

Cartografías feministas

teoría, canon y reescrituras culturales

Elena Caballero Fernández (ed.)



Dykinson, S.L.

COLECCIÓN
LITERATURA Y FEMINISMO
Nº8

FERNANDO CANDÓN RÍOS
Director

COMITÉ EDITORIAL
Rafael Crismán Pérez

COMITÉ CIENTÍFICO
José Manuel Goñi Pérez
Aberystwyth University
Marianosaria Colucciello
Università degli Studi di Salerno
Giulia Nuzzo
Università degli Studi di Salerno
María Curros Ferro
Universidad de Vigo
Miriam Olivieri
Università degli Studi di Salerno

**Cartografías feministas:
teoría, canon y reescrituras culturales**

Elena Caballero Fernández (ed.)
University of Memphis

Dykinson, S.L.

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2026

1ª edición, 2026

ISBN : 979-13-7047-079-1

DOI: <https://doi.org/10.14679/4828>

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

ÍNDICE

REDEFINIENDO EL CANON: NUEVAS MIRADAS HACIA LAS PRESENCIAS LITERARIAS FEMENINAS	8
--	---

Elena Caballero Fernández

TEORÍA, DISCURSO Y GENEALOGÍAS DEL PENSAMIENTO FEMINISTA

LA POLARIZACIÓN IDEOLÓGICA EN EL ACTUAL DEBATE FEMINISMO/ANTIFEMINISMO	14
---	----

Mónica María Martínez Sariego

EL LÉXICO INVENTADO DE HUBERTINE AUCLERT EN <i>LE VOTE DES FEMMES</i> : CONSIDERACIONES TRADUCTOLÓGICAS DEL USO DE NEOLOGISMOS	33
---	----

María Molinos Sánchez

PROYECTO DE «NUEVA MUJER»: REVOLUCIÓN Y EMANCIPACIÓN CONTEMPORÁNEA EN <i>VISTO AL PASAR. REPÚBLICA, GUERRA Y EXILIO</i> (2022) DE CARMEN ANTÓN	47
--	----

Celia Callejas Moreno

EL GÉNERO EN JAQUE: UNA LECTURA DE «LAS VESTIDURAS PELIGROSAS» Y «LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO» A LA LUZ DE LA PERFORMATIVIDAD BUTLERIANA	65
---	----

Irene Pérez Blasco

WILLA CATHER EN ESPAÑOL: UNA APROXIMACIÓN DE GÉNERO A LAS PRIMERAS TRADUCCIONES HISPANOAMERICANAS	77
--	----

Juan Carrillo del Saz

CUERPO, SEXUALIDAD Y MATERNIDADES

MATRICENTRIC FEMINISM: ANALYZING INTERGENERATIONAL
MOTHERING IN MAYA ANGELOU'S MOM & ME & MOM93

María Ivars Giner

CUERPO Y SEXUALIDAD FEMENINA EN EL *BILDUNGSROMAN* ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO 112

Camilla Accetto

«DE HABER SIDO / SERÍA IGUAL QUE TÚ»: EL TEMA DE LA MATERNIDAD
EN LOS POEMARIOS DE JOSEFINA DE LA TORRE..... 127

Alicia Pelegrina

CARTOGRAFÍA DE LA SEXUALIDAD: *EROS PELEGRÍ I DIMONIS FAMILIARS*
(1991) DE MERCEDES DE PRAT 144

José Olmo-López

MONSTROSITY RECLAIMED: RESIGNIFYING THE ARCHETYPE OF THE
WILD WOMAN IN GENDER NARRATIVES 162

Paula de la Torre Saeta

FIENDS, DEVILS, DOGS, AND WOMEN: ARCHETYPAL OTHER THROUGH
SYMBOLS OF CANINITY AND FEMININITY 180

Nadia López-Peláez Akalay

CANON LITERARIO, (IN)VISIBILIZACIÓN Y AUTORÍA

INMACULADA MENGÍBAR: NOTAS SOBRE UNA POÉTICA EN LOS
MÁRGENES..... 200

Micaela Moya

MARIA OLEART EN EL ESPEJO DE LA POESÍA: VOCES, MIRADAS Y SILENCIOS 215

Silvia Piqué Pallàs

EL LEGADO LITERARIO DE NELLY ARCAN. ESCRITORA VISIBLE, AUTORA
MARGINAL..... 229

Pilar Pinto Buzón

FICCIONES DEL PASADO, ESCRITURAS DEL PRESENTE: MUJERES
RACIALIZADAS EN EL NEOVICTORIANISMO DE *SANDITON*..... 241

Andrea Gutiérrez Ricondo

**RELECTURAS: IMAGINARIO CLÁSICO,
ECOFEMINISMO Y POSCOLONIALISMO**

GÉNERO Y FEMINIDAD EN LA *ENEIDA* 262

Jimena de Hipólito Pérez

THE COLONIAL LINK: WOMEN AS SOCIOCULTURAL TRANSGRESSORS IN
JULIE TAYMOR'S *THE TEMPEST* (2010) 275

Alba Zels Garrido

LA VIOLENCIA COMO CAMINO DE REDENCIÓN EN LA OBRA DE FLANNERY
O'CONNOR 290

Andrea Blanco Gómez

THE ECOFEMINIST GARDEN AS *LOCUS AMOENUS* IN HOPE MIRRLEES'S
MODERNIST NOVELS, *MADELEINE: ONE OF LOVE'S JANSENISTS* (1919) AND
THE COUNTERPLOT (1924) 301

María Isabel Romero-Pérez

ARCHIVING ECOMEMORIES OF PLANTATIONS, GARDENS AND THE SOUTH
THROUGH THE LENS OF GENDER: THE ROOTING OF NATURAL AND
FAMILIAL BONDS IN NATALIE BASZILE'S *QUEEN SUGAR* 320

Carla Abella Rodríguez

«ELPHABA LIVES!»: THE LEGACY OF THE RETOLD WITCH IN GREGORY
MAGUIRE'S *ANOTHER DAY* TRILOGY (2021–2023)..... 337

César F. Más Sánchez

REDEFINIENDO EL CANON: NUEVAS MIRADAS HACIA LAS PRESENCIAS LITERARIAS FEMENINAS

Elena Caballero Fernández

University of Memphis

Retrocedamos en la historia de la humanidad buscando la silueta de la mujer en las diferentes edades de la Tierra. La encontraremos mas humillada i mas envilecida mientras mas nos internemos en la antigüedad. Su engrandecimiento lleva la misma marcha de la civilización; mientras la luz del progreso irradia mas poderosa sobre nuestro globo, ella, agobiada, va birguiéndose mas i mas.

I, es que a medida que la luz se hace en las inteligencias, se va comprendiendo su mision i su valor i hoi ya no es la esclava de ayer sino la compañera igual. Para su humillación primitiva, ha conquistado ya lo bastante, pero aun le queda mucho que explorar para entonar un canto de victoria.

Gabriela Mistral

Los estudios literarios con perspectiva de género han cobrado una relevancia creciente en las últimas décadas, consolidándose como un campo fundamental para la comprensión crítica de las producciones culturales y literarias. Este enfoque no solo cuestiona las estructuras tradicionales del canon y la representación, sino que también amplía el análisis hacia las múltiples identidades y experiencias que configuran las narrativas de género. La expansión de estos estudios responde a la necesidad de visibilizar voces históricamente

marginadas y de promover una reflexión interdisciplinar que articula teoría, historia, literatura y cultura, contribuyendo así a una transformación profunda del conocimiento académico y social.

Cartografías feministas: teoría, canon y reescrituras culturales se presenta como una contribución significativa a los estudios feministas y de género, reuniendo una diversidad de enfoques que exploran desde las bases teóricas hasta las manifestaciones literarias y culturales contemporáneas. Organizado en cuatro secciones temáticas, el volumen ofrece una panorámica amplia y profunda sobre las múltiples dimensiones del pensamiento feminista, la representación del cuerpo y la sexualidad, la autoría femenina y la presencia de la mujer en los procesos de canonización, así como las relecturas críticas desde perspectivas ecofeministas y poscoloniales. Cada capítulo se centra en un autor, obra o género específico, permitiendo así un análisis detallado y contextualizado que enriquece el debate académico y cultural en torno a estas temáticas.

La primera sección, «Teoría, discurso y genealogías del pensamiento feminista», aborda los fundamentos ideológicos y conceptuales del feminismo, explorando debates actuales, neologismos y figuras intelectuales clave. En este bloque se encuentran contribuciones como «La polarización ideológica en el actual debate feminismo/antifeminismo», de Mónica María Martínez Sariego, que plantea una reflexión crítica sobre las tensiones contemporáneas o «El léxico inventado de Hubertine Auclert en *Le Vote des Femmes*: consideraciones traductológicas del uso de neologismos», donde Marina Molinos Sánchez estudia los neologismos feministas de Hubertine Auclert desde una perspectiva traductológica. En «Proyecto de “Nueva Mujer”: revolución y emancipación contemporánea *Visto al pasar. República, guerra y exilio* (2022) de Carmen Antón», de Celia Callejas Moreno, da luz a los testimonios femeninos en torno a la Guerra Civil, realidades normalmente silenciadas por el dominio hegemónico del relato historicista masculino. Por su parte, en «El género en jaque: una lectura de “Las Vestiduras Peligrosas” y “Las Cosas que Perdimos en el Fuego” a la luz de la performatividad butleriana», Irene Pérez Blasco aplica la teoría del género como concepto performativo acuñada por Judith Butler a obras literarias contemporáneas. Por último, «Willa Cather en español: una aproximación de género a las primeras traducciones hispanoamericanas», de Juan Carrillo del Saz, explora las implicaciones de género en procesos traductológicos centrándose en la obra de la escritora Willa Cather.

La segunda sección, «Cuerpo, sexualidad y maternidades», se centra en las representaciones del cuerpo femenino, la sexualidad y la maternidad, así como en sus vínculos intergeneracionales, a través de géneros tan diversos como la narrativa, la poesía y el ensayo. Aquí se incluyen los capítulos «Matricentric feminism: analyzing intergenerational mothering in Maya Angelou's *Mom & Me & Mom*», de Maria Ivars Giner, que destaca las dinámicas afectivas y las políticas de la maternidad intergeneracional en la obra de Maya Angelou; o «Cuerpo y sexualidad femenina en el bildungsroman español contemporáneo», de Camilla Accetto, que sitúa el foco de su investigación en la presencia femenina en el marco de la novela de formación. Por otro lado, «“De haber sido / sería igual que tú”: el tema de la maternidad en los poemarios de Josefina de la Torre», de Alicia Pelegrina, traza un recorrido por la maternidad como eje temático en la obra de Josefina de la Torre, mientras que «Cartografía de la sexualidad: *Eros Pelegrí i Dimonis Familiars* (1991) de Mercedes de Prat», de José Olmo-López, examina la presencia de la sexualidad en la mencionada obra de Mercedes Prat. En «Monstrosity reclaimed: resignifying the archetype of the wild woman in gender narratives», Paula de la Torre Saeta resignifica la figura de la mujer salvaje como forma de resistencia en las narrativas de género; mientras que en «Fiends, devils, dogs, and women: Emily Brontë's archetypal other through symbols of caninity and femininity», Nadia López-Peláez Akalay explora la articulación de la alteridad y el simbolismo en la obra de Emily Brontë.

La tercera sección, «Canon literario, (in)visibilización y autoría», se dedica a la relación entre las autoras y el canon literario, abordando procesos de visibilización y marginación, márgenes poéticos, traducción y estrategias de representación autoral. Entre los capítulos que la componen, encontramos contribuciones como «Inmaculada Mengíbar: notas sobre una poética en los márgenes», de Micaela Moya, que aborda la obra de dicha escritora y poeta feminista; o «María Oleart en el espejo de la poesía: voces, miradas y silencios», de Sílvia Piqué Pallás, que se aproxima a la obra de la escritora catalana. En «El legado literario de Nelly Arcan. Escritora visible, autora marginal», Pilar Pinto Buzón aborda la compleja dualidad de la recepción de la obra de la novelista canadiense Nelly Arcan; y «Ficciones del pasado, escrituras del presente: mujeres racializadas en el neovictorianismo de *Sanditom*», de Andrea Gutiérrez Ricondo, aporta una perspectiva crítica sobre dinámicas de poder y representación desde

contextos poscoloniales en la ficción *Sanditon*, último texto inconcluso de la escritora Jane Austen.

La cuarta y última sección de este volumen, «Relecturas: imaginario clásico, ecofeminismo y poscolonialismo», reúne una serie de capítulos que revisitan textos clásicos, modernos y poscoloniales desde una mirada feminista, abarcando temas como el género, el paisaje, la ecocrítica y la transgresión simbólica. En ella se encuentran los capítulos «Género y feminidad en *La Eneida*», de Jimena de Hipólito Pérez; o «The colonial link: women as sociocultural transgressors in Julie Taymor's *The Tempest* (2010)», de Alba Zels Garrido, que analiza la transgresión sociocultural femenina en una adaptación contemporánea de la obra homónima de William Shakespeare estrenada en 1611. En otros como «La violencia como camino de redención en la obra de Flannery O'Connor», Andrea Blanco Gómez explora la complejidad de la representación femenina en la obra de la escritora sureña. «The ecofeminist garden as locus amoenus in Hope Mirrlees's modernist novels, *Madeleine: One of Love's Jansensits* (1919) and *The Counterplot* (1924)», de María Isabel Romero-Pérez, el lector se adentra en las teorías ecofeministas a través de la obra de Hope Mirrlees; mientras que en «Archiving ecomemories of plantations, gardens and the South through the lens of gender: the rooting of natural and familial bonds in Natalie Baszile's *Queen Sugar*», de Carla Abella Rodríguez, se examina la memoria ecológica desde una perspectiva racial y de género. Por último, «“Elphaba lives!”: the legacy of the retold witch in Gregory Maguire's *Another Day* trilogy (2021–2023)», de César F. Más Sánchez, destaca la persistencia y transformación en el imaginario feminista que rodea a la bruja más influyente de Occidente y a uno de los personajes más relevantes de *El Mago de Oz*.

Este conjunto de capítulos conforma un diálogo interdisciplinar que articula teoría, literatura, historia y crítica cultural, ofreciendo una visión plural y compleja sobre las múltiples aristas del feminismo y los estudios de género. La estructura del libro permite al lector transitar desde los fundamentos teóricos hasta las manifestaciones literarias y culturales, reflejando la riqueza y diversidad del campo. Cada autor contribuye desde su especialidad y enfoque, enriqueciendo el debate con perspectivas innovadoras y rigurosas.

En suma, *Cartografías feministas: teoría, canon y reescrituras culturales* se erige como una contribución que pretende ahondar en los estudios feministas y de género para convertirse en una herramienta útil para académicos, estudiantes y

lectores interesados por igual, proporcionando un marco analítico sólido y actualizado que invita a la reflexión crítica y al diálogo interdisciplinar. La variedad de temas, autores y géneros tratados garantiza una comprensión amplia y profunda de las problemáticas y debates que atraviesan el feminismo contemporáneo y su relación con la cultura y la literatura.

**Teoría, discurso
y genealogías
del pensamiento feminista**

LA POLARIZACIÓN IDEOLÓGICA EN EL ACTUAL DEBATE FEMINISMO/ANTIFEMINISMO

Mónica María Martínez Sariego

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. INTRODUCCIÓN

Esta contribución pretende abordar la compleja polarización ideológica actualmente existente en el debate entre feminismo y antifeminismo. Las discusiones sobre identidad de género, diversidad y derechos reproductivos han generado divisiones entre quienes abogan por el progreso en la igualdad de género y aquellos que temen la pérdida de tradiciones culturales y valores conservadores. Esta investigación se basa en una revisión de la literatura académica y en el análisis de manifestaciones discursivas concretas, especialmente en textos difundidos a través de las redes sociales. Tras considerar la evolución del feminismo, definimos, en esencia, los planteamientos de los dos contendientes en el debate: el movimiento por los derechos de los hombres, surgido en reacción a lo que se percibe como un desmesurado avance del feminismo, cuyas reivindicaciones se articulan, fundamentalmente, a través de la denominada «manosfera» o «machosfera», y las actuales respuestas del feminismo a tales colectivos, enmarcadas dentro de algunas corrientes feministas radicales surgidas tras el movimiento *#metoo*. La evidente polarización ideológica se relaciona con la formación de cámaras de eco, fenómeno amplificado por el uso de internet y las plataformas de redes sociales. Las cámaras de eco facilitan que los individuos se encierren en comunidades ideológicamente homogéneas, donde la exposición a perspectivas divergentes es mínima. El reconocimiento de estas dinámicas es esencial para entender la profundidad y persistencia de la división en el debate sobre el feminismo y el antifeminismo, así como para

identificar, en su caso, posibles vías de diálogo y entendimiento entre las partes. Como paso previo, situaremos esta dialéctica en su contexto histórico, pues el feminismo había conocido ya similares contrarreacciones, tanto por parte de hombres como de mujeres, en pasadas olas.

2. OLAS DEL FEMINISMO: PROGRESO Y CONTRARREACCIONES

El feminismo como movimiento social y político surge en respuesta a siglos de discriminación y desigualdad enfrentados por las mujeres en diversos ámbitos de la sociedad. A lo largo de la historia, la exclusión sistemática del sexo femenino de la educación formal, el ámbito laboral y la participación política, junto con la imposición de roles de género restrictivos, han conducido a plantear la necesidad de un cambio radical. Este clamor por la igualdad y la justicia ha alimentado la lucha feminista, que busca dismantelar las estructuras patriarcales que perpetúan la opresión y limitan las libertades individuales de las mujeres.

2.1. *Las olas del feminismo: sus conquistas*

El feminismo, como movimiento social y político, se ha desarrollado a través de varias «olas», cada una marcada por sus propias luchas, logros y desafíos específicos¹. Antes de la emergencia de la primera ola, el terreno para la lucha por la igualdad de género fue preparado por las pioneras de la Ilustración, como Mary Wollstonecraft (1759-1797), que en su *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) comenzó a cuestionar las bases de la desigualdad de género, argumentando a favor de la educación y la emancipación femeninas como

¹ La metáfora de las olas no está universalmente aceptada. En primer lugar, por razones de limitación geográfica y cultural, pues minimiza las luchas y logros de las feministas en contextos no occidentales (Mohanty, 2003; Ferree y Tripp, 2006; Waters y Conaway, 2007). Otros críticos argumentan que la metáfora es engañosa por sugerir períodos de actividad seguidos de inactividad, cuando, como cualquier otro movimiento social, el feminismo ha tenido diferentes niveles de visibilidad y actividad, pero nunca ha desaparecido completamente. Así, Hesford (2013), al analizar cómo se ha narrado el feminismo, cuestiona la narrativa de las olas como marco temporal lineal y progresivo. Por último, los proponentes de la metáfora de las olas tienden a agrupar a las feministas en torno a unos ejes de acción predominantes, lo que conduce a una simplificación de la diversidad de las agendas feministas. Una discusión teórica sobre esta metáfora, puede verse en Garrido-Rodríguez (2021).

derechos inherentes a la razón humana y la justicia; y Olympe de Gouges (1748-1793), activista de la Revolución Francesa cuyo manifiesto, titulado *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791), cuestionó la exclusión de las mujeres de la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* (1789). El encuentro de Seneca Falls, celebrado en 1848 en Nueva York, es considerado, por otra parte, el primer congreso feminista de la historia. En él se reunieron activistas para discutir los problemas y las injusticias enfrentadas por las mujeres en la sociedad estadounidense de la época. La inspiración derivada de las figuras de la Ilustración y el legado del encuentro de Seneca Falls son cruciales para entender la evolución y las diversas fases del movimiento feminista.

A continuación, repasamos las olas propiamente dichas del feminismo, destacando los avances logrados y cómo estos han suscitado reacciones y repliegues.

- 1) La primera ola del feminismo se centró principalmente en la lucha por los derechos civiles. Destacó la campaña por el sufragio femenino. A finales del siglo XIX y principios del XX, las sufragistas lucharon por el reconocimiento legal y político de las mujeres y lograron hitos significativos, como el derecho al voto (DuBois, 1998).
- 2) Durante los años 60 y 70, la segunda ola del feminismo, centrada en la liberación de la mujer, amplió la agenda a temas como la sexualidad, los derechos reproductivos, el trabajo y la igualdad legal. Este período vio el nacimiento de teorías feministas que desafiaban la estructura patriarcal de la sociedad, como las de Friedan (1963) y Millett (1970).
- 3) En los años 90 emergió la tercera ola (Walker, 1992), caracterizada por su enfoque en la diversidad y las diferencias individuales y centrada tanto en cuestionar las generalizaciones sobre la experiencia femenina como en abogar, consecuentemente, por la inclusión de las mujeres de color, la comunidad LGBTQ+ y otras minorías (Crenshaw, 1991).
- 4) La cuarta ola, en fin, cuya existencia se discute, se ha definido por su enfoque en la justicia social y la igualdad de género desde el ciberfeminismo, que centra su interés en temas como el acoso sexual, la violencia de género y la representación de las mujeres. El movimiento #MeToo de 2017 fue un catalizador significativo de esta ola (Fileborn y Loney-Howes, 2019).

2.2. *Repliegues y contrarreacciones*

A lo largo de estas olas, los avances del feminismo han enfrentado reacciones y repliegues por parte de algunos sectores, desde la oposición al sufragio femenino hasta las críticas contemporáneas del movimiento por los derechos de los hombres. Las sufragistas, en efecto, ya enfrentaron significativas contrarreacciones, incluida una intensa campaña de ridiculización a través de caricaturas y representaciones en medios de comunicación. Estas caricaturas, ampliamente difundidas en periódicos y revistas², buscaban desacreditar a las sufragistas, retratándolas como mujeres «antinaturales», desatentas a sus «deberes domésticos», o incluso como amenazas directas a la estructura familiar tradicional. Los dibujos a menudo exageraban características físicas y empleaban simbolismos peyorativos para insinuar que las demandas feministas eran irracionales o resultado de la insatisfacción personal (Tickner, 1988; Marshall, 1997, Ramsey, 2000; Palczewski, 2005). Esta estrategia de difamación tenía el propósito de socavar la legitimidad del movimiento sufragista y fomentar la creación de estereotipos negativos que persistieron en la cultura popular mucho tiempo después de que se lograran avances significativos en los derechos de las mujeres. A pesar de esta oposición, las sufragistas continuaron su lucha, utilizando estas representaciones adversas como una forma de visibilizar aún más su causa y reunir apoyo público para la igualdad de derechos.

