovic.

pedra. Porque hay que admitir que lo verde, lo ecológico, lo sostenible, aunque sin duda responden con seriedad académica y científica a los retos medioambientales del siglo XXI, pueden también funcionar como atractivas etiquetas al exclusivo servicio de intereses de mercado. (2021: 419)

La aproximación ecocrítica a Mercè Rodoreda

En este contexto, sorprende poco que la obra de Mercè Rodoreda sea un referente privilegiado para los estudios ecocríticos. De hecho, la presencia de la naturaleza ha sido señalada desde los primeros trabajos y no es para menos, ya que es uno de los tropos predilectos de la autora. La vegetación acompaña el sentir de los personajes, sirve como recurso para describir caracteres, funciona como símbolo y, a medida que avanza su producción, se subjetiviza y se convierte en una entidad que se hibrida con lo humano. Los estudios temáticos y biográficos de su obra, como señala Helena Buffery, han abordado a menudo su sensibilidad por el medio ambiente sobre todo desde una perspectiva feminista (2018: 15-16). Si los trabajos primerizos de Carme Arnau (1979, 1990) ya subrayaban su complejidad, encontramos un conjunto de estudios en los años ochenta y noventa –algunos de los cuales mencionamos a continuación– que, aunque aún no hacen referencia a la ecocrítica ni a sus teorizaciones, desarrollan un planteamiento muy próximo, sobre todo al del ecofeminismo esencialista, que acentúa la cercanía de las mujeres con la naturaleza.

Es el caso del trabajo de Maryellen Bieder (1982), que observa el papel central del jardín, un espacio abierto y ordenado que vincula al mito de la infancia y a la identidad individual; un enclave seguro de evasión y renovación frente a la impersonalidad de la sociedad, en especial para las protagonistas. Lo percibe como a una naturaleza feminizada –en contraposición a la ciudad y a la sociedad masculinizadas–, en la que los personajes se refugian y se fusionan en ella: “The dialectic between city and nature, between strong and weak, between male society and female nature, finds its fullest expression in *Mirall trencat*” (1982: 359), una dicotomía que seguramente no resiste el traslado a mundos literarios como el de *Jardí vora el mar*, donde los personajes masculinos son mucho más cercanos al jardín, o a *Quanta, quanta guerra...*, con un protagonista que envidia a las plantas y acaba con el deseo de volver a casa para dedicarse al cultivo de claveles. En *Mirall trencat*, como observa con acierto Bieder, el jardín desafía a la urbanización, al progreso, a pesar de que finalmente acabará sucumbiendo: “The sacred space is increasingly violated by refuse from neighboring buildings, so that the decay lies both within and without the walls” (1982: 361). Es evocador que el último capítulo de *Mirall trencat*, “La rata”, se narre con la focalización en este animal, que recorre la casa y el jardín advirtiendo de su abandono, de la naturaleza asalvajada que antes había sido ordenada, con miedo ante los operarios que queman en una hoguera los muebles y tiran la casa. Una mirada no humana, tan presente en Rodoreda, que rehúye la dualidad de género para explorar identidades alternativas. En el mismo volumen, Jineen Krogstad (1982), fijándose en *Jardí vora el mar*, insiste en la consonancia del jardín con la inocencia y también con el amor puro, porque cuando los personajes se vuelven ostentosos e interesados, se alejan del mundo natural. Además, el jardín es una entidad

animada, “un ésser viu” (1982: 380), y un cobijo de inmortalidad, un paraíso edénico con el que los personajes se vinculan estrechamente y se incorporan a él y renacen. Observando precisamente estas dos novelas, *Jardí vora el mar* y *Mirall trencat* –que son las que en un primer momento despiertan más interés desde esta perspectiva–, Elizabeth Scarlett (1994) resigue los paralelismos de los personajes con la vegetación y percibe en las obras una imaginaria ginocéntrica: las flores funcionan como tropo del cuerpo de las mujeres, también como símbolo de identidad y arraigo, y la vegetación puede ser antropomórfica y confundirse con los personajes. Defiende que el uso del simbolismo y la metaforización vegetal bebe del folklore y la tradición oral, donde las plantas a menudo están feminizadas y mistificadas. Pero no olvidemos que, por su complejidad, la naturaleza en Rodoreda requiere interpretaciones matizadas: los lugares comunes se esquivan, como ejemplifica el jardinero que se identifica con el eucalipto en *Jardí vora el mar* o el flor masculino del texto “Flor cavaller” de *Viatges i flors*.

A diferencia de los trabajos de este periodo que también observan la naturaleza, estos tienen la particularidad de que no se interesan solo por la representación, sino que constatan su subjetividad y cuestionan el discurso que la construye, así como el relato del progreso. Además, de acuerdo con Buffery, son estudios que ya identifican la naturaleza como un elemento destabilizador de las jerarquías y las hegemonías (2018: 15-16). De todas formas, nos percatamos de que estas aproximaciones ecocríticas incipientes de los años ochenta y noventa provienen mayoritariamente de la crítica estadounidense, como ocurría con los estudios feministas. Esto puede justificar que la mirada a veces ofrezca una visión más bien generalista del contexto cultural de las obras. Más adelante, como veremos, la crítica catalana ha adoptado estos postulados, una evolución que no deja de hacer patente la dependencia hacia los marcos teóricos norteamericanos, que merecería una reflexión atenta.

Es cierto que la asociación de la narrativa rodorediana con la vegetación, con una insistencia en las flores, ha sido desbordante a lo largo de este medio siglo. Es un asunto por el que ya se le preguntaba a la autora en las entrevistas, porque, aunque en algún momento se consideró que era una escritora de lo urbano,⁸ pronto se apreció la imaginaria vegetal que despliega. En una entrevista de 1973 para *Triunfo*, Montserrat Roig le planteaba que, más allá de la simbología y el onirismo, en su obra mostraba “un gran conocimiento de la fauna y de la flora”, a lo que la autora respondió que aprendió en el jardín de la casa de sus padres, con un abuelo apasionado por las flores (2013: 95). Y, por ejemplo, Baltasar Porcel escogió como título de la entrevista que le hizo en 1975 para *Destino* “La dama entre las flores”, Isabel Juanola, para *Punt Diari* en 1980, “Mercè Rodoreda: entre alzines i flors” y Blanca Berasategui, para *ABC. Retratos* en 1982, “Mercè Rodoreda, encerrada en su jardín”. Además de ser una pregunta recurrente –que parece, cabe decir, que complacía a la autora–, el tema floral ha sido motivo de manuales divulgativos, de propuestas didácticas, de ciclos de homenaje, de montajes teatrales, de programas de televisión, de rutas... El riesgo, seguramente, es que estas lecturas puedan neutralizar el potencial conflictivo de los textos, que simplifiquen los recursos a los que recurre Rodoreda y presenten sus obras de una manera ingenua. Mencos ya apunta que el estudio del espacio urbano ha quedado eclipsado por la atención insistente en el jardín y el mundo vegetal (2003: 18). Y en el posfacio que escribe para la edición de

⁸ En la entrevista de 1966 de Lluís Sales para *Destino*, este le sugirió que había roto con la novela ruralista, y ella respondió que no era una de sus pretensiones, que simplemente su “mundo es el de la ciudad” (2013: 53).

Jardí vora el mar en 2007, Roser Porta reivindica, ya desde el título, que Rodoreda es “Molt més que la novel·lista de les flors”. Apunta que esta novela no se ha valorado como merece, en parte, porque la crítica se ha limitado a comentar el lirismo del jardín y las flores, sin ir más allá (2012: 215).

Pese a que las lecturas ecocríticas recientes de Rodoreda son herederas de esta inclinación, persiguen un discurso problematizador que, como decíamos, converge con las líneas trazadas por la crítica norteamericana. Hace una década que podemos hablar de un enfoque de la crítica rodorediana con un marco teórico ecocrítico explícito. Las propuestas son ya considerables y, teniendo en cuenta que en el último año el asunto ha continuado siendo objeto de conferencias y comunicados en congresos, todo apunta a que no se ha agotado. Que la crisis climática y ecológica sean temas en boga parece que ha estimulado la voluntad de la crítica catalana de participar desde su campo en el debate sobre el origen del problema y las soluciones, que apuntan principalmente a la relación que el ser humano ha mantenido con su entorno. Podemos considerar que se trata, siguiendo a José Manuel Marrero Henríquez (2021), de una filología verde que responde a las condiciones medioambientales actuales. Estos trabajos sitúan las obras de Mercè Rodoreda en las inquietudes de hoy, las presentan como obras que cuestionan nuestra mirada y nuestro modo de conceptualizar, actualizándolas y, a la vez, revistiéndolas de complejidad.

Barbara Łuczak (2014) quiere superar las lecturas que ven en las plantas un reflejo de los personajes y, leyendo la novela *Jardí vora el mar*, el conjunto de narraciones “Flors de debò” y el cuento “Paràlisi”, identifica la subjetividad de la vegetación y defiende que posee un mundo propio que no depende del humano. Propone, además, que debería estudiarse juntamente con lo animal. El mismo año, Aina Martí (2014) aborda una lectura ecocrítica de *La plaça del Diamant*, entendiéndolo que todos los seres vivos que pueblan la novela están relacionados y dependen los unos de los otros. De todas formas, son las obras de madurez las que más interés ecocrítico han suscitado. Buffery (2018) se fija en los paisajes posthumanos y liminares de la última narrativa de la autora –principalmente la pieza teatral *El maniquí* (1993) y la novela *Quanta, quanta guerra...*– y los vincula con la ruptura por su retorno del exilio y con la transición democrática española. Al final de su trabajo sobre *Mirall trencat*, Petra Báder (2021) relaciona la horizontalidad a la que tienden los personajes con su animalización, además de apuntar que “la porosidad de los límites que dividen lo material de lo inmaterial” cuestiona “la noción de lo humano” (2021: 130). Hemos examinado *Quanta, quanta guerra...* sosteniendo que, en un entorno de violencia y de espacios alterizados, el vínculo persona-árbol revela la crisis de lo humano para dar lugar a un nuevo sujeto –un sujeto arbóreo– que es híbrido e inestable (Zurrón, 2023b). Este discurso lo hemos ampliado en la tesis doctoral –(Zurrón, 2023c)– para abarcar la última narrativa, desde *Jardí vora el mar* hasta *La mort i la primavera*: conectamos el suicidio de los personajes con el mecanismo metafórico de la fusión con la naturaleza, e intentamos complejizar la visión que se ha tenido de la vegetación en Rodoreda, a veces desmitificadora porque presenta su lado más destructor y violento. Y Neus Penalba examina el ecosistema que construye *La mort i la primavera*, una novela que “s’avança poèticament a la manera en què ja hem començat a experimentar la natura en temps de canvi climàtic” (2023: 15).

Junto con la última narrativa, el corpus textual que se ha prestado a más lecturas ecocríticas han sido los cuentos. Teresa Greppi (2020) ha elaborado una tesis sobre las

relaciones entre lo humano y lo animal en la literatura hispánica del siglo XX y XXI, desde planteamientos de los estudios animales y del ecofeminismo. Uno de los capítulos lo dedica a la literatura con personajes infantiles y animales de Carmen Laforet, Mercè Rodoreda y Ana María Matute. De Rodoreda, se fija en el cuento “Gallines de Guinea”, donde un niño descubre con horror de dónde proviene la carne, y defiende que la empatía hacia la gallina que será ejecutada contraviene la ideología de la dictadura franquista. También es un cuento lo que le sirve a Fernando Gabriel Pagnoni (2021) para explorar, en el cauce del posthumanismo y la ecocrítica feminista, el concepto de “menos-que-humano”. Se trata de uno de los más canónicos de la autora, “La salamandra”, donde una mujer víctima de violación y de la violencia de su pueblo se transforma en el anfibio que da nombre al relato cuando la están quemando en una hoguera. Confrontándolo con “Mister Taylor” de Augusto Monterroso, Pagnoni sostiene que la transformación de los personajes en lo otro, lo no humano, es una denuncia de la noción de humanidad, que resulta excluyente.⁹ Es de nuevo la cuentística el objeto de análisis de Marta Gort (2021), que establece una comparación con un conjunto de relatos de Alice Munro. Desde una perspectiva de análisis más clásica –que se asemeja a los primeros trabajos sobre la obra rodorediana, aunque se incluye en un volumen de teorización ecocrítica, *Literatura y naturaleza: voces ecocríticas en poesía y prosa*–, observa la función de la naturaleza como metáfora de la infancia, la vejez y el amor. Y aunque no lleva a cabo un estudio ecocrítico, cabe mencionar el ensayo de Antoni Maestre (2021), que recurre a un marco teórico afín –que se sirve del posthumanismo, los estudios animales, los estudios afectivos y la teoría *queer*– para observar en los cuentos las figuras masculinas que se desvían de la normatividad, que hacen oscilar los límites del género y de lo humano, junto a otras criaturas fronterizas.

Estos trabajos tienden a adoptar una metodología comparatista, que pone en relación diferentes obras de Rodoreda o, en el caso de los cuentos, a la autora catalana con escritores en otras lenguas –la castellana y la inglesa–, quedando aún por atender su poesía y la mayoría de sus piezas teatrales. Además, suelen trabajar con un marco teórico híbrido, sirviéndose de la ecocrítica pero también de la teoría feminista, de los estudios animales, del posthumanismo, de los estudios afectivos o de la crítica postcolonial. Esta hibridez, que ha sido tan productiva con los estudios de género, abre posibilidades a la ecocrítica como marco conceptual para examinar obras que, a priori, no tienen un componente ecológico.

Conclusiones

Si desde un primer momento la crítica sobre Mercè Rodoreda ha destacado la importancia de la sensibilidad hacia la naturaleza como un recurso lírico, temático y estilístico, hace una década que este análisis se ha vestido con un marco teórico que lo ha complejizado y ha contrastado el tono ingenuo con el que a veces se leía. Las ya considerables

⁹ Sería necesario un estudio global de lo animal en Rodoreda, como ya apuntaba Łuczak (2014), y este podría contar con aportaciones teóricas vinculadas con la catalanística como el artículo “Animàlia o les extensions de la subjectivitat. Possibilitats d’una mirada no antropocèntrica en la interpretació del subjecte de la cultura” (2018) de Margalida Pons o el ensayo *Humanimals* (2022) de Marta Segarra.

aproximaciones ecocríticas han advertido que la autora da cuenta de la dificultad del ser humano de encontrar el equilibrio con el entorno, la jerarquización con que funciona el pensamiento a la hora de ordenar el mundo o la devastación que conlleva el progreso, pero también que la interpretación según la cual la autora hace una representación benéfica y uniforme de la naturaleza es un reduccionismo, pues en realidad construye un mundo natural con una identidad cambiante, llena de matices, como un agente que tiene voz propia. Y estos estudios han procurado, además, alinearla con un discurso en auge. Queremos volver a subrayar que la crítica tiene la capacidad de hacer trascender a un autor, de defender su valor y su vigencia, y para esto una estrategia puede ser la de hacerlo dialogar con las inquietudes actuales.

Ahora bien, la dependencia en nuestros trabajos de las teorizaciones estadounidenses, que se da desde hace décadas, requeriría una reflexión aparte. Es encomiable que la crítica literaria no haya querido quedarse al margen de los discursos sobre el colapso medioambiental, el antropoceno o la protección animal, y haya dialogado con una teorización interdisciplinaria para enfrentarse al análisis de los textos. Pero merecerían nuestra atención los riesgos de importar discursos de moda en un momento en el que las reivindicaciones son rápidamente apropiadas y desactivadas. El estudio de caso de Rodoreda deja ver con claridad que, si en los noventa se produjo un giro feminista proveniente de la crítica norteamericana, el fenómeno ecocrítico se ha introducido de igual modo. No deja de ser paradójico que mientras reclamamos la diversidad y los márgenes tendamos a la homogeneización del pensamiento.

Aún hay líneas de estudio que se podrían desarrollar y sería especialmente interesante que partieran de marcos reflexivos enraizados en las experiencias de nuestro territorio. Las reivindicaciones ecológicas en los Países Catalanes, que han sufrido desde el siglo XIX una gran presión industrial y turística, tienen una larga tradición, además de fenómenos tan característicos como el excursionismo –muy ligado a la conservación y la revitalización de la cultura tradicional y el medio natural– o la alta afición a la meteorología. Estos acontecimientos han generado discursos e imaginarios propios que podríamos observar y, también, de los que podríamos partir. Deberíamos revalorizar movimientos culturales como el Modernismo catalán, que orienta el interés hacia la naturaleza a la vez que explora sus conflictos, como ilustra la preocupación de la protagonista de *Solitud* (1905) de Víctor Català cuando, después de ser violada, cree que ha aplastado a un grillo que ha interrumpido su canto –“Els grills tenen vida, i una vida, encara que sia de grill, és una vida. [...] cada grill, com cada bèstia que es cria sobre la terra, no en té més que una, de vida” (1992: 211)– o la percepción de las heridas de los alcornoques por la acción humana en *El malcontent* (1919) de Joaquim Ruyra –“Es diria que viuen en eterna convulsió, temorosos de la destralt i de la burxa escorxadora, que tantes voltes els han ferits” (1979: 156). Trazar las (des)continuidades entre estos textos y la literatura posterior, hasta la más actual, podría aportarnos una visión más justa de la imaginería ecológica en la literatura catalana contemporánea.

Por otro lado, volviendo a Mercè Rodoreda, se insiste en que la fascinación por las flores se la transmitió su abuelo –poniendo el énfasis, como es habitual, en el carácter biográfico de su obra–, pero la cuestión reclama abordar la influencia literaria, que es sin duda un elemento clave. Pensamos, sobre todo, en el peso de la naturaleza en obras por las que expresó entusiasmo: la novela *La Faute de l'abbé Mouret* (1875) de Émile Zola y los

relatos de Joaquim Ruyra, principalmente «Jacobé» (1902), pero también Virginia Woolf, Jacint Verdaguer, Víctor Català, la Escola mallorquina, Elsa Morante o Clarice Lispector, así como las acciones artísticas del *land art* de los años sesenta y setenta. Remarcar el bagaje de la autora, que impregna su escritura a menudo sin resultar obvio, es una vía para recalcar su complejidad y, también, su encaje en la gran literatura europea. Al fin y al cabo, la mirada sobre el entorno natural es, sobre todo, un asunto cultural.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Estel (2022). *La poesia nord-catalana entre 1883 i mitjan segle XX: El tractament del paisatge i de la natura*. Tesis doctoral. Universitat de Perpignan / Universitat de València.
- ANDÚGAR, Rafael (2023). "Brecha ecológica, segregación de clases y distopía alegórica de la labor industrial durante el tardofranquismo en *L'enquesta del canal 4 de Avel·lí Artís-Gener*". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 24, 359-37.
- ARNAU, Carme (1979). *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: el mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62.
- ARNAU, Carme (1990). *Miralls Màgics: Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- AYÉN, Xavi (2020). "Libros que quieren respirar. La literatura de naturaleza vive un auge coincidiendo con la crisis climática". *La Vanguardia* (17 de junio), 28-29.
- BACH, Mauricio (2017). "Regreso literario a la naturaleza". *La Vanguardia. Culturas*, 759 (7 de enero), 20-23.
- BÁDER, Petra (2021). "¿Cómo verbalizar la experiencia? Malestar, ambigüedad y horizontalidad en *On being ill*, de Virginia Woolf, y *Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda". *Acta Hispanica, Supplementum III*, 121-132.
- BARCELÓ, M. Carme (2023). *Les plantes en l'obra de Jacint Verdaguer*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- BIEDER, Maryellen (1982). "The woman in the garden: The problem of identity in the novels of Mercè Rodoreda". *Actes del Segon Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica: Yale, 1979*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 353-364.
- BUFFERY, Helena (2018). "A Natural History of Return: Landscape, Myth and Memory in the Late Work of Merce Rodoreda". *Catalan Culture: Experimentation, Creative Imagination and the Relationship with Spain*. Cardiff: University of Wales Press, 14-34.
- CASTELLANO, Margarida (2022). "Joan Fuster al segle XXI: Una lectura d'*Abans que el sol no creme* des de l'ecocrítica". *L'Espill*, 67, Publicacions de la Universitat de València, 204-205.
- CATALÀ, Víctor (1992). *Solitud*. Barcelona: Edicions 62.
- CODINA, Francesc (2010). "Naturaleza y ciudad en la poesía de Verdaguer". *Carnets*, 215-228.
- CODINA, Francesc (2019). "Verdaguer: identitat i territori". *Anuari Verdaguer*, 27, 209-225.

- ESCUADERO, Trinidad (2023). *La recepció i la divulgació de l'obra de Mercè Rodoreda: de les primeres novel·les a Mirall trencat*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- FLYS, Carmen; MARRERO, José Manuel & BARELLA, Julia (2010). "Ecocríticas: el lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario". *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 15-25.
- GALVES, Jordi (2002). "Salvad a Rodoreda de las feministas". *La Vanguardia. Culturas*, 22 (13 de noviembre), 14-15.
- GLOTFELTY, Cheryll (2010). "Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental". *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 49-65.
- GORT, Marta (2021). "Sembrando palabras y escribiendo jardines: el simbolismo de la naturaleza en los cuentos de Rodoreda y Munro". *Nuevos horizontes de la literatura comparada (Vol. 2). Literatura y naturaleza: voces ecocríticas en poesía y prosa*. Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 75-83.
- GREPPI, Teresa (2020). *Ethical Entanglements: Human-Animal Relationships in Modern and Contemporary Spain*. Tesis de doctorado. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- IRIBARREN, Teresa (2024). "Displaced ecofeminisms. Between stigma, domestication, and transformational potential. Considerations from translations into Catalan". *Translation Studies and Ecology. Mapping the Possibilities of a New Emerging Field*. Londres: Routledge, 77-97.
- KROGSTAD, Jineen (1982). "El jardí vora el mar. Vida, mort, innocència i déu". *Actes del Segon Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica: Yale, 1979*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 377-382.
- ŁUCZAK, Barbara (2014). "Hacia la subjetividad del mundo vegetal en la prosa de Mercè Rodoreda". *Estudios Hispánicos*, 22, 51-60.
- MAESTRE, Antoni (2021). *Àngels i monstres: personatges masculins en la narrativa breu de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- MARCER, Elisenda (2022). "Culpa i ecocrítica: noves representacions poètiques de la culpa davant la crisi antropogènica en Mireia Calafell, Núria Mirabet i Silvie Rothkovic". *Cultura, lenguaje y representación*, 29, 61-72.
- MARÇAL, M. Mercè (2004). *Sota el signe del drac*. Barcelona: Proa.
- MARQUÉS, Josep Samuel (2018). *Espai i identitat en l'obra de Jordi Pere Cerdà: Una geografia literària cerdaniana*. Tesis de doctorado. Universitè de Perpignan / Universitat Jaume I.
- MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (2021). "Filología verde y poética de la respiración para un mundo contaminado". *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 5, 417-435.
- MARTÍ, Aina (2014). "The Illness of the Environment: Nature, Culture and Human Life in *The Time of the Doves*". *Hispanófila*, 170, 27-38.
- MENCOS, Maria Isidra (2003). *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (1963-2001)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- PAGNONI, Fernando Gabriel (2021). "Menos-que-humano: fronteras porosas en 'Mister Taylor' de Augusto Monterroso y 'La salamandra' de Mercè Rodoreda". *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 14, 18-30.

- PENALBA, Neus (2023). "‘Com si la terra respirés’: Una lectura ecocrítica de *La mort i la primavera*". *Journal of Catalan Studies*, 2, 24, 1-19.
- PORTA, Roser (2012). "Molt més que la novel·lista de les flors". Posfàcio a *Mercè Rodoreda. Jardí vora el mar*. Barcelona: Club Editor, 213-238.
- PUJOL, Maria (2018). "The Representation of Ants in Catalan Contemporary Poetry for Children". *Ecocritical Perspectives on Children’s Texts and Cultures*. Palgrave Macmillan.
- PUJOL, Maria (2023). "Museu zoològic i Bestiari de Josep Carner: una aproximació ecocrítica". *Caplletra*, 74, 31-52.
- RACIONERO, Alexis (2022). "La naturaleza vuelve a ser sagrada". *La Vanguardia. Culturas*, 1059 (5 de noviembre), 1-3.
- REY, Esther (2010). "¿Por qué ellas? ¿Por qué ahora? La mujer y el medio natural: orígenes y evolución del ecofeminismo". *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 135-166.
- RIBAS, Pau (2022). *Casa, prat, muntanya. Aplicació de les tendències actuals de l’ecocrítica a l’anàlisi de tres novel·les de la literatura catalana contemporània*. Trabajo Final de Máster en Humanidades: Arte, Literatura y Cultura Contemporáneas. Universitat Oberta de Catalunya.
- RODOREDA, Mercè (2013). *Mercè Rodoreda. Entrevistes* (ed. Abraham Mohino). Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- RUYRA, Joaquim (1979). *Jacobé i altres narracions*. Barcelona: Edicions 62.
- SÁNCHEZ, Raül (2023). "Anàlisi ecofeminista de *Canto jo i la muntanya balla d’Irene Solà*". *Ítaca. Revista de Filologia*, 14, 93-117.
- SCARLETT, Elizabeth (1994). "‘Vinculada a les flors’: Flowers and the Body in *Jardí vora el mar* and *Mirall trencat*". *The garden across the border: Mercè Rodoreda’s fiction*. Associated University Presses, 73-84.
- TREVATHAN, John (2017). "Submergence: On Transatlantic Ecocriticism, Islands and Archipelagos". *South Atlantic Ecocriticism*, 8, 1, 42-60.
- ZURRÓN, Irene (2023a). "Natura i animalitat en la ficció catalana recent. *Alcarràs* de Carla Simón i *Distòcia* de Pilar Codony". *Compàs d’amalgama*, 8, 30-35.
- ZURRÓN, Irene (2023b). "El subjecte arbori en la darrera narrativa de Mercè Rodoreda. Una mirada ecocrítica i posthumanista". *Literatura catalana contemporània: canvi i continuïtat* (157-170). Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura.
- ZURRÓN, Irene. (2023c). *El suïcidi en la literatura. Tradició i representació en la narrativa de Mercè Rodoreda*. Tesis de doctorado. Universitat de Barcelona.

EL AMOR SÁFICO EN TRES OBRAS DE MARINA TSVIETÁIEVA. ESTUDIO COMPARADO DE *LA AMIGA*, *CARTA A LA AMAZONA* Y *EL RELATO DE SÓNIECHKA*

THE THEME OF SAPPHIC LOVE THROUGH THREE WORKS BY MARINA TSVETAeva. GIRLFRIEND, LETTER TO THE AMAZON AND SONECHKA'S TALE, A COMPARATIVE STUDY

BÁRBARA ARANGO SERRANO
Universidad Complutense de Madrid

barango@ucm.es

 0000-0002-5659-0754

Recibido: 16/12/2023

Aceptado: 04/05/2024

Resumen

Este trabajo busca analizar los elementos sáficos en la obra de Marina Tsvietáieva desde una perspectiva teórica y comparada, con especial foco en el tema del deseo y los motivos que lo acompañan en sus diferentes formas. Para ello profundizaremos en la cuestión a través del estudio del poemario *La amiga*, *Carta a la Amazona* y *El relato de Sóniechka*. Estas tres obras representan tres formas distintas de formalizar el tema de las relaciones sáficas en la escritura de la autora y, en consecuencia, operan con diferentes mecanismos que afectan a la presencia y evolución de los diversos motivos asociados al tema, como los roles de la mayor y la menor en el amor sáfico, la dimensión erótica del deseo o la importancia gestual de las manos.

Palabras clave: Tsvietáieva, Literatura comparada, escritura sáfica, literatura rusa, Edad de Plata.

Abstract

This paper aims to analyse the sapphic elements in the Marina Tsvetaeva's work from a literary theory perspective, focusing on the theme of sapphic desire and the motives attached to its different forms. To do so, we will deepen on the matter through the study of the poem collection *Girlfriend*, the *Letter to the Amazon* and *Sonechka's Tale*. These works represent three different ways of formalising the sapphic relations and consequently operate with different mechanisms. This form divergence affects the presence and evolution of the various motives associated with the theme. Thus, they operate through different mechanisms the presence and evolution of the various motives associated with the theme, such as the youngest-eldest roles in sapphic love, the erotic conception of desire or the gestural importance of hands.

Keywords: Tsvetaeva, Comparative Literature, Sapphic Writing, Russian Literature, Silver Age.

Introducción y conceptos esenciales: de una filosofía del amor a una poética sáfica

Nacida en 1892, Marina Tsvietáieva irrumpe en la Edad de Plata rusa con una voz única que amalgama los movimientos de vanguardia cultivados durante las primeras décadas

del siglo XX. Hasta su muerte en 1941, la autora escribió bajo el amparo de todos los géneros literarios, siempre desde su estilo punzante y personal, atravesado por juegos del lenguaje y una fuerte intención de volcar la vida y la reflexión metaliteraria en sus escritos. Este análisis se centrará en tres obras que tratan literariamente el amor sáfico y sus particularidades temáticas en el corpus tsvietaieviano a través de distintos géneros literarios: el ciclo poético *La amiga* (escrito entre 1914 y 1917), la *Carta a la Amazona* (1932) y *El relato de Sóniechka* (1937). Propondremos, con una mirada atenta a los textos, una aproximación comparatista a la construcción del deseo homoerótico y sus temas asociados, sobre todo el de la jerarquización relacional en torno a los roles de la mayor y la menor, para después focalizar la atención en el motivo de las manos y cómo estas funcionan como elemento simbólico de los movimientos de amor y abandono.

Desde una perspectiva temática, la escritura de Tsvietaieva asume una profunda filosofía del amor que huye de la sublimación y reside en la imposibilidad. Para la autora, el amor es siempre absoluto, un abismo al que se precipita para dinamizar la creación. No es, dice, “una heroína de poemas de amor. Nunca me perderé en un amante, sino siempre en el amor” (1987: 149) para alimentar la ficción desde la desesperanza. Es a partir de la purificación textual del amor a través del desengaño como se comprende a sí misma, en un proceso de proyección y vaciamiento de la otredad en el que finalmente sólo queda el reflejo de su deseo. No hay descanso en la pasión de Tsvietaieva, como explica en las *Cartas del verano de 1926*, su correspondencia con Pasternak y Rilke:

Siempre trasladé (encarné) el cuerpo al alma, y engrandecí a tal punto —para poder amarlo— el amor “físico”, que repentinamente no quedó nada de él. Sumergiéndome en él, lo vaciaba. Penetrando en él, lo desalojaba. No quedaba nada de él, con la excepción mía: alma (2012: 327).

Cuando ama, es poseída por la desmesura. Los sentimientos parecen atravesar el filtro de la tradición trágica como una fuerza que, como el Eros de Safo, proyecta las experiencias liminales del ser. Cuando experimenta una pérdida, la habita para descubrirse a sí misma en el estado insaciable de hambre espiritual que permea en sus textos. La estetización del dolor del recuerdo y la pasión crea ese diario íntimo pero literaturizado que son sus textos en los que, tras las capas de artificio en el juego con lo erótico-poético, inmortaliza el acontecimiento en la eternidad. Lo fundamental para Tsvietaieva es el movimiento sin fin del deseo, ascensional y descensional al mismo tiempo, no su realización.

Desde la poesía de Safo, el sentimiento erótico y la muerte están íntimamente relacionados, en un movimiento casi circular que se da en el cuerpo de la poeta, pues “Eros conduce a la muerte, y las Musas conducen ese eros letal de vuelta a la eternidad una vez convertido en palabras en el poema” (Luque, 2020: 61). Así, en los textos que reproducen esta tradición lírica y erótica, como son los de Tsvietaieva, esta suspensión de lo inalcanzable en la textualización del deseo se vuelve un espacio en el que el yo lírico se debate entre la muerte, que implicaría un clímax, pero sin llegar nunca a ella, es decir, sin culminar ese éxtasis (Burgin, 1995: 74).

El tú lírico cobra de este modo en la obra de la autora una posición pasiva, casi como un pretexto para la creación literaria y el juego con el lenguaje. Esto ocurre en la proyección de Natalie Barney como destinataria de la *Carta a la Amazona*, nunca

enviada, en una dimensión apelativa que toma nuevas formas en trabajos no epistolares dedicados por medio del *tú* a amadas como Párnok o Sofía Holiday —Sóniechka—. De este modo, la vida fundamenta la obra, la obra conforma la vida y la voz enarbola el texto transitándolo en una retrotracción infinita hacia el centro de sí misma por medio de la escritura. Los textos de Marina Tsvietáieva dibujan un espacio donde el amor aún es posible, donde esos momentos juntas se detienen en el tiempo y adquieren una nueva posibilidad de existencia. Esa dimensión de lo irreal que concierne a la escritura bajo la forma de la carta de amor es la base del espacio interpretativo de la palabra que no requiere nada más que de sí misma para crear un lugar de encuentro con la amada.

La amiga: génesis y consolidación de los motivos sáficos

Tras sus primeros trabajos como *Álbum vespertino* (1910) o *Linterna mágica* (1912), Tsvietáieva trata de publicar *Poemas juveniles*, una recopilación de textos entre los que se incluyó por primera vez el ciclo *La amiga*. Sin embargo, el rechazo editorial fue constante durante el invierno de 1919-1920, así como tras su vuelta a la Unión Soviética en 1939. El ciclo, que muestra la intensidad de la pasión amorosa que la autora desata en su escritura, permite atisbar también muchos de los elementos que configuran su estilo y la erigen como un pilar fundamental de la literatura del siglo XX.

Debido a la tendencia autobiográfica de Tsvietáieva, encontramos en obras que remiten a momentos anteriores a *La amiga* referencias ya explícitas al deseo sáfico. En el relat "La casa del viejo Pinem", por ejemplo, rememora su relación platónica con Nadia, una niña que murió de tuberculosis y a la que la joven Marina promete mantener con vida en sus poemas, en una tentativa de muchos de los temas que veremos desarrollados posteriormente, pero también trata de recrear una genealogía de su atracción hacia las mujeres:

Cuanto más y más llevo mi cabeza al pasado tratando de establecer, de encontrar quién fue la primera persona a la que amé [...] me desespero, porque antes de la primera (la actriz verde de *Las alegres comadres de Windsor*) aparece una anterior (la muñeca verde en la galería), y antes de esta anterior aparece otra aún anterior (una dama desconocida en los Estanques del Patriarca) y etcétera, etcétera (Tsvietáieva, 1991a: 127).

Los poemas de *La amiga* no sólo inauguran los textos dedicados por la autora al amor sáfico, sino que puede considerarse también su primer ciclo poético sobre el amor. Donde hasta entonces primaba el anhelo juvenil por el romanticismo de los poemas dedicados a Nilender, poeta que la introdujo en los círculos simbolistas, o la ternura de los versos dedicados a Sergei Efrón, su marido desde 1912, en *La amiga* se atisban por primera vez el arrebató, la pasión, la desmesura y la tragedia que configuran la filosofía tsvietaieviana del amor. Durante el transcurso de su enamoramiento y ruptura con Sofía Párnok, entre 1914 y 1917, Tsvietáieva escribe más de veinticinco poemas entre los que se encuentran los diecisiete textos que hoy conforman el ciclo, agrupados inicialmente bajo el título *Error*, que después pasará a llamarse *El castigo* y, finalmente, *La amiga*.

El texto ficcionaliza desde lo poético la historia de la autora con Sofia Párnok (1885-1933), conocida por sus contemporáneos como «la Safo rusa», siete años mayor que ella y con quien convivió durante la primavera y el verano de 1915. Periodista, traductora, libretista de ópera y poeta, Párnok fascinó a Tsvietáieva desde su primer encuentro en un salón literario en 1914, evocado en el décimo poema del ciclo. *La amiga* debe leerse en orden cronológico, ya que subyace en todo el texto una intención casi diarística de la escritura. La voz lírica traza la experiencia amorosa entre estas dos mujeres a través de imágenes concretas y detalladas que detienen el tiempo de las amantes. Desde los primeros versos, en los que leemos “¿eres feliz? – calla. Quizás no. / Y mejor – déjalo. / Quizás, imagino, besaste demasiado, / de ahí – la tristeza” (Tsvietáieva, 1983: 21)–,¹ ya se adivina la tragedia que mueve la escritura de Tsvietáieva: las dudas, el reconocimiento de la imposibilidad que caracteriza su concepción amorosa y los llamamientos e interrogantes a un tú lírico que guarda silencio.

La constante inversión o indeterminación del género de las dos protagonistas de los versos dinamiza el ciclo y consolida uno de los motivos o recursos sáficos en la obra de Tsvietáieva. Versos como: “ni mujer ni niño, – / pero más fuerte que yo” o “con gesto arrebatado / me puse de pie, nos rodearon. / Y alguien en tono de burla: ‘les presento, caballeros’” (1983: 32) se yuxtaponen a otras apelaciones en femenino como “heroína shakesperiana” (1983: 21) o “Reina de las Nieves” (1983: 26). Este mecanismo, utilizado también por Párnok en sus poemas dedicados a Tsvietáieva, genera un desplazamiento de la oposición binaria de lo masculino y lo femenino, de pronto intercambiables e inestables en el texto poético, para dar lugar a una “pequeña catástrofe ontológica” (Evgrashkina, 2011: 51).² Además, la enunciación poética entra en la tradición y la desordena a través de la apropiación del yo lírico masculino para desafiar el concepto de la musa, la amada, como esa entidad pasiva sobre la que el poeta se refleja, algo que también se aparece explicitado en *El relato de Sóniechka*:

Toda la lírica masculina hasta ahora no tiene un objeto o tiene un objeto vuelto al revés –el poeta mismo– de hecho es esta lírica todo el amor del poeta: meterme a mí misma –en ella, mi propio rostro como en un espejo, no podía, de hecho yo misma quería amar y yo misma era poeta. –Toda la lírica masculina halló para mí un rostro, el de Sóniechka. Todas esas formas vacías, “tú”, “ella” –en todas las lenguas que saben dar y dan la plenitud del corazón del poeta, su pleno yo– tomaron vida, se habían llenado de su rostro (Tsvietáieva, 2002: 174).

Sin embargo, hay otros dos elementos que destacan en los versos de *La amiga* y que nos servirán para cartografiar las relaciones intertextuales entre las tres obras. En primer lugar, la asociación de roles dentro de las relaciones homosexuales como la mayor y la menor, motivo que aparece, en ocasiones y como hemos visto, asociado al género, pero también como tema explícito o desde la referencia a las relaciones materno-filiales.

¹ Los poemas de *La amiga* han sido traducidos por la autora de este artículo a partir de la edición rusa de 1983 en el libro Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок (*Nezakatnye ony dni: Tsvietáieva i Párnok. Aquellos días sin ocaso: Tsvietáieva y Párnok*) de Sofia Polyakova, que es la referencia que se cita en el texto. 1. Se ha respetado el uso de los guiones de la autora a modo de división versal o estrófica como «un tipo de pausa, un suspiro en el que coger aliento, como un tiempo musical» (Tsvietáieva, 1991b: 20).

² Con el fin de facilitar la recepción al lector hispanohablante, todas las citas del artículo han sido traducidas del ruso o el inglés al español por la autora del mismo.

El segundo, en relación con el anterior, es el motivo de las manos, elemento central que alude, en ocasiones, a la imposibilidad de mostrar afecto en público, pero sobre todo sirve como correlato gestual al dinamismo de estos roles en las relaciones, desde el erotismo de una ambigüedad sutil pero transparente (Evgrashkina, 2011: 55). En *La amiga*, la palabra “mano” aparece dieciocho veces junto a sus derivadas semánticas. Sus gestos son siempre lentos, rituales y llenos de sentido poético:

Y suavemente posaste
tu mano sobre la mía
y dejaste en mi palma, con sosiego,
un témpano de hielo.
Y te miré de soslayo,
en la premonición del reencuentro, –
y recostada en el sillón,
giré en mi mano el anillo (Tsvietáieva, 1983: 32).

Los movimientos de las manos expresan la ambigüedad de la relación entre ambas, pues sirven, explica Burgin, como metonimia polifacética de la ambivalencia del deseo hacia la otra (1991: 222). El sexto poema se construye sobre este motivo por medio de imágenes que congelan los instantes de un día en el que las amantes pasean por un mercado navideño, entran en una iglesia o colocan una vela amarilla en un candelabro. La representación casi hiperrealista del detalle contagia la confusión y fascinación de Tsvietáieva por la realidad en una composición en la que las manos intensifican todas las sensaciones:

Cómo abandonaste mi mano,
diciendo: «¡oh, la quiero!»
y con qué delicadeza pusiste
la vela amarilla – en el candelabro.

– Ay, profana mano, en ópalo
adornada – ¡ay, toda mi desgracia! —
cómo prometí que robaría para ti
esa misma noche aquel icono (1983: 27).

Los movimientos manuales permiten sentir en carne propia el progreso de la relación: cómo retuercen nerviosamente los objetos, cómo se entrelazan, se elevan para tocar el rostro amado y, en ocasiones, quedan elevadas sin llegar al contacto. La premonición de un final infeliz, la imposibilidad de Eros, queda expresada con la fatalidad que implica el ópalo que adorna el dedo del tú lírico y la asociación de esta piedra con la mala fortuna (Burgin, 1991: 222). La coreografía gestual es también un perfecto correlato de la progresiva lejanía de los textos respecto a la realidad: se alejan de un lugar y un espacio concretos, huyen del tacto y se encierran en la percepción del yo lírico a medida que avanza la relación y se consolida la inminente tragedia del abandono. Ese sexto poema, que funciona como punto de inflexión del ciclo, recupera el tema de la mayor y la menor en la última estrofa, ya enlazado con el motivo de las manos: “cómo conduje tus finos dedos / a mi mejilla somnolienta, / cómo me provocabas, como a una niña / cómo – me deseaste tanto” (Tsvietáieva, 1983: 28). A partir de aquí, la relación comienza a desmoronarse.

Los diez primeros poemas, compuestos entre el 16 de octubre de 1914 y el 28 de enero de 1915, celebran la exaltación del amor, sin ignorar nunca ese temor erótico ante su final. Sin embargo, progresivamente desde el noveno poema, la imagen de Párnok parece más mediada por el recuerdo y el dolor. La premonición erótica de la muerte comienza a materializarse, el pasado no es ya evocador, sino nostálgico, aparece el reproche y el desamparo se convierte en el centro de la escritura. Esto se expresa una vez más a través del motivo de las manos, que dejan de acariciar con ternura para volverse inalcanzables y “dominantes” (1983: 35). Los primeros versos del noveno poema rezan: “Trazas tu camino / y tu mano no alcanzo. / Demasiado eterna – mi melancolía / para que seas – una desconocida”, pues la amada ha cambiado a los ojos de la amante y ya no es flor, sino “tallo de acero / [...] peor que el mal”, como sus “dedos malvados” que muestran una “ternura de mujer, pero osadía de niño” (1983: 31), de nuevo en ese trenzado de motivos que unen las manos, la edad y el juego con el género.

Así, los papeles de la mayor y la menor cambian desde el momento en que el yo lírico toma el control de la situación desde la enunciación. El décimo poema que, como hemos dicho, remite al momento del primer encuentro, muestra sin embargo, y con una ternura relativa respecto a los dos anteriores, el punto de inflexión, pues resignifica un acontecimiento del auge de la pasión desde el desamparo del final por medio de las mismas herramientas: “con grises relámpagos en los ojos / del bolso negro, en un gesto largo / sacaste un pañuelo / y lo dejaste – caer” (1983: 32). En el duodécimo poema la concepción de la amante ya ha cambiado, se impone el resquemor de la ruptura y el tiempo de las manos cariñosas se consolida como pasado:

repito, en la víspera de la despedida,
al final del amor,
que amé aquellas manos tuyas,
dominantes – fuertes.
[...]
Dichosas las que no
se crucen en tu camino (1983: 35).

En adelante, el tono nostálgico abraza el hermetismo y las imágenes se vuelven más abstractas mientras continúa la inversión de las fuerzas de poder. La voz poética casi compadece a la interlocutora con apelaciones como “¿por qué tú? ¿Por qué / mi querida alma de niña espartana?” (1983: 36). El último poema, no incluido en las versiones de Tsvietáieva pero dedicado también a Párnok, vincula explícitamente el motivo de la mayor y la menor con el de la madre:

En aquellos días fuiste como una madre
a la que llamar en la noche,
luz febril, insomne luz,
en la oscuridad, luz de mis ojos.
[...]
Un día – moriré – y un día – morirás,
un día – entenderé – y un día – entenderás...
y volverá a nosotras en el día de perdón
el tiempo irrevocable (1983: 99).

Desde una perspectiva ya distanciada y escrito casi un año después del anterior, el poema recuerda la experiencia desde la ternura y la conecta con el tiempo trascendental. La misma idea del afecto materno es recogida también por Párnok y queda perfectamente ilustrada bajo el paratexto sáfico:

Me pareciste una muchacha extraña y sin gracia
Safo

¡Ah, me atravesó la flecha del verso de Safo!
En la noche pensé en la cabeza rizada,
la pasión se funde con la ternura materna en mi corazón frenético, –
me pareciste una muchacha extraña y sin gracia (1983: 39).

Este recurso da lugar a dos tipos de oposición que superan la de las categorías de género. Por una parte, la imposibilidad ante lo incestuoso y un anhelo de transgredirla siempre insatisfecho, centrales en todo discurso sáfico (Evgrashkina, 2011: 52). Por otra, la asociación más abstracta a las posiciones de poder ostentadas por las amantes en función de su edad según la cual, como ha propuesto Karina McCorkle, las alusiones a figuras de la antigüedad como Safo, Orestes o las amazonas remitirían a los modelos griegos relacionales que servirían como patrón ante la falta de referencias alejadas de la heterosexual (2019: 31). El de la Amazona es un motivo particularmente productivo en la obra de Tsvietáieva, presente de manera no explícita en *La amiga* a través de las alusiones a sus caballos —“¿están celosas tus compañeras? / Son veloces tus purasangre” (Tsvietáieva, 1983: 29)— o cascos —“esa frente tuya, hambrienta de poder / bajo el peso del rojo yelmo” (1983: 32)— y, como veremos, central en *Carta a la Amazona*, texto igualmente lírico pero mucho más teórico en su aproximación a las relaciones del mismo sexo.

Carta a la Amazona: pensar la bisexualidad desde lo literario

Hay dos grandes fuerzas biográficas que catalizan este texto. La primera es una anécdota literaria que ocurrió en algún momento del exilio de la autora en París. Por aquel entonces, Natalie Barney, millonaria y mecenas estadounidense, recibía a lo más selecto del panorama artístico femenino de la ciudad en su salón literario, al que Tsvietáieva parece haber asistido, sin mucho éxito, en una ocasión. Este evento, así como la enemistad con Barney por haberle prometido una publicación que nunca llegaría (Burgin, 1995: 69-71), llevan a Tsvietáieva a responder al texto *Pensées d'une Amazone* de la estadounidense con el ensayo que aquí se presenta, donde se centra en la imposibilidad de descendencia en las relaciones sáficas.

El segundo catalizador biográfico es la noticia de la muerte de Párnok, a la que se alude en la carta con la concatenación de los dos principales nombres potenciales del ciclo dedicado a ella: “La Novia – Enemiga” (Tsvietáieva, 1991b: 125) y con relación al acontecimiento: “otro día, la que un tiempo fue joven, se enterará, en algún lugar [...] de que la mayor ha muerto. Al principio querrá escribir para saber, [...] la carta se inmovilizará. El deseo permanecerá deseo” (1991b: 139). Este fragmento toma conciencia de una muerte física y material que, sin embargo, no tiene relevancia más allá de la

escritura ya que, como explicita: “no es necesario morir para estar muerto” (1991b: 139), sino sólo haber dejado de amar.

La *Carta a la Amazona* adopta la forma dialogada a través del horizonte de expectativas epistolar, aunque Barney es usada sólo como premisa, como entidad textual hacia la que proyectar el discurso. Como señala Cixous, las cartas de Tsvietáieva “son el fruto mismo de la separación *para* volver a marcar, subrayar y aceptar la imposibilidad misma de reunirse. Nacen de la creencia de que nunca llegarán a su destino. Eran cartas a modo de carta-objeto” (Cixous, 1991a: 116). El dispositivo supone entonces una herramienta para el pensamiento, ornamentado con los elementos característicos de la poesía de la autora para enarbolar una nueva dimensión del pensamiento erótico-sáfico de la carencia, ahora materializada en la imposibilidad de descendencia de las relaciones homosexuales en el siglo XX:

Una sola, inmensa, – consciente o no? No creo en la inconsciencia de los seres pensantes, menos – en la de los seres pensantes que escriben, y aún menos – en la inconsciencia femenina escribiente.

La laguna, ese dejar en blanco, ese hueco negro – es el Niño (Tsvietáieva, 1991b: 120).