Las feministas de la segunda ola enfrentaron también la resistencia de sectores de la sociedad que veían en ellas una amenaza a los valores tradicionales y a la estructura familiar convencional. Emergieron movimientos conservadores entre las propias mujeres, algunas de las cuales se opusieron vehementemente a varias de las reivindicaciones feministas, especialmente en cuestiones como el aborto y la liberación sexual. Figuras como Phyllis Schlafly (1924-2016) lideraron campañas contra la Enmienda de Igualdad de Derechos (ERA) en Estados Unidos, argumentando que esta desmantelaría la estructura familiar tradicional y obligaría a las mujeres a asumir roles contrarios a sus «naturales» inclinaciones y

² Puede verse una selección muy amplia y significativa en el sitio web de Palczewski (s.f.).

responsabilidades³. Desde un cristianismo conservador, Schlafly sostenía que el feminismo constituía una violación de la estructura jerárquica tradicional. Concretamente argumentaba que, siendo la familia la unidad básica de la sociedad, los miembros más importantes esta serían las mujeres, pues solo ellas pueden traer hijos al mundo. A cambio de esta tarea de importancia suma, los hombres estarían obligados a prestar a la mujer protección física y apoyo financiero. De hecho, la habrían elevado a un altar del que las feministas querrían hacerla descender. Por eso, si para las feministas el avance de la inferioridad a la igualdad suponía un progreso extraordinario, para las antifeministas pasar de la superioridad a la igualdad representaba un retroceso: ¿por qué deberían las mujeres rebajarse a tener «derechos iguales» si ya gozaban de un estatus de privilegio especial? Midge Decter (1927-2022), otra conservadora prominente, se expresó en términos parecidos, pues, a su entender, las mujeres de su tiempo eran las más afortunadas, saludables, prósperas, mejor educadas y mejor tratadas en la historia de la humanidad e, incomprensiblemente, habían decidido declarar la guerra a los hombres (Decter, 1994, p. 99). A su juicio, la ERA, a la que también se oponía, privaría a las mujeres del trato excepcional que recibían en la sociedad estadounidense⁴.

Por otro lado, al igual que sucedió con la representación de las sufragistas, la representación de las feministas de la segunda ola en los medios de comunicación y la cultura de masas, cuyos resortes movían mayoritariamente los hombres, a menudo perpetuaba estereotipos negativos. Se caricaturizaba a las feministas como masculinas, antifamilia o irracionalmente agresivas, y se pintaba el movimiento feminista como radical y desconectado de las preocupaciones «reales» de la mayoría de las mujeres. Paralelamente, durante los años 70 surgió también un movimiento de liberación masculina. Grupos de hombres

³ Sobre este episodio histórico existe una reciente miniserie: *Mrs. America* (Dahvi Waller, 2020). En ella se retrata la lucha política en torno a la Enmienda de Igualdad de Derechos (ERA) en Estados Unidos. La serie se focaliza en la figura de Phyllis Schlafly, pero no deja de explorar las complejidades de los movimientos políticos y sociales de la época, enfatizando las diferentes perspectivas y tácticas empleadas tanto por los defensores como por los opositores de la enmienda.

⁴ Para Coste (2010) todos estos alegatos tienen una coherencia interna, algo que, a su entender, no podría sostenerse a propósito del discurso antifeminista posterior, articulado por Sarah Palin (1964).

progresistas, influidos por el feminismo de segunda ola, comenzaron a cuestionar las ideas tradicionales de masculinidad en torno a la agresividad y el aislamiento emocional, valores promovidos por el patriarcado (Baker y Baker, 1980; Carrigan, Connell y Lee, 1985; Messner, 1998).

El antifeminismo en Estados Unidos experimentó una transformación profunda durante la década de 1980 con la presidencia de Ronald Reagan, que supuso retrocesos en derechos como el aborto y la discriminación salarial (Faludi, 1991). El antifeminismo se hizo más intenso que en los 70 y cambió sus premisas. Las reinas guerreras del antiguo antifeminismo, como Phyllis Schlafly, se vieron reemplazadas por antifeministas más jóvenes, como Camille Paglia (1947) o Christina Hoff Sommers (1950), que no eran ya amas de casa, sino académicas solteras o sin hijos. Su estrategia consistió, entonces, en presentarse como feministas⁵, aunque serían, en verdad, «falsas feministas», según Faludi (*apud* Coste, 2010, p. 172).

Todas estas reacciones, que reflejan tensiones en la redefinición de roles de género y poder, han acompañado al movimiento feminista desde sus inicios. El actual movimiento por los derechos de los hombres no aparece, pues, como un fenómeno nuevo, aunque presenta algunas particularidades significativas.

3. EL ACTUAL MOVIMIENTO POR LOS DERECHOS DE LOS HOMBRES

Ya en las etapas más recientes, en respuesta a lo que se percibe como avances desmedidos del feminismo, han surgido manifestaciones profundamente críticas contra él (Proyecto Una, 2019), agrupadas bajo lo que se denomina el movimiento por los derechos de los hombres (Men's Rights Movement o MRM)⁶. Este fenómeno, que se difunde principalmente a través de espacios digitales conocidos colectivamente como la «machosfera» (Gómez Suárez, 2022), ha llegado a forjar un argot propio, con neologismos tales como *red pillers*, *black pillers*... La machosfera promueve la adopción de posturas sexistas

⁵ Camille Paglia se llama a sí misma «anti-feminist feminist» (Bean, 2007, p. 23). Hoff Sommers declara explícitamente ser feminista: «I have been moved to write this book because I am a feminist» (Hoff Sommers, 1994, p. 18).

⁶ También conocidos como Men's Rights Activists (MRAs).

y misóginas (García Mingo, Fernández Díaz y Tomás-Forte, 2022) y arremete contra las políticas feministas y de género. Sus propulsores, de hecho, consideran el feminismo no como un movimiento liberador, sino opresor, cuyo objetivo último sería someter, y hasta aniquilar, al hombre, y enfrentar no solo a hombres y mujeres, sino también, reduccionistamente, a las mujeres entre sí e incluso, a veces, a los hombres entre sí. El movimiento por los derechos de los hombres cuestiona también la identidad de género, la imposición del lenguaje inclusivo, la discriminación inversa en los ámbitos familiar y laboral e incluso la propia existencia del patriarcado. Desarrollamos, a continuación, los principales postulados del MRM.

Una de las aportaciones más conocidas del MRM ha sido la acuñación de los términos *redpill* y *bluepill*, derivados de la película *The Matrix* (Lana Wachowski, 1999). En esta icónica película el personaje Morfeo ofrece a Neo la opción de escoger entre una pastilla azul (que le permitiría permanecer, ignorante, en la matriz, una realidad simulada que esconde la verdad sobre el mundo y su existencia) y una pastilla roja (que le revelaría la desasosegante y dura verdad que se esconde tras la realidad artificial creada por las máquinas) (Fig. 1).



Fig. 1

En la machosfera estos términos se utilizan para describir diferentes perspectivas sobre la conciencia de género y la sociedad. La «píldora roja» simboliza el despertar a una realidad donde los hombres sufren por las

expectativas sociales y las dinámicas de género, sustentadas en la Regla de Pareto o regla 80/20, que sostiene que el 80% de las mujeres desean solo al 20% de los hombres. Esto implica que la gran mayoría de los hombres nunca serán deseables y, consecuentemente, nunca encontrarán satisfacción sexual y felicidad. En la machosfera, tomar la «píldora roja» simboliza cuestionar y desafiar las narrativas culturales sobre el género y la masculinidad. La «píldora azul» —que en la película *The Matrix* representa la comodidad y la aceptación del mundo tal y como se presenta, sin cuestionarlo ni cambiarlo—, se relaciona, desde la perspectiva del MRM, con la aceptación del argumentario feminista, según el cual las mujeres serían inocentes seres de luz que valoran, sobre todo, los sentimientos del hombre, no su físico o su cartera, y que actuarían, tanto en el amor como en otras facetas de la vida, movidas tan solo por una esencial bondad.

Los términos «píldora negra» (*black pill*) y «píldora de sitio» (*siege pill*) representan una visión todavía más pesimista que la «píldora roja». Los individuos que se identifican con la «píldora negra» tienden a creer que las dinámicas sociales y de género están tan profundamente arraigadas que no hay una solución efectiva. Esta perspectiva a menudo se asocia con el nihilismo, la resignación y la desesperanza y en algunos casos con un actuar desmedidamente violento, que lleva a ejecutar violaciones (a los denominados *rapecel*) o matanzas colectivas (a los *siegepiller*). Es decir, si quienes toman la «píldora roja» buscan desentrañar la realidad y crear conciencia, desde la convicción de que es posible salir de esa situación mediante el aprendizaje de lo que llaman «juego» (unas dudosas técnicas de seducción)⁷, quienes consumen la «píldora negra» sostienen, en cambio, que cualquier esfuerzo por cambiar la realidad es inútil. La única salida sería rendirse —en la jerga, LDAR (*Lay down and root* ‘acostarse y pudrirse’)—, el suicidio o emular a Elliot Rodger (1991-2014), quien el 26 de abril de 2014 mató a seis personas e hirió a otras catorce cerca del campus de la Universidad de California, (Santa Bárbara) y luego se quitó la vida. Se trata de un

⁷ Los PUA (*Pick-Up Artists*) son individuos que se dedican a estudiar y aplicar estrategias y tácticas de seducción con el objetivo de aumentar sus habilidades para establecer relaciones sexuales o románticas con personas del sexo opuesto. Utilizan, sobre todo, técnicas de persuasión y manipulación social, aunque sin dejar a un lado la mejora de la propia apariencia física a través del ejercicio y la cirugía plástica (*looksmaxing*).

episodio muy estudiado en virtud de la abundante documentación que Rodger dejó como legado, entre la que se encontraban un manifiesto de 137 páginas (Rodger, 2014) y vídeos diversos en que expresaba su frustración por sus fracasos sociales y románticos, incluyendo uno que publicó minutos antes de la masacre. En los foros *incel*, los miembros consideran a Saint Elliot o «The Supreme Gentleman», como se llamaba a sí mismo, un héroe. Lo preocupante es que en su manifiesto, significativamente titulado *My Twisted World (Mi retorcido mundo)*, Rodger efectúa declaraciones tan violentamente misóginas como las siguientes (Rodger, 2014, p. 136):

Women are flawed creatures, and my mistreatment at their hands has made me realize this sad truth. There is something very twisted and wrong with the way their brains are wired. They think like beasts, and in truth, they are beasts. Women are incapable of having morals or thinking rationally. They are completely controlled by their depraved emotions and vile sexual impulses.

La misoginia conduce a Rodger no solo a deshumanizar —a animalizar, en realidad— a las mujeres, sino a plantear que habría que arrebatarles sus derechos (Rodger, 2014, p. 136):

Women should not have the right to choose who to mate and breed with. That decision should be made for them by rational men of intelligence. If women continue to have rights, they will only hinder the advancement of the human race by breeding with degenerate men and creating stupid, degenerate offspring. (...) There is no creature more evil and depraved than the human female.

Women are like a plague. They don't deserve to have any rights. Their wickedness must be contained in order prevent future generations from falling to degeneracy. Women are vicious, evil, barbaric animals, and they need to be treated as such.

Esto es, no se trataría solo de despojar a las mujeres de su agencia y derechos fundamentales, sino también de relegarlas a un estado de subordinación controlado por hombres racionales e inteligentes. La retórica radical de Elliot Rodger, evidente en todas sus intervenciones, refleja una ideología regresiva y radicalmente misógina, en tanto que conceptualiza a las mujeres como meros objetos de reproducción, y no como individuos con derechos y capacidades propias.

La perspectiva extrema de Rodger es un reflejo del proceso de radicalización que se ve en las diferentes «píldoras» adoptadas dentro de estos círculos. Las píldoras roja, negra y de sitio son especialmente preocupantes en términos de radicalización: si la píldora roja representa la etapa inicial de la

radicalización, las otras dos la llevan a un estadio más elevado. Ciertamente, solo los individuos más radicales llevarán a cabo actos de violencia, pero quienes han adoptado estas perspectivas tienden a aprobar y alentar la violencia a través de internet⁸, dando lugar a una cámara de eco donde se ensalza a quienes perpetran tales actos.

Esta cosmovisión violenta se refleja también en las ideas reduccionistas de hombre y mujer y los modelos de relación entre los sexos promovidos por este movimiento. Se parte de un sistema basado en escalas numéricas de atractivo físico y dicotomías reduccionistas. Las escalas numéricas, usadas sobre todo por la subcomunidad misógina de los gurús de la seducción, clasifican a hombres y mujeres en función de su atractivo físico en escalas del 1 al 10, descalificando cruelmente a quienes no dan la talla. Cualitativamente, a los hombres se los cataloga como alfas, betas o incels (Ging, 2019): los «alfa» serían hombres dominantes, exitosos y atractivos que tienen éxito en la competencia masculina; los «beta» serían hombres menos dominantes, más pasivos y con menor éxito en las relaciones interpersonales, a menudo utilizados por las mujeres; los «inceles» serían los «involuntariamente célibes», que se sienten excluidos de las relaciones sexuales y románticas debido a su percepción de falta de atractivo o a su incapacidad para establecer conexión emocional con otras personas⁹. El alfa por excelencia sería el Chad (y en ocasiones, cuando reúne las cualidades de un alfa en grado sumo, el Gigachad). A las mujeres, también reduccionistamente, se las considera «Staceys» o «Beckies». Stacey es una mujer atractiva y socialmente exitosa, popular, segura de sí misma y con múltiples opciones románticas y sexuales. En contraste con Becky, se la percibe como más selectiva y menos interesada en compromisos a largo plazo. Becky, por su parte, sería una mujer promedio en términos de atractivo físico. A menudo se la describe como más reservada, menos popular y menos segura de sí misma, más accesible para los hombres promedio. A todos estos personajes se los representa de múltiples

⁸ Es el fenómeno de la ciberviolencia machista, estudiado por Mantilla (2015), Ranea (2021) y Martínez Sariego (2023).

⁹ Otras categorías serían las representadas por el omega —un individuo en la parte inferior de la jerarquía social, a menudo marginado y sin éxito en relaciones—; y el sigma, una suerte de alfa introvertido que se sitúa fuera de la jerarquía. Antisocial, solitario e independiente, elige vivir al margen de las normas sociales y no sigue las estructuras de poder establecidas.

formas en numerosos memes, uno de los cuales, muy popular, incluye el *dramatis personae* al completo: virgen o incel, Chad, Becky y Stacey (fig. 2).



Fig. 2

Por otra parte, a los hombres que apoyan el feminismo, identificados con los beta, se los ridiculiza también mediante términos despectivos, como *simps*, *manginas* y *aliades*. *Simp* es un término usado para describir a un hombre al que se percibe como demasiado complaciente o sumiso con las mujeres, especialmente de manera que se considera exagerada o no auténtica. *Mangina*, compuesto de *man* (“hombre”) y *vagina*, es un término con el que se denigra hombres a los que se percibe como feminizados o demasiado alineados con los postulados feministas. *Aliades*, en fin, aunque puede ser usado en un sentido inclusivo para referirse a aliados de cualquier género en la lucha por la igualdad, también se usa irónicamente o con desdén para criticar a quienes se considera que apoyan estas causas de manera superficial o para ganar aprobación social. Estos términos, que buscan menospreciar y deslegitimar a quienes no apoyan el MRM, se propagan a menudo a través de memes, que buscarían castigar socialmente a los hombres que se desvían de los roles de género percibidos como normativos, al tiempo que intentan desacreditar el movimiento feminista en sí.

4. CONTRARREACCIONES FEMINISTAS

La autocritica es un componente esencial del avance y la introspección dentro del feminismo. A lo largo de la historia, desde el sufragismo hasta la segunda ola, ciertas figuras prominentes han adoptado posturas que pueden percibirse como agresivas, como Kate Millett, para quien la revolución debería estar sostenida por la concienciación ideológica, pero sin descartar la lucha

armada («armed struggle») y las estrategias violentas («violent tactics») (Millett, 2000, pp. 362-363)¹⁰.

En la actualidad, algunos sectores del feminismo, al igual que ciertos grupos dentro de la machosfera, recurren a la humillación pública y la demonización mediática no solo de las voces machistas más violentas, sino de los hombres en general, incurriendo en lo que podría considerarse misandria. Quienes adoptan estas posturas contradicen los principios de empatía y sensibilidad asociados tradicionalmente con el progresismo. Constituye ejemplo de esta dinámica el uso peyorativo de expresiones como «male tears» («lágrimas de machito») para descalificar a aquellos que defienden los derechos del hombre con argumentos como el «not all men»¹¹. Esta retórica demuestra el conocido aserto según el cual los extremos se tocan. Al igual que los integrantes del MRM, algunas feministas criminalizan también a los hombres partidarios de su causa con términos como «aliados», «feministas» y «deconstruidos». Así, Esther Pineda¹², en su poemario *Resentidas* (2020), compilación de su «no-poesía»¹³, expresa la siguiente súplica (Pineda, 2020, p. 61):

Librame de los aliados,
de los feministas
de los deconstruidos,
que de los antifeministas
de los machistas
de los misóginos

¹⁰ Un comentario de este pasaje, en relación con el mito de Orfeo, puede verse en Laguna Mariscal (2018, p. 428).

¹¹ El argumento «not all men» (no todos los hombres) se usa para responder a críticas o comentarios que abordan problemas de sexismo o violencia de género, sugiriendo que tales actos no son perpetrados por todos los hombres. Algunas feministas ridiculizan el argumento porque, aunque es factualmente correcto, se considera una forma de desviar la atención del problema sistémico y minimizar la responsabilidad colectiva. En lugar de reconocer y combatir las estructuras opresivas, este argumento atañe, en efecto, a la defensa individual de algunos hombres.

¹² Sobre la poesía de esta autora, cf. Martínez Sariego (2024a, 2024b).

¹³ La propia Esther Pineda se caracteriza como «no poeta» (Pineda, 2020b, p. 107): «No soy poeta / no he escrito poemarios / no soy poeta / no he ganado concursos literarios, / no soy poeta / no he ido a recitales y menos declamado, / solo siento / el fuego de las letras / en mi interior quemando».

me libro yo.

Esta perspectiva se fundamenta en la concepción de que aquellos abiertamente «antifeministas», «machistas» y «misóginos», por su franca oposición, presentan un riesgo comparativamente menor para el feminismo, dado que sus intenciones y posturas son explícitas, lo que permite a las mujeres estar prevenidas y enfrentarse a ellos. En cambio, habría que tomar precauciones frente a los individuos que se identifican como «aliados», «feministas» y «deconstruidos», que podrían minar el feminismo desde dentro, subrepticamente. En este contexto, Pineda no se limita solo a la crítica verbal; su obra también propone acciones más confrontativas, como el escrache y actos simbólicos de protesta que incluyen la quema de objetos. A esta no-poeta la inspiran las musas de la ira¹⁴ y arremete contra todo y contra todos. Hay en el conjunto de su poemario importantes dosis de violencia.

Se podría argumentar que tales expresiones responden al uso de una licencia poética, empleada con el propósito de enriquecer la expresividad del texto, pero esta tendencia hacia la confrontación y la crítica radical encuentra eco fuera de los textos literarios. Así, en la fachada de los Juzgados de Pamplona, con ocasión del juicio de la Manada¹⁵, aparecieron numerosas pintadas, en una de las cuales se lee la famosa consigna: «Sin piernas sin brazos, machitos a pedazos» (fig. 3)¹⁶. De redes sociales pueden extraerse perlas semejantes, como «Todos los hombres merecen que los suban al cielo y cuando estén bien arriba los estrellen contra el suelo» (Es De Resentida). La usuaria de Twitter @BelOlid, por su parte, recurrió a la red del pajarito azul para buscar inspiración para una manifestación feminista: «Algunes de les consignes que cantarem avui seran

¹⁴ La expresión es de Maestro (2014).

¹⁵ El caso de «La Manada», que atrajo la atención de los medios internacionales durante 2018, gira en torno a cinco hombres acusados de agredir sexualmente a una joven durante las fiestas de San Fermín en 2016. La sentencia inicial, que condenaba a los acusados por abuso sexual en lugar de por agresión sexual, generó debate e indignación, ya que el veredicto se consideró demasiado indulgente e insultante para las víctimas de agresión sexual. Desde el feminismo, en plena efervescencia del #MeToo, se apostó por la consigna «Hermana, yo te creo» y se exigieron cambios en las normas sociales y legales que perpetuaban la impunidad en casos de violencia contra las mujeres.

¹⁶ Laguna Mariscal (2018) establece un paralelo con la acción del *sparagmós*, desmembramiento ritual ejecutado por las ménades sobre Orfeo.

‘estamos hasta el culo / de tanto machirulo’ / ‘ni piernas, ni brazos, machitos a pedazos’, ‘machito muerto, abono pa mi huerto’ Propostes equivalents en català? Ens calen». Todas estas manifestaciones evidencian una polarización profunda en el discurso sobre género.

Es fundamental reconocer que la violencia verbal y simbólica no es exclusiva de una parte del espectro ideológico de género. La polarización y el recurso a la agresión simbólica por parte de algunos sectores del feminismo, así como del antifeminismo, subrayan la necesidad urgente de reevaluar las estrategias de diálogo y confrontación dentro de estos movimientos. Tal reconsideración es crucial para fomentar un ambiente más inclusivo y constructivo, donde se puedan dirimir cuestiones sin recurrir a la demonización de la parte contraria.



Fig. 3

5. CAUSAS DE LA ACTUAL POLARIZACIÓN IDEOLÓGICA: LAS CÁMARAS DE ECO

El presente análisis busca elucidar las causas fundamentales detrás de la polarización ideológica que caracteriza al debate entre feminismo y

antifeminismo. Aunque son diversas¹⁷, este apartado se centra en la que consideramos más significativa: la existencia de cámaras de eco, fenómeno exacerbado por el funcionamiento intrínseco de internet. Pariser (2011) sostiene que internet, lejos de ofrecer un espectro objetivo de información, tiende a presentar a cada usuario un flujo de contenido personalizado que refuerza sus creencias preexistentes. Esto da lugar a las denominadas cámaras de eco, espacios virtuales donde las opiniones son no solo confirmadas sino también amplificadas, contribuyendo así a una mayor polarización ideológica. Este fenómeno se manifiesta a través de varios mecanismos:

- 1) Algoritmos de redes sociales: Las plataformas digitales emplean algoritmos que favorecen la exposición del usuario a contenido alineado con sus interacciones previas en relación con el feminismo, lo que perpetúa una burbuja informativa que consolida creencias y restringe el acceso a perspectivas contrarias.
- 2) Selección de medios: Existe una tendencia innata a buscar y consumir información que respalde nuestras perspectivas ideológicas, también en relación con el feminismo, lo que limita la exposición a puntos de vista divergentes y genera un ciclo de confirmación de sesgos.
- 3) Fragmentación de la sociedad: La agrupación en comunidades de pensamiento homogéneo profundiza las divisiones entre colectivos ideológicamente opuestos, como los grupos feministas y antifeministas, exacerbando la desconfianza y la polarización.
- 4) Desinformación selectiva: Las cámaras de eco facilitan la difusión de información falsa o engañosa (fake news) (Lazer *et alii*, 2018), lo que puede distorsionar la percepción pública sobre temas de debate y obstaculizar las discusiones informadas.

¹⁷ La discusión sobre feminismo y antifeminismo no ocurre en el vacío, sino que es parte de un contexto más amplio de luchas culturales y políticas, incluyendo debates sobre el multiculturalismo, la inmigración y la justicia social.

- 5) Polarización emocional: La limitada exposición a opiniones alternativas dentro de estas cámaras de eco puede intensificar las reacciones emocionales, profundizando la brecha ideológica y complicando los esfuerzos por establecer un diálogo constructivo.

Las investigaciones en el campo de la psicología social y los estudios de medios han ofrecido aportaciones valiosas sobre cómo estas dinámicas afectan el diálogo y la percepción pública. Sunstein (2017), por ejemplo, explora ampliamente cómo las plataformas digitales y las redes sociales influyen en la democracia y la discusión pública. Aunque su enfoque no se centra específicamente en el feminismo o el antifeminismo, las ideas que presenta son aplicables a cualquier debate social. Abundando en las tesis de Pariser, Sunstein argumenta que las redes sociales y las tecnologías de la información han creado «cámaras de eco» y «nichos de información» donde grupos de personas se aíslan de puntos de vista contrarios y quedan expuestos principalmente a información que refuerza sus creencias preexistentes. Discute también el concepto de «ley de grupo», según el cual las discusiones dentro de grupos homogéneos tienden a volverse extremas. Esto implica que, en contextos donde predominan opiniones similares (como puede ser un grupo feminista o antifeminista en redes sociales), las opiniones de los integrantes pueden radicalizarse aún más. El uso de una retórica inflamada y de apelaciones fuertemente emocionales por ambas partes puede intensificar la división. Los argumentos, en efecto, suelen presentarse de manera que resalten conflictos y confrontaciones, en lugar de buscar puntos en común o entendimiento mutuo. Sunstein aboga por un espacio público más deliberativo, donde haya un intercambio genuino de ideas entre personas con diferentes perspectivas. Propone que las plataformas digitales deberían diseñarse de manera que promuevan la exposición a una diversidad de puntos de vista y fomenten una discusión más equilibrada y menos polarizada.

6. CONCLUSIONES

En este trabajo se ha explorado la creciente polarización ideológica dentro del debate entre el feminismo y el antifeminismo, subrayando cómo este fenómeno se ha exacerbado en la era digital. Se ha evidenciado que la brecha

entre quienes buscan avanzar hacia la igualdad de género y aquellos preocupados por la preservación de tradiciones culturales y valores conservadores no solo persiste, sino que se ha acrecentado significativamente en los últimos tiempos. Esta dinámica se ha visto influenciada por varios factores, incluidas las tecnologías de información y comunicación, que, lejos de servir como puentes de entendimiento, han actuado frecuentemente como barreras que profundizan la división.

Las plataformas de redes sociales, junto con la prevalencia de la cultura de la desinformación, han desempeñado roles críticos en el apuntalamiento de posturas ideológicas extremas, socavando el diálogo constructivo entre las partes. La personalización del contenido en internet, especialmente a través de algoritmos que favorecen la creación de cámaras de eco, ha contribuido a este endurecimiento de posiciones, limitando la exposición a opiniones divergentes y, por ende, la oportunidad de desarrollar empatía y comprensión mutua.

Frente a este escenario se impone la urgencia de adoptar medidas que fomenten la diversidad de opiniones y promuevan el pensamiento crítico. Es imperativo incentivar no solo la tolerancia hacia diferentes perspectivas, sino también el esfuerzo activo por comprenderlas. Esto implica, desde una perspectiva técnica, un llamamiento a las plataformas digitales y a los medios de comunicación para que revisen los principios detrás de sus algoritmos, orientándolos hacia la promoción de un espectro más amplio de voces y perspectivas. De esta manera, podrían desempeñar un papel decisivo en contrarrestar la formación de cámaras de eco y facilitar un entorno más propicio para el diálogo.

En conclusión, la solución a la polarización ideológica en debates como el feminismo frente al antifeminismo, y en otros temas de relevancia social, requiere de un compromiso colectivo hacia la comprensión y el respeto mutuo. Esto incluye la implementación de políticas y tecnologías que estimulen la exposición a una pluralidad de puntos de vista, así como el fomento de un espíritu crítico y reflexivo en la sociedad. La responsabilidad recae tanto en los individuos como en las instituciones: es preciso un esfuerzo concertado para reconstruir los puentes de comunicación y entendimiento en nuestras comunidades.

OBRAS CITADAS

- Baker, M., y Bakker, J. I. H. (1980). The Double-Bind of the Middle Class Male: Men's Liberation and the Male Sex Role. *Journal of Comparative Family Studies*, 11(4), 547-561.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Carrigan, T., Connell, B., y Lee, J. (1985). Toward a New Sociology of Masculinity. *Theory and Society*, 14(5), 551-604.
- Coste, F. (2010). Conservative Women and Feminism in the United States: Between Hatred and Appropriation. *Anglophonia Caliban/ Sigma*, 27, 167-176.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*.
- Decter, M. (2002). The State of Our Culture. 1994. En P. N. Truluck (Ed.), *Always Right: Selected Writings of Midge Decter* (pp. 95-106). The Heritage Foundation. [1994].
- DuBois, E. C. (1998). *Feminism and Suffrage: The Emergence of an Independent Women's Movement in America, 1848-1869*. Cornell University Press.
- Faludi, S. (1991). *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. Crown.
- Faludi, S. (1991). *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. Three Rivers Press.
- Ferree, M. M., & Tripp, A. M. (2006). *Global Feminism: Transnational Women's Activism, Organizing, and Human Rights*. New York University Press.
- Fileborn, B., & Loney-Howes, R. (Eds.). (2019). *#MeToo and the Politics of Social Change*. Palgrave Macmillan.
- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. W.W. Norton.
- García Mingo, E., S. Fernández Díaz y S. Tomás-Forte (2022). (Re) configurando el imaginario sobre la violencia sexual desde el antifeminismo: el trabajo ideológico de la manoefera española. *Política y Sociedad*, 59.1, 1-15.
- Garrido-Rodríguez, C. (2021). Repensando las olas del Feminismo. Una aproximación teórica a la metáfora de las "olas". *Revista de Investigaciones Feministas* 12(2), 483-492.
- Ging, D. (2019). Alphas, Betas, and Incels: Theorizing the Masculinities of the Manosphere. *Men and Masculinities*, 22(5), 123-145.
- Gómez Suárez, A. (2022). Aparatos ideológicos del patriarcado: la manosfera. En T. Aránguez Sánchez y O. Olariu (Eds.), *Algoritmos, teletrabajo y otros grandes temas del feminismo digital* (pp. 763-772). Dykinson.
- Hesford, V. (2013). *Feeling Women's Liberation*. Duke University Press.
- Hoff Sommers, C. (1994). *Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women*. Simon & Schuster.
- Laguna Mariscal, G. (2018). El mito de Orfeo como representación de ideología patriarcal y propuesta de deconstrucción feminista. En I. Vázquez Bermúdez et al. (Eds.), *Reflexiones desde la investigación para avanzar en igualdad: VII Congreso Universitario Internacional Investigación y Género* (pp. 420-433). SIEMUS.
- Lazer, D. M. J. et alii (2018). The science of fake news. *Science*, 359(6380), 1094-1096.
- Maestro, J. G. (2014). *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Pentalfa.
- Mantilla, K. (2015). *Gendertrolling: How Misogyny Went Viral*. Praeger.

Cartografías feministas: teoría, canon y reescrituras culturales

- Marshall, Susan E. (1997). *Splintered Sisterhood: Gender and Class in the Campaign Against Woman Suffrage*. University of Wisconsin Press.
- Martínez Sariego, M. M. (2023). ¡Pues ver y desear, señora puta! De un soneto atribuido a Quevedo a la actual ciberviolencia sexual. *Ensayos ciberfeministas* (pp. 188-203). Dykinson.
- Martínez Sariego, M. M. (2024a). Rebelión en el país de las misses: la poesía subversiva de Esther Pineda. *Los logros de la gobernabilidad en América Latina*. Dykinson (en prensa).
- Martínez Sariego, M. M. (2024b). La revuelta poética contra el canon de belleza: Rupí Kaur y Esther Pineda. *Reflejos de diversidad: intersecciones e identidades en cuerpos compartidos*. Egregeius (en prensa).
- Messner, M. A. (1998). The Limits of “The Male Sex Role”: An Analysis of the Men's Liberation and Men's Rights Movements' Discourse. *Gender*.
- Millett, K. (1970). *Sexual Politics*. Doubleday.
- Millett, K. (2000). *Sexual Politics*. University of Illinois Press. 4ª ed.
- Mohanty, C. T. (2003). *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Duke University Press.
- Palczewski, C. H. (2005). The male Madonna and the feminine Uncle Sam: Visual argument, icons, and ideographs in 1909 anti-woman suffrage postcards. *Quarterly Journal of Speech*, 91 (4), 365-394.
- Palczewski, C. H. (s. f.). *Postcard Archive*. University of Northern Iowa. Cedar Falls, IA. http://www.uni.edu/palczews/postcard_archive.html.
- Pariser, E. (2011). *The Filter Bubble: What the Internet is Hiding from You*. Penguin Press.
- Pineda, E. (2020). *Resentida*. Sudestada.
- Proyecto UNA (2019). Leia, Rihanna & Trump: De cómo el feminismo ha transformado la cultura pop y de cómo el machismo reacciona con terror. *Descontrol*.
- Ramsey, E. M. (2000). Inventing Citizens during World War I: Suffrage Cartoons in the Woman Citizen. *Western Journal of Communication* 64(2),113-147
- Ranea, B. (2021). *Desarmar la masculinidad*. Catarata.
- Rodger, E. (2014, 23 de mayo). *My Twisted World. Autobiographical Manifesto*. <https://www.documentcloud.org/documents/1173808-elliott-rodger-manifesto>
- Schlafly, P. (2003). What's Wrong with Equal Rights for Women? *Phyllis Schlafly Report February 1972, Feminist Fantasies* (pp. 89-93). Spence Publishing Company [1972].
- Sunstein, C. R. (2017). *#Republic: Divided Democracy in the Age of Social Media*. Princeton University Press.
- Tickner, L. (1988). *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-1914*. University of Chicago Press.
- Walker, R. (1992). Becoming the Third Wave. *Ms* (January/February, 1992), 39–41.
- Waters, K., & Conaway, C. B. (Eds.). (2007). *Black Women's Intellectual Traditions: Speaking Their Minds*. University Press of New England.

EL LÉXICO INVENTADO DE HUBERTINE AUCLERT EN *LE VOTE DES FEMMES*: CONSIDERACIONES TRADUCTOLÓGICAS DEL USO DE NEOLOGISMOS

María Molinos Sánchez

Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

Los neologismos, como manifestación de la necesidad comunicativa y la creatividad, han estado presentes en la evolución de todo sistema lingüístico. De acuerdo con Pruvost y Sablayrolles (2012, pp. 3-4), la comunicación entre los seres humanos pasa necesariamente por crear palabras con las que designar el universo que nos rodea y que percibimos, nuestros sentimientos y pensamientos. Así, las palabras nacen de la voluntad del hombre de representar mediante sonidos y signos las cosas, las ideas y los hechos. Sea cual sea la interpretación metafísica, biológica o lingüística, el lenguaje siempre se inscribe en un proceso creativo y, por ende, neológico. En el ámbito de la literatura, los neologismos han constituido tradicionalmente una forma de expresión creativa y artística: escritores como François Rabelais, André Breton, Guillaume Apollinaire o Raymond Queneau encontraron en el neologismo una nueva forma de expresión.

La formación de nuevas palabras ha sido objeto de numerosos estudios, como la creación de neologismos en las lenguas románicas (García Palacios *et al.* 2016; Abraham y Gil Casadomet, 2023); la inclusión de los neologismos en los diccionarios (Cazorla Vivas, 2023) o el empleo de neologismos en diversos campos como la literatura (González Iglesias, 1992), la política (Carrillo-Expósito, 2023) los medios de comunicación (Esteban Asencio, 2008) o el discurso feminista (Gandarias Goikoetxea, 2017).

Con el presente trabajo pretendemos contribuir, por un lado, a aquellos estudios dedicados a la aportación de las mujeres, infravalorada y olvidada, a campos como la política, el derecho o la literatura, y, por otro lado, a aquellos trabajos que abordan el uso de los neologismos en la literatura de no ficción. En concreto, enfocamos el presente trabajo en la presencia de neologismos en una de las principales obras de la periodista francesa Hubertine Auclert, que consagró su vida a la causa feminista y logró, gracias a su tesón y talento literario, que el sufragismo se convirtiese en objeto de debate en una sociedad decimonónica en la que el derecho al voto era una cuestión secundaria, incluso dentro del movimiento feminista.

2. HUBERTINE AUCLERT, LA ENSAYISTA SUFRAGISTA

Nacida en 1848 y proveniente de una familia acomodada, Auclert pronto sintió un creciente interés por la política, interés probablemente auspiciado por el ambiente de su entorno familiar, pues tanto su padre como su hermano mayor Théophile ostentaron cargos políticos en su comuna natal, Tilly (Hause, 1987, pp. 10-11). Tras dedicar varios años a atender a las víctimas de la viruela y a recaudar fondos para los soldados durante la guerra de 1870, Auclert, que seguía la lucha feminista de Léon Richer y Maria Deraismes a través de la prensa, decidió trasladarse a París al leer una carta del escritor Victor Hugo publicada en el diario *L'avenir des femmes* en la que censuraba la situación de sometimiento de la mujer, a la que comparaba con esclavas (Taïeb en Bard, 2017, p. 83). A su llegada a París, Léon Richer y Maria Deraismes, la nombraron secretaria de su periódico *L'avenir des femmes*. Auclert se dedicó a partir de entonces a estudiar la cuestión de la emancipación de las mujeres (Taïeb en Bard, 2017, p. 83). Al conocer las reivindicaciones políticas de aquellas pioneras de generaciones anteriores que, de 1789 a 1848, habían luchado por la libertad de la mujer, se convenció de que el sufragio (entonces considerado una reivindicación menor dentro del movimiento feminista) era la clave para obtener la emancipación de la mujer (Cadène, 2021, p. 17). De este modo, a partir de 1870, Auclert militó activamente por la igualdad entre sexos y defendió en todos sus artículos, campañas y ensayos que la mujer debía tener derecho a votar la ley a la que quedaba sometida (Spinassou y Beaud, 2015, p. 9) Tal y como recoge Hause (1987, pp. 107, 143, 173) desde 1877 hasta 1912, Auclert envió un total de

cincuenta y nueve peticiones a diferentes instituciones políticas nacionales y municipales en las que reclamaba, entre otras muchas reformas, el sufragio para la mujer, la inclusión de derechos iguales para el género femenino en la Constitución, la presencia de mujeres en la asamblea constitucional, el derecho de las mujeres a asistir a las reuniones electorales o la inclusión del sufragio en el programa del partido.

Si bien la lucha de Auclert estuvo fundamentalmente centrada en la obtención del sufragio, abordó muchas de las causas que concernían a la mujer, como, por ejemplo, el derecho a presentar demandas de paternidad, la separación de bienes, los derechos económicos de las mujeres casadas, el acceso a puestos de trabajo y formación para las mujeres, la amnistía de las comuneras, la feminización de la lengua, la creación de escuelas para las niñas argelinas o la situación legal de las mujeres y la poligamia en Argelia. En su afán por lograr la equidad entre sexos, además de escribir más de cuatrocientos artículos para diferentes periódicos en los que abogaba por el reconocimiento de las prerrogativas de la mujer, Auclert publicó sus ensayos *Les Femmes arabes en Algérie*, *L'Argent de la femme*, *Le Nom de la femme* y *Le Vote des femmes*, en los que trató cuestiones diversas, pero siempre relativas a los derechos de su género (Taïeb, 2017, p. 89).

3. LOS NEOLOGISMOS

3.1. *Concepto y delimitación*

Tradicionalmente, el concepto de *neologismo* se ha distinguido del de *neología*. Como afirman Varo *et al.* (2009, p. 188), existe cierto consenso entre los investigadores al considerar que el término *neología* hace referencia al proceso de creación de unidades léxicas nuevas, mientras que el *neologismo* es la nueva unidad léxica resultante de dicho proceso. Así, neología y neologismo hacen referencia respectivamente al proceso y al producto. Según Cabré (1993, p. 45), un neologismo posee cuatro rasgos principales que permiten su identificación:

- 1) La diacronía: una unidad es neológica si ha aparecido en un periodo reciente.

- 2) La lexicografía: una unidad es neológica si no figura en los diccionarios.
- 3) La inestabilidad sistemática: una unidad es un neologismo si presenta inestabilidad, bien en su forma (morfológica, fonética, gráfica), bien en su significado.
- 4) La psicología: una unidad es un neologismo si es percibida por los hablantes como nueva.

Pruvost y Sablayrolles (2012, p. 53) definen el neologismo como aquel signo lingüístico en el que, al igual que en los otros signos, se asocia un significado (sentido) con un significante (forma) que aluden de forma global a un referente extralingüístico. La novedad en uno o varios de esos tres elementos del signo semiótico (significante, significado y referente) afecta a dicho signo en su conjunto. Así, un neologismo puede estar formado por una nueva forma que posee un nuevo significado (como el verbo *customiser*); por una forma ya existente en la lengua que adquiere un sentido nuevo (como el adjetivo *mortel*, empleado en la actualidad para calificar algo positivamente de forma entusiasta y coloquial) o por una forma nueva que adquiere un significado antiguo (por ejemplo, *parainage* ha sido sustituido por *sponsor*). Siguiendo la clasificación más extendida, Pruvost y Sablayrolles (2012, p. 96) distinguen entre neologismo formal (es decir, que adopta una nueva forma), neologismo semántico (que toma un nuevo sentido) y préstamo. A su vez, proponen una distinción entre la matriz externa (el préstamo) y las matrices internas, las cuales, a su vez, se subdividen en cuatro: morfosemánticas, sintáctico-semánticas, puramente morfológicas y semántico-pragmáticas (Pruvost y Sablayrolles, 2012, p. 99).

Las matrices morfosemánticas engloban las matrices por construcción, por imitación y por deformación. Dentro de la primera (construcción), las palabras se forman mediante la adición de un afijo (afijación) o mediante la composición. La prefijación consiste en la adición de un afijo delante una base simple o compuesta (Pruvost y Sablayrolles, 2012, p. 100). La sufijación consiste en la adición de un afijo tras una base simple o compuesta. Asimismo, pertenecen a esta categoría las palabras parasintéticas, es decir, aquellas que se construyen mediante la adición simultánea de un sufijo y un prefijo. Por otra parte, la derivación inversa, también llamada regresiva, consiste en la creación de una palabra mediante la supresión de un afijo.

Mediante la composición se unen varias unidades léxicas que conforman una nueva. Dentro de este tipo de formación, se distinguen las palabras compuestas *stricto sensu*, las sinapsias y los compuestos cultos. Las palabras compuestas *stricto sensu* (Pruvost y Sablayrolles, 2012, p. 104) se forman por la combinación de palabras de categorías diversas: verbo-nombre (*lave-linge*), sustantivo-sustantivo (*voiture-bélier*), nombre-adjetivo (*foyer monoparental*), adverbio-verbo (*mal-nutris*), etc. Las sinapsias, por su parte, se crean uniendo varias palabras con un conector (*à, de, pour*, etc.), como ocurre en *ponme de terre*. Los compuestos cultos se construyen mediante el uso de formantes tomados del latín o del griego (*graphologue, logopathie*, etc.). Las palabras maleta, resultantes de la combinación de fragmentos de palabras que comparten una parte de su significante (como, por ejemplo, *portmanteau*), también se engloban en este subgrupo.

Por otro lado, dentro de las palabras creadas mediante imitación y deformación se encuentran las onomatopeyas, los parónimos, los falsos cortes, las deformaciones gráficas y las vulneraciones sistemáticas del código, como el verlan (Pruvost y Sablayrolles, 2012, p. 107). Las onomatopeyas reproducen sonidos de la realidad mediante una adaptación al sistema fonológico de la lengua, de modo que a menudo se transgreden las reglas relativas al encadenamiento de las letras. En lo que respecta a la paronimia, en ocasiones las creaciones, involuntarias o lúdicas, se deben a la alteración de un significante mal entendido o demasiado difícil de pronunciar o escribir. Los falsos cortes están compuestos por fragmentos de palabras que no siguen una lógica morfológica o etimológica (por ejemplo, *autobús* no está compuesto por las unidades léxicas *auto* y *bus*). Las deformaciones gráficas, por su parte, son modificaciones en la grafía de una palabra (como *aeropuerto* en lugar de *aeropuerto*).

Las matrices sintáctico-semánticas implican un cambio en el uso sintáctico (que engloba la conversión, la neología combinatoria, las extensiones o restricciones de sentido y la neología por metáfora) o en el sentido de unidad. La conversión consiste en el cambio de la pertenencia de categoría de una unidad léxica sin añadir ni suprimir afijos derivacionales, de modo que la palabra se emplea como si perteneciese a otra categoría gramatical. Así, los adjetivos se convierten en adverbios, los adverbios en adjetivos, los verbos se convierten en sustantivos y los sustantivos en verbos (por ejemplo, en *je crise*, el sustantivo *crise* se convierte en verbo, pasando así a significar 'sufrir una crisis'). La neología

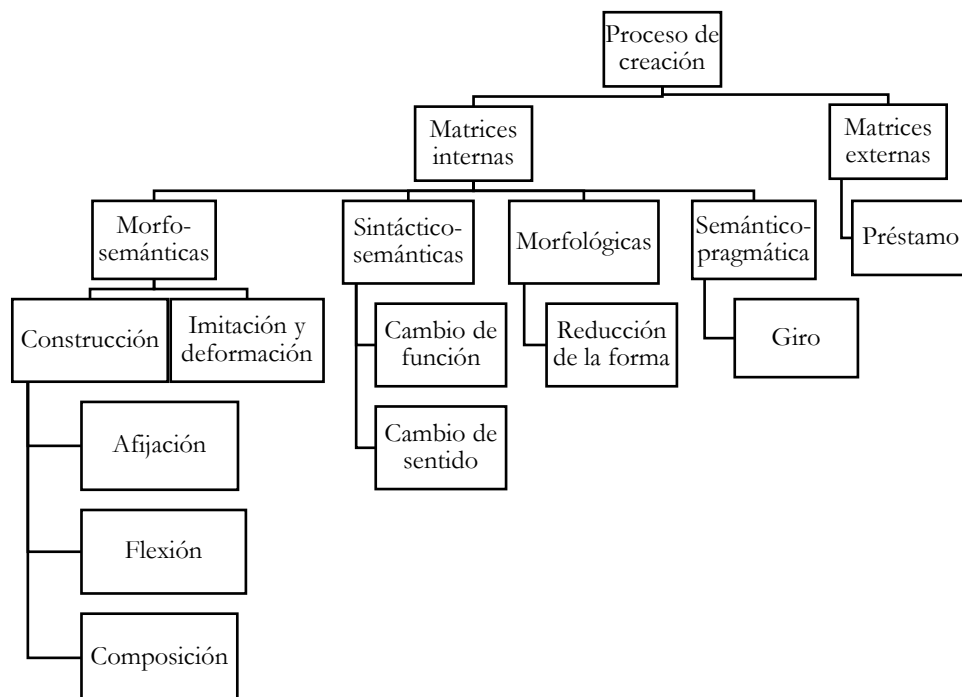
combinatoria se basa en el cambio en la construcción sintáctica o en el uso de concurrentes inesperados. Por ejemplo, *pâmer* como '*se rappeler de quelque chose*'. En cuanto al sentido de la unidad, las restricciones y extensiones de sentido, la metáfora, la metonimia y otras figuras constituyen el conjunto de las matrices semánticas. Las restricciones y extensiones de sentido consisten en la aplicación de palabras a realidades más específicas o más generales (por ejemplo, el verbo *pondré*, que inicialmente significaba 'poner', actualmente se emplea únicamente en el ámbito de la agricultura). Para crear una neología por metáfora es necesario que exista un parecido perceptible de manera instantánea entre dos objetos (como ocurre, por ejemplo, como entre el animal *la souris* y el ratón del ordenador *le mulo*).