Este vacío es la estructura primigenia de la *Carta a la Amazona*, casi una marca de estilo de la autora: precipitarse en la única brecha insalvable de la pasión para habitarla. La contradicción está presente a lo largo de todo el texto ya que el sujeto bisexual, en este caso la emisora, pero también, como argumentaremos, Sóniechka, encarnan la tragedia de la imposibilidad de reproducción junto a la amada, que solo podrá paliarse con una relación heterosexual. Esa imposibilidad es la que trata de exorcizarse con tres ideas principales. Por una parte, encontramos la formulación del problema desde una perspectiva bisexual (es decir, aquella en la que, en cierto modo, el sujeto puede elegir entre amantes masculinos o femeninos):

La que comenzó por no querer un hijo de él, terminará por querer uno de ella. Y como esto no puede ser, se irá un día, plena de amor pero perseguida por los celos lúcidos e impotentes de la otra – y por ello un día encallará, náufraga, en los brazos del primero que llegue (1991b: 124).

Estas serían las que Burgin, en su taxonomía de la mitología de la autora, define como “Amazonas andróginas” (1995: 67), aquellas mutables y cambiantes, más cercanas a las que Tsvietáieva apela al hablar de la menor en las relaciones sáficas por esa fluidez de lo creciente y la posibilidad de abandono a la mayor en busca, sobre todo, de conseguir su propia maternidad. En tensión con esta premisa aparece la idea de que “los amantes no tienen hijos” en una defensa histórica de las relaciones literarias sin descendencia que se aplica a la imposibilidad biológica de la unión femenina:

Los amantes no tienen hijos. Mueren. Todos. Romeo y Julieta, Tristán e Isolda, Aquiles y la Amazona, Sigfrido y Brunilda (esos amantes en potencia, esos desunidos-unidos, cuya desunión amorosa se sobrepone a la unión más completa...) [...] No tienen tiempo para ese devenir que es el niño, no tienen hijos porque no tienen porvenir, no tienen más que el presente que es su amor y su muerte, siempre presente [...]. No se puede vivir de amor. La única cosa que sobreviene al amor es el Hijo (Tsvietáieva, 1991b: 121).

Para Burgin, estas son las Amazonas lesbianas, aquellas a las que su amor fatal excluye de las lógicas reproductivas y del mundo, pues aman como los amantes sin descendencia (1995: 66); son las que encarnan el arquetipo de la mayor, la maternal, la que será abandonada. Leemos en la carta: “Te irás, te irás. Lo que quieres conmigo, lo querrás con el primero que llegue [...]. Has mirado a ese hombre. ¡Qué padre para tu hijo! ¿No es cierto? ¡Vete! Puesto que yo no puedo dártelo” (Tsvietáieva, 1991b: 124). Así, se ensalza el amor sin descendencia desde la tradición literaria, pues nunca podrá alumbrarse “otra vez una tú. Una tú, parida por mí” (1991b: 128), ya que sería esa una unión “demasiado entera. Unidad demasiado una” (1991b: 129), pero esa ausencia genealógica implica, desde la paronomasia entre “l’amour” y “la mort” también una muerte por el abandono de la que busca su maternidad. Sin embargo, la descendencia heterosexual también supone, como no puede ser de otro modo en el pensamiento de Tsvietáieva, una pequeña muerte, también erigida sobre el juego de palabras, pues “l’enfant”, el hijo, será “le fin”, el final de la posibilidad de ese amor trascendental.

Bajo esta premisa, tanto en *La amiga* como en *Carta a la Amazona*, Párnok, con quien la enunciativa epistolar narra un encuentro en el texto (1991b: 135), es siempre esa figura de la Amazona lesbiana, la mayor que ha sido abandonada por el trasunto literario de Tsvietáieva. No obstante, se relata en la carta otro encuentro en el que la voz autorial abandona esa posición de la menor y ostenta el papel de la mayor al cruzarse con una amante del pasado que la ha abandonado por un “él” (1991b: 132). Este pasaje ha llamado la atención de investigadoras como Burgin o Cixous por su visceralidad y ese aparente fallo de la estructura que se ha justificado proponiendo que es la misma Párnok pero desde la inversión de la enunciación (Burgin, 1995: 78) o un artificio que denota la ficcionalidad del “sistema de la relación hija-mayor-hija-menor que no funciona en la vida” (Cixous, 1991b: 142). Sin embargo, y como propondremos desde el análisis intertextual, este fragmento podría referir, con la mención a esa amada menor que abandona a la emisora por el varón y la descendencia, a otra figura fundamental en la vida de Tsvietáieva y protagonista de uno de sus textos más bellos: Sóniechka.

El relato de Sóniechka y la inversión del sistema

La actriz Sofía Holiday, Sóniechka, representa una minoría de amores tsvietaievianos que podemos definir como ascensionales. No comienza con una premonición fatal que sirve para ahondar en la escritura, sino que el personaje de Marina en el relato autobiográfico se entrega al amor desde la exaltación sosegada de aquella que se reconoce a sí misma como la mayor en oposición al personaje de Sóniechka, que se expresa siempre con diminutivos —lo es su propio nombre—, por quien la narradora se ofende “como una madre” (Tsvietáieva, 2002: 42) y de quien esta es mentora en los aspectos más variados, desde lo literario hasta lo vital:

Todos los versos escritos en el mundo – hablan de mí, Marina, son para mí, ¡dedicados a mí! Por eso nunca me quejo de no escribirlos yo... Marina, usted – es poeta, dígame, ¿acaso es importante el – quién? ¿Acaso hay un quién? ¡Ahora, ahora mismo me voy a

hacer un lío! ¡pero usted lo comprenderá!) Marina, [...] sé que es su mano, la miro y sólo con un enorme esfuerzo me contengo para no besarla en presencia de la gente (2002: 129).

Vemos cómo la admiración y la relación entre ambas vuelve a formalizarse por medio del motivo de las manos, pero también se invierte una característica formal fundamental: la voz en el texto no proyecta a Sóniechka desde la escritura, sino que esta tiene voz propia en el relato. Sin embargo, la tragedia se cierne sobre la amante, pues se imponen las lógicas de la mayor y la menor. Sóniechka, dice la voz de Marina, “se marchó de mi lado – hacia su destino de mujer: amar a un hombre – al fin y al cabo daba igual a cuál – y amarlo sólo a él hasta la muerte” (2002: 171); de nuevo, la muerte del amor sáfico en relación al hijo. Estas breves premisas nos permiten acercarnos al encuentro narrado en *Carta a la Amazona*, que es también el que dinamiza el dramatismo de la experiencia relatada:

Entonces ocurre el encuentro. [...] Choque en el corazón, su flujo y reflujo de sangre. Y, arma primera y última de mujer – aquella con la que desarma, o con la que cree desarmar hasta la muerte – su pobre y última valentía – lámina viva y ya roja – la sonrisa. [...] ¿Qué dijo ella? Nada, porque la otra no oyó nada, del mismo modo en que nunca escuchamos las primeras palabras, (...). Pero he aquí que la otra, al quitar los ojos de esa boca agitada, percibe que aquel movimiento tiene un sentido: ... diez meses... un amor... él me prefiere a todo... él pesa. (Traga, traga, traga más todavía, trágatelo de nuevo todo; – por todo lo que me has hecho (...)!... Decía pues, – él pesa... (Más que toda la tierra, más que todo el mar sobre el corazón de la Mayor) (1991b: 132).

Encontramos varios elementos: la sonrisa roja, que remite a la caracterización de Sóniechka desde que el personaje de Marina la reconoce a primera vista como “la Infanta” a la que dedicó Pavel Antokolski su poema homónimo:

Ante mí una muchacha pequeña, ¡sé que es la Infanta de Pávlik! [...] Ante mí – un puro incendio. Todo arde, arde toda. Le arden las mejillas, le arden los labios, le arden los ojos, sin consumirse arden en la hoguera los blancos dientes de la boca, arden – ¡se enredan en llamas – las trenzas (2002: 36).

Por otra parte, durante ese primer encuentro se evoca la imposibilidad de recordar las primeras palabras en ese tiempo detenido de las amantes: “Susurra como en un sueño [...]. El escenario era nuestro. Y sólo entonces me di cuenta de que seguía sujetando su pequeña mano con la mía”, antes de salir del aturdimiento y poder transcribir la conversación *in medias res* (2002: 36-37), pues “nunca escuchamos las primeras palabras”, recuerda en la *Carta a la Amazona* (1991b: 132). Además, vemos cómo en el texto epistolar la voz enunciadora asume la posición de la mayor que “escenifica el paradigma sáfico de la pérdida de la amada ante el matrimonio” (Burgin, 1995: 75), ese “él” que supone una losa sobre el corazón de la mayor.

Por otra parte, a pesar de que Sóniechka toma la palabra en su relato desde la inocencia y el optimismo amoroso, también es desde su voz como se formaliza la

tentativa mortal de Eros, que sigue vigente y se cierne poco a poco, en el presagio de la tragedia, sobre las amantes:

Aunque ella misma fuese la imagen de la vida y el encanto [...] la idea de la muerte siempre estaba presente en ella. Decía siempre que moriría joven. A veces como si hubiese sentido de repente no sé qué soplo helado, como si la sombra del otro mundo se hubiera proyectado en su alma. Ella caía en un terrible ataque de melancolía y su corazón se anegaba en un diluvio de lágrimas (Tsvietáieva, 2002: 136).

Este sentimiento mortal se constituye en uno de los fragmentos en francés que irrumpen en la versión original del texto, mayoritariamente escrito en ruso, y relaciona de nuevo la idea de la muerte amorosa con la muerte material, que en este caso lleva al personaje de la menor, Sóniechka, hacia el matrimonio y la gestación. Es este el tiempo implicado en los diez meses que, en la *Carta a la Amazona*, dan lugar al encuentro con la antigua amada en la calle, acompañada por un varón, imagen que coloca un peso insoportable sobre el corazón de la mayor: “si yo hubiese sido un hombre –evoca la narradora en *El relato de Sóniechka*– hubiera sido el más feliz de los amores, pero así, sabía que debíamos separarnos, pues el amor por mí inevitablemente le hubiera impedido [...] amar a otro” (2002: 171). Es tras la separación, en palabras de Sóniechka, la última hora antes de la muerte” (2002: 143), cuando se recupera la expresión materno-filial de la relación:

Su alejamiento de mí fue el sencillo y honesto cumplimiento de la palabra del apóstol: «Y dejará el hombre a su padre y a su madre...» Yo, para ella, era más que su padre y su madre y, sin duda, más que el amado, pero ella estaba obligada a preferir a este amado desconocido (2002: 171).

Aunque ya se ha visto reflejado en algunas de las citas, llama la atención cómo el motivo de las manos, que había quedado en un segundo plano en la *Carta a la Amazona*, reaparece en *El relato de Sóniechka*. Los besos en las manos, sus caricias y las metáforas que se establecen a partir de ellas son el motor simbólico del devenir de la relación:

Marina, ¿acaso es usted quien ha escrito todo esto? Sé que es su mano, la miro y sólo con un enorme esfuerzo me contengo, para no besarla en presencia de la gente, no porque esos idiotas vean esclavitud, un comportamiento colegial o histeria en eso, sino porque a usted, Marina, hay que besarla – ante toda la gente del pasado, del presente y del futuro (2002: 129).

Mientras que en *La amiga* las manos de la menor (el yo lírico) jugueteaban nerviosas con los anillos o se elevaban tímidamente, en *El relato de Sóniechka* esos movimientos de pudor se trasladan a este personaje, que “se apretaba como una pelotita, pequeña, la cara no se veía oculta por los cabellos, por las manos, por las lágrimas, se escondía a sí misma de todo” (2002: 56), mientras que las manos de la narradora se convierten en las fuertes, ya que pertenecen a la mayor: “Sóniechka me fue dada – en usufructo – en la palma de la mano” (2002: 172) y reaccionan desde el desasosiego y la incompreensión ante el abandono, pues “¿cómo coordinar ese sentido de alegre propiedad que era Sóniechka para mí, [...] esa sensación de anillo en el dedo, cómo coordinarlo con estas manos

abandonadas, que abandonaban, que me habían abandonado?" (2002: 171). Se consolida de este modo la pervivencia del motivo de las manos y sus movimientos como fenómeno especular a la estructura entre la mayor y la menor en la relación.

Con este breve análisis es posible determinar cómo la *Carta a la Amazona* sirve de puente entre ambos relatos. Esta reflexión sobre el tema vincula a la autora con todas las posiciones de la estructura sáfica de la mayor y la menor, que aparece unas veces como motivo y otras como tema con motivos subordinados, pero que es fundamental para el desarrollo de su concepción amorosa. La memoria adquiere un papel fundamental en relación con ser la abandonada o la que abandonará, la que ama sólo a las iguales a ella y la que ama la consecución del amor a través de la descendencia, en estrecha relación con esa jerarquía. Así, la imposibilidad de la más joven se invierte por mecanismos textuales, ya que su único poder será marcharse, mientras que la tragedia de la mayor se construye sobre el recuerdo del amor y su pérdida.

Conclusiones

Como hemos estudiado, el tema sáfico en la obra de Marina Tsvietaieva se desarrolla mediante diversas formas y, como consecuencia, acoge diversos motivos. Aunque de modos diferentes, elementos formales como la noción de interlocutora aparecen en todos los textos: *La amiga* presenta una interlocutora únicamente textual, destinataria pero nunca artífice del texto y entidad sobre la que se proyecta el deseo de Eros surgido del yo lírico; algo similar ocurre en *Carta a la Amazona*, donde la destinataria conforma un artificio textual incluso desde un género más convencionalmente concebido como biográfico. En *El relato de Sóniechka*, desde una concepción del amor que se aleja de la imposibilidad tsvietaieviana hacia la fe en el amor ascensional, la interlocutora tiene, sin embargo, voz en el texto y presencia desde el recuerdo.

La trilogía sáfica profundiza en el motivo de la mayor y la menor, que en ocasiones se tematiza dando lugar a otros motivos derivados como la inversión de géneros o el correlato maternofilial. Asimismo, esos elementos aparecen fragmentados en motivos más específicos, como el lugar en la estructura relacional o esta como motor de la imposibilidad del amor. Al tematizarse, el motivo se desarrolla por medio de la imagen de las manos, que adquieren un papel simbólico fundamental en *La amiga* y *El relato de Sóniechka*, obras que, desde una teoría literaria convencional, pueden considerarse más cercanas a la ficción. El motivo de las manos se consolida entonces como un artefacto que dota de profundidad emocional y semántica a los textos, permitiendo a partir de sus gestos observar el desarrollo de roles de poder dentro de la relación.

Teniendo esto en cuenta, parece seguro afirmar que la relación entre los tres escritos se justifica por razones intertextuales, lo que consolida la *Carta a la Amazona* como un ensayo trágico en el que se formaliza la voz del texto como sujeto mutable que deambula por la estructura sáfica asumiendo diferentes posiciones de la dualidad entre la mayor y la menor en función de las posibilidades materiales o textuales. Estos temas y motivos dan forma a la filosofía tsvietaieviana sobre el amor, el deseo sáfico, la imposibilidad de la descendencia homosexual en el siglo XX o la textualización del

recuerdo afectivo en tres obras que, desde la belleza y profundidad del lenguaje de la autora, abren una ventana a la reflexión, pero también a la intimidad autobiográfica de sus relaciones bajo este signo.

Referencias bibliográficas

- BURGIN, Diana (1991). Signs of a Response: Two Possible Parnok Replies to Her "Podruga". *The Slavic and East European Journal*, (35), 214-227.
- BURGIN, Diana (1995). Mother Nature versus the Amazons: Marina Tsvetaeva and Female Same-Sex Love. *Journal of the History of Sexuality*, (6), 62-88.
- BURGOS, Elizabeth (ed.) (1991). *Carta a la amazona y otros escritos franceses*. Madrid: Hiperión.
- CIXOUS, Hélène (1991a). *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CIXOUS, Hélène (1991b). La bella y los héroes la bella y los eros la bella y los ceros. En TSVIETÁIEVA, Marina. *Carta a la Amazona* (141-155). Madrid: Hiperión.
- EVGRASHKINA, Ekaterina (2011). «Сафический» дискурс: ключи к пониманию некоторых текстов С. Я. Парнок и М. И. Цветаевой («Saficheski» diskurs: kliuchi k ponimaniu nekotorig tekstov S. Я. Párnok i M. I. Tsvietáievoi. Discurso «sáfico»: claves para entender los textos de S. Я. Párnok y M. I. Tsvietáieva). *Современный дискурс анализ* (2), 49-56.
- LUQUE, Aurora (ed.) (2020). *Poemas y testimonios*. Acantilado: Madrid.
- PÁRNOK, Sofía (1983). Стихи Парнок к Цветаевой (Stiji Párnok k Tsvietáievoi. Poemas de Párnok a Tsvietáieva). En POLYAKOVA, Sofia. Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок (*Nezakatnye ony dni: Tsvietáieva i Párnok. Aquellos días sin ocaso: Tsvietáieva y Párnok*). Ardis: Michigan.
- MCCORKLE, Karina (2019). *Those Strange Moscow Ladies: Queer Identity in the Poetry of Tsvetaeva and Parnok*. [Tesis doctoral]. Carolina del Norte: University of North Carolina at Chapel Hill.
- TSVIETÁIEVA, Marina (1983). М. Цветаева «Подруга» (M. Tsvietáieva «Podruga»). М. Tsvietáieva «La amiga»). En POLYAKOVA, Sofia. Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок (*Nezakatnye ony dni: Tsvietáieva i Párnok. Aquellos días sin ocaso*). Ardis: Michigan.
- TSVIETÁIEVA, Marina (1987). *Índices terrestres*. París: Clémence Hiver.
- TSVIETÁIEVA, Marina (1991a). *El diablo*. Madrid: Alianza.
- TSVIETÁIEVA, Marina (1991b). *Carta a la Amazona y otros escritos*. Madrid: Hiperión.
- TSVIETÁIEVA, Marina (2002). *El relato de Sóniechka*. Barcelona: Universitat Jaume I.
- TSVIETÁIEVA, Marina (2012). *Cartas del verano de 1926*. Barcelona: Minúscula.

LITERATURA AFRICANA EN RESISTENCIA: UN ANÁLISIS FEMINISTA Y DECOLONIAL DE *EL BAOBAB LOCO* DE KEN BUGUL

AFRICAN LITERATURE IN RESISTANCE: A FEMINIST AND DECOLONIAL ANALYSIS OF KEN BUGUL'S EL BAOBAB LOCO

CLARA BELLAMY

Universidad Nacional Autónoma de México

MICHELLE VÁZQUEZ

Investigadora independiente

clara.bellamy.ortiz@facmed.unam.mx

 0000-0002-4071-2921

michelle.vazquez.gutierrez7@gmail.com

 0009-0005-2861-0243

Recibido: 14/12/2023

Aceptado: 01/4/2024

Resumen

El baobab loco de Ken Bugul es una novela autobiográfica que destaca por su enfoque introspectivo y exploración de temas fundamentales dentro de las letras africanas. La autora, a través de su experiencia, resalta la importancia de contar su propia historia, utilizando la escritura como un medio para preservar y transmitir las narraciones que han sido excluidas de los relatos oficiales. La literatura hegemónica como dispositivo colonial ha contribuido a la creación de imaginarios desiguales al privilegiar ciertos puntos de vista en detrimento de otros. Bugul se apropia de la escritura como herramienta para redefinir la comprensión colectiva de la historia mediante la identidad, desafiando así las narrativas impuestas por el colonialismo. Su primera novela invita a una reflexión profunda sobre la importancia de la escritura, la literatura, la oralidad y la resistencia en la construcción de una memoria colectiva más inclusiva y auténtica.

Palabras clave: Literatura africana, colonialismo, identidad cultural, Senegal, resistencia a la opresión, movimiento de liberación femenina.

Abstract

El baobab loco by Ken Bugul is an autobiographical novel that stands out for its introspective approach and exploration of fundamental themes within African literature. Through her experience, the author highlights the importance of telling her own story by using writing as a means to preserve and transmit narratives that have been excluded from official ones. Hegemonic literature as a colonial device has contributed to the creation of unequal imaginaries by validating certain points of view to the detriment of others. Bugul, then, appropriates writing as a tool to redefine the collective understanding of history through identity, thus challenging the narratives imposed by colonialism. Her first novel invites us to a deep reflection on the importance of writing, literature, orality, and resistance in the construction of a more inclusive and authentic collective memory.

Keywords: African Literature, Colonialism, Cultural Identity, Senegal, Resistance to Oppression, Women's Liberation Movement.

La literatura como categoría colonial. Un mecanismo narrativo en la conformación de realidades

En el actual sistema-mundo, la riqueza de conocimientos no se distribuye de manera equitativa, a pesar de que se precia de ser globalizado. Es decir, las experiencias que abrazan las palabras gestadas desde el Sur-Sur no se comparten de la misma forma ni con la misma intensidad que aquellas desarrolladas en el Norte global, las cuáles han sido ampliamente difundidas durante siglos de historia occidental bajo la etiqueta de literatura universal. La literatura, como campo disciplinario, al igual que otros campos del conocimiento (ciencia, filosofía, medicina, religión, arte, etc.), se impone como una creación occidental. De tal modo, el concepto mismo de literatura y las abstracciones que se extraen de ella responden a configuraciones propias de Occidente; así como generalmente pasa con “lo occidental”, se le adjudica la característica de universalidad, utilizándola como parámetro hegemónico.

Abdelaziz Báraka Sakin (2021) abre un debate en torno a la existencia de la categoría hermética “literatura africana”, cuestionando los criterios que respaldan este concepto. Para el autor sudanés, tales conceptualizaciones de “lo africano” como un todo homogéneo que se basan en el color de piel, el nacimiento o residencia en África y la lengua utilizada, dejan fuera corporalidades fundamentales (como los cuerpos diaspóricos) y refuerzan la concepción de una única “literatura africana” que limita las temáticas y formas de expresión, al mismo tiempo que privilegia el conocimiento escrito sobre la tradición oral, elemento fundamental en la conformación de ancestralidad de diversas tribus y culturas. En otras palabras, ninguno de estos criterios admite la amplitud de posibilidades que devienen en diversos sentipensares sino que, al contrario, borra la construcción de conocimiento válido, sobre todo de propuestas teóricas; una especie de epistemicidio, que encasilla y perpetúa la idea de África como un lugar primitivo y no como el continente dinámico y contemporáneo que el periodista polaco Ryszard Kapuściński definió en Ébano:

África es un continente demasiado grande para describirlo. Es todo un océano, un planeta aparte, todo un cosmos heterogéneo y de una riqueza extraordinaria. Sólo por una convención reduccionista, por comodidad, decimos ‘África’. En la realidad, salvo por el continente geográfico, África no existe. (2006: 4)

La literatura tiene como anclaje la escritura. Si confrontamos la escritura con la oralidad, la primera se explica desde lo civilizatorio (la historia empieza con la escritura) y la oralidad con lo prehistórico -salvaje, bárbaro, etc. Al considerar la oralidad como un estadio previo a la escritura, entonces todos los pueblos que no tengan una tradición escrita sino oral son, por tanto, primitivos. Lo que ha llevado a un epistemicidio de los saberes transmitidos por la oralidad. Es por eso que la literatura como concepto es colonial.

Tal categoría hace que los relatos testimoniales y vivenciales escritos sobre todo por minorías racializadas, mujeres y disidentes sexuales, se perciban como ejercicios menores dentro de los mecanismos narrativos creadores de realidades. El saber construido desde el Norte global se nos presenta como unívoco y homogéneo, siendo la literatura canónica escrita por hombres blancos la que se ocupa de las grandes ideas universales

y universalizadoras que corresponden, siguiendo esta lógica, a la forma única en la que las personas habitamos, sentimos y experimentamos el mundo, o, más bien, a la única experiencia válida que amerita ser contada. Este mecanismo narrativo ha servido para conformar idearios en torno a espacios, corporalidades y experiencias dentro de los marcos de estereotipación, fetichización, exotización y homogeneización, además de utilizarse desde su arista más perversa, como dispositivo adoctrinador y justificante de innumerables atrocidades y violencias ejercidas sobre esos cuerpos que representan la otredad oprimida.

La feminista Fatma Allo (2013), fundadora de la organización Tanzania Media Women's Association (TMWA), afirma que desde África se necesita crear imágenes propias y difundirlas a nivel internacional, puesto que es la única manera de cambiar el imaginario donde se fomenta; por ejemplo, la imagen de las mujeres como objetos sexuales o víctimas.