Las matrices morfológicas están compuestas por la truncación y la siglación (Pruvost y Sablayrolles, 2012, p. 113). La truncación obedece al principio de economía del lenguaje, ya que reduce las unidades polisilábicas. Según el elemento suprimido pueden distinguirse la aféresis, si el elemento suprimido se encuentra al principio de la palabra; síncope, si se encuentra en medio y apócope si se encuentra al final. Por otro lado, la siglación comprende las siglas y los acrónimos, según se deletreen las letras o la palabra resultante se pronuncie como una palabra común, respectivamente.

La última de las matrices internas, la semántico-pragmática, consiste en el giro de una unidad léxica larga y compleja, de una locución o una secuencia, que ve modificado de alguna manera (ya sea por adición, supresión o sustitución) alguno de sus componentes.

En cuanto a la matriz externa, difiere de las internas en tanto en cuanto las palabras nuevas no se crean en el sistema de la propia lengua, sino que son importadas de otros sistemas lingüísticos, de lenguas extranjeras, ya sean vivas o muertas.

En la siguiente gráfica se ilustran los diferentes mecanismos de creación de palabras nuevas en la lengua francesa según Pruvost y Sablayrolles (2012, p. 117).



Gráfica 1. Clasificación de procesos de creación de neologismos de Pruvost y Sablayrolles (2012)

3.2. *La traducción de los neologismos*

Cabré (1993, pp. 445-446) clasifica los neologismos según su pertenencia a la lengua general o especializada, según su función y según el recurso empleado para su formación. Así, según su pertenencia al sistema de la lengua general o especializada distingue entre los neologismos de la lengua común y los neologismos o neologismos propios de las lenguas de especialidad. Ambos se diferencian en su creación, su función predominante, su forma, su relación con sus sinónimos, su permanencia en la lengua y su relación con otros sistemas. Así, los neologismos surgen de forma espontánea, sin ninguna motivación, no permanecen en la lengua, poseen concurrencia sinonímica, se basan en la lengua y en los préstamos y no se difunden a otras lenguas. Por su parte, la creación de los neologismos obedecen a una necesidad comunicativa, los cuales permanecen estables en la lengua, son unívocos, se forma mediante la composición culta y se difunden a otras lenguas. Atendiendo a su función, Cabré (1993, p. 447) distingue entre neologismos referenciales, surgidos de la imperiosidad de atender

cierta necesidad comunicativa y los expresivos, creados como nueva forma de expresión. Dependiendo del recurso utilizado para su formación, Cabré (1993, pp. 447-448) identifica cuatro tipos de neologismos:

- 1) Los neologismos de forma, creados a partir de distintos procesos de formación: derivación, composición, sintagmación y truncación.
- 2) Los neologismos de función, entre los que se encuentran los creados por conversión sintáctica y las lexicalizaciones de una forma flexiva.
- 3) Los neologismos semánticos, que incluyen la modificación, ampliación o restricción del significado de la palabra base.
- 4) Los neologismos de préstamos, que abarcan los calcos y los préstamos propiamente dichos.

Newmark (1988, p. 150) establece once técnicas específicas para la traducción de neologismos: 1) la transferencia, la transcripción o la transliteración; 2) la creación de un nuevo acuñamiento creado por composición; 3) la creación de nuevo acuñamiento creado por derivación; 4) la naturalización o adaptación fonológica y morfológica de la nueva unidad léxica a la lengua meta; 5) la traducción reconocida en la lengua meta; 6) el equivalente funcional o acuñado, es decir, el equivalente aceptado en la lengua meta; 7) el equivalente descriptivo; 8) la traducción literal; 9) la combinación de varias estrategias de traducción; 10) el calco; 11) el uso de internacionalismos o acrónimos.

Newmark (1988, p. 150) señala una serie de factores contextuales que pueden condicionar la selección de una u otra estrategia en la traducción del neologismo: el valor y propósito del neologismo; su importancia en la cultura de la lengua de llegada, en la cultura de la lengua de partida y en la cultura general; el carácter más o menos reciente del neologismo; la frecuencia de uso; la probable duración en el sistema de la lengua; la autoridad del traductor; el reconocimiento del que goce la traducción; la existencia o falta de referentes en la lengua de llegada; el grado de transparencia u opacidad; el tipo de texto en el que aparece; el número de posibles receptores; la adaptación que debe sufrir en la lengua de llegada; su pertenencia a campos o disciplinas (moda, comercio, etc.); la eufonía; la concurrencia o no con otro u otros neologismos; la justificación lingüística; la probabilidad de que su uso se extienda y se convierta en un internacionalismo; la vinculación entre su creación y el prestigio (es decir,

si se ha formado por motivos de prestigio); el contexto en el que aparece y el estatus del que goza en la lengua de origen o en la de llegada.

Para el correcto trasvase de los neologismos de la lengua origen a la lengua meta, es necesario conocer cuáles son los procesos de formación de palabras disponibles en la lengua meta. Dado que el presente trabajo se centra en una propuesta de traducción al español del ensayo *Le vote des femmes*, se han considerado únicamente los mecanismos de formación de neologismos propios de la lengua española. Aplicando la distinción ya mencionada entre neologismos de forma y neologismos semánticos, Guerrero (1995, p. 19), establece cuatro mecanismos de creación de neología de forma y dos mecanismos de neología semántica en español.

La neología formal consiste tanto en la creación de nuevos significantes como en la creación de significantes y significados nuevos. Entre los procedimientos de creación mediante un cambio en la forma, distingue entre:

- 1) Creación *ex nihilo*, o creación de unidades léxicas mediante la combinación de fonemas y grafemas sin utilizar una raíz ya existente en el sistema lingüístico.
- 2) Creación por combinación de unidades léxicas existentes en la lengua mediante derivación o composición. Dentro de la derivación, se distinguen a su vez el procedimiento de afijación (prefijación y sufijación), la composición culta y la derivación regresiva. Por su parte, la composición incluye las unidades léxicas simples formadas por un único significante y las formadas por una combinación de varios significantes.
- 3) Procedimiento de truncamiento o acortamiento de unidades léxicas a raíz del cual surgen nuevas palabras. El truncamiento puede suponer un cambio en la forma y el significado (acrónimos) como un cambio únicamente formal (siglas y abreviaciones).
- 4) Préstamos: dependiendo de si amoldan o no su forma al sistema fonológico y gráfico de la lengua de llegada se trata de préstamos adaptados o no adaptados.

Por otro lado, la neología semántica consiste en la atribución de significados nuevos a significantes que ya existen en el sistema lingüístico. En lo que respecta a esta variación del significado, Guerrero (1995, p. 39-40) diferencia

entre la formación de unidades complejas y la neología por conversión. Las primeras se refieren a combinaciones sintagmáticas estables que corresponden a una unidad de significación, mientras que la segunda se crea mediante el cambio de categoría gramatical del lexema, por ejemplo, mediante la conversión de un sintagma preposicional en un adjetivo, la sustantivación de un adjetivo, la adjetivación de un sustantivo, la adverbialización de un adjetivo o de un nombre. Una tercera forma de neología semántica es aquella en la que se emplea la metáfora, según la cual se limita el contenido semántico, como ocurre, por ejemplo, en la expresión «abanico de posibilidades» (Guerrero, 1995, p. 41).

De acuerdo con González (1992, p. 80), los neologismos son, en su dimensión literaria y lingüística, problemas de traducción, en tanto en cuanto el traductor ha de conseguir mantener la metáfora existente en el texto origen, así como su condición de neologismo (es decir, su condición de palabra novedosa en el sistema lingüístico meta) de la unidad léxica.

3.3. *Los neologismos presentes en Le vote des femmes: consideraciones traductológicas*

Como afirma Varela (2018, p. 11), las obras literarias contienen a menudo palabras inventadas que, aun sin pertenecer al léxico común, adquieren sentido por su similitud formal con otras palabras de la lengua cuando el lector reconstruye su sentido trazando ciertas asociaciones léxicas que le permiten enlazar la palabra inventada con un nuevo significado. Así ocurre, por ejemplo, con el verbo *aplicablecer* (compuesto entre *aplicar* y *establecer*) y el sustantivo *noluntad*, formado por la unión del verbo latino *nolo* (que significa 'no querer') con el sustantivo *voluntad*, ambos creados por Unamuno. Mediante la sufijación creó Julio Cortázar el adjetivo *espamentoso*, formado a partir del sustantivo inexistente *espamento*, al que se le añadió el sufijo *-mento*, para aludir al adjetivo *espantoso*. De acuerdo con Pruvost y Sablayrolles (2012, p. 49), una de las aspiraciones del Romanticismo consistió en liberar el vocabulario, liberación que se plasmó, entre otras manifestaciones, en la invención de neologismos. Aunque para algunos autores, como Victor Hugo, los neologismos contribuían a la destrucción de la lengua, otros escritores románticos, como Chateaubriand o Balzac, eran partidarios de su uso. Auclert incluyó en su obra numerosos neologismos creados mediante diferentes mecanismos de formación con los que

consegua no solamente dotar a su trabajo de originalidad y fuerza expresiva, sino captar la atención del lector mediante un uso directo y singular de la lengua. Algunos de estos neologismos son palabras pertenecientes a otros campos de especialidad a los que Auclert otorgaba otro significado, es decir, siguiendo la clasificación de Pruvost y Sablayrolles (2012) aplicaba de un cambio sintáctico-semántico al sentido de la palabra. Uno de ellos es el término *féminisme*, término que, tras el reiterado uso de Auclert como significante de movimiento de lucha por los derechos de las mujeres, se popularizó de tal forma que adquirió el sentido que posee en la actualidad y desde entonces. Según el *Trésor de la langue française*, el erudito Joseph Fourier fue el primero en emplear el término *féminisme* con este significado en 1937 al referirse a él como 'doctrine visant à l'extension du rôle des femmes'. Sin embargo, fue Auclert quien lo comenzó a utilizar de manera sistemática con dicha acepción, uso a partir del cual empezó a extenderse y popularizarse. Así, Auclert se apropió de un término inicialmente restringido al ámbito de la medicina mediante el que se designaba la feminización de una persona de género masculino. Valiéndose de este significado de feminización, Alejandro Dumas hijo (1824-1895) lo empleó de forma despectiva y misógina en su obra *L'Homme-femme* (1872) para referirse a las mujeres que reivindicaban sus derechos. Como consecuencia de este uso por parte del escritor, el término empezó a ser usado por los antifeministas, para quienes la palabra connotaba un deseo de la mujer de virilizarse, y, por ende, servía para aludir de forma peyorativa a la supuesta masculinidad o falta de feminidad atribuida a las militantes (Ripa, 2018, p. 120). Ripa (2018, p. 120) subraya la audacia de Auclert al apropiarse de un término que sus homólogas feministas evitaban utilizar al poseer entonces fuertes connotaciones ofensivas. En efecto, si se observan los nombres de las asociaciones feministas de la época encontramos que ninguno incluía la palabra (*Société française pour l'amélioration du sort de la femme et la revendication de ses droits*, 1886; *Ligue internationale des femmes*, 1888; *Union universelle des femmes*, 1889, etc.).

Otro neologismo derivado del cambio de sentido es el término *annulement*, tecnicismo del ámbito de la marina para referirse a una señal con la que se anula la señal anterior, que Auclert emplea para aludir a la incapacitación que sufren las mujeres en la esfera política: «Et ce ne sont pas seulement les femmes, c'est la nation entière qui souffre de l'annulement politique des Françaises» (Auclert, 1908, p. 32). Para traducir este neologismo podría aplicarse la técnica del

equivalente acuñado, empleando el término utilizado en español en el ámbito de la marina para aludir a esa señal que anula la precedente. No obstante, dado que el término original *annulement* provoca asombro en el lector (pues, aunque no reconozca que el vocablo proviene de la marina, sabe que no posee el mismo significado que *annulation*), el término empleado en el texto meta debe provocar también la misma reacción sorpresiva en el lector meta.

Además de los cambios de sentido, Auclert creó palabras mediante la afijación. Un primer ejemplo de esta construcción mediante la modificación morfosemántica lo encontramos en la creación, mediante la adición de sufijos, de términos referidos exclusivamente a las mujeres, como *cheffesse*: «En 1891, le gouvernement fit remettre par le gouverneur de Tahiti aux huit cheffesses de districts de Tahiti et de Moréa, une écharpe aux couleurs nationales; en même temps qu'il les fit rétablir en leurs pouvoirs et dignités d'officières de l'état-civil, pour mettre fin aux irrégularités constatées dans les actes de l'état—civil, depuis que l'annexion leur avait fait retirer leur emploi» (Auclert, 1908, p. 20). De acuerdo con el Diccionario de la Academia Francesa, la forma femenina correcta de *chef* es *chef* o *cheffe*. Para mantener la originalidad de la unidad léxica original, *cheffesse* podría traducirse por *jefesa*.

Auclert también recurrió a la composición para crear palabras. Así, inventó palabras-maleta mediante la combinación de dos palabras con el objetivo de enfatizar el significado. Así, por ejemplo, creó el verbo *inférieuriser*, derivado de la conjunción del adjetivo *inférieure* y del verbo *inférioriser* para destacar la condición de subordinación a la que quedaba supeditada la mujer. «On arrête le progrès en laissant à la loi l'empreinte cléricale qui lui fait inférioriser le sexe pour lequel les pères de l'Eglise avaient une haine contre nature» (Auclert, 1908, p. 57). Una opción de traducción podría ser emplear el verbo *inferiorizar*, que, aunque es de escaso uso, no está actualmente recogido en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. Además, al igual que el neologismo del texto origen, el verbo *inferiorizar* está compuesto por el adjetivo *inferior* y el sufijo *-izar*.

Otro ejemplo de neologismos creados por Auclert mediante la composición son las palabras compuestas resultantes de la asociación de dos unidades léxicas, como la palabra compuesta *sexe-majorité*, término formado por dos sustantivos, con el que la autora pretendía poner de manifiesto la incoherencia que suponía privar del derecho al voto a un sexo que suponía más de la mitad de la población. Asimismo, Auclert empleó la composición para crear el término *dégradées-civiques*

nées, con el que conseguía aludir de forma muy directa la degradación social sufrida por el sexo femenino desde su nacimiento simplemente por haber nacido mujeres. De una traducción literal al español resulta un término compuesto por dos sustantivos «sexo-mayoría», propuesta de traducción que nos parece acertada, ya que se mantiene la novedad del término original.

4. CONCLUSIONES

Los neologismos, como forma de expresión comunicativa y creativa, han estado siempre presentes en los sistemas lingüísticos. En el ámbito de la literatura, los autores se han servido de los diferentes mecanismos de creación de palabras como instrumento artístico. Los neologismos creados por Hubertine Auclert en el marco de la lucha por los derechos políticos de las mujeres otorgan a su obra una originalidad y fuerza expresiva que el traductor debe conservar en el texto meta. Términos como *inférioriser*, *dégradées-civiques-nées* o *annulement* sirven para transmitir en el texto origen con mayor eficacia comunicativa la condición de inferioridad y sometimiento a la que quedaba sometida la mujer. Del mismo modo, Auclert, adelantada a su tiempo, reivindicó ya hace cien años una cuestión de actualidad en el siglo XXI, la feminización de la lengua, mediante el uso de palabras como *cheffesses* o *lutteuses*, palabras que, en aquel entonces, solo poseían significado masculino. La traducción de estos términos, que, o bien no poseen un equivalente acuñado, o bien actualmente poseen una variante femenina en la lengua de llegada, debe reflejar la originalidad de los vocablos. Así, este uso de la lexicogénesis requiere por parte del traductor de una gran creatividad para trasvasar a la lengua meta una palabra que no posee equivalente, de modo que la nueva unidad léxica mantenga las mismas connotaciones y finalidad que el neologismo original. Para ello, el traductor cuenta con diferentes mecanismos de formación de palabras: derivación, composición, afijación, giros, etc. En definitiva, la traducción de los neologismos reviste una especial complejidad debido a la falta de equivalencia funcional de las unidades léxicas, especialmente en un ámbito como la literatura en el que no solo se describe lo tangible, sino también lo inexistente e imaginario.

OBRAS CITADAS

- Auclert, H. (1908). *Le vote des femmes*. París: V. Giard & E. Brière.
- Cabré Castellví, M. T. (1993). *La terminología: teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona: Antártida.
- Cadène, N. (2021). *Hubertine Auclert, Journal d'une suffragiste*. París: Gallimard.
- Chaperon, S. y Bard, C. (2017). *Dictionnaire des féministes. France-XVIII-XXIe siècle*. París: Presses universitaires de France.
- Française, Academie (1986). Chef. En Dictionnaire de l'Académie française. Recuperado el 16 de enero de 2025 de <https://www.dictionnaire-academie.fr/>
- García Palacios, J., Sterck, G. de; Linder, D., Maroto, N., Sánchez Ibáñez, M. y Torres del Rey, J. (2016). *La neología en las lenguas románicas: recursos, estrategias y nuevas orientaciones*. Frankfurt: Peter Lang
- Giraldo Ortiz, J. J. (2016). La neología: indicador de la vitalidad de una lengua y su cultura. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 39(1), 39-46. <https://doi.org/10.17533/uaea.rib.v39n1a06>
- González Iglesias, J. A. (1992). El neologismo en el discurso literario. *Voces: revista de estudios de lexicología latina y antigüedad tardía*. 3, 55-81.
- Guerrero Ramos, G. (1995). *Neologismos en el español actual*. Madrid: Arco Libros.
- Hause, Steven (1987). *The French Suffragette*. New Haven: Yale University Press.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. New York: Prentice hall.
- Pruvost, J. y Sablayrolles, J. F. (2012). *Les néologismes*. París: Presses universitaires de France.
- Real Academia Española. (s.f.). Inferiorizar. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 15 de enero de 2025, de <https://dle.rae.es/inferiorizar?m=form>
- Ripa, Y. (2018). *Femmes d'exception. Les raisons de l'oubli*. París: Le Cavalier Bleu.
- Spinassou, R y Beaud, M. (2015). *Le droit de vote des femmes en france: Un événement clé passé sous silence*. Cork: 50 Minutes.
- Varela Ortega, S. y Barrios Fabregat, S. (2018). *Morfología léxica: la formación de palabras*. Versión corregida y aumentada. Morforetem. <https://morforetem.wordpress.com/2018/06/25/morfologia-lexica-la-formacion-de-palabras-version-corregida-yaumentada/>
- Varo Varo, C.; Díaz Hormigo, M. ^a T. y Paredes Duarte, M.^a J. (2009). Modelos comunicativos y producción e interpretación neológicas. En: *Revista de Investigación Lingüística*, 12, pp. 185-216. <https://revistas.um.es/ril/article/view/91621>

**PROYECTO DE «NUEVA MUJER»: REVOLUCIÓN Y
EMANCIPACIÓN CONTEMPORÁNEA ENVISTO AL PASAR.
REPÚBLICA, GUERRA Y EXILIO (2022) DE CARMEN ANTÓN**

Celia Callejas Moreno

Universitat de València

Desde nuestra perspectiva contemporánea, la Guerra Civil española y sus consecuencias se han convertido en uno de los puntos de referencia clave de la historia y la cultura de España. La guerra, con su carga de tragedia y división, no solo afectó a quienes la vivieron, sino que también sigue influyendo en las generaciones posteriores, moldeando los significados de la identidad nacional y la memoria colectiva. No obstante, a pesar del constante interés que ha suscitado su estudio y documentación, tanto dentro como fuera de España, si intentáramos aplicar una mirada retrospectiva hacia los testimonios de este período, seguiríamos encontrando una realidad sesgada e incompleta. En este relato, la voz de los hombres ha dominado y domina el canon de la literatura española, relegando al olvido las perspectivas igualmente valiosas y necesarias de las mujeres. Como consecuencia, se ha heredado una omisión significativa en la narrativa histórica y literaria del conflicto: la experiencia y el testimonio de las mujeres que vivieron, sufrieron y resistieron durante la guerra.

Estos silencios y parcialidades que persisten en nuestro presente son fundamentales para comprender la historia de España y, en particular, la evolución y situación actual de «la mujer española». Emilia Pardo Bazán, reconocida tanto por su obra narrativa como por su compromiso con la reivindicación del papel de la mujer intelectual en la sociedad, expresó, ya a principios del siglo XX, la necesidad de reflexionar sobre el pasado para entender el presente:

¿De qué época? Sin duda, de la actual y presente, porque una ojeada retrospectiva consagrada a la mujer española de pasados siglos, pide un libro entero. Y, sin embargo... para comprender el hoy, es preciso hacerse cargo del ayer. La tradición informa las tres cuartas partes de la existencia femenina. ([1907] 2018, p. 35)

La llamada de Pardo Bazán a entender el pasado para transformar el presente sigue resonando con fuerza. A pesar de los avances en derechos y oportunidades para las mujeres, aún hoy resulta difícil reconocer su presencia y participación en la historia de España, lo que genera un evidente desconocimiento del pasado y, por ende, del origen de nuestro presente. Por ello, es crucial redescubrir y reivindicar estos textos memorialísticos con el fin de construir una visión más completa y equitativa del pasado. Al hacerlo, no solo se les hace justicia a las autoras silenciadas, sino que también se enriquece y diversifica el patrimonio cultural e histórico de España.

Motivado por esta imperante necesidad, el presente estudio surge con el propósito de restaurar el reconocimiento del trabajo de numerosas mujeres del primer tercio del siglo pasado, contribuyendo a la construcción de un panorama literario más amplio y equitativo de la memoria femenina. Para ello, nos centraremos en la revisión y el análisis, desde la perspectiva de género, de la reciente edición de las memorias de Carmen Antón, *Visto al pasar. República, guerra y exilio* (2022), publicadas originalmente en 2002 por la editorial gallega Edición do Castro. En esta obra, la autora, desde la perspectiva que le otorgan la vejez y el destierro, reivindica su pasado y narra sus vivencias más impactantes de la Guerra Civil, abordando los años previos al conflicto, el desarrollo de la contienda y el inicio del exilio, acontecimientos que marcaron sus primeros veintitrés años de vida. Sin embargo, su papel como actriz de La Barraca¹ y su vinculación con Federico García Lorca han eclipsado otras facetas de su trayectoria, restando visibilidad a sus incursiones en los ámbitos intelectual y político. Por ello, este estudio busca contextualizar su contribución en el marco

¹ La actividad de Carmen Antón en el grupo estudiantil, documentada por Javier Huerta Calvo (2011, p. 48), incluye actuaciones en diversas ciudades y papeles como Jacinta en *Fuenteovejuna* e Isabela en *El Burlador de Sevilla*. Las giras teatrales por la España rural fueron fundamentales en su desarrollo personal, como refleja el capítulo que les dedica en sus memorias, convirtiéndose en un símbolo de su identidad tanto en la esfera privada como en la pública y consolidando su reconocimiento contemporáneo como «la actriz de La Barraca».

de la Guerra Civil española, proporcionando una comprensión más completa de su papel como artista y militante.