Los idearios que rodean la forma en que África está configurada (desde sus paisajes, su salvajismo y su pobreza hasta la incapacidad de concebirla como un continente diverso) provienen de un entramado colonial complejo afianzado en la literatura de viajes, las representaciones categoriales del negro como ente homogéneo y desindividualizado, la espectacularización de la pobreza y la hambruna (consecuencia directa del empobrecimiento llevado a cabo por países colonialistas como Francia, Bélgica, Holanda, Inglaterra y Portugal), la turistificación de la sabana africana, de su flora y, sobre todo, de su fauna; la hipersexualización de los cuerpos y el consumo rapaz de las expresiones culturales ancladas a cosmovisiones particulares; es decir, de los mecanismos de desacreditación de la otredad que la relega a la condición de objeto cuya historia es definida en relación con aquellos que se han construido, mediante la colonización, como sujetos (Kilomba, 2010). Es lo que Chimamanda Ngozi Adichie llama el peligro de una historia única. La escritora nigeriana plantea que esta historia única toma forma a través de relatos producidos desde el poder, de tal suerte que estos se sustentan en lo dicho por algunos escritores europeos que han utilizado frases ofensivas y deshumanizantes como "bestias sin hogar" para referirse a las personas africanas negras y representando a los países del continente africano como lugares repletos de "negativos, diferencias y oscuridades" (2018: 6-7).

Desde esta perspectiva, el narrarse se vuelve un ejercicio fundamental de agenciamiento por parte de quien, a través de la escritura, no sólo configura su existencia sino que la reafirma al poner de manifiesto los regímenes de silenciamiento a los que personas de segunda clase (Buchi Emecheta, *Second-class Citizen*) están expuestas. Como afirma Grada Kilomba, siguiendo a bell hooks:

Writing [...] has been a way of transforming because here I am not the other but the self. Writing therefore emerges as a politic act. In this sense, I become the absolute opposition of what the colonial project has predetermined. [...] bell hooks uses two concepts: subject and object. [...] subjects are those who alone have the right to define their own reality, establish their own identities, name their history. (Kilomba, 2010: 12)

Si bien no consideramos que haya una historia unitaria de África, ni una única literatura africana, sí percibimos que existe un elemento constante que se vislumbra en

los escritos de las personas africanas, que atraviesa a todo el continente y que marca una pauta en la historia de la conformación de lo que actualmente conocemos como África: el proceso de colonización.

Sin duda, nuestras historias de vida y la forma de vincularnos con el mundo implican, indiscutiblemente, perspectivas y relaciones diversas, las cuales influyen en nuestra conformación de pensamiento y, a su vez, se ven reflejadas en el ejercicio de la escritura y memoria que se traduce en un archivo comunitario. Así, la yuxtaposición entre el pasado y el presente se vuelve una pugna entre una búsqueda de identidad y el choque con la colonización, disputa que envuelve a la literatura, y que critica las reminiscencias coloniales a través de sus plumas. Aun cuando no pueden obviarse diversas influencias y especificidades históricas, sociales y culturales de cada país, y mucho menos las condiciones materiales y subjetivas de cada persona, ciertamente el pasado colonial plantea una literatura conflictiva, de ruptura, rechazo, crítica, de enfrentamiento, resistencia y posterior liberación.

Es fundamental aclarar que la construcción narrativa hegemónica, racista y discriminatoria de lo negro no sólo interviene en el campo de la literatura, sino que expande su actuar a diversos campos clave de conformación de realidades y, por lo tanto, de opresiones.

Aimé Césaire (2006) plantea que el colonialismo cosificó las corporalidades negras por medio de tres sectores: el militar, el eclesiástico y el filosófico-histórico-científico. La deshumanización de las personas africanas fue construida por la iglesia y la ciencia blanca hegemónica y racista mediante premisas validadas desde el conocimiento científico y las creencias religiosas imperantes que sirvieron para perpetuar prácticas de esclavitud, explotación, violencia y discriminación. Dichas premisas, en un principio, se confeccionaron a partir de fundamentos teocráticos que sustentaban que los africanos no tenían alma y por lo tanto no eran personas; incluso esta deshumanización se vio reflejada en la forma en cómo los colonizadores se relacionaban con la otredad que representaba lo africano, exhibiéndolos en zoológicos y en circos. Estos zoológicos humanos servían para legitimar la superioridad blanca mediante la cosificación y animalización de los cuerpos otros.

A partir de los paradigmas del racismo científico y eugenésico se promovió el argumento de la falta de razón y los bajos instintos irrefrenables que tenían las personas africanas con énfasis en su sexualidad y fuerza física (Oluo, 2022). Mediciones de cráneos y genitales fueron prácticas comunes con las cuales se pretendía demostrar un menor desarrollo cognitivo. En ese sentido, las teorías deterministas se dieron a través de explicaciones avaladas por los paradigmas científicos biologicistas. Por ejemplo, en 1969 la Universidad de Harvard señaló que las diferencias genéticas entre blancos y negros se derivaban de los resultados arrojados por las pruebas de coeficiente intelectual (Lewontin *et al.*, 2019).

Un caso popular es el de Saartjie Baartman, conocida como la “Venus de Hotentote”. Esta mujer, cuyo verdadero nombre es desconocido, fue víctima de constantes abusos y violencias bajo la venia de la investigación científica aún después de su muerte. Las características particulares de Saartjie (grandes nalgas y pubis protuberante) fueron causa de una curiosidad malsana que derivó en exhibirla en jaulas junto con animales exóticos y permitir que los hombres la tocaran sin su consentimiento. Las representaciones que se realizaron en la época de esta mujer africana reforzaron el imaginario basado en ideologías racistas y sexistas que aún hoy justifican la opresión.

Por esto es fundamental leer a quienes se les ha negado una voz y, sobre todo, escribir desde cuerpos-territorios cuya experiencia y conocimiento ha sido invisibilizada en la narrativa hegemónica universal, cuya creación teórica ha sido denostada sistemáticamente, para empezar a formarnos una imagen amplia y real de los sistema-mundo existentes, así como para construir un archivo que visibilice la verdad histórica; una contranarrativa como antídoto para la desmemoria que perpetúa prácticas racistas hoy en día.

Ken Bugul, autobiografía y apropiación de las palabras en cuerpos sin territorio

Desde este lugar es donde la autora senegalesa Ken Bugul, 'la que nadie quiere'¹, se posiciona con su libro autobiográfico *El baobab loco*.² Este libro escrito en 1982 hace explícita la grieta que el colonialismo en Senegal creó en cuanto a la conformación de identidad en las personas neocolonizadas, quienes, como la autora, fueron las primeras de sus familias en educarse en la escuela francesa. Asimismo, como se ha mencionado, este libro elabora una crítica sagaz mediante el enfrentamiento con el mundo occidental y las estructuras coloniales desde la rabia, la confusión y el análisis del sistema racista que configura el mundo desde la mirada blanca occidental.

La educación implementada por la colonia en estos países formó una generación de personas sin lazos ni vínculos con la generación anterior, hecho que la autora deposita bella, pero dolorosamente, en la separación de la madre con el padre ciego. El ser una *tubab* en el pueblo la apartó del enraizamiento que brinda tener un origen compartido; sin embargo, la Bélgica de "sus antepasados los galos", que le prometía un vínculo que conformaría su identidad, se constituye a lo largo del relato como el no lugar metonímico que la niega al diferenciarla.

¿Cómo podía pertenecerme ese rostro? Comprendí por qué la vendedora me había dicho que no podía ayudarme. Sí, yo era una negra, una extranjera. Me toqué la barbilla, las mejillas para percatarme mejor de que ese color era el mío.
Sí, era una extranjera y por primera vez me daba cuenta de ello. (Bugul, 2018: 44)

Además del desarraigo, la colonización planteó formas desiguales en las relaciones sociales. Tales relaciones transitan por los cuerpos-territorios como en un oxímoron, entre la subjetividad/objetividad de un ser colonizado/libre.

¹ Significado del seudónimo elegido por la autora Mariétou Biléoma Mbaye.

² Remei Sipi examina la producción literaria de mujeres africanas, destacando su enfoque en temas como el compromiso político, la autoconciencia y la liberación de la opresión masculina. Señala los desafíos que enfrentan estas autoras en su proceso creativo, así como la limitada traducción de sus obras al castellano, realizada hasta 1992, en contraste con la literatura masculina. Sipi clasifica la obra de estas mujeres en dos categorías: aquellas que escriben desde África y las que lo hacen desde fuera del continente, denominada literatura del mestizaje o del exilio. Enfatiza la importancia de estas obras al abordar la situación de las mujeres y sus luchas por los derechos, atribuyendo la marginación de las escritoras africanas a la subestimación de su papel asignado tradicionalmente a las mujeres en obras escritas por hombres reconocidos en el ámbito literario. En este contexto, Ken Bugul es identificada como una escritora prominente de África Occidental dentro del grupo de autoras que producen sus obras desde el continente africano.

James Baldwin (2018) retrata dos formas de ser negros en países como Estados Unidos y Francia. Apuntala el peligro de ser “esquizofrénico”, en el caso de los afroamericanos, por tener el deseo de ser blancos, y la diferencia, dependiendo la cartografía, del estatus del negro africano como un ser colonial, destacando la precariedad de la vida de las personas que fueron abruptamente desarraigadas, con un idioma en común y la dependencia de su sustento por parte, en este caso particular, de los parisienses. Por esta razón, la relación que tienen los africanos con personas provenientes de las culturas colonizadoras no es indolente con el (mal)trato que reciben cuando cambia su estatus de ciudadano a migrante, es decir, a un cuerpo sin territorio. La condición migrante supone un grado más de descolocamiento, ya que nunca hay una total integración dentro de las sociedades que los repudia, pero tampoco hay una identificación con las sociedades a las que pertenecen; es así como su condición extranjera, como extraños (en el sentido más amplio de la palabra) se conforma mediante la alienación que los habitúa a la despersonalización mediante estereotipos basados en la discriminación y el rechazo.

Muchas son las formas en las que Ken Bugul hace hincapié en su condición periférica de su natal Ndoucoumane y con su familia. Esta esquizofrenia de no saber quién era ni a dónde pertenecía la llevó a buscarse en el “norte referencial”, la Bélgica colonizadora, donde no sólo no encontró ese origen, sino que la mirada colonialista le mostró la negación de su cuerpo-otro haciendo que ella, por primera vez, se supiera negra, diferente.

Grada Kilomba (2010: 19) apoyándose en Toni Morrison y Frantz Fanon, menciona que “Blackness serves as the primary form of Otherness by which whiteness is constructed”.³ Es de este modo que el libro entero se nos presenta como la búsqueda y la toma de conciencia del lugar que el mundo occidental le destinó y las consecuencias devastadoras de la colonización en la psique de las personas negras; al mismo tiempo, el ejercicio metaficcional de narrar su propia vida se posiciona como un mecanismo de conformación que rechaza el imaginario blanco y hace visibles las múltiples facetas que el racismo puede tener: la actitud paternalista del Estado al educar y, por lo tanto, civilizar; la mirada hipersexualizadora de los hombres blancos que buscan poseer su cuerpo, la exotización mediante el consumo de productos culturales auténticos, la imposición de la lengua, entre otras, con la finalidad de recrearlas desde el agenciamiento que supone la mirada propia. Un ejemplo es cuando la autora relata con desconcierto lo que acontece en una fiesta en la que trabaja en el área de guardarropa, donde la exotización de “la cultura africana” percibida como única y selvática se refleja en varios elementos cosificantes:

¡Cómo, los africanos no debéis temer al guepardo, viene de vuestro país! –Se sorprendió el patrón. Así eran vistos los africanos. Los músicos se negaron a tocar mientras el guepardo siguiera allí, los otros no querían sacar al guepardo porque era algo que estaba previsto. Era una velada para peleteros, con orquesta africana, guardarropa africana y guepardo. A veces los occidentales tienen ideas extrañas. (Bugul, 2018: 111)

³ “La negrura es la principal forma de otredad con la que se construye la blancura” (traducción de las autoras).

La hipersexualización de los cuerpos, como objetos y no como sujetos, ha sido analizada por múltiples autores como Frantz Fanon (1973), Angela Davis (2005) y bell hooks (2020), entre otros. Si bien tanto los cuerpos masculinizados como los feminizados han sido hipersexualizados, es decir, cosificados y rebajados a objetos sexuales, dentro de la conformación de esta sexualización existen diferencias históricas particulares. Dos son los mitos bajo los que se disponen las corporalidades dependiendo sus genitales y la construcción de género en torno a estos: el del violador y la libertina.

Ángela Davis expone la incongruencia del mecanismo narrativo que permitió y justificó los linchamientos públicos de hombres negros por considerarlos potenciales violadores, al mismo tiempo que absolvió las agresiones sexuales llevadas a cabo por hombres blancos sobre mujeres negras; también argumenta que la violación no respondía a la satisfacción del deseo carnal sino a un método de terrorismo institucionalizado cuyo objetivo principal era la desmoralización y deshumanización de las mujeres negras (hooks, 2020). Estas construcciones reforzaban la idea de un ser cuyos instintos sexuales salvajes reducían su condición humana.

Lamentablemente estos mitos siguen existiendo dentro del ideario popular, siendo así que Ken Bugul, durante su residencia en Bélgica, experimentó en carne propia este imaginario que representaba a la mujer negra como permisiva, disponible, depravada, ligera y salvaje sexual; sin embargo, la autora utiliza este estereotipo en una suerte de juego astuto en el que se ofrece, se exhibe y se ofrenda ante esa mirada enajenante como una suerte de reconocimiento, pero sobre todo de búsqueda personal.

No paraba de elogiar mi piel, su belleza y su color. Estos blancos son todos iguales. El entusiasmo por el negro. Desde que, en la exposición colonial, África, para imponerse, había empezado por desplegar su trasero y su piel por todo el mundo. (Bugul, 2018: 77)

A lo largo del libro se nos presentan estas situaciones donde Ken es alabada por su cuerpo, reduciéndola a un símbolo que la aleja más de esa autoidentificación y que, al mismo tiempo, revela la necesidad del colonizador blanco por poseerla completamente, poseer su folclore, poseer su alegoría para utilizarla como un ornamento más en una mezcla de superioridad y condescendencia. La autora se da cuenta del lugar que ocupan ella y sus coetáneos. Una moda u otra forma de seguir dominándolos:

Esa gente rica era libre de hacer lo que quisiera, absorbía la diáspora por su originalidad. -Tenemos una amiga negra, una africana- era la frase más *in* en esos medios. La negra después de los cachorros de león y los monos, con las máscaras dogon o de Ifé. Yo era esa negra, esa en “vuestra tierra”, esa “tú, como negra, deberías [...]”, ese ser suplementario, inútil, desplazado, incoherente. (Bugul, 2018: 95)

El reconocimiento, por parte de la misma autora, de su otredad extranjera se manifiesta como un desamparo compartido junto con otras *corpoterritorialidades* oprimidas (africanas, latinoamericanas y asiáticas) que, ante la mirada europea, pierden singularidad convirtiéndose en un amasijo indiferenciado.

Los ambientes como el de la oficina de reclutamiento, la sala de espera clandestina, el comedor de la posada estudiantil, Bruselas en general, amplifican la atmósfera de soledad y desamparo persistente a lo largo de la novela. Un no lugar en el que no hay

espacio ni tiempo para conocer/re-conocer las historias de las otras mujeres, historias que sólo se intuyen a través de las miradas y los gestos compartidos que se tejen en un escenario de tragedia común y en la cual están sujetas a un destino que no está en sus manos. “Parecíamos todas de la misma edad. Unas más altas, otras más bajas. De todo tipo, pero con el mismo estilo. [...] Constaté que éramos todas extranjeras y que nos trataban por igual. [...] A ese personal les parecíamos todas iguales” (Bugul, 2018: 39).

La escritura testimonial como un ejercicio emancipatorio y de agenciamiento

Escribir supone lenguaje. Dicho de otro modo, la lengua es el medio por el cual la escritura adquiere materialidad. Uno de los dispositivos que se utilizaron para colonizar fue la imposición de una lengua oficial, la lengua del colonizador.

Fanon (1973: 14) plantea que “hablar es existir absolutamente para otro” esto supone que la configuración de la identidad se da desde la potencialidad de la comunicación. En *Piel negra, máscaras blancas* examina la función del discurso en la afirmación de la identidad en un mundo marcado por jerarquías raciales. “Existir absolutamente para el otro” sugiere que el reconocimiento se construye colectivamente. Cuando una lengua es impuesta una realidad es implantada; en el caso de la colonización, las personas subyugadas se ven obligadas a adoptar formas distintas de ser y relacionarse. No obstante, el acto de hablar y ser escuchado se convierte en un medio de resistencia y afirmación de la propia humanidad ante aquellos que los niegan. En su poema *Trahison*, Leon Laeou, plasma la reivindicación de la negritud en contra de la imposición y dominación del idioma francés, el cual no encaja con las costumbres y sentimientos de otras geografías no europeas.⁴

En *El baobab loco* existen, tanto a nivel narrativo como a nivel formal, elementos de agenciamiento; herramientas subversivas, desestabilizadoras e incendiarias utilizadas para desmontar la casa del amo (Audre Lorde, 2003).⁵ Uno de ellos es la lengua:

Los baobabs fueron testigos de la llegada de la escuela francesa. Testigos silenciosos que tuvieron cosas que contar más adelante.

[...] Al principio me tomé la cosa como un juego más entre los mil juegos que me ofrecía

⁴ “Este corazón obsesivo que no concuerda
Ni con mi lengua ni con mis ropas,
Y sobre el que muerden como un arpón
Sentimientos prestados y costumbres
De Europa, ¿Sentís este sufrimiento
Y este desasosiego a ningún otro igual
De domesticar con palabras de Francia
Este corazón que me vino de Senegal?” (Cortés, R., 2005).

⁵ La frase original es “Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo”; este enunciado fue utilizado por Lorde en un congreso organizado por el Instituto de Humanidades de la Universidad de Nueva York para señalar cómo, desde espacios académicos se omiten diversas experiencias sobre todo las contribuciones de mujeres pobres, negras, del tercer mundo y lesbianas, por lo tanto, el que Bugul utilice, en palabras de Adrienne Rich, el lenguaje del opresor por ser el único que se tiene, para no sólo insertarse dentro de la Academia sino para difundir su experiencia de mundo, hace que estas herramientas sirvan, efectivamente para desmontar la casa del amo.

la maleza que cubría mi pueblo. Pero todo acabó con el sonido de la primera letra francesa que el maestro pronunció y escribió en la pizarra negra “i”.

Al pronunciar ese sonido breve y tan repentino, lo gritaba con las mejillas casi cortadas. Sentía la sangre circular por todo mi cuerpo y regresar a la cabeza. El sonido de la “i” había asustado a los pájaros que llevaban todo el día cantando en el follaje de los árboles. Las termitas decidieron construir sus termiteras en otro lugar. La clase entera repitió tras el maestro esa primera letra de la escuela francesa en el pueblo de Ndoucoumane. La escuela francesa que iba a trastornar mil mundos y mil creencias que se escondían tras los baobabs asombrados y que tomaban formas humanas. (Bugul, 2018: 109)

La lengua como instrumento de resistencia cultural (Sales Salvador, 2003), en este caso, el uso del francés como medio de expresión literaria, pretende llevar el mensaje a una audiencia más grande. Es una forma de mostrar, mediante otra lengua, fragmentos de realidad que se interpretan y perciben mediante la lengua materna.

Para Dora Sales (2003) esta traducción simultánea es una forma de re-escribir y reapropiarse del poder del lenguaje como autocreación, para distanciarse de la representación hegemónica a través de la cual, sus identidades plurales han sido escondidas, censuradas, estereotipadas o absorbidas entre líneas, tanto en un contexto colonial como en el globalizado actual.

Si bien la imposición de la lengua colonizadora ha sido un dispositivo epistemicida sumamente efectivo (puesto que el conocimiento tradicional, las cosmovisiones y ancestralidades sostenidas y heredadas por las personas que habitan o habitaban la lengua de menor poder fueron eliminadas o reducidas a folclore) el plurilingüismo orgánico es utilizado, siguiendo a Jhumpa Lahiri (2002: 5) para “create and illuminate a nonexistent [world]”.⁶ La escritora declara que, para ella, “Fiction is the foreign land of my choosing, the place where I strive to convey and preserve the meaningful. [...] One thing remains constant: I translate, therefore I am”.⁷

Es así como el ejercicio autobiográfico y testimonial se convierte en una herramienta poderosa para desafiar y transgredir estereotipos anclados en la representación de ciertas corporalidades y visiones hegemónicas del mundo. Al compartir narrativas personales, los cuerpos marginales encuentran una voz que desafía las narrativas predominantes, no sólo en temáticas sino también estructuralmente, proporcionando una perspectiva diferente y subversiva que cuestiona las estructuras sociales y culturales preexistentes. El contar la propia historia permite desafiar las representaciones simplificadas y sesgadas, así como dismantelar estereotipos arraigados sobre, para el caso que aquí exponemos, la experiencia de una mujer negra.

Lo testimonial de la autobiografía se presenta, de esta forma, como una resistencia que desafía la “historia única”, una contranarrativa que busca hacer tambalear las estructuras de poder establecidas. Es así como Ken Bugul deja de ser esa “angustiada a perpetuidad” (Bugul, 2018: 95) para convertirse en agente de su propia historia.

⁶ “crear e iluminar un [mundo] inexistente”. (Traducción de las autoras)

⁷ “La ficción es la tierra extranjera de mi elección, el lugar donde me esfuerzo por transmitir y preservar lo significativo. [...] una cosa permanece constante: traduzco, luego existo”. (Traducción de las autoras)

La oralidad y la cosmovisión senegalesa como arraigamiento identitario

El papel de la oralidad como estilo y no mero tópico se utiliza como un volver a su tierra, un arraigo. La primera parte del libro, narrada en un estilo más poético y casi mitológico, hace referencia al nacimiento del baobab y, por extensión, al origen de la nueva generación de la que desciende Ken Bugul. El baobab no es un elemento aislado, sino que actúa como la personificación de la naturaleza, un objeto simbólico que interviene en el devenir de los personajes.

El agua vertida había llegado hasta una semilla que recubrió vacilante. Era la pipa del fruto del baobab que Fodé había escupido al ir a contestar a la madre, la mañana del primer día de la concepción por parte de los dioses de una generación nueva que iba a conmocionar los tiempos. (Bugul, 2018: 14-15)

La forma en la que está narrada esta primera parte convierte a la autora en *griot*, casta del África occidental dedicada a narrar y cantar las hazañas, la historia de los reyes y los grandes personajes. Esta tradición de narrar ejerce un rol en la memoria comunitaria y familiar, ya que está presente en los eventos fundacionales de los integrantes de cada familia. Los *griots* son esa fuente de conocimiento ancestral que brinda identidad, conecta con el territorio y teje una red comunitaria mediante historias heredadas (incluso, todavía se casan entre la misma casta). Para Christian Ahihou (2013: 148), esta oralidad manejada en Bugul no es un simple matiz:

Cette utilisation de l'oralité n'est pas du tout un jeu décoratif, un moyen de créer une certaine couleur locale. Dans certains cas, elle est une stratégie narrative, un dispositif structurel. [...] Alors, cette forme de récit peut être considérée comme la reproduction structurelle en littérature d'un élément important d'oralité – à savoir une généalogie – qui situe l'individu dans le temps et dans l'espace et par rapport aux ancêtres ainsi que la communauté actuelle.⁸

El baobab como elemento central y de origen, dada su ancestralidad e importancia dentro de la vida de Ndoucoumane, aparece en diversas partes de la narración. No es gratuito que la autora lo haya elegido parte del título de su primer libro autobiográfico. Podría decirse que el baobab se recrea en un papel doble, por un lado, es un referente espiritual y, por el otro, un elemento de la cotidianidad del pueblo. La majestuosidad de su circunferencia, su longevidad y los diversos usos que se hacen de todas sus partes, ha constituido su conformación como presencia inmanente en el imaginario senegalés. Un árbol tan místico que en sus amplias entrañas ha acogido el descanso de los *griots* y con ellos el encanto de sus narraciones orales.

⁸ “Este uso de la oralidad no es en absoluto un juego decorativo ni un medio de crear cierto color local. En algunos casos, es una estrategia narrativa, un dispositivo estructural. [...] Así, esta forma de narración puede considerarse como la reproducción estructural en la literatura de un elemento importante de la oralidad –a saber, una genealogía– que sitúa al individuo en el tiempo, en el espacio y en relación con los antepasados y la comunidad actual” (traducción de las autoras).