En este sentido, su relato no solo permite recuperar su figura en toda su complejidad, sino que también contribuye a reafirmar y revalorizar el significado y la realidad de las voces intelectuales y la militancia femenina durante la Guerra Civil. A través de sus memorias, Antón no solo evidencia su propio compromiso y activismo, sino que también arroja luz sobre la participación significativa de las mujeres en los movimientos políticos y culturales de la época. Su testimonio pone en valor las experiencias de aquellas que, pese a enfrentar discriminación y adversidad en un contexto de profundos desafíos políticos y sociales, lograron resistir, adaptarse y encontrar formas de luchar por sus derechos y por una transformación en la sociedad española. Sus memorias se erigen así como un testimonio de la resiliencia femenina frente a la opresión y reflejan cómo las redes de apoyo, los debates y las alianzas forjadas en determinados entornos trascendían, con el objetivo común de la resistencia, las diferencias de género y clase social, consolidando un firme compromiso ideológico también entre las mujeres. De esta manera, tomando como referencia su testimonio, este estudio pretende desmitificar los estereotipos de fragilidad y pasividad históricamente asociados a las mujeres de su época, destacando aquellas facetas que han sido sistemáticamente subestimadas o relegadas al margen de la narrativa histórica.

1. PROYECTO DE «NUEVA MUJER»

A principios del siglo XX, la concepción de la mujer seguía estrechamente vinculada a los valores de la domesticidad, la división sexual del trabajo y la supremacía masculina. La figura de la «perfecta casada», configurada por fray Luis de León en el siglo XVI, que conviviría con el «ángel del hogar» impuesto por la burguesía en el siglo XIX, seguía notoriamente vigente. Esta imagen presentaba a la mujer como un ser angelical dedicado exclusivamente al cuidado del hogar y la familia, es decir, como un ser encargado de procurar y perpetuar la unión familiar. Debido a esto, la mujer no podía construir su destino más allá de ser madre y esposa, puesto que, como bien indica Mary Nash (1999, p. 54), su valía social dependía estrictamente de su contribución a la maternidad y al núcleo familiar. Siguiendo este modelo, se consideraba que la mujer desempeñaba de manera natural el papel de ayudante y compañera del hombre,

sosteniendo que sus cualidades innatas estaban diseñadas para complementar al hombre en lugar de equipararse a él. Por este motivo, las mujeres debían ser modestas y sumisas, dedicándose en cuerpo y alma a sus hijos, maridos o padres, en una subordinación total². Esta concepción limitaba profundamente la autonomía y las oportunidades de las mujeres, perpetuando un rol social restringido y dependiente del hombre.

Con la llegada de la Segunda República española, las mujeres experimentaron un período de avance histórico en comparación con las épocas anteriores, como la monarquía de la Restauración y, en particular, con el régimen represivo del franquismo posterior (Martínez Rus, 2018, p. 12). Este período marcó un cambio gradual en el modelo patriarcal predominante, impulsando un mayor reconocimiento de los derechos de las mujeres: el sistema democrático republicano promovió la plena ciudadanía política y social, garantizando el sufragio y la igualdad jurídica como pilares fundamentales de este progreso. De este modo, las mujeres comenzaron a ser reconocidas como ciudadanas de pleno derecho, capaces de participar activamente en la vida política, económica y social, desafiando y superando las restricciones impuestas por una sociedad dominada por el patriarcado. Un hito significativo en este proceso fue la promulgación de la primera constitución republicana de la historia española el 9 de diciembre de 1931, que no solo afirmaba la igualdad en derechos de las mujeres españolas como ciudadanas: «No podrán ser fundamento de privilegio jurídico: la naturaleza, la filiación, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas ni las creencias religiosas» (Art. 25); sino que también les otorgaba el derecho al voto por primera vez en la historia de España: «Los ciudadanos de uno y de otro sexo, mayores de veintitrés años, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinen las leyes» (Art. 36).

² Según Mary Nash (1999, p. 60), tanto el Código Civil como el Penal de 1889 declaraban inequívocamente la subordinación de las mujeres: «Por ejemplo, el artículo 57 del Código Civil establecía que el marido debía proteger a su esposa y ella debía obedecer a su marido. Las mujeres estaban obligadas a fijar su residencia dondequiera que decidiera el marido (artículo 58), que era el administrador de los bienes y enseres de la pareja así como el representante de su esposa, la cual necesitaba su permiso para participar en todo acto público como pleitos, compras y ventas (excepto aquellas destinadas al consumo familiar ordinario) o cualquier tipo de contrato (artículos 58-62)».

No obstante, el avance hacia la igualdad de género durante la Segunda República no estuvo exento de conflictos y disputas. La concesión del voto femenino generó un intenso debate parlamentario entre diputados y diputadas de diversos partidos políticos, tanto de derechas como de izquierdas. Surgieron preocupaciones, como ejemplifican los debates y opiniones de Victoria Kent, Margarita Nelken y Clara Campoamor, sobre la posible influencia de la Iglesia Católica en las mujeres y el temor a que el voto femenino pudiera perjudicar a la República y favorecer a la derecha. Estas tensiones y contradicciones en las experiencias de las mujeres de la época reflejan la difícil tarea de navegar entre el progreso hacia nuevos roles y las expectativas arraigadas en la sociedad. La estructura social tradicional las confinaba a tareas consideradas exclusivamente femeninas, como las labores domésticas y el cuidado de la familia, mientras que el avance de la sociedad y el contexto histórico y político las impulsaba a buscar formación e incursionar en ámbitos, como el académico o el militar, que habían estado reservados para los hombres. De esta manera, a comienzos del siglo XX, aunque empezaban a surgir discursos que promovían una igualdad complementaria entre los géneros, la arraigada influencia del patriarcado aún perduraba en la sociedad.

Las memorias de Antón intentan reconstruir y acercarse, dentro de los límites que permite la distancia del recuerdo, a esa nueva realidad, o realidad en tránsito, que las mujeres se vieron obligadas a experimentar a principios del siglo XX. En su relato, la autora no solo ejemplifica los avances logrados en ese contexto histórico, sino que, de manera indirecta, también pone de manifiesto los desafíos y contradicciones que marcaron ese proceso de cambio. Para ello, su narrativa se fundamenta principalmente en dos perspectivas clave: la intelectual y la política. Desde la primera, las memorias de Antón ejemplifican, a través de su propia experiencia, la presencia de mujeres en espacios educativos superiores y en ámbitos culturales, como los círculos y redes de intelectuales, lo que les permitió abrirse camino en espacios tradicionalmente reservados para los hombres y ganar protagonismo en la vida cultural y social. Por otro lado, desde un contexto político-militar, la autora resalta la participación activa de las mujeres en la defensa de los valores de la Segunda República, mostrando cómo, a pesar de las barreras sociales y políticas persistentes, las mujeres se involucraron plenamente en los esfuerzos por consolidar el sistema democrático

republicano, luchando por sus derechos y contribuyendo a la resistencia frente al nuevo orden político.

1.1. *Educación y cultura femenina en la Edad de Plata*

A finales del siglo XIX, en España, existía un consenso sobre la imperante necesidad de proporcionar una educación mínima a las mujeres. Esta urgencia se justificaba principalmente bajo la creencia de que las mujeres necesitaban estar instruidas para poder educar correctamente a sus hijos: «La educación femenina se basaba en el discurso tradicional de la domesticidad cuyo propósito era el perfeccionamiento de la mujer y una cierta ampliación de sus horizontes culturales para poder desempeñar mejor los roles de tutora moral y proveedora del hogar como esposa y madre» (Nash, 1999, p. 49). Sin embargo, esta perspectiva, que limitaba la educación de las mujeres a roles domésticos y las relegaba a una instrucción mínima —centrada en la devoción religiosa, los modales y la conducta social—, pronto mostró su insuficiencia. La influencia de corrientes extranjeras, que atribuían la supuesta inferioridad de la mujer a su educación deficiente³, comenzó a ganar terreno en España. Este contacto con ideas progresistas impulsó un cambio significativo en la valoración de la educación femenina, marcando el inicio de una transformación, lenta y con resistencia, en las oportunidades educativas para las mujeres españolas.

La educación femenina se convirtió así en una prioridad durante el primer tercio del siglo XX, con importantes avances legislativos que marcaron una fuerte evolución en el acceso y la calidad de la enseñanza para las mujeres. Según los estudios de Consuelo Flecha y Rosa Capel (2009, p. 68) y María Cruz Del Amo (2009, p. 14), en 1901 se mejoraron los programas de estudio y se

³ Consuelo Flecha y Rosa Capel (2009, p. 67) recogen, a modo de presentación de su estudio, una cita de la lectura de Emilia Pardo Bazán del Congreso Pedagógico del 16 de octubre de 1892, «La educación del hombre y de la mujer. Su relación y diferencias», que sintetiza a la perfección el dilema de la disparidad en la educación y, por lo tanto, en las oportunidades: «Mientras la educación masculina se inspira en el postulado optimista, o sea la fe en la perfectibilidad de la naturaleza humana, que asciende en suave y armónica evolución hasta realizar la plenitud de su esencia racional, la educación femenina derivase del postulado pesimista, o sea del supuesto de que existe una antinomia o contradicción palmaria entre la ley moral y la ley intelectual de la mujer [...] la mujer es tanto más apta en su providencial destino cuanto más ignorante y estacionaria».

homogeneizaron los contenidos de las Escuelas Normales. Además, se estableció la coeducación en el nivel primario en 1909 y en las Escuelas Normales en 1931. Se crearon también nuevas titulaciones de grado medio, como matrona (1904), institutriz (1916), enfermera (1917) y taquígrafa-mecanógrafa (1916), con el fin de proporcionar a las mujeres una enseñanza útil que les permitiera conseguir trabajo, independencia económica y autonomía en el plano individual y social (Romero, 2021, p. 14).

El acceso a los estudios universitarios supuso el avance legislativo más trascendental en la educación de las mujeres en las primeras décadas del siglo. La abolición del permiso del rector para ingresar a la universidad el 8 de marzo de 1910 eliminó una barrera altamente restrictiva, permitiendo a las mujeres matricularse libremente en cualquier centro de enseñanza oficial. Si bien las mujeres con una carrera universitaria eran todavía muy pocas, esta reforma educativa marcó un alejamiento de los roles domésticos tradicionales, abriendo el camino para que las mujeres aspiraran a un desarrollo personal y profesional más amplio y permitiéndoles contribuir en áreas, previamente vetadas, como la medicina y la administración. El impacto de estas reformas se extendió más allá de la esfera académica, influyendo significativamente en la cultura social. Fue, por tanto, crucial para el avance de los derechos de las mujeres y su integración en la sociedad como individuos activos con plena capacidad y potencial.

En el caso de Carmen Antón, fueron los avances sociales y legales en torno al desarrollo educativo de la mujer, junto con su pertenencia a una clase media-alta —ya que generalmente solo aquellas con una situación económica sólida podían permitirse estudios superiores—, lo que la impulsaron a ingresar en la universidad en 1932, aunque, al no tener la edad reglamentaria, tuvo que dedicar el primer curso a asistir como oyente a clases de Química, Física y Biología. Según Rosa Peralta en el prólogo de las memorias (p. 13), en el curso 1910-1911 de la Universidad de Madrid solo el 0,17% de los universitarios eran mujeres, mientras que en el curso 1934-1935, cuando Antón estaba en la universidad, el porcentaje de alumnas había aumentado al 8,60%. De este modo, la presencia y la iniciativa universitaria de Antón reflejan cómo los avances impulsados por la República favorecieron la autonomía y el protagonismo de las mujeres en el ámbito académico.

En sus memorias, la autora relata cómo inicialmente consideró estudiar Arquitectura, pero su padre no lo permitió, argumentando que una carrera en

Farmacia sería más adecuada para ella. Esta situación refleja claramente las presiones sociales de la época, donde, a pesar de los avances en los derechos educativos y sociales, las mujeres seguían enfrentando restricciones y expectativas limitantes en cuanto a sus elecciones profesionales. No obstante, en un acto de rebeldía, según ella misma indica, consiguió el permiso de su padre para estudiar Medicina, aunque bajo la creencia de que se especializaría en Pediatría, una rama considerada más acorde con el rol femenino de la época. Sobre su elección de carrera, Antón reflexiona: «Vaya usted a saber por qué elegí Medicina; tal vez el desafío de una carrera de hombres» (p. 107).

Antón se sirve así de su etapa universitaria para reflexionar sobre las dificultades que enfrentaban las mujeres al realizar estudios universitarios. La autora especifica que en algunas clases había apenas doce alumnas, y que, además, se les obligaba a sentarse «en un sofá delante del estrado, con la prohibición de hacerlo en los asientos del anfiteatro» (p. 112). El relato de Antón no es más que un ejemplo de cómo estas restricciones y normativas reflejaban las actitudes sociales hacia las mujeres, consideradas intrusas en espacios tradicionalmente dominados por hombres. De esta manera, su ingreso en la Facultad de San Carlos ejemplifica la dicotomía de la época: si bien las mujeres comenzaban a aparecer en la esfera pública y académica, todavía tenían un largo camino por recorrer hasta conseguir su completa aceptación.

Sin embargo, la educación femenina requería más que el simple acceso a las aulas compartidas. Las mujeres partían de un profundo sentimiento de exclusión, de no pertenencia, ya que habían sido expuestas durante mucho tiempo a la negación del reconocimiento igualitario que merecían. Esta negación histórica generaba en ellas un fuerte deseo de emancipación y una búsqueda individual de libertad intelectual y personal. Por ello, aplicando la célebre metáfora de la «habitación propia» de Virginia Woolf (1929), como hace Almudena de la Cueva (2021) en su estudio, las mujeres españolas aspiraban a encontrar un espacio individual y propio donde no solo pudieran adquirir conocimientos, sino también compartir experiencias, explorar sus intereses y desarrollarse plenamente como seres humanos. En este contexto, la creación y el acceso a una «habitación propia» no era simplemente una cuestión de comodidad física, sino un símbolo de la búsqueda de autonomía y realización personal. Se trataba de encontrar y poder formar parte de espacios donde las

mujeres pudieran afirmar su identidad, explorar sus pasiones y contribuir al progreso intelectual y cultural de la sociedad.

De esta manera, en contraste con la formalidad académica de la universidad y de instituciones como la Residencia de Señoritas, los espacios públicos, como salones y cafés, ofrecían un ambiente más informal en el que las intelectuales de la Edad de Plata podían reunirse con sus iguales para reflexionar, debatir y saciar su sed de conocimiento y formación libremente, sin temor a ser menospreciadas. Según Juan Aguilera Sastre (2011, p. 70), uno de los motivos que dio origen a este tipo de reuniones, como las realizadas en el Lyceum Club o en el círculo Sáfico, era la búsqueda de un ámbito real de sociabilidad femenina, que contribuyese a los deseos de aquellas mujeres que se negaban a conformarse con el rol que la sociedad tradicional les había impuesto. A través de estos espacios informales, se forjaban rituales y redes de conexión que escapaban al canon y al dogma de la cultura patriarcal, la cual no solo reprimía las diferencias sexuales, sino que también limitaba el poder intelectual y los anhelos de independencia de las mujeres (Moreno-Lago, 2021, p. 21).

Si situamos esta idea en el relato de Antón, podemos asociarla claramente con su estancia en Valencia, donde, a pesar de no formar parte de círculos exclusivamente femeninos, pudo establecer un contacto más informal con los principales representantes de la cultura española de la época. Desde su proclamación como nueva capital de la República el 7 de noviembre de 1936, y durante aproximadamente un año, Valencia se transformó en un epicentro bullicioso, especialmente para intelectuales, científicos y artistas, siendo reconocida como el principal foco intelectual de la nación, según lo testimonia Antón al describir el constante flujo de tertulias y actividades culturales que la capital ofrecía. Durante su estancia, la autora destaca la presencia de dos cafés emblemáticos, ambos situados en la calle de la Paz, en el centro de la vida cultural de la ciudad, aunque lamentablemente desaparecidos por los bombardeos posteriores. Por un lado, el Ideal Room, ubicado en la esquina con la calle Comedias, que se convirtió en un punto de encuentro frecuentado por figuras destacadas, nacionales e internacionales, como Ernest Hemingway, Antonio Machado y León Felipe, entre muchos otros. Por otro lado, la autora introduce el Café Vodka, lugar en el que la autora describe su reencuentro con su antigua amiga de La Barraca, María del Carmen García Lasgoity. Este icónico café no solo era conocido por sus habituales, sino también, siguiendo las palabras de la

propia Carmen Antón, por la vibrante y diversa comunidad que lo frecuentaba, convirtiéndose en un verdadero hervidero de ideas y creatividad en medio de tiempos convulsos:

Aquel café siempre estaba de bote en bote, envuelto en una densa atmósfera de tabaco; allí se reunían los más jóvenes escritores, periodistas, corresponsales extranjeros, observadores enviados por los Gobiernos de distintos países y, sin duda, algunos de los diferentes Servicios de Inteligencia, espías y contraespías; pero, ¿cómo se podía adivinar quiénes eran unos y otros? Además, también estaban poetas y editores. Alguien se preguntaría a qué se dedicaba toda esa nutrida franja de intelectuales, todos ellos trabajaban redactando informes, propagandas, periódicos de trincheras, editando libros, escribiendo poemas; vivían con escasos recursos pero la actividad creativa nunca se interrumpió. (p. 194)

Esta presencia cultural, que floreció durante la Guerra Civil española, contó con la contribución significativa de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura de Valencia (AIDCV), una organización cuyo impacto también se refleja en los relatos de Antón, especialmente al destacar el Segundo Congreso Internacional en Defensa de la Cultura, celebrado en julio de 1937. Este evento, concebido como una manifestación de resistencia cultural frente al avance del fascismo, se desarrolló en varias ciudades —Valencia, Madrid, Barcelona y París⁴—, eligiendo Valencia como sede principal ante la inminente caída de Madrid en noviembre de 1936. El congreso, que representó una defensa de la cultura frente al fascismo, se convirtió en una seña de identidad de la inteligencia antifascista internacional. Manuel Aznar Soler destaca que su objetivo era «resaltar que el pueblo español estaba luchando contra el fascismo internacional por la dignidad humana, la defensa de la cultura y la libertad del hombre y del pensamiento» (2007, p. 98).

En este contexto, las memorias de Antón describen en detalle su papel y participación activa en la esfera cultural republicana. Tras abandonar su trabajo en la censura, que le resultaba profundamente insatisfactorio, logró incorporarse a la Subsecretaría de Bellas Artes, donde participó en un ambicioso proyecto: la creación de un Teatro Oficial con el nombre de García Lorca, basado en la

⁴Los planes del congreso incluían la apertura en Valencia el 4 de julio en la sala de sesiones del Ayuntamiento, con una ceremonia inaugural presidida por el presidente del gobierno republicano, el doctor Juan Negrín. Posteriormente, el congreso se trasladaría a Madrid para los días 5, 6, 7 y 8 de julio, regresaría a Valencia el 10 de julio, seguiría en Barcelona el 11 de julio y concluiría el 16 y 17 de julio en París.

colaboración de los actores de La Barraca. Esta iniciativa fue impulsada principalmente por Altolaguirre y Montesinos, quienes deseaban reunir a los miembros del grupo de teatro universitario para realizar un homenaje al poeta mediante su obra *Mariana Pineda*, la cual se integraría en el programa del Congreso⁵. Así, bajo la dirección de Manuel Altolaguirre y con la creación de decorados y vestuarios a cargo de Víctor María Cortezo, los amigos y seguidores de Lorca se ofrecieron para participar en la compañía teatral, marcando un hito en la confluencia del teatro y la resistencia antifascista de aquel momento histórico:

Luis Cernuda se ofreció a componer el rol de don Pedro, como un sentido tributo a su amigo, María del Carmen que recitaba de una manera exquisita y daba al verso una calidad sonora que nunca he vuelto a oír («la voz de La Barraca») haría La Clavela y yo encarnaría a Marianita Pineda. [...] Localizamos a Teresina Risotto que pertenecía también al elenco estudiantil, Blanca Chacel hermana de Rosa Chacel (la excelente novelista), Helena Gómez de la Serna (sobrina del notable escritor) y las hermanas Pelegrín, hijas del pintor, completarían en el elenco femenino. (pp. 214-215)

La autora dedica un capítulo completo al desarrollo de este evento bajo el título «Valencia: los poetas», en el que no solo detalla la preparación de la obra teatral, sino en el que también ofrece un testimonio de su inmersión y relación con el ambiente cultural de la época. Antón proyecta una interconexión de retratos, anécdotas y diálogos directos, cuidadosamente recreados e impregnados de la realidad de sus recuerdos, con aquellos personajes más relevantes en el ámbito cultural e intelectual de la Guerra Civil, revelando no solo sus personalidades, sino también sus roles sociales y su implicación en los

⁵La obra fue inicialmente programada para el sábado 3 de julio de 1937 a las diez y media de la noche en el Teatro Principal de Valencia, según se anunció en el periódico *Frente Rojo* (n.º 140) el viernes 2 de julio. Sin embargo, debido a la cercanía del conflicto y las amenazas constantes de bombardeos desde que Valencia fue proclamada capital de la República, se pospuso para el día siguiente, domingo 4 de julio, a la misma hora, como indican los anuncios en el periódico *El Pueblo* (n.º 15311) del 3 de julio, así como en el periódico *Nosotros: Portavoz de la Federación Anarquista Ibérica* (n.º 88) del mismo día. La representación también fue realizada en el Teatro Municipal de Castellón unas semanas más tarde, según declara el diario antifascista *Heraldo de Castellón* el martes 20 de julio de 1937, en el contexto de una visita de representantes de México y la URSS. La reseña de la obra destaca que fue un «triunfo clamoroso», con una interpretación admirable y cuidada: «Mariana Pineda, la mujer moldeada con ternura, la mujer símbolo, la mártir, heroína del romance, tuvo en Carmen Antón una encarnación portentosa».

procesos históricos. Entre ellos, destacan figuras como la de Luis Cernuda y Víctor Cortezo, con quienes Antón convivió durante los ensayos de la obra, y quienes acabaron convirtiéndose en amigos cercanos de la autora. De esta manera, sus memorias ejemplifican cómo la autora formó parte de una red de relaciones sociales en la que la cultura se entrelazaba con los lazos personales, mostrando que, más allá de su exclusividad, las mujeres realmente estaban empezando a ocupar un lugar fundamental en estos espacios de intercambio político y cultural.