En *El baobab loco*, el árbol no sólo forma parte del paisaje, está en el crecimiento, la alimentación, la curación de la enfermedad, el descanso y el consuelo en la vida.

Aquí sólo había sol, estaba omnipresente. Y el Baobab a cuya sombra la realidad sustituye al sueño y se convertía en sueño [...] Aquí los humanos no hablaban. Sólo hablaba el sol [...] en el país del sol. Había nacimientos, muertes; el sol seguía estando ahí y el baobab parecía haber dejado de crecer. Daba sus mejores frutos. Se hacía con ellos el zumo para regar el puré de mi hijo; se curaba el sarampión haciéndoselo beber al enfermo y dejando caer en sus ojos unas gotas; se trataba con ellos la diarrea. Sus hojas puestas a secar servían para preparar el polvo que amalgamaba el cuscús, dándole un sabor de leche fresca; amasadas recién cogidas, constituían el mejor remedio contra el cansancio. Su corteza servía para tejer las célebres hamacas del país del sol. El país del baobab. (Bugul, 2018: 21)

Así, la presencia no objetivada del baobab trasciende en la vida de la autora y reitera su importancia en los anhelos de verlo y sentirlo. Ken desea, desde la lejana Bélgica, poder llorar bajo el cobijo del baobab, sollozar bajo su sombra en una especie de depuración del ofrecimiento enajenante.

Las estrategias narrativas utilizadas para describir la cercanía que experimentaba en el pueblo viajan de la centralidad del baobab, de la calabaza común que sirve de plato, de los muslos cálidos de su madre, de las noches acogedoras de la sabana africana. Todos estos elementos contrastan con la soledad que experimenta, a pesar de siempre estar rodeada de personas, en el norte que ha dejado de ser una referencia, porque ahora la referencia vuelve al Senegal de su infancia. Incluso en el cierre de la novela, la autora retoma su relación con el baobab en una suerte de trasminación de sus seres. *El baobab loco* es ella. Siempre lo ha llevado en el ámbar de su oreja.

La *escrevivencia* y el recrearse

Es así como, en este primer texto, la autora senegalesa se inserta dentro del ejercicio de autonarrarse para recrearse. Una suerte de contramemoria desde la resistencia a los actos de violencia perpetrados a través de la narración hegemónica. Un grito de agenciamiento desde el saber que supone el conocer tu origen.

La escritora brasileña Conceição Evaristo estableció el concepto de *escrevivencia* para “nombrar la íntima relación entre las experiencias de vida y la producción literaria [que es] concebida como una práctica narrativa afrodiaspórica, cuyos vasos comunicantes se encuentran entre el quilombismo, el saber Sankofa y la filosofía africana ubuntuista” (Marugán Ricart, 2021). Estas tres filosofías (quilombismo, Sankofa y Ubuntu) hacen hincapié en la importancia de la identidad brindada por una memoria histórica compartida.

El quilombismo es un término acuñado por Adbias Do Nascimento como una alternativa política de reapropiación de la narrativa. Es una resistencia contra la desmemoria perpetrada por la clase dominante brasileña que busca identificar y asumir activamente las raíces étnicas, históricas y culturales que fueron arrancadas del árbol genealógico africano.

Por su parte Sankofa (que significa literalmente “vuelve y tómallo”) es un concepto originario de la tribu Adinkra en la cultura Akan, presente en la diáspora africana, que se focaliza en extraer lo que era valioso del pasado y readaptar para el presente (Dabiri, 2020). Es decir, utilizar el conocimiento o memoria histórica para sanar el presente y cambiar el futuro. Es regresar a las raíces para preservarlas y perpetuarlas.

La filosofía Ubuntu, que significa “ser humano para con los otros” (Kakozi, 2015), es una concepción generalizada en las sociedades africanas. Las diversas interpretaciones de Ubuntu revelan una perspectiva centrada en la comunidad que posiciona a la colectividad humana como el fundamento esencial del ser, la existencia y el desarrollo de todos los seres humanos.

De esta manera, la *escrevivencia* como práctica de escritura y reapropiación del relato se establece como medio fundamental para preservar y transmitir aquellas historias que han sido sistemáticamente excluidas de los relatos oficiales, constituyendo no sólo un acto político sino una recompreensión colectiva de la historia y la identidad. En este sentido, a través de su novela, *El baobab loco*, Ken Bugul no sólo se apropia de la palabra, sino que regresa a las raíces compartidas para crearse ahí, donde antes no existía.

Conclusiones

Desde una perspectiva crítica y literaria, en la primera novela autobiográfica de Ken Bugul se nos presenta la complejidad de la construcción identitaria africana como totalidad y, al mismo tiempo, desde la particularidad que brinda cada cultura mediante cuatro puntos clave. En primer lugar, se examina la literatura como una categoría colonial; un mecanismo narrativo que ha jugado un papel significativo en la conformación de las realidades africanas. La obra revela cómo los idearios que rodean la configuración de África tienen sus raíces en un entramado colonial arraigado que, a su vez, se sustenta en mecanismos de desacreditación de la otredad, relegando a las corporalidades de esa geografía a la condición de objeto. La persistencia del proceso colonizador en las letras africanas crea una literatura marcada por el conflicto, el enfrentamiento, la resistencia y, finalmente, la liberación.

En segundo lugar, la obra resalta el ejercicio de emancipación y agenciamiento que se encuentra en la escritura testimonial. Se argumenta que dar voz a aquellos a quienes se les ha negado es esencial para construir una imagen amplia y real de los sistemas-mundo existentes. La escritura desde cuerpos-territorios, cuya experiencia ha sido invisibilizada, se convierte en una herramienta poderosa para desafiar y trascender estereotipos arraigados en la narrativa hegemónica universal. El ejercicio metaficcional de narrar la propia vida se presenta como un mecanismo de conformación que rechaza el imaginario blanco, ofreciendo una perspectiva subversiva que cuestiona las estructuras sociales y culturales de Occidente.

En tercer lugar, se destaca la preeminencia de la oralidad como parte fundamental del arraigamiento identitario en la cosmovisión senegalesa. La oralidad no es simplemente un tema en el libro de la escritora senegalesa, sino que se utiliza estilísticamente para reforzar la idea de volver a las raíces. Esta tradición de narrar no sólo cumple un papel en la memoria comunitaria y familiar, sino que también se presenta como un acto de resistencia cultural, preservando las historias fundamentales de cada familia.

En cuarto lugar, se introduce el concepto de *escrevivencia* de la escritora de Minas Gerais, Conceição Evaristo, que establece una conexión profunda entre las experiencias de vida y la producción literaria, particularmente en la narrativa afrodiaspórica. Aquí, Ken Bugul no se recrea exclusivamente a través de la apropiación de palabras, sino que retorna a las raíces compartidas en la historia colectiva, enriqueciendo su obra con las complejidades de la experiencia afrodiaspórica.

En conclusión, la lectura de Bugul no sólo desentraña la complejidad de la identidad africana, sino que también se revela como un acto de resistencia cultural. La literatura, lejos de ser sólo un medio de expresión individual, se convierte en un terreno de confrontación constante, desafiando no sólo las estructuras de poder sino también transgrediéndolas.

La escritura testimonial y la narración de la propia vida se erigen como actos políticos que desmantelan estereotipos y reconstruyen la identidad en el contexto de una historia colectiva marcada por la colonización y la lucha por la autonomía cultural. La oralidad y la *escrevivencia* se anclan en experiencias comunes a las corporalidades negras y agregan capas de complejidad, enriqueciendo la obra con la profundidad de la experiencia africana y afrodiaspórica.

En definitiva, la obra de Ken Bugul no sólo narra historias, sino que teje una narrativa que resuena con la riqueza y la diversidad de la experiencia africana y afrodiaspórica, desafiando paradigmas y construyendo puentes hacia una comprensión más profunda y auténtica de las realidades del continente y la diáspora.

Referencias bibliográficas

- AHIHOU, Christian (2013). *Ken Bugul. La langue littéraire*. Paris: L'Harmattan.
- BALDWIN, James; LORDE, Audre, GOLDSTEIN, Richard; & ABU JAMAL, Mumia (2018). *Le diría buenos días!* Valencia-Chiapa: Ediciones OnA.
- BÁRAKA SAKIN, Abdelaziz (2021). Literatura africana: ¿existe o es una convención sin contenido?. *El País*, 08/07/2021. Disponible en: <https://elpais.com/planeta-futuro/2021-07-07/literatura-africana-existe-o-es-una-convencion-sin-contenido.html>
- BUGUL, Ken (2018). *El baobab loco*. Tenerife: Baile del Sol-Casa África.
- CÉSAIRE, Aimé (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. España: Akal.
- CORTÉS, R., R. (2005). Poesía del caribe francófono. Haití y Antillas francesas. *Palimpsestvs*, (5), 184-195. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/palimpsestvs/article/view/8074>
- DABIRI, Emma (2020). *No me toques el pelo*. Madrid: Capitán Swing.
- DAVIS, Angela (2005). *Mujeres, raza y clase*. España: Akal.
- EMECHETA, Buchi (1983). *Second Class Citizen*. New York: George Braziller.
- DE CALAZANS, Márcia Esteves (2020). Grada Kilomba y la lingüística del racismo. (Recuerdos de la plantación: episodios de racismo cotidiano). (Oliveira, Jess. Trad.). *O Público E O Privado*, 18(37), 289-301. <https://doi.org/10.52521/18.4483>
- FANON, Frantz (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas.

- FEAL, Laura (2020). Los juglares africanos se llaman 'griots' y aún ejercen un oficio milenario. *El País*, 10/01/2020. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/01/08/planeta_futuro/1578477784_297707.html
- FREIXA, Omer (2014). Museos que eran zoológicos humanos. *El País*, 16/05/2014. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2014/05/16/africa_no_es_un_pais/1400250816_140025.html
- hooks, bell (2020). *¿Acaso no soy una mujer? Mujeres negras y feminismo*. Bilbao: Consonni.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard (2006). *Ébano*. Barcelona: Anagrama.
- KAKOSI KASHINDI, Jean-Bosco D. (2013). Ubuntu como vivencia del humanismo africano bantú. *Devenires*, 14(27), 210-225. Disponible en: <https://publicaciones.umich.mx/revistas/devenires/ojs/article/view/409>
- KILOMBA, Grada (2010). *Platation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag.
- LAGARRIGA, Dídac P. (Ed.) (2013). *Africana. Aportaciones para la descolonización del feminismo*. Barcelona: oozebap.
- LAHIRI, Jhumpa (2002). Intimate Alienation: Immigrant Fiction and Translation. *Translation, Text and Theory. The Paradigm of India*, 113-20. Disponible en: <https://studylib.net/doc/8998831/intimate-alienation--immigrant-fiction-and-translation>
- LEWONTIN, Richard C.; ROSE, Steven; & KAMIN, Leon J. (2019). *No está en los genes. Racismo, genética e ideología*. México: Ediciones Culturales Paidós.
- LORDE, Audre (2003). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid: Horas y horas.
- MARUGÁN RICART, Paola M. (2021). Escrivência de Conceição Evaristo: el compromiso de la literatura con la vida y viceversa. *Argumentos*, 37(24), 327-330. Disponible en: <https://argumentos.xoc.uam.mx/index.php/argumentos/article/download/1309/1257/>
- NASCIMENTO DO, Abdias (1980). Quilombismo: An Afro-Brazilian Political Alternative: the Antiquity of Black African Knowledge. *Journal of Black Studies*, 11(2), 141-178. <https://doi.org/10.1177/0021934780011002>
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda (2018). *El peligro de la historia única*. España: Random House.
- OLUO, Ijeoma (2022). *Vamos a hablar de racismo. Una guía para entendernos*. España: Plankton Press.
- SALES SALVADOR, Dora (2003). La ficción transcultural entendida como literatura traducida en el polisistema poscolonial. *Linguistica Antverpiensia, New Series - Themes in Translation Studies*, 2, 47-60. <https://doi.org/10.52034/LANSTTS.V21.75>
- SIPI, Remei (2018). *Mujeres africanas. Más allá del tópico de la jovialidad*. Barcelona: Wanafrica.
- SLATER, Jennifer (2019). Sankofa—the Need to Turn Back to Move Forward: Addressing Reconstruction Challenges that Face Africa and South Africa Today. *Studia Historiae Ecclesiasticae*, 45(1), 1-24. <https://doi.org/10.25159/2412-4265/4167>

LA CENSURA FRANQUISTA EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL TRADUCIDA. EL CASO DE *LE AVVENTURE DI PINOCCHIO* (CARLO COLLODI, 1883)

FRANCOIST CENSORSHIP IN TRANSLATED CHILDREN'S AND YOUTH LITERATURE. THE CASE OF *LE AVVENTURE DI PINOCCHIO* (CARLO COLLODI, 1883)

IVANA CALCEGLIA
Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"

ivana.calceglia@uniurb.it

 0000-0001-6769-7621

Recibido: 31/12/2023

Aceptado: 20/03/2024

Resumen

La primera traducción de *Le avventure di Pinocchio* (C. Collodi, 1883) aparece en España en 1912, editada por Calleja. En 1941, la editorial reedita el texto con ilustraciones de "Pitti" Bartolozzi. En el mismo año, aparece la traducción de María Teresa Dini (*Juventud*) y, en 1972, Esther Benítez realiza una nueva versión del texto (*Alianza*). Si en el primer caso se trata de una reescritura "domesticada" al nuevo contexto de recepción, en las traducciones realizadas por Dini y Benítez el hipertexto resulta más fiel al hipotexto, y el proceso de reelaboración interesa sobre todo el léxico, creando un texto "útil" a la educación de los jóvenes españoles durante el franquismo. A través de una lectura crítica de las traducciones mencionadas, me propongo analizar cómo las editoriales españolas se adaptaron a la ideología de los *vencedores* y, a la vez, lograron expresar su disidencia guardando elementos evidentemente heterodoxos, pese a la censura.

Palabras clave: Traducción, franquismo, censura, reescritura, Pinocho, literatura infantil y juvenil.

Abstract

The first translation of *Le avventure di Pinocchio* (Collodi, 1883) appears in Spain in 1912, edited by Calleja. In 1941, the publisher reissued the text with illustrations by "Pitti" Bartolozzi. The same year, the translation by María Teresa Dini (*Juventud*) appeared and, in 1972, Esther Benítez made a new version of the text (*Alianza*). If in the first case it is a rewriting "domesticated" to the new context of reception, in the translations carried out by Dini and Benítez, the hypertext is more faithful to the hypotext, and the process of reworking interests above all the lexicon, creating a text "useful" to the education of young Spaniards during the Franco regime. Through a critical reading of the mentioned translations, I propose to analyze how Spanish publishers adapted to the ideology of the *vencedores* and, at the same time, managed to express their dissidence retaining evidently heterodox elements, despite censorship.

Keywords: Translation, Francoism, Censorship, Rewriting process, Pinocchio, Children's and Youth Literature.

Introducción

Un texto narrativo escrito, como cualquier otra tipología textual, es una manifestación de las intenciones comunicativas de un emisor que, por medio de estructuras y modalidades

expresivas específicas, envía un mensaje a un receptor ideal. La interacción diferida que generalmente caracteriza un texto escrito provoca que el emisor y el receptor no compartan el tiempo y el espacio de la situación enunciativa, y que la comunicación del mensaje se realice *in absentia*, impidiendo una confrontación real entre emisor y receptor y, por consiguiente, un retraso en la reelaboración del mensaje por parte del segundo (Calsamiglia y Tusón, 2019: 63). Añádase la posibilidad de que, en fase de recepción del texto, cambien también otros factores del acto comunicativo como, por ejemplo, el código –en caso de traducciones–, y el contexto espacio-temporal de referencia, si el texto remite a situaciones históricas y socioculturales diferentes a las vividas por el receptor.

En el caso de la literatura para niños, la recepción en diferido de un texto escrito implica, además, la presencia constante de un mediador (Colomer 2007: 193-195), es decir, de un lector adulto que, por medio de un bagaje cultural y experiencial más amplio, sea capaz de adaptar el mensaje al nuevo horizonte de expectativas, acompañando al lector más joven en la fase receptiva del texto e interpretativa del mensaje. Es evidente, por tanto, que por la presencia de un adulto –aunque “escondido”, según Nodelman (2008)–, el mensaje contenido en el texto se vea afectado casi siempre por un proceso de manipulación del discurso narrativo (Shavit, 1981: 171-172) cuyo objetivo principal es potenciar y, en algunos casos, alterar la capacidad educativa del hipotexto para adaptarlo a las necesidades pedagógicas del nuevo contexto de recepción. Eso es especialmente evidente en caso de traducciones y, en general, de reescrituras donde, con ese término, nos referimos a una labor hermenéutica de interpretación y alteración del texto, según la definición elaborada por Lefevere (1992: XI). Dicho de otra forma, se trata de un proceso en el cual las hipótesis interpretativas de un individuo –el traductor o el reescritor del hipotexto– tienen que alimentarse de las convenciones socio-educativas presentes en el nuevo contexto de llegada, influenciando la elaboración del hipertexto (Ritta Ottinien, 2000: 10-11). Además, por su posición tendencialmente periférica en el polisistema (Shavit, 1999: 153), se suele considerar un texto para niños como una entidad decontextualizable, de deleite universal y, por consiguiente, fácilmente modificable a fin de eliminar todos aquellos elementos que podrían dificultar la lectura por parte del niño, o vehicular informaciones poco educativas para el nuevo contexto (Sinibaldi, 2011: 333).

La relación que se establece entre hipotexto e hipertexto se complica ulteriormente cuando ocurre en sociedades sometidas a un régimen dictatorial, dominadas por ideologías impuestas. En contextos parecidos, tendencialmente centralizados y represivos, la traducción puede aparecer como un mecanismo peligroso, capaz de introducir en la sociedad de llegada ideas subversivas y amenazadoras de la ortodoxia nacional. Al mismo tiempo, en dichos contextos, el proceso traductivo representa también un instrumento eficaz para mostrar lo que Bassnett y Lefevere definen como “the power or patronage”, es decir, un control estricto, de arriba abajo, de la cultura producida en el territorio nacional por medio de la censura (Lefevere, 1992; Bassnett y Lefevere, 1998). Cuando eso ocurre, se limita la libertad creativa y cualquier elemento heterodoxo puede constituir una amenaza causando la prohibición del texto o, en casos específicos, su autorización a condición de cambios sustanciales (Lefevere, 1992: 19). En un texto para niños, por su dúplice función estética y pedagógica, el riesgo de cortes y cambios impuestos por la censura aumentan considerablemente por cuestiones, evidentemente,

narrativas y educativas. En el caso concreto de la narrativa infantil y juvenil producida en España durante el franquismo, el interés de la censura resulta potenciado porque, si por un lado un texto para niños constituye un instrumento útil para formar a las nuevas generaciones de lectores, garantizando la sobrevivencia de los elementos fundacionales de la ortodoxia entre los más jóvenes, por otro representa un vehículo de difusión de visiones heterodoxas, que amenazan al poder central (Pegenaute, 1995: 86). En particular, a lo largo del primer franquismo, la literatura infantil representa “un poderoso elemento de ideologización, por medio del que se falseaba la historia o se transmitían las ideas que el régimen defendía” (Cerrillo Torremocha y Sotomayor Sáez, 2016: 24). Para entender el peso de las políticas educativas en el mercado editorial infantil de estos años, especialmente significativo resulta un apartado de la Ley de 1938 sobre la reforma de la segunda enseñanza, en el que se destacan los objetivos educativos del Nuevo Estado. En concreto:

Deserrar [sic.] de nuestros medios intelectuales síntomas bien patentes de decadencia [como, por ejemplo]: la falta de instrucción fundamental y de formación doctrinal y moral, el mimetismo extranjerizante, la rusofilia y el afeminamiento, la deshumanización de la literatura y el arte, el fetichismo de la metáfora y el verbalismo sin contenido, características y matices de la desorientación y de la falta de rigor intelectual de muchos sectores sociales en estos últimos tiempos (de Puellas Bénitez, 1991: 372-373).

En el caso de las traducciones españolas de textos para niños, la práctica censoria más frecuente durante el franquismo fue la llamada “soterrada” –como, por ejemplo la autocensura–, por su capacidad de actuar tácitamente, manipulando el mismo proceso de ideación y creación del discurso narrativo. La autocensura podía ser propia de las editoriales, o autoimpuesta por el traductor. En este último caso, el autor de la nueva versión moldeaba el texto cortando lo que se alejaba de la visión general, “ampliando, glosando, resumiendo, añadiendo o incluso eliminando texto” (Martínez Mateo, 2016: 240-241). Con respecto a eso, Martínez Mateo destaca los cuatro mecanismos más frecuentes y aplicados por la censura en el caso de la literatura infantil y juvenil extranjera traducida al español: “La simplificación, tanto en el plano léxico como en el sintáctico. Depuración, consistente en la eliminación de palabras, de oraciones e incluso de párrafos. Adaptación [...]. Amplificación, mediante la añadidura de información no contenida en el original” (Martínez Mateo, 2016: 242).

Las traducciones de *Le avventure di Pinocchio* durante el franquismo

En el caso de las traducciones españolas de *Pinocchio* analizadas en este trabajo¹ no se realizaron traducciones “domesticadas” o “aceptables” (Martínez Mateo, 2016: 248; Tena Fernández y Soto Vázquez, 2021: pos. 267), al menos no en el sentido esperado, ya que resulta muy difícil detectar los mecanismos mencionados en el apartado anterior, salvo por el proceso de “depuración” aplicado, en este caso, no al texto sino al paratexto

¹ Se trata de la traducción ilustrada por “Pitti” Bartolozzi (*Calleja*, 1941a), de la traducción de Dini (*Juventud*, 1941b) y Benítez (Alianza, 1972).

y, por extensión, al autor e ilustrador de la reescritura. De hecho, a nivel textual los cambios se refieren, en la traducción de 1941 con ilustraciones de “Pitti” Bartolozzi, solo a la parte conclusiva del texto, mientras que en la de 1941 de María Teresa Dini, y en la de 1972 de Esther Benítez, afectan sobre todo a los elementos léxicos y sintácticos pero cuya consistencia, de todas formas, resulta escasa, sin aportar cambios importantes en la sustancia narrativa del hipotexto. Tales diferencias entre las dos traducciones muestran, en cambio, una serie de variantes diacrónicas y diastráticas debidas al paso del tiempo y a la natural evolución del idioma, además de la sociedad en la que éste se habla o, en algunos casos, a las diferentes estrategias traductivas adoptadas. Un ejemplo concreto es el empleo de formas pronominales diferentes para expresar el trato formal de la primera conversación entre *maese* Cereza y su amigo Gepeto/Geppetto, en el diálogo inicial del capítulo dos. En la traducción de 1941 realizada por Dini, el pronombre personal utilizado es la forma de segunda persona plural (vosotros), casi siempre acompañada por el sustantivo *maese*. En cambio, en la versión de 1972 de Benítez, se trata del pronombre “usted”. En los dos casos, el empleo de un tratamiento formal y del título de *maese/maestro* como apelativo en un trato personal informal y de confianza tiene, evidentemente, un propósito cómico e incisivo más que de respeto. De todas maneras, lo que llama la atención es el cambio de la forma pronominal que, como he dicho antes, podría remitir a técnicas traductivas diferentes. En el caso de la versión de Dini, el uso del “vosotros” confirma la tendencia del texto meta hacia una traducción literal y, entonces, más fiel al texto de partida. En cambio, en el caso de la versión de 1972, se trata de una traducción atenta tanto al texto de partida como al contexto de llegada, y más volcada hacia una versión lingüísticamente cercana al nuevo lector español. Lo mismo ocurre también en la traducción de 1941 editada por Calleja. En esta versión, una adaptación libre del hipotexto al nuevo contexto de recepción, hasta los nombres de los personajes se encuentran afectados por las estrategias adaptativas aplicadas. Un ejemplo significativo es el empleo del nombre Goro en lugar de Gepeto/Geppetto para referirse al padre de Pinocchio:

TO <i>Einaudi</i> (2014)	TM ₁ <i>Calleja</i> (1941a)	TM ₂ <i>Juventud</i> (1941b)	TM ₃ <i>Alianza</i> (1972)
“In quel punto fu bus-sato alla porta. –Pas-sate pure, – disse il falegname, [...]. Allora entrò [...] Gep-petto. [...] – Buon giorno, maestr’Anto-nio, – disse Geppetto. – Che cosa fate così per terra? (p. 6)	“En aquel momento llamaron a la puerta. –¡Adelante! –con-testó el carpintero [...]. Entonces entró [...] maese Goro. [...] –Buenos días, maese Antonio —dijo al entrar—. ¿Qué hace usted en el suelo? (p. 10)	“En aquel momento llamaron a la puer-ta. – Pasad –dijo el carpintero [...]. En-tonces entró [...] Gepeto; [...] –Buenos días, maese Antonio –dijo Gepeto–. ¿Qué hacéis sentado en el suelo? (pp. 8-9)	“En aquel momento llamaron a la puer-ta. – Pasen –dijo el carpintero [...]. Entró entonces [...] Gep-petto; [...]. –Buenos días, maese Anto-nio –dijo Geppetto–. ¿Qué hace ahí en el suelo? (p. 37)

Para comprender el potencial propagandístico de las tres traducciones analizadas, y la gran difusión del texto tanto en la España franquista como en la Italia mussoliniana y la Alemania nazi, hace falta recorrer, aunque brevemente, la historia italiana del muñeco, desde su nacimiento hasta su llegada en tierra extranjera. El recorrido nos permitirá

entender por qué hubo una recuperación del texto después de casi cincuenta años de su primera aparición en Italia en 1883, y el motivo por el que ese *revival* ocurrió sobre todo en países marcados por un régimen dictatorial.

Pinocchio se publica por primera vez en Italia por entregas en la revista para niños *Giornale per i Bambini*, bajo el título de “La storia di un burattino”. El primer capítulo aparece en el mes de julio de 1881, mientras que el último se publica en el mes de octubre del mismo año, mostrando al muñeco colgado de una rama del Gran roble por los Asesinos, mientras éstos intentan robarle las monedas de oro que Pinocchio guarda celosamente bajo su lengua. A pesar del final trágico, el interés del joven público lector italiano provoca que Collodi modifique la parte conclusiva de la historia y añada nuevas aventuras entre el mes de febrero y junio del año siguiente. Gracias al enorme éxito, el editor florentino Felice Paggi decide editar las aventuras en un volumen único bajo el título de *Le avventure di Pinocchio* (Peluffo, 2017-2018: 21-22). A partir de este momento, en Italia aparecen muchas reediciones de la novela y, entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, el muñeco llega a toda Europa por medio de una serie de traducciones y adaptaciones. Lo que llama la atención es que, en la mayoría de las reescrituras realizadas, como afirman en sus trabajos Stefano Jossa (2013) y Stefano Pivato (2015; 2021), el cuento collodiano permite representar, aunque de forma simplificada y banalizada, al “héroe nacional” (Jossa, 2013: 158), es decir, un modelo de conducta para las nuevas generaciones de lectores. De hecho, ya a partir de la Gran Guerra, la literatura infantil y juvenil en Italia, como en muchos países europeos, contribuye de forma decisiva a acercar al lector infantil a la ideología dominante, dando lugar a lo que Pivato define como un proceso de “ingenua alfabetización a la política” (2015: 54; 2021: 129-130).

En ámbito hispanófono, las primeras manifestaciones de interés por el texto se remontan al año 1900, cuando la editorial *Bemporad* de Florencia edita una traducción de Pinocho titulada *Piñoncito o las aventuras de un títere*, realizada por Luigi Bacci por encargo del embajador de Argentina en Roma. Por la falta de cualquier referencia en tierra española tanto al texto como a su traducción, es probable que esta versión de Bacci nunca llegara a la península. Además, en los mismos años, aparece una segunda versión muy parecida a la anterior, hoy conservada en la Biblioteca Nacional de México. Se trata de la traducción realizada por J.C. Atisedes y publicada en Buenos Aires entre 1900 y 1910. Aunque las informaciones a disposición sean escasas, es probable que se trate, en realidad, de una simple revisión de la traducción realizada por Bacci, enviada a la capital argentina por voluntad del mismo embajador que comisionó la primera publicación en 1900 (Arbulu Barturen, 2014: 4-5; 2015: 1-2).

En todos los casos, sus primeras andanzas por España se remontan, de hecho, al año 1912 con la primera traducción editada por Calleja, con cubierta de Salvador Bartolozzi e ilustraciones originales de Carlo Chiostrì. La variación más importante con respecto al texto original, en este caso, afecta a la parte conclusiva de la narración ya que la editorial madrileña decidió eliminar por completo la transformación del muñeco en un niño, manteniendo la condición *cosificada* del protagonista (Vela, vol. I, 1996: 58). En general, la estrategia aplicada por Calleja en esta traducción, como en las adaptaciones realizadas por Salvador Bartolozzi en las dos series editadas entre 1917 y 1928, consiste en tipificar a los personajes por medio de rasgos atribuibles a la cultura y a la tradición

española y, en muchos casos, modificar el mismo idiolecto de cada personaje con elementos propios del sistema dialectal castizo, especialmente en el empleo del laísmo, coloquialismos y culturemas. He aquí algunos ejemplos representativos de la tendencia a la *castización* mencionada: “La situación era como para ponerla música. De pronto el oso se lanza sobre Pinocho” (*Pinocho al Polo Norte*, capítulo III); “Por muy valiente que se sea, hay momentos en que ¡caray!” (*Pinocho caza un león*, capítulo II) y “Recuerdo precisamente ciertos calamares en su tinta que comí una vez allí...” (*Chapete invisible*, capítulo II)². Si en el primer caso, la tendencia adaptativa al nuevo contexto receptivo se concreta en un caso de laísmo (“ponerla”), en el segundo y tercero se manifiesta a través del empleo de coloquialismos (“¡caray!”) y referencias directas a la cultura de llegada (“calamares en su tinta”). El objetivo de tal proceso de adaptación del hipotexto al nuevo contexto de recepción es, evidentemente, enganchar al nuevo lector por medio de la capacidad mimética de la narración (García Padrino, 2009: 26), adelantando una tendencia muy frecuente en la producción literaria infantil republicana y de Vanguardia (Calceglia, 2022: 222-223).

Limitando nuestra atención a la dictadura franquista, se cuentan cinco traducciones al castellano (siete si contamos con la reedición de la traducción de 1912 por la editorial Calleja en 1941 con ilustraciones de “Pitti” Bartolozzi, y el cambio de editorial en el caso de la reedición de la traducción del 68 realizada por José Cubero). Se trata de las traducciones realizadas por María Teresa Dini (Juventud, 1941), María Pilar Gavín (Bruguera, 1959), José Cubero (Paulinas, 1968; Círculo de Lectores, 1973), Esther Benítez (*Alianza*, 1972) y, finalmente, por Armonía Rodríguez (La Gaya Ciencia, 1974). En cambio, exceptuada la versión catalana realizada por Maria Sandiumenge para Joventut en 1934, en plena Segunda República, las traducciones a los idiomas cooficiales aparecerán a partir del final de la dictadura, a confirmación del proceso de “revalorización de lo español” llevado a cabo por el régimen y que veía en la difusión y defensa de la lengua castellana el “sistema nervioso de[l] Imperio espiritual y herencia real y tangible de[l] Imperio político-histórico” (De Puellas Benítez, 1991: 372).

La decisión de analizar, en este trabajo, solo tres de las cinco traducciones realizadas durante el franquismo, depende del hecho de que las tres representan un punto de partida de una difusión más amplia del texto en España, dando lugar a muchas reediciones de las mismas traducciones por parte de varias editoriales nacionales. Además, la comparación entre las tres resulta útil también para destacar las diferentes estrategias traductivas aplicadas en 1941 y 1972, como las diferentes políticas pedagógico-educativas en vigor en el paso del gobierno republicano a la dictadura franquista a finales de los años treinta, y las variaciones afrontadas por el mismo régimen en su fase inicial y conclusiva.

En las tres traducciones, excepto la editada en 1941 por Calleja, evidentemente adaptada al nuevo contexto, la tendencia general es una versión literal, a riesgo de perder algunos matices semánticos, pero sin cambios o supresiones textuales. En particular, eso es evidente en la traducción de los modismos y de los culturemas.³ En el primer caso, cuando la lengua meta no presenta equivalentes, en los textos analizados son muy

² En las ediciones citadas de los cuentos, las páginas no son numeradas.

³ Cualquier porción significativa de actividad o no-actividad cultural percibida a través de signos sensibles e inteligibles con valor simbólico y susceptible de ser dividida en unidades menores o amalgamada en otras mayores (Poyatos, 2017: 32).

frecuentes la paráfrasis y la traducción literal, para no alejarse demasiado del texto de partida, aunque perdiendo el sentido figurado de algunas expresiones:

TO <i>Einaudi</i> (2014)	TM ₁ <i>Calleja</i> (1941a)	TM ₂ <i>Juventud</i> (1941b)	TM ₃ <i>Alianza</i> (1972)
“Le bugie, ragazzo mio, si riconoscono subito, perché ve ne sono di due specie: vi sono le bugie che hanno le gambe corte, [...]” (p. 62)	“Las mentiras, hijo mío, se conocen en seguida, porque las hay de dos clases: las mentiras que tienen las piernas cortas, [...]” (pp. 62-63)	“Las mentiras, hijo mío, se descubren en seguida, porque las hay de dos especies: las que tienen las piernas cortas [...]” (p. 66)	“Las mentiras, niño mío, se reconocen en seguida, porque las hay de dos clases: las mentiras que tienen las piernas cortas [...]” (p. 102)
“Un bel giorno, svegliandomi, mi trovai cambiato in un somaro, con tanto di orecchi... [...]” (p. 148)	“Y un día me desperté siendo un pollino, con unas orejas así de grandes [...]” (p. 138)	“Y un buen día, al despertarme, me hallé convertido en un burro con dos estupendas orejas [...]” (p. 152)	“Y un buen día, al despertarme, me encontré convertido en un asno con mis buenas orejas [...]” (p. 195)
“Perché sei un burattino e [...] perché hai la testa di legno” (p. 15)	“Porque eres un muñeco, y [...] porque tienes la cabeza de madera” (p. 18)	“Porque eres un polichinela y [...] porque tienes la cabeza de madera” (p. 18)	“Porque eres un muñeco y [...] tienes la cabeza de madera” (p. 49)

En cambio, en el caso de los culturemas, los mecanismos de traducción aplicados resultan más variados incluyendo la adaptación al nuevo contexto, la eliminación de los *realia*, o su traducción según metodologías traductivas *source-oriented* y, en todos casos, más atentas a cuestiones de multiculturalidad:

TO <i>Einaudi</i> (2014)	TM ₁ <i>Calleja</i> (1941a)	TM ₂ <i>Juventud</i> (1941b)	TM ₃ <i>Alianza</i> (1972)
“Allora [...] che il sapore della paglia tritata non somigliava punto né al risotto alla milanese, né ai maccheroni alla napoletana” (p. 141)	“Entonces [...] tuvo que convencerse de que el sabor de la paja no se parecía en nada al arroz a la valenciana ni al de los pasteles de hojaldre” (p. 132)	“Entonces [...] pudo convencerse de que el sabor de la paja triturada no se parecía en nada al del arroz a la valenciana ni al de los pasteles de hojaldre” (p. 145)	“Entonces [...] advirtió que el sabor de la paja triturada no se parecía nada al arroz a la milanese ni a los macarrones a la napolitana” (p. 187)
“Alla fine, e per buona fortuna, capitò un carabiniere” (p. 11)	“Afortunadamente un guardia de orden público acertó a pasar por allí” (p. 15)	“Afortunadamente, apareció por fin un alguacil” (p. 14)	“Por suerte, al final llegó un guardia” (p. 45)
“Vado ad abitare in un paese... [...] una vera cuccagna” (p. 122)	“Voy a vivir en un país que [...] ¡Una verdadera Jauja!” (p. 116)	“Voy a vivir en un país... [...] ¡una verdadera Jauja!” (p. 127)	“Voy a vivir a un sitio... [...] ¡una auténtica Jauja!” (p. 167)

En el TM2, esa tendencia traductiva podría depender de políticas editoriales específicas y, en concreto, del hecho de que la misma editorial, siete años antes, en 1934, ya había editado una traducción integral al catalán orientada hacia el texto de partida (Arbulu Barturen, 2015: 4). En cambio, en el TM3, es probable que la fidelidad de la traducción al TO dependa de las nuevas prácticas traductivas en boga ya a partir de los años setenta, insertándose en una corriente traductológica específica, abierta no solo a cuestiones textuales, sino también socio-culturales (Arbulu Barturen, 2014: 34). Lo que queda claro, en ambos casos, es que el TO no se presenta afectado por la censura, sin cambios ni cortes. En cierto sentido, el hipotexto parece totalmente ignorado por la censura. Y eso a pesar de que, a lo largo de la narración, encontramos muchos elementos problemáticos que, si por un lado necesitarían unos cambios para “domesticar” el texto de origen y hacer que el meta resulte más “aceptable”, por otro representan la esencia del cuento y, por tanto, aspectos inmodificables si no se desea un texto-meta totalmente diferente (Martens, 2021: pos. 263). En este último caso, como hemos visto en el breve recorrido por las primeras andanzas del muñeco en tierra española, se trata de un proceso ya experimentado por *Pinocchio* entre 1912 y 1941.

Las versiones aparecidas en estos años muestran, de hecho, un texto manipulado de tal forma que, en muchos casos, se presenta como un texto nuevo, completamente alejado del de partida. Por lo tanto, en el caso de *Pinocchio*, las razones de la falta de cambios o cortes por parte de la censura hay que buscarlas fuera del texto y, concretamente, en su contexto de recepción. Una posibilidad podría ser, por ejemplo, el mecanismo de “depuración” mencionado antes. En este caso, se trataría de una “depuración” indirecta y retroactiva y, concretamente, de una depuración no textual sino autorial porque afectaría a traductores, autores e ilustradores que, por pertenecer al bando de los *vencidos*, se consideraron peligrosos y, por tanto, potenciales vehículos de ideales heterodoxos. Un “enemigo interior” del régimen fue seguramente Salvador Bartolozzi. El autor e ilustrador fue, por ejemplo, uno de los principales partidarios de la República y, por eso, tuvo que abandonar España y exiliarse en América antes de terminar la guerra. Añádase su afiliación a los ideales marxistas confirmada por su participación, en el mes de diciembre de 1933, en la *I Exposición de Arte Revolucionario* organizada por la revista en el Ateneo de Madrid, y su firma del Manifiesto que recitaba: “El hecho de concurrir a esta exposición significa: estar contra la guerra imperialista, contra el fascismo, por la defensa de la Unión Soviética, junto al proletariado” (*Octubre*, 1934: 16-17; Cabañas Bravo, 2017: 256).

Otra razón, esta vez de interés textual, podría ser que, en el caso de la versión de *Pinocchio* realizada por Bartolozzi, la representación del muñeco se caracteriza por la presencia del elemento fantástico y la exaltación del progreso, idealizado por las vanguardias, pero contrastado por el régimen por ser “inmoral, deshumanizante y desorientador” (De Puellas Benítez, 1991: 372). De todas formas, todos los trabajos realizados por Bartolozzi a partir de 1915, año en el que empezó su colaboración con Calleja, no sufrieron cortes o cambios textuales drásticos. Lo único que impuso la censura fue, a partir de los años cuarenta, la eliminación de su nombre de cualquiera de las obras editadas. Un proceso de silenciamiento autorial nada raro si lo comparamos con las experiencias vividas por otros autores fundamentales en el panorama literario para niños español del tiempo, como fue el caso de Elena Fortún y Antonio Robles. También en el caso de la creadora de Celia, por ejemplo, el censor, por estulticia según Sotomayor Sáez

y Cerrillo Torremocha, prohibió de forma retroactiva algunos de los volúmenes de la serie *Celia y su mundo* (Aguilar) por el simple hecho de que su autora pertenecía al bando de los *vencidos* y que, por eso, había dejado España para exiliarse en Buenos Aires (Sotomayor Sáez y Cerrillo Torremocha, 2016: 25). En cambio, el proceso de depuración no afectó a la traducción ilustrada por "Pitti" Bartolozzi probablemente porque, a diferencia del padre, Pitti se quedó en España, donde vivió hasta su muerte experimentando un exilio interior (Lomba Serrano, 2015: 612).

Otro motivo por el que el texto de *Pinocchio* se tradujo integralmente sin cortar los pasos más heterodoxos podría ser la compartición por parte de los Aliados de la España franquista de una política educativa común y, por extensión, de las mismas tendencias editoriales infantiles. Una confirmación viene del mercado editorial alemán donde, a partir de los años cuarenta, se decide "adoptar" literalmente al muñeco de madera. Según Richter, en la década de los cuarenta, en Alemania se editaron diez nuevas traducciones de *Pinocchio* generando una "oleada de Pinochos" (2002: 125). Las razones de una asombrosa popularidad del libro no residen, supuestamente, en el interés por Italia o el texto en sí, sino en la política editorial común seguida por los Aliados. En Alemania, por ejemplo, un libro para niños, para ser editado, tenía que ser autorizado por los Aliados, y los editores alemanes, para evitar complicaciones, preferían editar las "buenas cosas del pasado" (Richter, 2002: 125). Una hipótesis podría ser, entonces, que la España de Franco decidió "acoger" el texto collodiano en la versión integral y más fiel al texto original por cuestiones editoriales y, concretamente, para preservar las relaciones económicas con los Aliados. Dato igualmente significativo, *Pinocchio* tuvo un verdadero *revival* también en Italia bajo el fascismo, gracias a algunos rasgos que se destacaron arbitrariamente en la personalidad del protagonista y que, en un cierto sentido, contribuyeron a difundir los preceptos mussolinianos entre los más jóvenes, como es el caso de los balillas. Con el paso del tiempo, la función propagandística de *Pinocchio* se extendió también a otros personajes de la novela como el mismo Geppetto quien, sin darse cuenta, se convirtió en un fascista ejemplar al vanagloriarse de haber rechazado los ideales socialistas, adaptándose por completo a la ortodoxia nacional (Pivato, 2015: pos. 55%).

Conclusiones

Para concluir, en el caso de la novela collodiana es evidente que el deseo de contrastar adaptaciones heterodoxas del texto en la España franquista se manifestó, paradójicamente, con la difusión y promoción de una traducción lo más fiel posible al texto de partida. El objetivo era evitar que posibles interpretaciones subversivas pudieran arraigarse ilegalmente en la península, esquivando el sistema de control. Y me refiero, concretamente, no solo a la reescritura de Salvador Bartolozzi, sino también a la aparecida en 1936 en la Unión Soviética, realizada por Alekséi Nikoláyevich Tolstói. La hipótesis es, entonces, que el aparato censorio permitió la publicación y circulación de traducciones integrales y fieles al texto de partida para evitar que versiones clandestinas penetraran en España, preservando el mal menor. Otra posibilidad sería que, en aquellos años, las traducciones de los clásicos para niños se publicaron sin demasiado control por parte de la censura (Martens, 2021: pos. 207 de 4724). Pero eso parece menos indicativo en el caso de *Pinocchio* si observamos los cortes impuestos a otros textos fundamentales de la literatura

infantil y juvenil universal, como los cuentos de Andersen y de Perrault (Tena Fernández, Soto Vázquez y Ramos, 2023: 96-97). De todos modos, lo que más llama la atención es la indiferencia mostrada por la censura hacia un texto potencialmente incómodo por la presencia de referencias indirectas a la masonería toscana, de la cual, según Elémire Zolla, casi seguramente Carlo Collodi formó parte (1992: 434-436). En particular, el estudioso destaca una serie de elementos y símbolos esotéricos como la representación frecuente, a lo largo de la novela, de “muertes iniciáticas” (Lazzerini, 2014: 207) y, de cierta manera del concepto de *homo faber*, mediante el personaje de Pinocchio:

Una delle versioni più squisite è il preludio del Pinocchio. L’archetipo della morte e della rinascita quasi dappertutto e sempre torna a vestirsi nella forma simbolica d’un inghiottimento nel ventre della balena o nelle sofferenze asinine o nel serpente verde che atterrisce, ma ha il segreto della rinascita. [...] Che Pinocchio proprio di questo tratti, Collodi fa dichiarare al suo burattino quando esso si deve acconciare a fare il cane da guardia: «Potessi rinascere un’altra volta». Non può pertanto Pinocchio sfuggire alle classiche prove dell’acqua col naufragio, del fuoco presso il pescatore, dell’aria durante il volo del colombo o Spirito. Non credo si trovi un episodio del Pinocchio che non si possa rintracciare in quel curioso mondo che è l’iconografia alchemica. [...] Pinocchio peraltro non è soltanto una rassegna di figure squisitamente ed esotericamente simboliche, ma contiene suggerimenti sottili su come si opera per liberarsi da se stessi, dalla propria natura di burattini utopisti, ricercatori di soluzioni umane, per rompere i propri limiti (1992: 434-436).

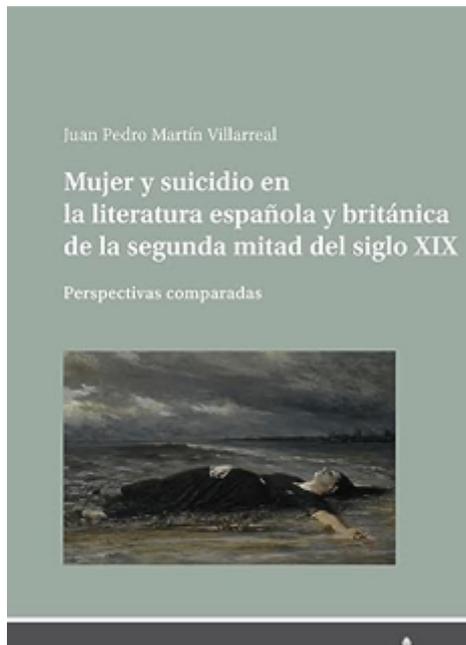
Otra razón podría ser el nivel alto de “permeabilidad al intervencionismo” del texto (García de Toro, 2014: 128), además de su tendencia al polimorfismo, vista su capacidad de insertarse en categorías literarias varias según el grado de manipulación textual (Mazzei, 2019:103). Al mismo tiempo, puede que la falta de intervenciones por parte de la censura dependa justamente del hecho de que se trata de un texto no fácilmente controlable, una idiosincrasia en el mercado editorial infantil por su hibridismo formal y argumental y, concretamente, por su capacidad de ocultar argumentaciones heterodoxas por medio de técnicas y estrategias narrativas ortodoxas.

Referencias bibliográficas

- ARBULU BARTUREN, María Begoña (2015). El *Pinocho* de Salvador Mestres (Barcelona, 194-). En Bazzocchi, Gloria; Capanaga, Pilar y Tonin, Raffaella (eds.), *Perspectivas multifacéticas en el universo de la literatura infantil y juvenil. MediAzioni. Rivista online di studi interdisciplinari su lingue e culture*, 17, 1-23. Disponible en: <https://mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-17-2015/98-articoliarticles-no-17-2015/288-maria-begona-arbulu-barturen.html>
- ARBULU BARTUREN, María Begoña (2014). Modismos, refranes y culturemas en las primeras traducciones españolas de *Le avventure di Pinocchio*. *Orillas*, (3), 1-36.
- BARTOLOZZI, Salvador (1919). *Pinocho al Polo Norte*. Madrid: Gahe.
- BARTOLOZZI, Salvador (1926). *Chapete invisible*. Madrid: Gahe.