1.2. *Rojas: mujeres en la resistencia armada y política*

El estallido de la Guerra Civil española representó un punto decisivo para el papel social de la mujer, impulsando su participación en ámbitos previamente reservados para los hombres, como la fuerza laboral y militar. El alzamiento del 18 de julio de 1936 significó la práctica de los ideales de la «nueva mujer» y, sobre todo, «la culminación de las tendencias emancipadoras republicanas» (Martínez Rus, 2018, p. 34), mediante las cuales lograron una notable apertura de sus horizontes sociales, políticos y culturales.

En un principio, como consecuencia del colapso inicial del Estado republicano y la desorganización de su ejército, todos los partidos políticos y sindicatos llamaron a las mujeres a participar activamente en la lucha armada. Se solicitó claramente su presencia en la guerra contra el fascismo, otorgándoles una visibilidad pública colectiva (Nash, 1999, p. 105). Esto permitió a las mujeres, quienes sabían de antemano que la instauración de una dictadura solo las traería de vuelta al hogar, comprometerse políticamente y participar activamente en la resistencia antifascista, rompiendo con las restricciones del pasado y aportando significativamente al esfuerzo bélico y a la reorganización de la sociedad. Desde los primeros instantes de la lucha, se comprometieron abiertamente a combatir por sus derechos políticos y por los avances sociales conseguidos en la Segunda República, que las equiparaban en materia de igualdad con los hombres.

De esta manera, se originó un nuevo discurso y una imagen distinta de las mujeres. Ya no se transmitía el mensaje de la domesticidad; se rompían las reglas

tradicionales⁶ al otorgarles una activa presencia pública en la batalla contra el fascismo. La guerra promovió así la emergencia del icono de la «nueva mujer», personificado en figuras como la luchadora antifascista o la miliciana, quienes desafiaban el estereotipo de fragilidad asociado a lo femenino. En la España leal a la República, el imaginario colectivo de la guerra estaba impregnado por la imagen de estas «heroínas de la patria», quienes, vestidas con el icónico mono azul revolucionario y armadas con fusiles, simbolizaban el valor y el coraje del pueblo contra la agresión fascista.

Sin embargo, esta percepción cambió drásticamente con el tiempo. A pesar de ser inicialmente glorificadas como heroínas, las milicianas fueron ridiculizadas y desacreditadas en cuestión de meses, incluso por sectores políticos y sindicales que previamente las habían alabado y apoyado: su imagen pasó de representar la resistencia a convertirse en una «inconveniencia» (Martínez Fernández, 2006, p. 128). Este cambio en la percepción de la miliciana, común y erróneamente asociado con el Decreto Ley emitido por el presidente de la República, Francisco Largo Caballero, reafirmó la concepción normativa de género previamente establecida y marcó un punto de inflexión en la actividad propagandística del bando. La figura femenina comenzó a representarse como una colaboradora indirecta, relegada a la retaguardia y subordinada a las órdenes del ejército. Como consecuencia, se obligó a las milicianas a retirarse del frente de combate bajo la premisa de que la guerra era una responsabilidad exclusiva de los hombres y que su presencia en la batalla suponía una distracción⁷ y un

⁶ Mary Nash defiende que las imágenes revolucionarias de las milicianas aparentemente desafiaban las normas tradicionales de género, pero, en realidad, si se realizara un análisis que tuviera «en cuenta tanto las imágenes como la realidad social, la miliciana no constituía un nuevo y auténtico prototipo femenino sino, sencillamente, un símbolo de la guerra y la revolución» (1999, p. 111). La autora sostiene que la incursión femenina en el conflicto bélico fue, en gran medida, una respuesta a la necesidad de satisfacer las demandas de la guerra; no obstante, el hecho de que se les «permitiera» participar activamente podría considerarse un avance significativo hacia la construcción de una nueva concepción de la feminidad.

⁷ Se les culpó de poner en peligro a los soldados debido a la transmisión de enfermedades venéreas y de ser una distracción sexual en el frente, acusándolas directamente de prostitutas. El estudio de Martínez Rus (2018, p. 38) hace referencia a los carteles que alertaban sobre el peligro de las enfermedades venéreas, los cuales representaban a las milicianas como «mujeres insinuantes, atractivas y tentadoras, inspiradas en la Eva y en la María Magdalena de la iconografía

obstáculo para la estrategia militar. De este modo, las milicianas se vieron forzadas a desempeñar labores en fábricas, hospitales, campos, educación y servicios sociales, además de las tareas cotidianas en el ámbito doméstico, alejándolas definitivamente del frente de combate.

La obligación de mantenerse en la retaguardia impulsó a las mujeres a encontrar nuevas formas de participar activamente en la lucha. Este contexto propició un notable incremento en la politización de las mujeres, quienes desde antes de la Segunda República ya habían comenzado a formar organizaciones femeninas. Ejemplos notables de estas organizaciones son Agrupaciones Femeninas Socialistas (1902), Mujeres contra la Guerra y el Fascismo (1933), la Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA, 1936), Mujeres Libres (1936) y Juventudes Socialistas Unificadas (1936). Inicialmente, estas asociaciones tenían como objetivo la emancipación y el empoderamiento de las mujeres a través de la cultura. Por ejemplo, la AMA «reivindicó el acceso de la mujer a la educación y a la cultura, una maternidad equilibrada y responsable, y la incorporación de las féminas a la vida pública y social» (Martínez Rus, 2018, p. 46). Sin embargo, frente al conflicto bélico y a la urgente necesidad de movilización y resistencia, estas agrupaciones tuvieron que redefinir sus objetivos y asumir roles más activos y diversos, tales como la divulgación del socialismo entre las mujeres, el apoyo logístico en el frente, la atención a los heridos, la organización de suministros y la propaganda política.

En este contexto de colaboración en la retaguardia, cobra especial relevancia el testimonio que encontramos en las memorias de Antón. Su relato muestra cómo, comprometida con la causa republicana y decidida a contribuir activamente, Antón, entonces estudiante de Medicina, se unió al esfuerzo de guerra trabajando en el Hospital del Paseo de las Delicias —hasta su evacuación en noviembre de 1936 debido al avance del frente en Usera—, desde donde muchas mujeres colaboraban en la retaguardia. Este hospital improvisado, instalado en un antiguo convento reacondicionado, no solo la enfrentó al desafío de tratar heridas de guerra severas en condiciones extremadamente difíciles y con los limitados conocimientos de una estudiante de primer año, sino que

cristiana, frente a los inocentes soldados. En definitiva, como mujeres fatales que corrompían a los hombres».

también la llevó a experimentar de primera mano el impacto humano y emocional del conflicto:

De aquellos días conservo los más tristes recuerdos. Muy cerca, en la Sierra, se combatía ferozmente y los heridos iban llegando con el cuerpo destrozado y la gangrena a la vista, sin nada que los aliviase. [...] La sangre se desparramaba tiñendo la sábana de un negruzco rojo, aquellas blancas sábanas quizás del convento, pero que lavaban y lavaban con fervor aquellas devotas milicianas que no daban abasto y menos cuando no había más remedio que cortar piernas o brazos. (pp. 167-168)

Las responsabilidades de Antón en el hospital la llevaron también a realizar labores de campo, saliendo a buscar y recoger heridos en la Sierra al servicio de la FUE (Federación Universitaria Escolar). Fue durante una de estas misiones que se encontró con el cuerpo sin vida de un joven, siendo este su primer encuentro con la cruda realidad del campo de batalla. La visión impactante de la muerte y el sufrimiento extremo de los soldados heridos la sacudieron profundamente, haciendo que cuestionara su carrera en la medicina. La autora, a sus veinte años, apenas pudo contener la necesidad de vomitar ante la escena desgarradora que presenció, enfrentando así, cara a cara, la realidad más dura de la guerra y el sacrificio humano que esta implicaba. A través de este testimonio, Antón no solo relata su experiencia personal, sino que también corrobora la presencia, muchas veces invisibilizada, de las mujeres en el frente. Aunque no empuñaran un arma ni lucharan en la primera línea, su labor en hospitales y en el rescate de heridos las situaba en medio del peligro, enfrentándose a los mismos horrores que los combatientes.

Más allá de su labor en el hospital, Antón sintió la necesidad de ampliar su contribución a la causa antifascista y encontró un nuevo espacio de acción en la Alianza de Intelectuales Antifascistas de Madrid, encabezada por figuras como Rafael Alberti y María Teresa León. En este contexto, asumió la tarea de distribuir la revista *El Mono Azul* en Madrid, cuyo primer número vio la luz el 27 de agosto de 1936. Esta publicación, entregada gratuitamente a los soldados en el frente, contenía artículos, poemas y relatos destinados a elevar la moral y concienciar sobre la importancia de defender la Segunda República y la democracia frente al ascenso del fascismo. Además de su función propagandística, *El Mono Azul* se convirtió en un espacio crucial de expresión artística y cultural durante la Guerra Civil española. En sus páginas, escritores e intelectuales comprometidos compartían sus obras creativas y reflexiones sobre

los acontecimientos bélicos y la compleja realidad política de la época. Así, el compromiso de Antón con la Alianza y su dedicación en la distribución de la revista son ejemplos claros de su firme convicción en los ideales republicanos, así como su disposición para enfrentar el fascismo con todos los medios a su alcance, desde el cuidado médico en el campo de batalla hasta la difusión cultural e ideológica a través de la literatura y el arte.

En consonancia con su labor propagandística en Madrid y gracias a las conexiones que estableció durante su estancia en Valencia, la autora recibió una propuesta del pintor valenciano Timoteo Pérez Rubio para trabajar en el stand del Pabellón de España en París, aprovechando su dominio del francés. Esta oportunidad, que ella misma describiría como «algo que sería decisivo de mi vida» (p. 242), tenía para Antón un objetivo fundamental: contribuir a la causa republicana desde la proyección internacional de la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, inaugurada el 24 de mayo de 1937 y clausurada el 25 de noviembre de 1937. La exposición, cuyo propósito era destacar los avances culturales y tecnológicos a nivel global, promovía la modernidad y el progreso en áreas clave como el arte, la arquitectura, la ciencia y la industria. España, plenamente consciente de la importancia de obtener apoyo económico y político externo, decidió participar con la intención de ganar visibilidad para la causa republicana. Sin embargo, debido a las difíciles circunstancias derivadas de la Guerra Civil y a los retrasos en la construcción del pabellón, este no pudo abrir sus puertas hasta casi dos meses después de la inauguración oficial, el 12 de julio de 1937.

Diseñado por los arquitectos Josep Lluís Sert y Luis Lacasa y con una superficie de aproximadamente 1,100 metros cuadrados, el pabellón ofrecía un recorrido de sentido único que guiaba a los visitantes a través de diversos paneles informativos que ilustraban los logros culturales impulsados por la República, desde campañas contra el analfabetismo hasta representaciones teatrales en escuelas y hospitales. En el pabellón, se disponían además vitrinas con folletos y publicaciones, junto a un mostrador donde Antón, según relata en sus memorias, vendía material informativo: «Los folletos se vendían a dos y tres francos y los que tenían más información a cinco y diez así que no tuve ningún problema con las monedas, ya que tan sólo algunas postales valían algo menos» (pp. 274-275). Su labor en este espacio no solo le permitió familiarizarse de cerca con la estrategia de propaganda republicana, una experiencia que resultaría de gran

ayuda para su posterior puesto en la Secretaría de Propaganda Gráfica del Ministerio de Instrucción Pública, sino que también le brindó la oportunidad de interactuar con intelectuales, artistas y políticos que visitaban el pabellón, consolidando así su vínculo con algunos representantes de la cultura europea y el exilio cultural español.

2. CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas, nuestro objetivo principal ha sido la presentación de las memorias de Carmen Antón, con la intención de recuperar y reivindicar su figura, en gran medida desconocida, para demostrar cómo su vida se define, sobre todo, por su multiplicidad de facetas. Las memorias de la autora nos demuestran que más allá de su participación en La Barraca, Antón destacó no solo en el ámbito artístico, sino también en la lucha política durante la Guerra Civil española. La reconstrucción de su historia revela así su profundo compromiso con los ideales republicanos, mostrando cómo su militancia no fue un papel secundario, sino una parte esencial de su identidad. Este compromiso la llevó a implicarse activamente en la resistencia, desempeñando tareas fundamentales como su trabajo en hospitales, su participación en el Segundo Congreso de Intelectuales Antifascistas o su colaboración en el Pabellón de España.

Sin embargo, dar a conocer su voz no solo permite comprender mejor su participación en la historia, sino que también contribuye a reparar la exclusión de muchas mujeres cuya relevancia ha sido minimizada o ignorada. Podemos entender, por tanto, el relato de la joven Antón como un ejemplo paradigmático de la incursión de la mujer en la esfera pública; un fenómeno que fue una consecuencia tanto de los significativos avances políticos en los derechos de la mujer como de las exigencias bélicas del momento. En este contexto, Antón emerge como una figura emblemática de la presencia y, sobre todo, de la resiliencia femenina en la historia: su vida y sus logros, incluyendo su entrada a la universidad y su continuo contacto con espacios de debate, ejemplifican cómo las mujeres desafiaron las barreras sociales y culturales que las habían relegado, logrando consolidarse en el espacio público y contribuyendo activamente a las transformaciones sociales y políticas de su tiempo. De esta manera, sus memorias no solo documentan su experiencia personal, sino que también

ilustran el complejo proceso mediante el cual las mujeres comenzaron a reclamar su lugar en la narrativa histórica, participando en la configuración de uno de los episodios más trascendentales de la historia de España.

OBRAS CITADAS

- Aguilera, J. (2011). Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español. *Brocar. Cuadernos De Investigación Histórica*, (35), 65–90. <https://doi.org/10.18172/brocar.1595>
- Aznar, M. (2007). *Valencia, capital literaria y cultural de la República 1936-1937*. Universitat de València.
- De La Cueva, A. (2021). Una habitación propia para las mujeres españolas. El proyecto institucionista para la educación de la mujer en la exposición Mujeres en vanguardia. *Feminismo/s*, (37), 107–130. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.05>
- Del Amo, M. C. (2009). La educación de las mujeres en España: de la «amiga» a la Universidad. *Participación educativa: La educación, factor de igualdad*, 11(1), 8-22. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3105347>
- Flecha, C. y Capel, R. (2009). Panorama de la educación femenina en España. En P. Alcalá Cortijo, J. López Giráldez y C. Corrales Rodríguez (Eds.), *Ni tontas ni locas: las intelectuales en el Madrid del primer tercio del siglo XX* (pp. 66-80). Publicaciones Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT). <https://hdl.handle.net/20.500.14352/46785>
- García Antón, M. C. (2022). *Visto al pasar. República, guerra y exilio*. Renacimiento.
- Huerta, J. (2011). *La Barraca : teatro y universidad, ayer y hoy de una utopía* : Sociedad Estatal de Acción Cultural Española.
- Martínez Fernández, A. (2006). Rojas: la construcción de la mujer republicana en la memoria de España. *Alpha (Osorno)*, (22), 127-141. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012006000100009>
- Martínez Rus, A. (2018). *Milicianas: mujeres republicanas combatientes*. Catarata.
- Moreno-Lago, E. (2021). Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán. *Feminismo/s*, (37), 211–236. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.09>
- Nash, M. (1999). *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus.
- Pardo, E. (2018). *La mujer española y otros escritos*. Cátedra.
- Romero, D. (2021). La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías. Introducción. *Feminismo/s*, (37), 13–24. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.01>

EL GÉNERO EN JAQUE: UNA LECTURA DE «LAS VESTIDURAS PELIGROSAS» Y «LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO» A LA LUZ DE LA PERFORMATIVIDAD BUTLERIANA

Irene Pérez Blasco

Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo plantea un análisis comparativo de dos relatos escritos por dos escritoras argentinas que dialogan en el tiempo: «Las vestiduras peligrosas» (1970), de Silvina Ocampo, y «Las cosas que perdimos en el fuego» (2016), de Mariana Enriquez. El análisis se focaliza en la puesta en jaque por parte de ambos relatos de la noción de género a través de lo que podríamos denominar «falso discurso normativo», en tanto que tratan de subvertir las lógicas por las que opera la violencia contra la mujer a través de la vestimenta y/o del disfraz, en el primer relato, y a través de la quema de los cuerpos de las mujeres argentinas por voluntad propia, en el segundo. Por medio de esta reescritura de la violencia, que actúa como respuesta sincrónica y diacrónica a la violación y al feminicidio, desvelan, siguiendo la terminología de Judith Butler (1990), la *performatividad* del género al evidenciar que este solo se construye y se fija a través de una serie de actos repetidos que consiguen conformarlo como concepto normativo. Es precisamente la apropiación por parte de ambos relatos del mecanismo constitutivo y funcional del género, es decir, de la ritualización sistemática, en este caso de los actos subversivos, lo que logra que se opere un cambio de armas: la anulación del carácter esencialista con el que se ha pretendido definir el género.

2. CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE LA TEORÍA DE LA PERFORMATIVIDAD DE JUDITH BUTLER

Para la filósofa postestructuralista y neomaterialista Judith Butler, tal y como expone en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990), texto inaugural de su teoría de la performatividad, el género es un constructo gestado en los marcos culturales y no un esencialismo que preexista a la institución de la cultura. En este sentido, no existen unas características esenciales que definan el género de forma prediscursiva, sino que este adquiere sentido, en la línea de lo postulado por la filosofía postestructuralista en la que Butler se inscribe, únicamente en los marcos intratextuales, defendiendo que no hay una realidad objetiva o pura fuera del texto, como afirmaba otro de los grandes filósofos postestructuralistas, Jacques Derrida en uno de sus textos capitales, *De la grammatologie* (1967). No hay, por ende, una idea de género en el mundo inteligible platónico que se refleje en nuestro mundo sensible, actuando como copia de la copia en tanto que imitación de esa idea sustancial e intocable. De este modo, Butler rechaza la idea de la existencia de un estadio previo a la cultura que se correspondería con un estado natural, afirmando que la noción de mujer se gesta por oposición a la noción de hombre, de tal forma que se define en exclusiva por ser lo marcado dentro de la lógica binaria del género:

¿Existe algún elemento que sea común entre las «mujeres» anterior a su opresión, o bien las «mujeres» se vinculan únicamente en virtud de su opresión? ¿Hay una especificidad en las culturas de las mujeres que sea independiente de su subordinación por parte de las culturas masculinistas hegemónicas? [...] ¿Hay una región de lo «específicamente femenino», que se diferencie de lo masculino como tal y se reconozca en su diferencia por una universalidad de las «mujeres» no marcada y, por lo tanto, supuesta? (Butler, 2018, p. 36).

Lo que plantea Butler, pues, es que ciertas características o atributos de la identidad se han naturalizado como producto de su reiterada repetición a lo largo del tiempo, acabando por fijarse, de forma análoga a las estructuras lingüísticas, en particular a las unidades fraseológicas, agrupación de palabras que ha adquirido un significado concreto al repetirse a lo largo del tiempo por el uso. El proceso de lexicalización que experimentan las unidades fraseológicas como la locución verbal «estar en las nubes» o «meter la pata», por ejemplo, ilustra un funcionamiento similar al proceso de generalización de ciertos atributos identitarios asociados con la masculinidad y con la feminidad.

Reproducimos así binarismos, dualismos conceptuales que son el resultado de un proceso de jerarquización, como hombre-mujer, cultura-naturaleza, mente-cuerpo, razón-emoción, humano-animal, trascendencia-inmanencia, producción-reproducción, o universal-particular, que consideramos naturales e intocables. Butler trata de demostrar que los diferentes binomios se han creado y estabilizado con el paso del tiempo, de tal modo que los dos géneros son en realidad producciones culturales. Por lo tanto, cree que desnaturalizar —como Derrida (1967), que creía en la deconstrucción— es el punto de partida para repensar lo que es posible, de forma similar a lo declarado por Beauvoir en el *Segundo sexo* (1949) con su célebre cita «No se nace mujer, se llega a serlo», diferenciando sexo y género, y señalando que la mujer es un proceso desarrollado a través de las interacciones sociales, las decisiones, las acciones, las experiencias a lo largo de la vida. Beauvoir, siguiendo a Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* (1975), señala que el cuerpo y, por extensión, el género, es una situación histórica y no un hecho natural. Butler sostiene algo muy parecido con su teoría de la performatividad: el cuerpo, para la filósofa, «no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades» (Butler, 1990, p. 299) y, por lo tanto, es un cuerpo actor, capaz de representar. Por otra parte, la necesidad de reiteración por parte del sujeto indica que la materialización es incompleta, que el cuerpo nunca acata por completo las normas reguladoras del sexo y del género (Butler, 2002). El sujeto, dado que carece de identidad cultural previa, no expresa su identidad, sino que la representa, la simula, tratándose de una *performance*, y mediante una serie de *performances* sociales sostenidas se crea la ilusión de la realidad de género. Se centra especialmente en la analogía entre estos actos y los actos performativos que se realizan en el contexto teatral:

El acto que uno hace, el acto que uno ejecuta, es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario. Por ende, el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad (Butler, 1990, pp. 306-307).

Sin embargo, las condiciones de posibilidad no son simétricas en el campo ficcional y en el campo de lo real: «en el teatro se puede decir: «no es más que actuación», y así desrealizar el acto, separar totalmente la actuación de la realidad» (Butler, 1990, p. 308), por lo que el manto protector de la ficción permite trazar líneas estrictas entre la *performance* y la vida, mientras que en la vida real el acto se vuelve peligroso cuando performa una nueva modalidad de género. De ahí que

aquellos que se desvían del guion, aquellos que representan mal su papel, sean severamente castigados, pues se castiga la improvisación para tratar de regular esa ficción cultural. Esto no extraña teniendo presente que la performatividad es un mecanismo creado por el sistema patriarcal heterosexual al servicio de intereses reproductivos; se lleva a cabo la *performance* con el propósito de mantener el género dentro de un marco binario para asegurar la supervivencia, como indica Foucault (*L'Histoire de la sexualité*, 1976).

Por todo lo señalado, en la línea del lema feminista «lo personal es político», la performatividad es pública, esos comportamientos repetidos llevados a cabo por el sujeto se colectivizan hasta parecer generalizarse, tornándose en una acción social: «Los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo constituyen la ilusión de un yo generizado permanente» (Butler, 1990, p. 297).

En definitiva, como vía subversiva, Butler propone llevar a cabo una diferencia en la repetición, es decir, una repetición imperfecta del modelo dado, de tal forma que el marco pueda ser desplazado utilizando un arma común: la performatividad. Por último, cabe subrayar que Butler no pretende defender con su teoría que el sujeto sea capaz de inventarse constantemente a través de la performatividad de su género, y que aunque no se contemple un concepto estable de mujer, esto no quiere decir que no se pueda utilizar como representante del sujeto político que lucha por sus derechos. Butler lo que sugiere, como declaró Kristeva con anterioridad («La Femme, ce n'est jamais ça», 1974), es que no le atribuyamos una integridad ontológica al término, es decir, que bajo ninguna circunstancia lo esencialicemos.