- BARTOLOZZI, Salvador (1927). *Pinocho caza un león*. Madrid: Gahe.
- BASSNETT, Susan; & LEFEVERE, André (1998). *Constructing Cultures. Essays On Literary Translation*. Bristol: Channel View Publications - Topics in Translation.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (2017). Los artistas del exilio de 1939 en la tierra de los Sóviets y el asidero de *Lo español*. En Cabañas Bravo, Miguel; Rincón García, Wifredo. *Imaginarios en conflicto: Lo español en los siglos XIX y XX* (255-271). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CALCEGLIA, Ivana (2022). *La narrativa infantile d'Avanguardia in Spagna (1915-1936). Generi, strutture, personaggi*. Pisa: ETS.
- CALSAMIGLIA, Helena; & Tusón, Amparo (2019). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso* [Prefacio de A. Van Dijk]. Barcelona: Ariel.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro; & Martínez Soria, Carlos Julián (eds.). (2009). *Lectura, infancia y escuela: 25 años de libro escolar en España, 1931-1956*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro; & Sotomayor Sáez, María Victoria (eds.) (2016). *Censuras y LIJ en el siglo XX (En España y 7 países latinoamericanos)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- COLLODI, Carlo (1925). *Aventuras de Pinocho. Historia de un muñeco de madera. Versión española*. Madrid: Saturnino Calleja-Fernández.
- COLLODI, Carlo (1941a). *Aventuras de Pinocho. Primeras andanzas del famoso muñeco de madera*. (Trad. Anónimo; Ilustr. Bartolozzi. Pitti). Madrid: Saturnino Calleja.
- COLLODI, Carlo (1941b). *Las aventuras de Pinocho* (Trad. Dini, María Teresa). Barcelona: Juventud.
- COLLODI, Carlo (1972). *Las aventuras de Pinocho* (Trad. Benítez Eiroa. María Esther). Madrid: Alianza.
- COLLODI, Carlo (2014). *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Milano: Einaudi.
- COLOMER, Teresa (2007). *Introducción a la Literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA DE TORO, Cristina (2014). Traducir literatura para niños: de la teoría a la práctica. *TRANS*, (18), 123-137.
- JOSSA, Stefano (2013). Piccoli eroi crescono: Pinocchio, Enrico e Gian Burrasca. En Jossa, Stefano. *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano* (154-176). Bari: Editori Laterza.
- LAZZERINI, Lucia (2014). Due schede per Pinocchio. *Quaderni Veneti*, (3), 205-218.
- LEFEVERE, Adré (Ed.). (1992). *Translation. History. Culture*. London, New York: Routledge.
- MAZZEI, Luca (2019). L'italiano di legno nello specchio di Hollywood. La ricezione del Pinocchio Disney in Italia tra fascismo e dopoguerra. En Uva, Christian; Parigi, Stefania; & Zagarrío, Vito (eds.), *Cinema e identità italiana* (101-112). Roma: ROMATRE-PRESS.
- NODELMAN, Perry (2008). *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, (6), Abril de 1934, Madrid. [Versión digital]. Disponible en: https://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=30575&num_id=4&num_total=5

- OITTINEN, Riitta (2000). *Translating for Children*. New York, London: Garland Publishing.
- PEGENAUTE, Luis (1999). Censoring Translation and Translation as Censorship: Spain under Franco. En Daele, V. J. (Ed.). *Translation and the (Re)Location of Meaning: Selected Papers of the CETRA Chair Seminars in Translation Studies, 1994-96* (83-96). Lovaina: Universidad Católica de Lovaina.
- PELUFFO, Nicoletta (2017-2018). *Le avventure di Pinocchio: narratività transmediale e parodia*. [Tesis doctoral no publicada]. Milano: IULM.
- PÉREZ OCHANDO, Luis; Alba Pagán, Ester (eds.) (2105). *Me veo luego existo: mujeres que representan, mujeres representadas*, Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica, Biblioteca de Historia del Arte.
- PIVATO, Stefano (2015). *Favole e politica. Pinocchio, Cappuccetto rosso e la Guerra fredda*. Bologna: Il Mulino.
- PIVATO, Stefano (2021). Pinocchio, metáfora della politica italiana. En *Linguæ & Rivista di lingue e culture moderne*, (2), 129-142.
- POYATOS, Fernando. (2017). La comunicación no verbal en la enseñanza integral del Español como Lengua Extranjera. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá - Máster Universitario en Formación de Profesores de Español como Lengua Extranjera. E-eleando. *Ele en Red: serie de monografías y materiales para la enseñanza de ELE*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6628486>
- PUELLES BÉNITEZ, Manuel de (1991). *Educación e ideología en la España contemporánea*. Barcelona: Labor.
- RICHTER, Dieter. (2002). *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*. Traduzione italiana di Alida Fliri Piccioni. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- SHAVIT, Zohar (1981). Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem. *Poetics Today*. 2(4), 171-179.
- SHAVIT, Zohar (1999). La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños. En Iglesias Santos, Montserrat (Ed.), *Teoría de los Polisistemas* (147-181). Madrid, Arco/Libros.
- SINIBALDI, Caterina (2011). Pinocchio, a Political Puppet: The Fascist Adventures of Collodi's Novel. *Italian Studies*, 66(3), 333-352. DOI: 10.1179/007516311X13134938224367
- TENA FERNÁNDEZ, Ramón; SOTO VÁZQUEZ, José; & RAMOS, Ana Margarida (2023). Edición de Cenicienta en España durante la censura franquista. *Acta Poética*, 44(2), 95-123. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2023.2/100x26s475>
- TENA FERNÁNDEZ, Ramón; & Soto Vázquez, José (2021). *La censura cultural en el franquismo (estudios y entrevistas)*. Valencia: Tirant Lo Blanch. [Versión digital: Kindle].
- VELA CERVERA, David (1996). *Salvador Bartolozzi (1881-1950). Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*. [Tesis doctoral no publicada, voll. I, II y III]. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- ZOLLA, Elémire (1992). *Uscite dal mondo*, Milano: Adelphi.



RESEÑA DE / REVIEW OF

Martín Villarreal, Juan Pedro (2023). *Mujer y suicidio en la literatura española y británica de la segunda mitad del siglo XIX*. Lausana: Peter Lang. ISBN 978-3-631-89557-3. 335 pp.

PABLO ZAMBRANO CARBALLO
Universidad de Huelva

zambrano@uhu.es

 0000-0001-5728-1753

Recibido: 16/02/2024

Aceptado: 15/04/2024

Dos frases célebres e impactantes sirven para enmarcar la excelente investigación que Juan Pedro Martín Villarreal lleva a cabo en este trabajo. El propio autor acude a ellas. Por un lado, la de Albert Camus en *Le mythe de Sisyphe* (1942): “il n’y a qu’un problème philosophique vraiment sérieux: c’est le suicide”. Y, por otro, la de Edgar Allan Poe en *The Philosophy of Composition* (1846), que sentencia que “the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world”. El pormenorizado análisis de Martín Villarreal incide con toda justicia en el abundantísimo y variado reflejo que ese tema filosófico medular ha tenido en numerosos campos, en especial en la historia del arte y de la literatura. A ese panorama inabarcable y de casi imposible resumen dedica el autor unas sustanciosas y necesarias páginas al inicio del libro, por las que desfilan, apresurada pero atractiva y convincentemente, la remota *Epopéya de Gilgamesh*, Platón y los trágicos griegos, Santo Tomás, Erasmo, Moro, Montaigne, Shakespeare, Donne, Robert Burton, Hume, Rousseau, Goethe, Moratín y Moebius, entre otros muchos nombres. Aunque haya matices interesantes que el corto espacio de esta reseña no permite ni siquiera mencionar, *grosso modo* ese extenso panorama ha basculado entre la condena y la comprensión, en grados diversos, de la muerte voluntaria, acto que ha recibido diferentes nombres a lo largo de la historia y en distintas lenguas. Pero en lo que el libro realmente incide es en cómo, en ese desarrollo histórico de la visión y del pensamiento acerca del suicidio, el femenino ha ocupado un lugar diríase casi central, hasta desembocar en toda una obsesión en el periodo concreto de la segunda mitad del siglo XIX. No es de extrañar que la célebre frase de Poe citada antes, de mediados de siglo precisamente, sirva para encapsular a la perfección esa obsesión (de los hombres) por la muerte (de las mujeres) y, muy especialmente, por su suicidio, acto sobre el que se proyectó de modo muy significativo el poder y el control del patriarcado sobre el cuerpo, la mente y la vida de las mujeres.

El libro analiza, por un lado, cómo esa fijación patriarcal ha sido la constructora de las imágenes y de los discursos dominantes sobre el suicidio femenino en la cultura europea, que han privilegiado la asociación de mujer, locura, enfermedad y suicidio; y, por otro, en lo que quizás sea la aportación más relevante y atractiva del estudio, cómo, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, surgen múltiples discursos (proto) feministas destinados a dinamitar y deslegitimar dichas construcciones patriarcales y a resignificar las imágenes negativas tradicionalmente asociadas al suicidio femenino para, en clara rebeldía antipatriarcal, presentarlo como un acto positivo de liberación frente a la opresión en la que vivían tantas mujeres por el simple hecho de serlo.

En su minuciosa investigación, el libro se vale de una estructura muy apropiada que nos lleva desde lo general a lo particular. Así, una primera parte, compuesta de cuatro capítulos, repasa el complejo contexto literario, cultural y social que propició el asentamiento del discurso patriarcal en torno al suicidio femenino. Se enfatiza de modo muy oportuno cómo fue el discurso médico el que contribuyó en gran medida a la patologización del tema, apuntalado en buena medida por la obsesión con las representaciones artísticas de la Ofelia shakespeariana y su asociación con la inestabilidad y fragilidad mental femeninas.

Los dos capítulos iniciales de esta primera parte exploran de qué modo la cuestión del suicidio femenino se fue consolidando con el tiempo como un hecho diferencial. Así, mientras el suicidio masculino se vinculaba mayormente al concepto (positivo y patriarcal) del honor, el femenino iba en muchos casos de la mano de la idea (negativa y patriarcal también) de la honra. La conexión del suicidio femenino con la enfermedad y la locura se vio reforzada no sólo por los discursos médicos, sino también muy especialmente por los artísticos, que extendieron dicha vinculación a otros ámbitos de fuerte repercusión social y personal, como el legal y, claro está, el religioso. El análisis, en el capítulo 3, de las literaturas decimonónicas británica y española, cada una con sus peculiaridades diferenciadoras, arroja luz sobre cómo los escritores fetichizaron las imágenes de la mujer suicida para, en buena medida, reforzar los discursos dominantes acerca del carácter desviado de la mente femenina y la condena de cualquier atisbo de disidencia moral o sexual. Se trata de un capítulo en el que se nos vuelve a ofrecer un excelente compendio de un panorama inabarcable, del que se destacan, de entrada, dos hitos fundamentales por su impacto europeo, *Madame Bovary* y *Ana Karenina*, a los que siguen nombres fundamentales en los ámbitos británico y español como los de Dickens, Tennyson, Wilkie Collins, Meredith, Hardy, Henry James, Larra, Galdós, Pedro Antonio de Alarcón y Juan Valera, entre otros muchos. Esta primera parte del estudio se cierra con un interesantísimo capítulo que, desde la poética del imaginario, aborda con perspicacia la rica capa de simbología que los espacios en los que se desarrollan los suicidios femeninos añaden a la complejidad inherente al tema.

Los cuatro capítulos de la segunda parte adquieren una marcada perspectiva práctica y ginocrítica. En los capítulos 5 y 6 se examina el tratamiento del suicidio en la narrativa femenina británica y española y los mecanismos de reapropiación y resignificación temática que se llevan a cabo en ella. Asimismo, se exponen las razones que conducen al autor del estudio a abrazar la teoría de que la literatura escrita por mujeres, especialmente en el género novelístico, constituye una categoría literaria propia de naturaleza transnacional, cuya argamasa está formada por una superación consciente

de los límites impuestos por las literaturas de los estados-nación, una búsqueda de referentes femeninos compartidos y un claro propósito de denuncia de la situación de las mujeres. Los dos últimos capítulos de esta segunda parte analizan con detenimiento y soltura la presencia del tema del suicidio en un atractivo corpus de escritoras: Mary Ann Evans (George Eliot), Mary Elizabeth Braddon, Mona Caird y Eliza Lynn Linton, en la literatura británica; y Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán, en la española.

Estamos, en definitiva, ante una investigación comparatista clásica e innovadora a la vez, que a conciencia reivindica la utilidad de la tematología para el análisis de los textos literarios. Podría haberse deslizado con facilidad, pero no lo hace en ningún momento, gracias precisamente a su inequívoca naturaleza comparada, hacia las trampas de ciertos estudios culturales que tienden a simplificar la complejidad inherente a muchos asuntos que, como el del suicidio, precisan de una aproximación igualmente compleja. Es un estudio que abraza con acierto ciertas teorías feministas, pero tampoco cae en radicalismos que, de igual modo, conducen siempre a la simplificación. Muy al contrario, se trata de un estudio culto, sosegado y abierto, que, por ejemplo, enfatiza con toda razón los tópicos patriarcales sobre el suicidio femenino y el modo en que muchas escritoras, y ciertos escritores también, lucharon por desmantelarlos, pero no olvida que hubo asimismo no pocas escritoras que contribuyeron precisamente a afianzar esos tópicos. En este sentido, es especialmente loable el abordaje crítico de la controvertida figura de Lynn Linton, escritora de señalado antifeminismo, pero de la que se pone de manifiesto su ambigua imagen de feminista a su pesar, como el propio autor la considera.

En conclusión, dentro de la amplísima bibliografía sobre el tratamiento literario del suicidio, este libro de Juan Pedro Martín Villarreal brilla con luz propia y está llamado a ser un referente.



RESEÑA DE / REVIEW OF

Escandell Montiel, Daniel (ed.) (2022). *Escrituras hispánicas desde el exocanon*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert. ISBN 978-84-9192-305-3. 200 pp.

PAULA FERNÁNDEZ CHAMORRO
Universidad de León

pfernc@unileon.es

 0000-0002-7368-4955

Recibido: 14/12/2023

Aceptado: 03/03/2024

Recientemente, ha visto la luz, de la mano de la editorial Iberoamericana/Vervuert, el volumen *Escrituras hispánicas desde el exocanon*. Se trata de un libro editado por Daniel Escandell Montiel, profesor del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, y publicado como resultado del proyecto “Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI” (PID2019-104957GA-I00), financiado a su vez por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033 y dirigido por el propio Escandell Montiel. Está conformado por doce capítulos redactados por un investigador diferente, pero todos centrados en lo que ha venido a denominarse exocanon, que, tal y como lo define el editor, constituye una respuesta conceptual que permite “incluir obras y voces que han quedado marginalizadas fuera del canon tradicionalista, pero que pueden llegar a constituirse en referencias por méritos propios” (9). En concreto, se analiza el exocanon vinculado con la producción cultural hispánica.

Escandell Montiel encabeza la obra con “Fugas y centros de la altermodernidad: ante la perspectiva de lo exocanónico”. Este capítulo introductorio es fundamental, pues en él se exponen y discuten conceptos que aparecerán en las diferentes investigaciones, como canon, altermodernidad, polisistema o clúster. Su posición parte de defender la idea de que realmente “hay muchos cánones [...] y que no hay nada malo en ello, sino todo lo contrario” (8). Para ejemplificar muchos de estos términos, recurre a la literatura digital, campo que define como periférico, experimental y rupturista, cuando no disruptivo.

El segundo capítulo, “Materialidad digital, algoritmos y otras abstracciones modernas”, lo redacta Alex Saum-Pascual, de la University of California (Berkeley). En él, la investigadora se propone explorar “cómo el proceso de abstracción material tras el avance capitalista de la modernidad está también, de manera significativa y material, tras la abstracción matemática que permite la emergencia de la materialidad digital” (24). Para

ello, trata de desentrañar dicha materialidad a partir de tres obras de la literatura digital pertenecientes a Eugenio Tisselli, Joana Moll y Milton Läufer, donde, tal y como describe la investigadora, los autores evidencian la violencia institucional sobre la naturaleza y los cuerpos, concepto base de la idea del progreso capitalista.

A continuación, en “La dimensión de incertidumbre: fragilidad y trayecto en la textovisualidad de las escritoras hispánicas”, Vega Sánchez-Aparicio, de la Universidad de Salamanca, analiza y reivindica la presencia e importancia de la imagen en diversos trabajos de las autoras Verónica Gerber Bicecci, Cristina Rivera Garza, Jimena Néspolo y Mónica Ojeda, muestra de la contemporaneidad literaria. Además, plantea una clasificación a partir de las funciones que se establecen en la relación textovisual, destacando las categorías de “forma-catástrofe”, “forma-boceto” y “forma-ilegible”.

En cuarto lugar, Manuel Santana Hernández, también de la Universidad de Salamanca, escribe el capítulo “(Ludo)narrativas en la frontera: un análisis de los juegos de rol a partir de la literatura digital”. Aquí, se analiza la dimensión literaria del juego de rol, atendiendo especialmente a los rasgos que comparte con la literatura digital. De este modo, Santana Hernández hace un estudio que analiza el juego de rol desde cuatro ramas, a saber, los estudios sobre ciberteatro e identidades, la literatura ergódica, la hiperficción y la ludoficción. Sobre esto último, el investigador propone una diferenciación propia basada, esencialmente, en la colectividad: “En los videojuegos, la opción de jugar colectivamente es precisamente eso, una opción; en los juegos de rol, es más bien una necesidad del propio formato” (65).

El siguiente trabajo, redactado por Jara Calles, profesora de la Höskolan Dalarna, lleva por título “Poéticas del espacio recuperado. *De Wittgenstein, arquitecto (el lugar inhabitable) a Kiruna Forever*. Prácticas de escritura para encontrar y explicar el presente y su pasado”. En él, se analiza el ensayo a tres voces *Wittgenstein, arquitecto (el lugar inhabitable)* como catálogo de exposición que trata de “recuperar un espacio complejo” (77). Este estudio se complementa con el examen de *Kiruna Forever*, también catálogo de exposición que, de acuerdo con la autora, bien puede ser leído como ensayo colectivo. Así, se concluye que, dada la tendencia actual a la ambigüedad genérica y la identificación en ellos de una actitud estética similar, los catálogos de exposiciones “pueden (y deben) ser leídos como ensayos colectivos” (81), basándose esencialmente en la necesidad de realizar una narrativa para añadir textura emocional a los relatos de artistas y comisarios de arte.

En sexto lugar, se sitúa “El discreto encanto de la teoría: escribir literatura entre la inflación teórica y el mito del *after theory*”, de Javier García Rodríguez, profesor de la Universidad de Oviedo. En él, se hace una profunda reflexión acerca del “estado de ánimo frente a la teoría, su presencia, sus implicaciones creativas, su recepción institucional, su implantación social y su representatividad académica” (86). El investigador acude a una gran variedad de ejemplos para exponer la idea de cómo los creadores han encontrado en la teoría y sus desarrollos un elemento narrativo óptimo en el que arraigar su propuesta temática y formal, lo que conduce al investigador a emplear términos como *inflación*, *hipertrofia* o *saturación* y a descartar otros como *after theory*.

Por su parte, Vicente Luis Mora, de la Universidad de Sevilla, en “Los fluctuantes límites entre la marginalidad y el canon. El caso de Pedro Casariego Córdoba”, hace un recorrido que, partiendo de la situación exocanónica del autor, llega a explicar su

éxito actual —pero póstumo—. Se destaca especialmente su presencia en redes sociales (incluso se habla de “fetichización digital”). El investigador explica en detalle los diferentes factores que han llevado a dicha canonización, como su publicación en Seix Barral o la enorme labor de sus familiares y amigos en la difusión virtual de sus textos.

Sheila Pastor, perteneciente a las universidades de Salamanca y Valladolid, es la siguiente investigadora que se adentra en las escrituras hispánicas del exocanon, en este caso a través de “Desplazamientos por los márgenes de la ciudad y del género literario en *Buenos Aires Tour, Un andar solitario entre la gente y El vértigo horizontal*”. En él se analiza la relación entre canon y género a partir de algunos dietarios y crónicas de los autores María Negroni, Antonio Muñoz Molina y Juan Villoro. En el capítulo, estas formas mixtas derivadas del relato de viaje se estudian en relación a la espacialidad de la forma, la predilección por los entornos de la marginalidad y el redescubrimiento de la sensorialidad.

El noveno capítulo, redactado por el profesor de la Universitetet i Oslo, Álvaro Llosa Sanz, y dedicado a las “Poéticas exocanónicas de la interfaz para una ficción literaria española del siglo XXI”, explora la relevancia y el impacto de la materialidad como modeladora de espacios interactivos para la escritura en interfaces literarias no canónicas. Así, se remonta al libro-juego tecnotextual *Juego de cartas*, de Max Aub, para a continuación analizar la lectura cartográfica de la versión *Nueva York en un poeta*, de Aventuras Literarias, la remediación periodística visible en *Cero absoluto*, de Javier Fernández, la remediación digital llevada a cabo por Jorge Carrión en *Crónica de Viaje* o la escritura en objetos artísticos de Tina Escaja.

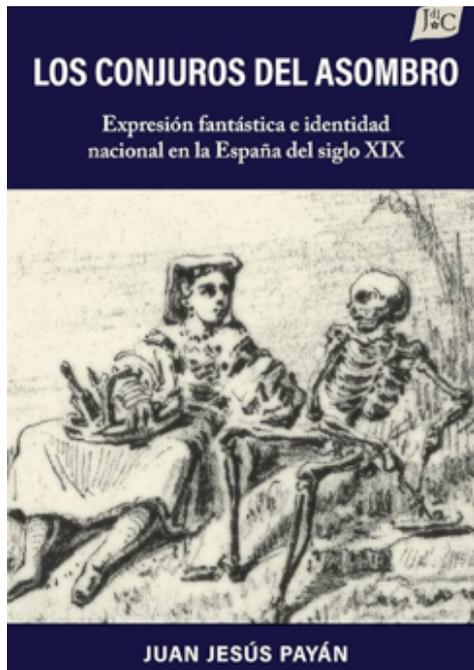
Por su parte, José Antonio Paniagua García, en “Secuestro, distanciamiento e invención: operaciones de la crítica literaria transbarroca peruana”, estudia los juicios críticos contenidos en la introducción de la antología *Divina metalengua que pronuncio. 16 poetas transbarrocos 16*, de Quiroz Ávila, para así determinar el carácter “constructivo” de la interpretación “creativa” del transbarroco como un modo de consecución de la autonomía del campo literario peruano.

A continuación, el investigador de la Universidad de Salamanca, Borja Cano Vidal, contribuye al volumen con un capítulo titulado “Los lunes al sol: lentitud e improductividad en *Bajo influencia* de María Sonia Cristoff”. Se trata de una investigación que analiza, a través de una valiosa bibliografía, debates contemporáneos, como la alienación impuesta por la velocidad o la comercialización al bienestar, partiendo de conceptos como la lentitud y la improductividad, la fatiga y el descanso, en la paródica obra de la escritora argentina.

Finalmente, Marta Pascua Canelo, de la Universidad de Salamanca, redacta “Escrituras bifocales para un exocanon hispánico: Óptica sanguínea, de Daniela Bojórquez y la mirada textovisual”, capítulo en el que pone de relieve la calidad de la producción experimental de la artista mexicana. Además, realiza un estudio de la situación exocanónica de la obra, haciendo énfasis en su configuración espacial y su carácter bifocal en tanto “permite mirar tanto a lo textual como a lo visual y fusiona ambos lenguajes en una práctica textovisual que precisa de esa relación simbiótica para construir su relato” (185).

Sin duda, el volumen *Escrituras hispánicas desde el exocanon* realiza un profundo examen que arroja luz sobre la literatura considerada marginal y pone en el foco del

análisis académico el aspecto literario de una enorme variedad de formas que abarcan del juego de rol al catálogo de exposición, entre otras numerosas manifestaciones. Esta diversidad, sin embargo, se ve unificada en una obra que, partiendo de unas fuentes y una bibliografía por lo general bien fundamentada, ofrece una revisión del canon muy necesaria que busca a toda costa evitar visiones sesgadas de la literatura.



RESEÑA DE / REVIEW OF
Payán, Juan Jesús (2022). *Los conjuros del asombro. Expresión fantástica e identidad nacional en la España del siglo XIX*. Juan de la Cuesta Hispanic Monographs. Newark: Linguatext. ISBN 978-1588713896. 404 pp.

ALFONS GREGORI
Adam Mickiewicz University, Poznan
alfons@amu.edu.pl
 0000-0003-0121-2876
Recibido: 11/01/2024
Aceptado: 28/04/2024

Una de las cuestiones que más habitualmente ha llevado de cabeza al sector académico interesado en la investigación sobre la literatura no mimética es la terminología a utilizar para delimitar su campo de estudio, así como qué espectro de obras, de rasgos o de funciones abarca cada uno de los términos designados. En muchos casos, sin embargo, la solución ha consistido en emplear de manera muy generalista e indiscriminada las expresiones “fantástico”, “realismo mágico” o “ciencia ficción”. El meritorio estudio del investigador de la CUNY Juan Jesús Payán, español afincado en Estados Unidos, incide en esta cuestión desde un posicionamiento que aboga por extender la comprensión de la literatura fantástica más allá de determinadas concepciones que la separan en un compartimento más o menos estanco respecto a otra gran categoría estética, lo maravilloso. Así, el autor define lo fantástico como “una manifestación estética que aúna fantasía y realismo, y que se singulariza por la inscripción verosímil (ambigua o fáctica) de elementos preternaturales e irracionalizables en el seno de un mundo ficción al ordinario y realista” (23, en cursiva en el original). Tomando como corpus una selección de textos significativos de la literatura y la dramaturgia decimonónica española no mimética, que o bien han sido obviados por la crítica o esta los ha estudiado desde otra perspectiva, Payán sostiene que las construcciones taxonómicas y hermenéuticas “hegemónicas” han privilegiado una visión excesivamente constrictiva y limitadora de lo fantástico que respondían a unos intereses de subordinación de la cultura española (y peninsular en general) como región “colonizada” por las potencias occidentales que han venido a identificarse con la modernidad, es decir, Gran Bretaña, Francia, Alemania y Estados Unidos. De esta forma, Payán reivindica la fantasticidad de otras expresiones artísticas que no caben en dichas “lecturas hegemónicas”, en concreto un conjunto de obras españolas en que destacan el componente grotesco y/o el aspecto religioso y

transcendental de carácter católico. A la hora de argumentar dicho planteamiento, Payán analiza el elemento preternatural de las obras seleccionadas en un marco harto complejo e interdisciplinar que tiene en cuenta especialmente la cuestión nacional y las dinámicas de poder legitimador. Justamente el ámbito en que pone en juego el papel ejercido por lo ideológico en determinadas interpretaciones de los textos es el que produce resultados más satisfactorios en su estudio.