3. UNA LECTURA DE «LAS VESTIDURAS PELIGROSAS» Y «LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO» A LA LUZ DE LA PERFORMATIVIDAD BUTLERIANA

«Las vestiduras peligrosas» (1970), en consonancia con otros cuentos ocampianos, como «El vestido verde aceituna» (1937)¹ o «El vestido de

¹ Publicado originalmente en 1937, posiblemente incluido en alguna revista o antología del momento antes de formar parte de colecciones posteriores. Puede consultarse en la edición *Cuentos completos I* (1999), de la editorial Emecé.

terciopelo» (1959), pone el foco en el vestido como elemento vertebrador de la identidad a través del género de lo fantástico, del que se servirá asimismo Enriquez como dispositivo problematizador de los conflictos de nuestra sociedad en buena parte de su narrativa y, en particular, en el relato que analizaremos más abajo, «Las cosas que perdimos en el fuego» (2016). Como veremos, hay conexiones evidentes entre sus respectivas producciones literarias, siendo para Enriquez Silvina Ocampo una de sus máximas referentes, de ahí la reciente publicación de *La hermana menor*², en 2018.

«Las vestiduras peligrosas» está protagonizado por dos mujeres de clases sociales diferenciadas, hecho que constituye una constante en la narrativa ocampiana, ya que a la escritora le interesó desde siempre explorar esta relación interclasista al pertenecer a una de las familias más pudientes de Buenos Aires y al haber estado desde bien pequeña en contacto con las criadas, que actuarían como madres para ella. En este relato, encontramos a Artemia, aristócrata, y a Piluca y/o Régula, de clase baja y costurera de la primera, que fue tiempo atrás pantalonera. Es precisamente a este personaje subalterno al que Silvina da voz como narradora de esta historia. Artemia acostumbra mandar a Piluca coser unos vestidos diseñados por ella misma, cada uno más provocador que el anterior, en los que buena parte del cuerpo queda al descubierto. Una vez terminado el primer vestido, Artemia lo estrena por la noche. La mañana siguiente, a través de la prensa, se enteran de la violación de una mujer en Budapest, una mujer que parecía llevar un vestido idéntico al que Artemia llevó esa misma noche, y es aquí cuando advertimos que el elemento fantástico ha irrumpido en la narración, tornándose de pronto la situación extraña por resultar imposible desde nuestros horizontes cognoscitivos que una persona que viva al otro lado del océano lleve

² La idea de escribir esta suerte de perfil biográfico de Silvina Ocampo no fue de la propia Enriquez, sino de la editora y también escritora Leila Guerriero. *La hermana menor* es el resultado del acopio de varios testimonios, tanto orales como escritos, sobre la escritora argentina, de ahí su carácter polifónico. A pesar del intenso proceso de documentación que Enriquez llevó a cabo, a la par de su creciente interés por Ocampo —ya que con anterioridad al encargo de Guerriero no estaba interesada en su producción literaria, aunque en la pequeña biblioteca de sus padres hubiera un ejemplar del relato «El pecado mortal» (1961)—, Enriquez no pudo precisar mucha de la información que recopiló por no haber podido llegar a consultar el archivo de Ocampo —custodiado por su albacea Ernesto Montequin y conformado por 354 cajas que contenían buena parte de la información sobre su biblioteca y la de su marido, Adolfo Bioy Casares—, dado que fue donado a la Biblioteca Nacional en 2017 (Podlubne, 2021, p. 7).

la misma prenda, única y exclusiva, ideada y confeccionada para Artemia. A lo largo del relato, la situación se repite en diferentes partes del mundo, como en Tokio y en Oklahoma, hecho que lleva a Artemia a preguntarse por qué no ha sido ella la elegida, la víctima de las violaciones, si ese diseño «provocador» era en exclusiva suyo, y las demás, a sus ojos, son unas «copionas». Por tanto, la podríamos percibir como una mujer empoderada, que luce sus encantos y que quiere seducir todo el tiempo: «—¿Qué tiene de malo? [...]. ¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?» (Ocampo, 1999, p. 23)³, pero no deja de ser una mujer que se construye a partir de la mirada masculina, que necesita todo el tiempo que los hombres la ratifiquen, producir una reacción en ellos⁴.

Sin embargo, la noche que, aconsejada por Piluca, Artemia sale de noche vistiendo sobriamente, con camisa y pantalón, la violan y la matan. Por un lado, este final puede indicar que no importa lo que lleven las mujeres porque van a seguir siendo violadas, manifestando en ese sentido una universalización de la violación y del feminicidio, por afectar a todas las mujeres sin excepción, con independencia de su nacionalidad y de la ropa que lleven, además de señalar por medio de lo fantástico que lo que debería sorprender es la realidad cotidiana normalizada, la violación y el feminicidio, y no tanto el vestido que lleve la mujer. Por otro lado, desde los marcos de la teoría de la performatividad, se entiende

³ Citamos aquí el relato recogido en *Cuentos completos II* (1999), pero que originariamente perteneció a la compilación *Los días de la noche* (1970).

⁴ En este sentido, no hay que descartar la importancia de la onomástica en el relato, que permea en la identidad de las protagonistas como la propia vestimenta en la definición de su género: el nombre de Artemia podría remitir a una subversión de Artemisa, diosa de la cacería y de la castidad en la mitología griega, en tanto que emprende la búsqueda de un deseo erótico insatisfecho. Por otro lado, su nombre podría hacer referencia al sustantivo ‘arte’, aludiendo de esta forma a su representación como mujer creativa y transgresora de las normas estipuladas por la sociedad patriarcal al exhibir este tipo de prendas. Régula —verdadero nombre de Piluca—, por su parte, sería su opuesto, procediendo este nombre propio del sustantivo femenino latino *regula*, -ae (Chazarreta, 2021, p. 154), que significa regla, norma o ley. Piluca parece encarnar el modelo de mujer que sigue las reglas estipuladas por la sociedad patriarcal. Régula se muestra constantemente preocupada por estar del lado de la norma, mirada que se proyectará durante todo el relato a través de una focalización interna en este personaje: Me decía: «—Piluca, haceme un vestido peligroso. Era ociosa y dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios [...]. Pero lo que hacía mejor era dibujar vestidos. Yo tenía que copiarlos después, esa era la marca, porque la niña vivía para estar bien vestida y arreglada. La vida se resumía para ella en vestirse y perfumarse; en seguida me decía chau y ni un lebril la alcanzaba» (Ocampo, 1999, p. 22).

como verdadera provocación el hecho de que una mujer se disfrace de hombre. A las demás mujeres las violan, pero a Artemia la violan y la matan. Al disfrazarse de hombre muestra lo falible y lo ficcional que es el género, que se puede imitar, revelando entonces que asistimos diariamente a un falso discurso normativo. Durante todo el cuento lo que hace es disfrazarse de mujer y al final de hombre, revelando que la feminidad y la masculinidad es un disfraz, y eso es lo verdaderamente amenazante, que no hay una esencialidad del género. En este sentido, hasta qué punto la muerte de Artemia es una muerte por ocupar el lugar masculino, por despertar el deseo homoerótico en el hombre, que antes que aceptar ese deseo prefiere verla muerta. Artemia funciona como elemento extraño que se inserta en el marco, que desafía reiteradas veces las leyes de nuestra realidad. Supone una amenaza que debe ser eliminada para que este acto subversivo no se difunda y se transgredan los límites de un género impostado y concebido como natural. La violación y el asesinato, por tanto, actúan aquí como actos correctivos ante la transgresión de las normas que configuran la dualidad del género y la continuidad sexo-género.

Mariana Enriquez, por su parte, una de las estrellas de nuestras letras, de las más consagradas de los últimos años, se inscribe dentro del fenómeno llamado «nuevo boom latinoamericano», también conocido como «Nueva Narrativa Argentina»⁵, en la que se inscriben autoras como Selva Almada, María Gainza o Samanta Schweblin, nacidas alrededor de 1970. «Las cosas que perdimos en el fuego», relato del que se han realizado no pocos trabajos, responde al feminicidio masivo por medio de la subversión ficcional de esta misma violencia y ponderando lo insólito de un plano por medio de lo extraño en otro. Esta forma de subvertir la violencia patriarcal y los límites del género esta vez no se opera a través de la vestimenta, sino a través del propio cuerpo.

En síntesis, el argumento es el siguiente: en Argentina se ha dado toda una oleada de feminicidios, consistentes en la quema de las mujeres por sus maridos en el espacio hogareño. Esta violencia sistemática sobre el cuerpo de la mujer genera una respuesta de rebeldía imprevista por parte de las mujeres argentinas, creando comités de oposición y decidiendo quemarse ellas mismas, acaudilladas por la chica del subte, una mujer deformada por el fuego que le prendió su

⁵ Término acuñado por Elsa Drucaroff en su ensayo *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011).

marido y que limosnea a cambio de relatar cómo su esposo la quemó mientras dormía⁶. La madre de la narradora, Silvina, decide unirse a la causa y formar parte de los comités de resistencia ejerciendo como gerente en un hospital clandestino donde se recuperan las mujeres que han realizado el sacrificio de quemar su rostro.

Enriquez hace posible la subversión ficcional de esta violencia mediante la convivencia de dos voces narrativas casi antagónicas: por un lado, una voz periodística neutral, que relata con indiferencia los crímenes perpetrados contra las mujeres y, por otro, una voz que narra desde el interior del aquelarre, la voz de Silvina, que nos da cuenta de forma subjetiva de la visión de la quema de las mujeres argentinas, de esas Mujeres Ardientes. Se crea entonces mediante la alternancia entre una focalización externa y una focalización interna un dualismo epistemológico, en tanto que existen dos formas de acercarse a los mismos hechos, que implica también un dualismo ontológico, ya que por una parte se presenta el plano cotidiano, en el que el hombre ejerce la dominación sobre el cuerpo femenino y, por otra, el plano en el que las mujeres se sublevaron e invierten esa lógica de dominación quemándose ellas mismas.

Resulta curioso que esta violencia infligida sobre el propio cuerpo no solo responda sincrónicamente a la quema contemporánea de mujeres a manos de sus maridos, sino diacrónicamente, no olvidando a las brujas que fueron quemadas durante el periodo inquisitorial, por lo que logran igualar en el tiempo a todas las mujeres que fueron víctimas de esta misma violencia: «Es que yo hablo con las chicas. Les cuento que a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos!» (Enriquez, 2022, p. 196), de modo que podríamos considerar sin duda el texto de Enriquez como un ejemplo de la *Relectura Femsinita de la Caza de Brujas* (De Benito Mesa, 2024), corriente en la que se insertan, entre otras, Silvia Federici —en especial tras la

⁶ Tanto el feminicidio de la chica de subte, como el posterior de Lucila, una modelo que también fue quemada por su marido en el relato, conforman una evidente referencia a la muerte de Wanda Taddei, una joven argentina que fue rociada con alcohol y quemada por su marido, el músico Eduardo Vázquez, durante una discusión. Pese a que la llevó al Hospital Santojanni, en Buenos Aires, falleció once días después, en febrero de 2010. Durante los tres años consecutivos se registraron cuarenta y dos casos de mujeres quemadas por sus parejas en Argentina, hecho que los especialistas denominaron «efecto Wanda Taddei». Este mismo efecto podemos observarlo en el relato pero llevado a cabo por las propias Mujeres Ardientes.

publicación de *Calibán y la bruja* (2018), que marcó un hito fundamental para esta corriente⁷—. Lo constatamos también, entre otras cosas, porque en estos rituales protagonizados por las llamas se percibe una evidente conexión con la brujería por asemejarse a las ceremonias que estas hechiceras celebraban danzando alrededor del fuego para invocar al Diablo, quien las marcaría en señal de casamiento con él a partir de entonces, proporcionándoles a cambio poderes mágicos.

Ello parece producir la anulación del deseo del hombre heterosexual hacia su objeto predilecto, el desmoronamiento del canon de belleza y del ideal de feminidad y el cese de estos feminicidios, dado que no pueden ser quemadas por segunda vez. El plano fantástico, correspondiente a la quema voluntaria —aunque catalogarlo como plenamente fantástico sería problemático según la clásica teoría de Todorov (1971)—, genera una erosión en el cotidiano, señalando que lo insólito debería ser la realidad normalizada de estos feminicidios —normalización que, siguiendo a Rita Laura Segato (2016) es producto de una desensibilización del sujeto ante la reiteración de tan atroces sucesos—, y no la quema ritualizada por parte de las mujeres, que podría constituir un acto de liberación. En este sentido, lo que perderían en el fuego sería todo aquello que las reprimía y que las encadenaba: «Es como si el fuego purificase el daño ocasionado por el orden patriarcal y permitiese a la mujer resurgir como el ave fénix desafiando al patriarcado a través de una nueva belleza tatuada a golpe de llamas» (De la Vega, 2018, p. 146). Si bien, *a priori*, a través de su corporalidad ellas tratan de recuperar su poder, en realidad implica perpetuar esa violencia que ejercen los hombres contra el cuerpo de la mujer, espacio bipolítico por antonomasia, sin dirigir esa violencia hacia el propio sistema que legitima el feminicidio, convirtiéndose, por lo tanto, en sus propias victimarias (Gil González, 2024, p. 247). Se plantea, por lo tanto, un empoderamiento al apropiarse de las armas de las que se sirven los hombres para ejercer violencia,

⁷ En la misma línea véanse también textos teóricos como *La muerte de la naturaleza* (2020), de Carolyn Merchant, *Brujas: ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* (2019), de Mona Chollet, *Brujas, parteras y enfermeras* (1981), de Barbara Ehrenreich y Deidre English o *Patriarcado y acumulación a escala mundial* (2019), de María Mies. Por otra parte, como ejemplos narrativos de esta corriente, más allá del relato de Enriquez, pueden citarse las siguientes novelas, en las que se opera una subversión del arquetipo de la bruja: *Cometierra* (2019) y *Miseria* (2023), de Dolores Reyes, *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada o *Carcoma* (2021), de Layla Martínez.

en lugar de acabar con ella, frente a la adopción, por ejemplo, de una ética del cuidado —por la que luchará especialmente el movimiento ecofeminista—. Cabe recordar, en este sentido, las palabras de Silvina: «¿Desde cuándo era un derecho quemarse viva? ¿Por qué tenía que respetarlas?» (Enriquez, 2016, p. 193). El cuerpo deformado, habitante del terreno de lo abyecto, podría actuar, en primera instancia, como una capa protectora que las aísla relativamente de la violencia patriarcal, pero en realidad únicamente de un tipo específico de violencia, la quema, puesto que probablemente sean igualmente perseguidas por esos actos provocativos y subversivos.

Pese a ello, el relato parece querer mostrar el principio de una subversión del orden hegemónico dado, resultando evidentes las múltiples problemáticas que aflorarían con el paso del tiempo si esta situación se perpetuara. Lo que nos interesa es que, de este modo, mediante la repetición de estos actos incendiarios, se opera también un cambio de armas, al apropiarse de la *performance* para subvertir y acaso crear un nuevo orden o descomponer el hegemónico. Se revela el carácter artificial de la categoría *mujer* y de la categoría *hombre* al deconstruir el ideal de belleza y, con él, la feminidad, creando ese mundo de monstruas —no siendo casual que la figura del monstruo siempre haya sido de género difuso—. «Las cosas que perdimos en el fuego» muestra, por ende, cómo una identidad antagonica puede convertirse en hegemónica como efecto de la repetición.

4. CONCLUSIONES

Los relatos que venimos analizando aluden a la transversalidad de la violación y del feminicidio al poner de manifiesto que afectan a todas las mujeres sin excepción. Ocampo lo logra a través de la ilustración de violaciones idénticas a uno y a otro lado del océano y Enriquez mediante la igualación de todas las mujeres a partir de la quema de sus cuerpos, que produce una desidentificación y una cierta homogeneización. El plano de lo fantástico revela que aquello que debería sorprender es la realidad cotidiana, la violencia sistemática contra las mujeres, y no tanto la indumentaria que se decida vestir o la quema del propio rostro.

Para concluir señalamos que en los dos relatos de las escritoras argentinas ocupa un lugar nuclear la corporalidad como trasunto de la identidad, ya sea de forma directa o indirecta a través de la vestimenta. Es precisamente la

corporalidad un espacio político y un arma política, un arma de doble filo, por ser el espacio de la violencia patriarcal y asimismo un espacio poseedor de capacidad de subversión de esta violencia. Lo mismo ocurre con la performatividad sostenida a lo largo del tiempo, que puede utilizarse en uno u otro sentido, para ratificar el orden hegemónico, ese sistema binario concebido como natural, o para deconstruirlo. Son relatos que señalan la urgencia de liberarnos de los binarismos y que eligen el terreno de lo fantástico para poner en cuestión la noción de género a través de la ilustración de lo que podríamos denominar como «falso discurso normativo», en tanto que logran evidenciar la artificiosidad de los discursos hegemónicos. De esta forma contribuyen, por lo menos, a deconstruir el género dentro del texto, siempre alumbrador de lo más oculto y naturalizado de nuestra realidad.

OBRAS CITADAS

- Almada, S. (2014). *Chicas muertas*. Random House.
- Butler, J. (1990). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En S. E. Case (Ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (pp. 270-282). Johns Hopkins University Press.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1993).
- Butler, J. (2018). *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la feminidad*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).
- Chazarreta, D. E. (2021). Éros y Thánatos en Las vestiduras peligrosas de Silvina Ocampo. En D. E. Chazarreta (Coord.), *Periplos: La tradición clásica en la literatura hispanoamericana*. Caligrafías.
- Chollet, M. (2019). *Brujas: ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* Penguin Random House.
- De Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo*. Cátedra. (Trabajo original publicado en 1949).
- De Benito Mesa, I. (2024). Narrativas del akelarre: condiciones de posibilidad para lo fantástico en la Relectura Feminista de la Caza de Brujas. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. XII, n.º 1, pp. 175-197.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Les Éditions de Minuit.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- Enriquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Enriquez, M. (2018). *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Anagrama.
- Ehrenreich, B. y English, D. (1981). *Brujas, parteras y enfermeras*. La Sal.
- Federici, S. (2018). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducción de Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Traficantes de sueños. (Trabajo original publicado en 2004).

- Foucault, M. (1976). *L'Histoire de la sexualité*. Éditions Gallimard.
- Gil González, E. (2024). ¿Víctimas o victimarias? Femicidios y auto-violencia en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez. *Diablotexto Digital*, n.º 16, pp. 239-258. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29420>
- Kristeva, J. (1974). La Femme, ce n'est jamais ça. *Tel quel*, n.º 59, pp. 19-26.
- Martínez, L. (2021). *Carcoma*. Amor de Madre.
- Merchant, C. (2020). *La muerte de la naturaleza. Mujeres, ecología y revolución científica*. Comares.
- Merleau Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Ediciones Península.
- Mies, M. (2019). *Patriarcado y acumulación a escala mundial*. Traficantes de sueños.
- Ocampo, S. (1959). *La furia*. Sudamericana.
- Ocampo, S. (1961). *Las invitadas*. Sur.
- Ocampo, S. (1970). *Los días de la noche*. Lumen.
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos completos I*. Emecé.
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos completos II*. Emecé.
- Podlubne, J. (2021). Un prisma. Silvina Ocampo por Mariana Enriquez. *Cuadernos LIRICO*, n.º 22, pp. 1-15.
- Reyes, D. (2019). *Cometierra*. Sigilo.
- Reyes, D. (2023). *Miseria*. Alfaguara.
- Rodríguez de la Vega, V. (2018). Desafiando el patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, n.º 8, pp. 144-161.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Todorov, T. (2001). Definición de lo fantástico. En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 47-64). Arco-Libros.

WILLA CATHER EN ESPAÑOL: UNA APROXIMACIÓN DE GÉNERO A LAS PRIMERAS TRADUCCIONES HISPANOAMERICANAS

Juan Carrillo del Saz

Universitat Autònoma de Barcelona

Integrada hoy en el canon literario anglófono, Willa Cather (1873-1947) es una de las plumas de la literatura estadounidense de la primera mitad del siglo XX no solo más valoradas, sino también una de las más leídas y estudiadas a ambos lados del Atlántico.¹ Mujer de letras en sentido amplio, cultivó diversos géneros a lo largo de su carrera, en la que combinó los oficios de editora y docente con los de crítica literaria y periodista cultural antes de centrarse en la producción narrativa. Esta última fue la faceta que le granjeó la posición preeminente en la literatura norteamericana de la que gozó en vida y que ha recuperado en las últimas décadas. En efecto, tras un período de relativo declive académico —que no lector— durante las décadas de 1950 y 1960, la fortuna crítica de Cather se ha restablecido desde los años 1970, en particular, con las nuevas aproximaciones feministas a su obra.

En este capítulo, propongo una aproximación a las traducciones tempranas de Cather en Hispanoamérica. Para ello, presento en primer lugar un panorama general de las siete ediciones de su obra que se publicaron en forma de libro en Argentina, Chile y México entre 1942 y 1969. Asimismo, comparo este panorama con la recepción temprana de Cather en otros contextos, en concreto, con los

¹ Dos indicios cuantitativos de ello: la búsqueda de la palabra clave «Willa Cather» en la base de datos MLA International Bibliography arroja 365 publicaciones para el último decenio completo (2015-2024) y en ese mismo período, según la base de datos de la Agencia Española del ISBN, solo en España, siete editoriales distintas han dado a la imprenta quince ediciones que corresponden a seis novelas y cuatro antologías de relatos diferentes, en numerosos casos, retraducciones.

principales países europeos de lengua romance. En segundo lugar, expongo un estudio estilístico comparado de las dos traducciones hispanas tempranas de *Death Comes for the Archbishop*, ambas de 1944. Esta novela, una de las obras más celebradas y estudiadas de la autora, y que, por otra parte, presenta un gran potencial desde la óptica de los estudios de género, cosechó un gran éxito de público y crítica tanto en Estados Unidos como en otros contextos. En Italia, por ejemplo, fue la primera obra de Cather en ser traducida e incluso retraducida, con una edición fragmentaria y otra íntegra en la década de 1930. En aquel país, fue recibida —favorablemente— como novela apologética del catolicismo. Es probable que ese mismo espíritu motivara las dos traducciones hispanas de la obra y que, en gran medida, condicionara las estrategias de traducción.

1. WILLA CATHER Y SU RECEPCIÓN TEMPRANA EN HISPANOAMÉRICA

En Hispanoamérica, las traducciones tempranas de Cather se agrupan en dos oleadas: una primera, en vida de la autora, en el primer lustro de la década de 1940 y una segunda, un cuarto de siglo posterior, a mediados y finales de los años 1960 (ver Tabla 1). Del período que media entre ambas datan las dos primeras ediciones españolas de Cather.² A la primera oleada, policéntrica desde el punto de vista geográfico, pertenecen tres traducciones de novelas: la de *A Lost Lady* (*Una dama perdida*) de 1942 en la editorial mexicana Nuevo Mundo, con traducción a cargo del poeta español exiliado León Felipe; y dos versiones de una misma obra, la citada *Death Comes for the Archbishop*, ambas publicadas en 1944 y con el título *La muerte viene hacia el arzobispo*, una por la casa bonaerense Emecé, en traducción de Horacio Laurora, y la otra por la chilena Nascimento, a cargo de Ricardo Antonio Latcham. La segunda oleada, que abarca de 1963 a 1969, integra dos novelas y dos libros de relatos.³ Tres de las obras de esta

² Se trata de *Mi Antonia* (1955) y *Los colonos* (1956), traducciones de *My Antonia* (1918) y *O Pioneers!* (1913), respectivamente, publicadas ambas por el editor barcelonés Luis de Caralt en la colección Gigante, con traducciones a cargo de Julio Fernández-Yáñez Gimeno y Antonio Guardiola, respectivamente.