Vayamos, no obstante, a la organización del volumen. Lo inicia, naturalmente, una introducción en que el autor pone sobre la mesa los objetivos y las partes del trabajo, así como los puntos más relevantes de su posicionamiento ante las teorías de lo no mimético. El grueso del volumen se divide en dos partes. En la primera se aborda inicialmente la cuestión general de la creación artística no mimética en lengua española en la península en relación con el elemento mágico, poniendo énfasis en “el esencialismo” de las teorías de lo fantástico dominantes, la marginalización de la cultura española en la modernidad y la importancia de la hibridación a la hora de incluir aquellas obras literarias y artísticas en general que han sido desplazadas del foco de análisis de lo fantástico. El siguiente apartado aspira a perfilar un “fantástico nacional” español partiendo de la obra pictórica de Goya, la narrativa y el ensayismo de Blanco White, influenciado notablemente por el legado oriental, y la comedia de magia impulsada por el empresario francoespañol Juan Grimaldi, y en particular su incursión en el panorama escénico con *La pata de cabra*. Cierra la primera parte una sección que problematiza la recepción de la obra de E.T.A. Hoffmann en la literatura española, mostrando las diferentes vertientes de la misma, su desarrollo y sus contradicciones a través del cuestionamiento irónico de Antonio Ros de Olano, contexto en el cual Payán realiza un brillante análisis del relato “El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez”, y a través de las opiniones literarias de un José Zorrilla que explora lo no mimético anclado en las creencias propias del catolicismo de su tiempo.

La segunda parte de *Los conjuros del asombro* continúa con el análisis de una tradición no mimética propiamente hispánica no solo por la lengua de escritura, sino, como argumenta Payán, por unos rasgos que determinan en España una configuración diferenciada respecto a lo fantástico como forma histórica establecida por la crítica de las últimas décadas y convertida en hegemónica en el ámbito occidental. Así, en el primer apartado se examinan relatos diversos bajo el signo del pasado andalusí y las implicaciones orientalistas e incluso melancólicas de ello, en buena medida en conexión con los relatos alhambrinos y el “Rip van Winkle” de Washington Irving, en concreto “El alcázar de Sevilla”, de Blanco White, “El serrano de las Alpujarras” de Jorge Montgomery, “Los tesoros de la Alhambra” de Estébanez Calderón y “Los gnomos de la Alhambra”, un poema narrativo de Zorrilla poco estudiado en comparación con el la mayoría del resto del corpus escogido. La segunda sección de esta parte del libro se aproxima a piezas muy variadas de la literatura española, no solo del siglo XIX puesto que, además de la antinovelística de Ros de Olano en *El doctor Lañuela* y *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro, examinados de manera excelente por el autor, uno de los apartados aborda “los retornos fantásticos” de Francisco de Quevedo. De hecho, estos textos y otros que aparecen mencionados se aúnan desde la mirada de lo grotesco y la desrealización de la realidad, en las que el propio Quevedo y también Cervantes serían referentes anteriores a la época en que focaliza el volumen de Payán, pero que ayudan a

sostener su argumentación en relación con el desarrollo de una fantástico decimonónico que se nutriría de las grandes fuentes de las letras españolas del Siglo de Oro. Resulta de particular interés el análisis que se lleva a cabo de la composición de la autora gallega, composición que Payán pone en relación directa la antinovela de Ros: “ambos escritores se sitúan en un espacio común de praxis diferencial de lo fantástico, que se aparta de los maestros exógenos del género como Hoffmann, Poe o Mérimée [...]” (255). La sección que culmina esta segunda parte del libro se asoma a las influencias de la metafísica cristiana y una determinada visión de la muerte a través del tópico literario adoptado y difundido por Calderón de la vida como sueño. Aquí se toman en consideración la figura de Fernán Caballero, de la cual se aborda “La hija del sol” desde una perspectiva de género, como relato profeminista, el antigalicismo que se deriva de la lectura de “El Amigo de la Muerte” de Pedro Antonio de Alarcón, es decir, como respuesta al “dominio cultural” de Francia en las letras españolas coetáneas, y el relato “Las aventuras de un muerto”, de Gaspar Núñez de Arce, en que, como señala el autor, aparece un demonio inusitadamente original para la época.

La coda final, titulada “Contar su historia”, presenta una serie de argumentos que Payán desarrolla con el objetivo de refrendar su tesis fundamental: “La historización vigente de lo fantástico (así como la de movimientos, tales como Ilustración o Romanticismo, entre otros) ha perpetuado una narrativa según la cual los países fuertes o hegemónicos se han representado a sí mismo como faros de cultura y al resto del mundo como locales de recepción pasiva y de atraso. Dentro de estas coordenadas, lo fantástico ha servido como herramienta y contrafuerte para la legitimación del poder” (336). En este sentido, se critica al espectro de investigadores/as que han dado por bueno el postulado “exógeno” y que, por lo tanto, habrían deslegitimado en parte el potencial creativo de lo no mimético surgido en España por canales que no pasarían por la concepción dictada de lo fantástico también por una crítica extranjera. En estas páginas finales Payán pone especial hincapié en la ausencia de una crítica abierta hacia el hecho de que el lugar de la enunciación de lo fantástico (a nivel de construcción teórica) y el lugar de la cultura (la producción literaria en esta modalidad) hayan gozado de “una identidad absoluta” (340), siendo también una forma de entender la civilización que evoca las jerarquías de poder de toda colonización; igualmente, plantea la falta de sentido y de rigor académico que supone no tener en cuenta, en los estudios *mainstream*, todo el panorama anterior al marco de la Ilustración en que nace lo gótico como prefiguración de una línea, a su entender, de lo fantástico dominante, como si anteriormente –afirma Payán– no hubiera habido muestras, prefiguraciones u formas alternativas de fantasticidad. El autor también lanza propuestas de cara a futuras investigaciones, como por ejemplo “crear conexiones entre Latinoamérica y España, entre la literatura peninsular y las de la periferia (sea en Europa o el resto del globo), y entre las literaturas en español y las de las demás lenguas ibéricas [...]” (356).

Las disquisiciones de Payán giran en torno más de los nacional, es decir, de las relaciones de poder entre diferentes sistemas literarios nacionales, que sobre la cuestión creencial, que aparece esporádicamente, pero sin ser el foco de atención, sino más bien un componente más de los textos que el autor enfatiza en determinados momentos sin otorgarle un papel protagonista. En este sentido, en el estudio se aplica una perspectiva basada en las teorías poscoloniales o decoloniales para dar sentido a la marginalización

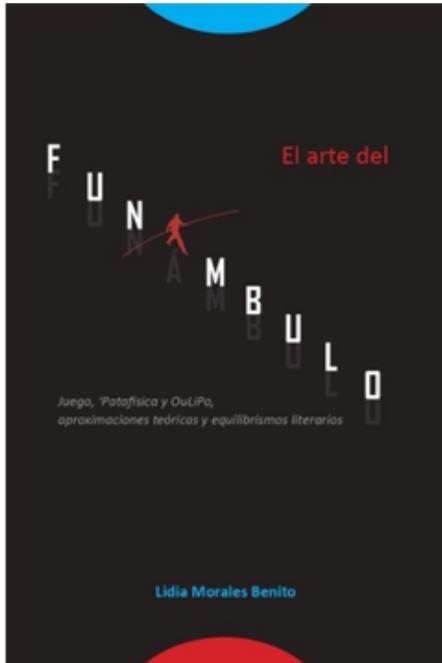
de la cultura española y a su sumisión a modelos foráneos que acaban siendo asumidos mayormente en formas híbridas. Para ello se fundamenta en planteamientos de Homi Bhabha en relación con “el lugar de la cultura”, pero también adopta la noción de la denominada “anxiety of influence”, que emplea Harold Bloom en su estudio homónimo. Por otro lado, el autor subraya en repetidas ocasiones el valor primordial del *enxiemplum* XI de don Juan Manuel, que despliega una situación imposible desde el punto de vista temporal ligada a la carrera del deán de Santiago, un valor que sería representativo de una vía de lo no mimético propia del ámbito hispánico y que se desarrollaría más o menos autónomamente en el tiempo, aunque siempre en relación intertextual con otras literaturas.

Tras este repaso somero, quisiera plantear algunas objeciones que no desmerecen para nada el magnífico trabajo de investigación historiográfica y de reflexión teórica que firma Payán, sino que pretenden complementarlo para ampliar en la medida de lo posible las miras del asunto. En primer lugar, la concepción de lo fantástico a nivel occidental peca de diversas contrariedades y de diversos inconvenientes, pero seguramente entre los más fragosos no está el de disponer de una definición homogénea, indistinta y argumentada que pueda encabezar un discurso hegemónico desde un punto de vista académico. En este sentido, cabe recordar que las tesis de Todorov que lo limitaban al resultado de una duda han sido ampliamente descartadas, mientras que en el mundo anglosajón domina el concepto de lo *fantasy*, un cajón de sastre de escasa aplicabilidad analítica donde incluso aparecen modalidades ajenas a lo estrictamente no mimético, a la vez que en muchas ocasiones en que en español usaríamos el adjetivo “fantástico”, en la bibliografía en inglés prefieren usar la palabra “gótico” (o “neogótico”), como marca de una tradición propia que consideran fundamental para entender la literatura anglosajona contemporánea. Por otro lado, puede sorprender el uso por parte de Payán de determinados planteamientos de Bloom, un estudioso que se ha caracterizado por aplicar en sus análisis un elevado grado de etnocentrismo (concentrado aquí en la figura de Shakespeare, casi el demiurgo del ser humano moderno a su modo de ver), de tal manera que llegó a despreciar con el vocablo “resentidos” a aquellos sectores de la investigación académica que actuaban desde posicionamientos no hegemónicos, entre otros los estudios de género o poscoloniales, siendo esta última opción clave en la construcción del ensamblaje teórico que da cuerpo a *Los conjuros del asombro*. En este sentido, el tratamiento de la cultura española como una entidad colonizada puede provocar rechazos por los dos lados del espectro ideológico: tanto los sectores que no entenderán esta ubicación para su cultura nacional, como los sectores que temen una esencialización de la producción estética de un país determinado (aquí, la cultura española de expresión castellana, extensible seguramente a las otras culturas peninsulares del siglo XIX). Por último, acerca de las controversias en cuanto a la configuración terminológica de lo maravilloso y lo fantástico, desgraciadamente el espacio disponible en esta reseña no permite señalar –ni mucho menos explicar– los puntos y las cuestiones a desarrollar para presentar una caracterización que tuviera en cuenta la complejidad y el valor de los argumentos de Payán.

La redacción y el aspecto ortotipográfico del volumen aquí reseñado son casi impecables, con la salvedad de alguna reiteración de términos en posiciones próximas o alguna repetición que altera la gramaticalidad de ciertas oraciones. Cabe señalar que,

en un estudio en el que se explicitan los peligros de la dependencia de fuentes y culturas extranjeras, extraña que se usen algunos (muy pocos, no obstante) anglicismos que están penetrando en la lengua española y todavía no han sido aceptados por la RAE, como “agenda” en el sentido de intenciones de tipo político, también de política cultural.

En definitiva, el libro *Los conjuros del asombro* constituye una nueva pieza fundamental en los estudios sobre la creación literaria y dramática decimonónica que se mueve por los cauces de lo no mimético. Payán contribuye a romper con ciertos estereotipos, como el que considera lo maravilloso y lo fantástico como modalidades intrínsecamente vinculadas con las tendencias políticas conservadoras, puesto que ni en cuanto a la intención del autor o autora (siempre que esta sea abordable desde un punto de vista académico), ni en la lectura del relato en su contexto es imperativo llegar a dicha conclusión: Blanco White, Montgomery y Estébanez Calderón, por ejemplo, trazan en sus relatos escenarios que se revelan como claramente progresistas tras el análisis (Payán concluye que “«Los tesoros de la Alhambra» permite ser leído como la fruición del proyecto establecido años atrás por José María Blanco White” [201]), mientras que incluso figuras que destacaron por tomar posiciones de derecha ultracatólica, como Fernán Caballero, pueden firmar textos poco congruentes con dicha ideología, en este caso el relato “La hija del sol”. Este estudio, pues, constituye una aproximación que no dejará indiferentes a los/as especialistas en la cuestión y que sin duda servirá de excelente plataforma para establecer futuros debates y diálogos sobre el desarrollo de las diferentes formas literarias de lo imposible y cómo estas se concretan posteriormente a nivel teórico; en consecuencia, la aportación de Payán supone un avance significativo acerca de los límites de lo fantástico que esperamos que llegue a presentar batalla más allá de las fronteras del mundo hispánico.



RESEÑA DE / REVIEW OF

Morales Benito, Lidia (2021). *El arte del funámbulo. Juego, 'Patafísica y OuLiPo, aproximaciones teóricas y equilibristas literarios*. Puebla: Universidad Iberoamericana de Puebla. ISBN 978-607-8587-47-6. 204 pp.

JAVIER IGNACIO ALARCÓN BERMEJO

Universidad de Alcalá

nachoalarcon2@gmail.com

 0000-0003-3656-2702

Recibido: 22/01/2024

Aceptado: 28/02/2024

Las analogías entre la literatura y los juegos no son difíciles de conseguir. Tampoco faltan teóricos y escritores que hayan notado este hecho y lo hayan explorado en profundidad. Por tanto, estudiar la amplia tradición que enlaza ambas instancias, lo literario y lo lúdico, es un trabajo, no solo extenso, sino complejo. Esta es la tarea que Lidia Morales Benito asume en *El arte del funámbulo. Juego, 'Patafísica y OuLiPo, aproximaciones teóricas y equilibristas literarios*. La introducción enuncia la premisa: “El texto literario alberga cómodamente las diferentes modulaciones del juego. El ingenio se despliega a través de la palabra convirtiéndose en herramienta, sirviendo de coartada o siendo un fin en sí mismo” (9). Para poder precisar el significado de esta afirmación, sus dimensiones teóricas y la manera en que se ve reflejada en la historia, cabe preguntar por la definición de “juego”. También es necesario precisar cómo esta noción dialoga con otras, relacionadas a la creación.

El capítulo inicial, “Resolviendo el enigma: los entresijos del juego”, aborda la primera de estas cuestiones. Así, siguiendo las palabras de Johan Huizinga (*Homo ludens*, 1938), se explica cómo el juego construye normas y estructuras para crear un paréntesis en la vida cotidiana: “El jugador frena la realidad circundante, suspende el ritmo establecido por la cotidianidad con el fin de centrarse únicamente en el tiempo y el espacio previstos para el juego; es una manera de dejar la rutina en suspense” (13). Incluso antes de profundizar en las implicaciones psicológicas y hasta filosóficas de esta idea, el texto se encarga de recordarnos su relación con el lenguaje, apelando a pensadores como Wittgenstein (para quien el lenguaje sería una serie de juegos), Saussure y Derrida. Se empieza a perfilar el vínculo central del libro, el que se sugirió en la introducción a esta reseña, y se apunta al fundamento de la literatura, el lenguaje, como sustento de la relación con lo lúdico. Se evidencia su carácter análogo: las reglas de los juegos

lingüísticos, siguiendo el pensamiento de Wittgenstein, sirven para establecer orden, son el fundamento de la comunicación (sobra decirlo). La escritura, aunque parte de esas reglas, establece otros modos lúdicos, más flexibles: “en los *juegos de ficción*, por oposición a los *juegos reglados* —*game*—, las normas pueden ir agregándose a lo largo del desarrollo, sin que los jugadores sientan la necesidad de abstraerse por completo de la realidad del juego” (21).

Será en el segundo capítulo, “Cuando el juego toma la palabra: incursiones literarias”, donde, una vez establecidas las nociones básicas en torno a distintas teorías sobre el juego, se explorará la relación con lo literario. Siguiendo las palabras de Alfonso Reyes, Morales concretiza: “el escritor se apropia del léxico de una lengua, de la semántica y la sintaxis que le dan forma, con el fin de dar paso a nuevas combinatorias” (40). Esta relación que se puede establecer entre los conceptos de juego, lenguaje y literatura, trae consecuencias importantes:

el escritor interpreta el mundo que lo rodea, utiliza su capacidad de lenguaje para plasmarlo en el papel, y cuando la lengua elegida no le es suficiente, descompone sus constituyentes para crear un idioma a su medida. No obstante, en sentido inverso la reutilización del material lingüístico también permite al usuario crear otras realidades paralelas (40).

Estas nociones sirven de base para introducir una forma de juego distinta, autoconsciente:

el aporte del juego al texto de ficción no lo tornará más entretenido, ameno o deleitable, sino que significará una manipulación de las herramientas literarias para que esa evasión sea una actividad consciente tanto por parte del escritor como del lector (43).

Morales sustenta su afirmación en lo que Robert Detweiler denomina la “playful fiction”. Esto se acerca a lo que comúnmente se denomina “metaficción” o, de manera amplia, a la “metaliteratura”: un tipo de texto que genera consciencia en torno a sus propias estructuras, haciendo al lector partícipe activo de la producción literaria. En breve, el texto entabla una relación concreta con el receptor: “el autor deberá pactar con los lectores unas reglas de juego, puesto que ellos van a ser contrincantes o miembros del equipo del escritor [...]. La imposición de reglas seduce tanto al escritor como al lector” (45). A través de esta modalidad lúdica, *El arte del funámbulo* llega al centro del problema: una literatura que no solo es análoga al juego por su estructura fundamental, según se describe en las primeras secciones del libro y como se revisó en los párrafos anteriores de este texto, sino que se propone como un juego explícito en el que el lector participa activamente. En otras palabras, allende a la ficción que abre un paréntesis en lo cotidiano a través de la lectura, se encuentra el aparato textual y literario que desafía a quienes leen, los invita a adentrarse en un juego con reglas concretas, diferentes a las implícitas en cualquier texto literario.

Si se quisiera dividir el libro de Morales en dos, el tercer capítulo, “Hacia una historia abreviada de los juegos literarios”, inauguraría la segunda parte: quedan atrás las consideraciones netamente teóricas y, tal como sugiere el título, se pasa a revisar cómo lo lúdico ha formado parte de la historia de la literatura. Será en el siglo XVI,

en los juegos de equivalencias homofónicas de Étienne Tabourot, donde se inicia el recorrido en torno a lo lúdico literario. Se enfatiza el rol de la ironía y el humor, logrados a través del doble sentido que puede poseer un enunciado, como uno de los orígenes, durante el renacimiento, del juego en la literatura. El capítulo es el más largo del libro, como se puede prever dado el amplio tema que abarca, e incluye menciones a varios clásicos, leídos desde la teoría del juego. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605/1615), de Miguel de Cervantes, es un ejemplo cercano, que desafía al lector dada su carga autorreferencial. Como es sabido, los personajes, en la segunda parte, conocen el libro que habla de sus propias aventuras. El volumen de Morales también hace referencia al Villancico VII del *Tercer nocturno*, de Sor Juana Inés de la Cruz, y al *Tristram Shandy* (1759) de Laurence Sterne. Dando atención a una tradición hispana, se comentan las contribuciones de la poesía de Rubén Darío, que busca la innovación formal en la literatura, y a Vicente Huidobro, con sus propuestas futuristas y dadaístas. Por supuesto, en este panorama, Jorge Luis Borges ocupa un lugar privilegiado. Pretender resumir la revisión hecha en el tercer capítulo de *El arte del funámbulo* en unas pocas líneas no alcanza a expresar la riqueza del trabajo que hace Morales, una síntesis que logra mostrar las nociones esenciales de esta historia del juego en la literatura.

Esta sección establece las bases para poder hablar sobre la 'Patafísica y el OuLiPo, que, como se anuncia en el subtítulo del libro, son dos ejes del estudio. La relevancia se encuentra, entre otras cosas, en cómo estos grupos hacen literatura explícitamente desde la noción de juego, llegando a ser, sobre todo el segundo, rígidos en las reglas que proponen al lector. No solo, parten de la premisa expuesta en las primeras secciones del libro de Morales, que entabla un vínculo entre el juego literario y la aproximación a lo real a través del lenguaje. No parece extraño, teniendo esto en cuenta, que la 'Patafísica encuentre sus orígenes en la crisis del pensamiento experimentada en occidente durante la primera mitad del siglo XX y que se nutra de propuestas como la surrealista, que no es exclusivamente literaria, sino que se proponen como una forma de interpretar la realidad. De forma concreta, "el estudio patafísico está considerado por sus adeptos como una ciencia capacitada para dar explicación a todas las cosas y fenómenos del cosmos, pues parte de la idea de que todo puede considerarse una excepción a la norma" (126). Esta forma de hacer y concebir la literatura propone una libertad interpretativa que construye su propia lógica. Quienes escriben este tipo de literatura, en consecuencia, "no cree[n] en criterios cerrados ni en éticas tenaces, sino que plantea[n] una realidad nueva formada por todas y cada una de las realidades posibles" (126).

Esta concepción de la escritura (y de lo real) bebe de la ciencia de las soluciones imaginarias de Alfred Jarry. Se inspira en una tradición concreta y desemboca en el Colegio de 'Patafísica. Es una reacción, en buena medida, al contexto social y otras formas de concebir la literatura:

Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, un grupo de escritores, filósofos y científicos, contrariamente a la literatura comprometida de Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre y Albert Camus, recupera las ideas de Jarry con fines utópicos [...]: si la pérdida de valores lleva a la aniquilación del sentido común, lo irracional y el absurdo tomarán el poder (136).

El último capítulo del libro se centra en lo que es, quizá, la mayor expresión del cruce del juego y la literatura. En las entrañas del Colegio de 'Patafísica surge un Seminario de Literatura Experimental, encabezado por el escritor Raymon Queneay y el matemático François Le Lionnais, que devendrá en lo que es el OuLiPo ("Taller de Literatura Potencial"). La literatura producida por los escritores que se reúnen bajo este nombre, que Morales revisa detenidamente, comparten una forma de hacer literatura, pero no pueden leerse como un grupo literario tradicional: "No hablamos, por tanto, de una escuela literaria: no existe una estética oulipiana; el taller del OuLiPo propone motivos y puntos de partida para la creación de obras de arte" (150). El centro es, como se puede intuir de lo dicho, lo lúdico: plantear el texto literario como juego que desafía tanto al escritor como al lector. Como tal, explora una manera de hacer literatura compleja, que parte de unas reglas cerradas que sirven de base para la creación literaria y que determinan, consecuentemente, la lectura.

Con la revisión de la producción oulipiana, *El arte del funámbulo* concluye, no sin antes aclarar que esta historia, la de la relación entre lo literario y el juego, no tiene punto final. Al contrario, se proyecta hacia el futuro. El trabajo de Morales tiene la virtud de adentrarse en un problema complejo. Sin embargo, la capacidad de síntesis del libro es admirable. Como hemos intentado resumir, se encarga de fundar las bases teóricas que sostienen las cuestiones fundamentales de lo lúdico-literario. Hace una historia que demuestra cómo esa teoría ha sido puesta en práctica por distintos escritores, dando atención a los casos que muestran una relevancia particular, la 'Patafísica y el OuLiPo. Así, el lector se encuentra un aparato teórico rico que, aunque centrado en el estudio de una literatura concreta, puede aprovecharse para analizar textos diferentes a los revisados por Morales. Simultáneamente, quienes se dediquen al estudio del OuLiPo o la 'Patafísica, encontrarán un análisis valioso. El libro de Morales introduce en un problema que, aunque específico, se ramifica, logrando proyectarse hacia futuras investigaciones.