³ No deja de resultar sorprendente el hecho de que en solo seis años se publicasen en Hispanoamérica cuatro obras distintas de Cather, teniendo en cuenta que en los años 1960 ya no era tan popular en Estados Unidos como lo fue entre los años 1910 y 1940, y aún no había

segunda oleada fueron editadas por la sede porteña de la casa barcelonesa transatlántica Plaza & Janés, a saber, la novela *La casa del profesor* (1963), traducida por Guillermo A. Maxwell, y los libros de relatos *Obscuros destinos* (1965) y *El jardín de los gnomos* (1967), con versión a cargo de Harold Z. Sinnott y Raúl Acuña, respectivamente. Cierra el ciclo *El canto de la alondra*, publicada en traducción de Luz M. Trejo de Hernández por la editorial mexicana Monroy Padilla.⁴ En suma, entre 1942 y 1969, cinco editoriales y siete traductores distintos vertieron libros de Cather en Hispanoamérica.

Oleada	Año	Título ES	Título y año EN	Género	Traducción	Editorial
1. ^a	1942	<i>Una dama perdida</i>	<i>A Lost Lady</i> , 1923	Novela	León Felipe	Nuevo Mundo, C. de Méx.
	1944	<i>La muerte viene hacia el arzobispo</i>	<i>Death Comes for the Archbishop</i> , 1927	Novela	Horacio Laurora	Emecé, Buenos Aires
		<i>La muerte viene hacia el arzobispo</i>	<i>Death Comes for the Archbishop</i> , 1927	Novela en antología	Ricardo Antonio Latcham	Nascimento, Stgo. de Chile
2. ^a	1963	<i>La casa del profesor</i>	<i>The Professor's House</i> , 1925	Novela	Guillermo A. Maxwell	Plaza & Janés, Buenos Aires
	1965	<i>Obscuros destinos</i>	<i>Obscure Destinies</i> , 1927	Colección de relatos	Harold Z. Sinnott	Plaza & Janés, Buenos Aires
	1967	<i>El jardín de los gnomos</i>	<i>El jardín de los gnomos</i> , 1905	Colección de relatos	Raúl Acuña	Plaza & Janés, Buenos Aires
	1969	<i>El canto de la alondra</i>	<i>The Song of the Lark</i> , 1915	Novela	Luz M. Trejo de Hdez.	Monroy Padilla, C. de Méx.

Tabla 1. Ediciones hispanoamericanas de las obras de Cather hasta 1970

pasado a ocupar en el sistema literario de ese país la posición canónica a la que ha accedido con posterioridad. La rehabilitación se produjo sobre todo gracias al rescate que distintas académicas feministas como Ellen Moers y Blanche Gelfant emprendieron desde los años 1970 y tuvo continuación a partir de la década de 1980 con aportaciones como las de Susan J. Rosowski y las de Sandra Gilbert y Susan Gubar. Para profundizar en la recepción crítica de Cather en el contexto de partida, puede consultarse Squire (2020).

⁴ Si bien este artículo se centra en las traducciones hispanas de libros íntegros de Cather, debe tenerse en cuenta que su amplia producción cuentística está incluida en numerosas antologías colectivas, algunas de ellas vertidas al español y publicadas en Hispanoamérica, como *Cuentos y novelas cortas de Norteamérica* (1956), con traducción de Francisco Pérez, editada por la mexicana Cía. General de Ediciones.

En las otras grandes lenguas romances, la recepción de Cather difiere respecto al sistema hispanohablante. En el caso francés,⁵ a un período de relativa profusión de traducciones entre 1924 y 1947, le siguió una extensa etapa de casi cuatro décadas durante la que se publicó una única novela (Palleau-Papin, 2013). En italiano, del mismo modo, vieron la luz numerosas traducciones a lo largo de los años 1930 y 1940,⁶ pero, al contrario que en Francia, el interés por Cather no decayó en lo sucesivo, pues se vertieron al menos ocho obras más en la década de 1950 (German, 2004-2025).⁷ A pesar de que durante el Ventennio Fascista se fomentase en Italia la autarquía cultural, ciertos autores norteamericanos conocieron cierto éxito editorial y crítico, como Cather, que fue valorada, por una parte, por sus innovaciones (pre)modernistas y, por otra, como autora apologetica del cristianismo (Bernardini, 2016).⁸ En portugués, por último, se publicaron al menos ocho traducciones de Cather en el cuarto de siglo transcurrido entre 1943 y 1968, siete de ellas en Brasil (German, 2004-2025). En suma, el panorama global de la recepción catheriana varía tanto diacrónica como diatópicamente, si bien pueden apuntarse dos grandes tendencias: (i) en las décadas centrales del siglo, abundan las traducciones latinoamericanas de sus libros, tanto al portugués como al español, y (ii) el interés por la autora en Latinoamérica en este período parece superar con creces al que despierta en España, Portugal y Francia, es decir, en casi toda la Europa de habla romance, con la excepción de Italia.

Dentro de la obra narrativa de Cather, las obras traducidas tempranamente en Hispanoamérica abarcan varios géneros y corresponden a diversas etapas de

⁵ Para profundizar en las traducciones francesas de Cather, puede consultarse Palleau-Papin (2013), que ofrece una panorámica desde la primera traducción de 1924 hasta las publicadas a principios de la década de 2010; así como Carrillo del Saz (2024), que se centra en el trabajo de las cuatro traductoras francófonas que entre 1938 y 1947 vertieron a la autora norteamericana a su lengua, a saber, Marguerite Yourcenar, Marie-Christine Carel, H  l  ne Malvan y Lucienne Escoube.

⁶ Al menos ocho títulos, incluyendo retraducciones de *Death Comes for the Archbishop*, *My Mortal Enemy* y *My Antonia* (German, 2004-2025).

⁷ Pagani (2007) ofrece un interesante análisis conjunto de la recepción italiana de Cather y Edith Wharton durante el período fascista.

⁸ Y, más concretamente, del catolicismo. De hecho, su primera traducción italiana es un extracto de *Death Comes for the Archbishop*, incluida por Iginio Giordani en su antología de autores católicos *Contemporanei nord-americani* (1930). La misma novela fue traducida en versión íntegra seis años más tarde por Alessandra Scalero para Mondadori.

su carrera. Tanto *The Troll Garden* como *Obscure Destinies* son libros de relatos, mientras que las otras cuatro obras (cinco, si se cuentan por separado las traducciones argentina y chilena de *Death Comes for the Archbishop*) son novelas. Además del primer compendio de relatos de Cather, *The Troll Garden* (1905) es la primera obra que la escritora dio a la imprenta en forma de libro. La siguen *The Song of the Lark* (1915) y *A Lost Lady* (1923), el tercero y quinto, respectivamente, de entre la docena de títulos que conforman la novelística catheriana y que forman parte del grupo de obras ambientadas en el Oeste norteamericano.⁹ Las otras dos novelas, *The Professor's House* (1925) y *Death Comes for the Archbishop* (1927), pertenecen a la siguiente etapa en su producción; forman parte de un núcleo de su obra dedicado a la historia del Sudoeste estadounidense y, siendo casi tan populares como las novelas sobre los pioneros de la pradera de Nebraska, han despertado un interés crítico incluso mayor entre los académicos.¹⁰ *Obscure Destinies*, por último, es una antología de tres relatos perteneciente a la época de madurez de la escritora.

En cuanto a las editoriales que publicaron los libros, presentan una notable variedad de perfiles.¹¹ La mexicana Nuevo Mundo, fundada en 1942 por Harry Block,¹² fue un pequeño sello con una notable vocación antifascista y antinazi que, en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial, publicó varias obras de refugiados alemanes y dio trabajo a exiliados republicanos españoles, como León Felipe, el traductor, precisamente, de *Una dama perdida*. También la editorial porteña Emecé se relaciona con el exilio republicano español; fundada en 1939 por Mariano Medina del Río, fue una de las grandes casas de la edición hispanohablante durante décadas, reconocida especialmente por acoger la obra

⁹ Otras novelas de esta etapa son *O Pioneers!* (1913) y *My Antonia* (1918), ambas ambientadas en Nebraska, las primeras traducidas y publicadas en España en la década de 1950. Las cuatro fueron obras populares entre el público lector coetáneo y se siguen reeditando tanto en Estados Unidos como, traducidas, en otros sistemas literarios.

¹⁰ En lengua española, por ejemplo, estas dos novelas de inspiración historicolegendaria son las únicas disponibles en edición crítica con extensas introducciones y un amplio aparato de notas, en ambos casos en la colección Letras Universales de Cátedra y a cargo de Manuel Broncano.

¹¹ Los datos que se presentan a continuación, todos ellos bien conocidos por los investigadores del campo, proceden de obras de referencia sobre edición hispana de mediados del siglo XX, principalmente Llanas (2006), Larraz (2010) y Moret (2002).

¹² Antes de establecerse en Ciudad de México, Block había trabajado en varias casas estadounidenses, incluida la de Alfred Knopf, editor, amigo y agente de Cather. Ello debió de contribuir al interés de Block por la autora.

de varios de los autores del *boom* latinoamericano. Nascimento, por su parte, fue una de las instituciones centrales en la vida cultural chilena durante más de una centuria, desde su fundación en el último cuarto del siglo XIX hasta su cierre bajo la dictadura de Pinochet. Por su parte, Plaza & Janés forma parte, como Nuevo Mundo y Emecé, de la historia editorial compartida por España e Hispanoamérica; surgió en Barcelona en 1959 cuando Germán Plaza, propietario de la editorial homónima, adquiere la de Josep Janés a la muerte de este. De la unión de ambas casas, la primera especializada en enciclopedias y novela popular, y la segunda en literatura contemporánea española y extranjera traducida surgió un gigante que dominó la edición en lengua española a lo largo de los años 1960.¹³ Monroy Padilla, por último, con sede en Ciudad de México, corresponde a un tipo de editorial de vocación más local, pero igualmente con un lugar destacado en el sistema literario mexicano. En cuanto a los traductores, si bien predominan los nombres poco conocidos (seguramente pseudónimos en la mayoría de los casos), destacan dos figuras cosmopolitas, ambos centrales en la cultura hispana de mediados de siglo: el poeta español León Felipe y el político y escritor chileno Ricardo Antonio Latcham.

2. ESTUDIO ESTILÍSTICO: UNA APROXIMACIÓN DE GÉNERO A DOS TRADUCCIONES DE *DEATH COMES FOR THE ARCHBISHOP*

Para el estudio comparado de los textos de partida (esto es, la versión en inglés) y de llegada (las traducciones), recorro a un método de análisis estilístico adaptado a partir de Alsina (2008), que a su vez imbrica las macrofunciones lingüísticas de Halliday (interpersonal, ideacional y textual) con los niveles narratológicos de Genette (discurso y narración, fundamentalmente). Ello

¹³ En el momento de la compra, en 1959, componen el catálogo de Janés más de 1600 obras, muchas de ellas pertenecientes a autores anglófonos, tanto ya canonizados o en vías de ello (Oscar Wilde, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Mark Twain, por citar a cuatro de diversos países) como los coetáneos que se han integrado en el canon más tarde (Ernest Hemingway y John Dos Passos, entre otros), así como una miríada de clásicos de otras lenguas (Marcel Proust, Giacomo Leopardi y Leo Tolstoi, por ejemplo). Janés, que además publicó ensayo y poesía, y conjugó la literatura elitista con la popular, fue «el primer gran editor de la posguerra española» (Moret, 2002: 30).

permite estudiar los textos desde una perspectiva que engarza la aproximación literaria con la lingüística, siempre desde la óptica transversal de los estudios de género.

En *Death Comes for the Archbishop*, Cather noveliza un episodio evangelizador acaecido a mediados del siglo XIX. Cuando, a raíz del fin de la guerra Mexicano-Estadounidense con el tratado de Guadalupe Hidalgo (1848), se incorpora a Estados Unidos buena parte de lo que hoy constituye el Sudoeste del territorio de ese país, la jerarquía vaticana funda una archidiócesis en Santa Fe y la encomienda al arzobispo francés Jean-Baptiste Lamy. En la novela, Cather relata en tono relativamente apologético la labor apostólica de Jean Marie Latour, trasunto de Lamy, acompañado por su ayudante, el padre Vaillant. A lo largo de la obra, a caballo entre la novela histórica, la religiosa, la de aventuras y el *western*, asistimos al envejecimiento de la pareja de religiosos protagonistas, que en su continuo periplo por los desiertos de Nuevo México y estados aledaños van conociendo a diversos personajes secundarios. Entre estos, destacan tres mujeres: Magdalena Valdez, Isabella Olivares y Sada. Narratológicamente, son un trío importante, entre otros motivos, porque «aportan una corrección fundamental a la imagen predominante que se ofrece del arzobispo Latour» (Shaw, 1989: 61). Examinemos, pues, tres pasajes correspondientes a sendos episodios dedicados a los tres personajes femeninos.

En el primero de los tres pasajes se presenta a Magdalena Valdez, una mujer mexicana casada con un colono norteamericano de comportamiento extremadamente bestial que la maltrata y ha asesinado a sus tres hijos recién nacidos, además de a cuatro viajeros que han pernoctado en su casa. Cuando los sacerdotes protagonistas se detienen allí para buscar posada, Magdalena los advierte a escondidas de las funestas intenciones de su marido y, en consecuencia, salen huyendo y abandonan a la mujer en su situación de extrema vulnerabilidad. Examinemos en paralelo el texto en inglés y las dos traducciones al español del fragmento de este pasaje en que los religiosos llegan a la casa:

Cartografías feministas: teoría, canon y reescrituras culturales

<p>Father Latour and Father Vaillant addressed her <u>courteously</u> in Spanish, greeting her in the name of the Holy Mother, <u>as was customary</u>. She did not open her lips, but stared at them blankly for a moment, then dropped her eyes and covered as if she were terribly frightened. The priests <u>looked at each other</u>; it struck them both that this man had been abusing her in some way. Suddenly he turned on her.</p> <p>“Clear off them cheers fur the strangers. <u>They won’t eat ye, if they air priests.</u>”</p> <p>[...] She was not old, she might have been very young, <u>but she was probably half-witted</u>. There was nothing in her face but <u>blankness and fear</u> (Cather, 1927, p. 68).¹⁴</p>	<p>Tanto el padre Latour como el Padre Vaillant se dirigieron a ella <u>en forma muy cortés</u>, saludandola en español en nombre de la Santa Madre, <u>como se acostumbraba a hacer allí</u>. Pero ella, sin responderles, miróles inexpresivamente y terriblemente acobardada. Los curas <u>cambiaron una mirada de inteligencia</u>. Ambos parecían convencidos de que el hombre acababa de abusar en alguna u otra forma de esa mujer. Repentinamente el hombre se volvió hacia ella.</p> <p>—Saca esas cosas de las sillas para que puedan sentarse estos extranjeros. <u>No deben haber comido aún si es que son curas</u>.</p> <p>[...] No era vieja; al contrario, hubiera podido tener una apariencia juvenil, <u>pero era tal vez un poco estúpida</u>. En su rostro no había otra expresión que <u>el temor y la aridez</u> (Cather, 1944a, p. 69).</p>	<p>El Padre Latour y el Padre Vaillant, [sic] la saludaron <u>cortésmente</u> en español, <u>como era costumbre</u> en el nombre de la Madre Bendita. Ella no despegó los labios, contentándose con mirarlos fijamente por un momento, para en seguida bajar los ojos como si estuviera terriblemente asustada. Los curas <u>se miraron el uno al otro</u>; ambos intuían que este hombre estuvo abusando con ella en alguna forma. De pronto se volvió el hombre diciéndole.</p> <p>«Trae sillas para los forasteros. <u>No hay peligro que te coman, ¿que no ves que son curas?</u>».</p> <p>[...] No era vieja; por el contrario podría haber sido muy joven, <u>pero probablemente estaba casi trastornada</u>. Su rostro no demostraba otra cosa que <u>miedo y turbación</u> (Cather, 1944b, pp. 396-397).</p>
---	--	--

Tabla 2. Análisis de traducciones 1: pasaje de Magdalena (subrayado mío)

En lo referente a la traducción de la función textual, la versión de Laurora difiere significativamente tanto de la de Latcham como del texto inglés. Por una parte, al introducir el adverbio deíctico *allí*, el traductor de la editorial argentina incide en el contexto geográfico y cultural, lo que contribuye a potenciar la

¹⁴ Por rigor filológico, acudo a la edición príncipe de 1927 en lugar de a las académicas aparecidas a finales de siglo, pues fue aquella, no estas, la que pudieron consultar los traductores.

distancia que se supone entre el lector y las prácticas culturales del contexto en que acontece la narración: «saludándola en español en nombre de la Santa Madre, como se acostumbraba a hacer allí [en Nuevo México]». También en la última frase del párrafo, al retratar los gestos faciales de Magdalena, Laurora introduce un cambio significativo que afecta tanto a la función textual como a la ideacional. Al traducir «blankness and fear» por «el temor y la aridez», cohesiona el texto semánticamente y lo vincula con el contexto por la selección léxica del sustantivo *aridez*, que atribuye, por metonimia, un rasgo paisajístico a la descripción física del personaje, cambio que no opera en la traducción de Latcham.

Mientras que la caracterización física de Magdalena varía entre las traducciones, no así la cognitiva, o, más precisamente, no varía la caracterización que de ella ofrece la voz narradora: «but she was probably half-witted». Más adelante en la novela, se revela que en realidad no «era tal vez un poco estúpida» ni «probablemente estaba trastornada», como la presentan los traductores, en ambos casos sin cambios respecto al original. En un pasaje posterior, se revela que la imagen que ofrece Magdalena no corresponde a sus capacidades cognitivas, sino que responde a la situación de vulnerabilidad que vive como víctima de malos tratos. Los traductores, en todo caso, no introducen cambios que afecten a la función ideacional en su caracterización; Laurora sí aplica una modificación en el grado adjetival, en cambio, a la hora de caracterizar a los religiosos, pues con el adverbio *muy* matiza favorablemente su nivel de cortesía: «addressed her courteously» > «se dirigieron a ella en forma muy cortés». Del mismo modo, y al contrario que Latcham, Laurora recurre a una amplificación que contribuye a presentar al obispo y su ayudante bajo una luz más favorable que el texto inglés: «The priests looked at each other» > «Los curas cambiaron una mirada de inteligencia». En resumen, en la versión de Laurora se insiste en que los religiosos sí comprenden, por contraste con Magdalena, a quien se presenta como ignorante en los tres textos.

Todo ello, en el nivel del discurso, influye en la caracterización y, en el de la narración, contribuye a definir la visión del mundo de la voz narradora, que parece percibir a los personajes de modo distinto en los tres textos. En cuando a las dos frases pronunciadas por el marido de Magdalena, «Clear off them cheers fur the strangers. They won't eat ye, if they air priests», también presenta cambios

de calado. Sin ahondar en el error de traducción que comete Laurora,¹⁵ ambos traductores coinciden, en el nivel del discurso, en una neutralización de la variación lingüística presente en la realización fonética-fonológica del sustantivo *chairs* («cheers») y el pronombre *you* («ye»). La variación, que es a la vez diastrática y diatópica, afecta a la función textual en lo relativo a las relaciones entre texto y contexto (en las traducciones no se percibe, en este caso, la procedencia geográfica del hablante), pero también a la función ideacional, puesto que el rasgo sirve asimismo para caracterizar socioculturalmente al marido de Magdalena, aspecto que queda desdibujado en las traducciones.

El segundo de los personajes femeninos importantes en la novela es Isabella Olivares. Educada en un convento de una orden francesa y recién enviudada de uno de lo más prósperos hacendados de Santa Fe, supone un contrapunto sociocultural a las otras dos mujeres: Magdalena Valdez y Sada. En el pasaje analizado, los padres Latour y Vaillant acuden a visitarla para persuadirla de que reconozca públicamente su edad real, condición necesaria para que doña Isabella pueda aceptar la herencia de su difunto esposo, que sus cuñados le disputan alegando que, si realmente tiene los años que dice tener, no puede ser madre de su hija. Los sacerdotes son parte interesada en la sucesión, puesto que el testamento prevé que, a la muerte de doña Isabella, parte del caudal sucesorio revierta a la archidiócesis. Veamos la traducción de este episodio en que los religiosos se esfuerzan en convencer a la viuda:

¹⁵ No profundizo en este error, pues mi aproximación a los textos se enmarca en los estudios descriptivos de la traducción y, por tanto, no adopto una óptica prescriptivista. No obstante, lo señalo puesto que está imbricado con el análisis estilístico.

<p>“That’s very sweet of you to say, Bishop Latour,” the lady quavered, looking up at him with tear-bright eyes. “But I never could hold up my head again. Let the Olivares have that old money. <u>I don’t want it.</u>”</p> <p><u>Father Vaillant sprang up and glared down at her as if he could put common sense into her drooping head by the mere intensity of his gaze.</u> “Four hundred thousand pesos, Señora Isabella!” he cried. “Ease and comfort for you and your daughter all the rest of your lives. Would you make your daughter a beggar? The Olivares will take everything” (Cather, 1927, pp. 192-193).</p>	<p>—Es usted muy amable, Obispo Latour —le contestó la señora vacilando y mirándole desde abajo con los ojos llenos de lágrimas—. Pero ya no podría ir con la cabeza en alto. Deje que los Olivares se lleven el dinero. <u>No lo necesito.</u></p> <p><u>El padre Vaillant saltó de su asiento y la miró desde lo alto, echando chispas por los ojos, como si tratara de insuflarle sentido común a esa cabeza levemente inclinada que tenía ante sí, con la mera intensidad de su mirada.</u></p> <p>—¡Cuatrocientos mil pesos, señora Isabel! —le gritó—. Comodidad y confort para usted y su hija por el resto de sus vidas. ¿Quiere hacer de su hija una mendiga? Los Olivares se lo han de llevar todo (Cather, 1944a, p. 182).</p>	<p>«Es muy gentil de su parte, Obispo Latour», dijo ella con voz trémula, mirándole a través de sus lágrimas. «Pero jamás podría levantar de nuevo la frente. ¡Que los Olivares se queden con ese dinero, yo, <u>no lo quiero!</u>».</p> <p><u>El padre Vaillant se irguió y la miró fijamente como procurando infiltrarle sentido común con la mirada.</u> «¡Cuatrocientos mil pesos, Señora Olivares!», exclamó. «Esto significa holgura y comodidad para Ud. y su hija por el resto de sus días. ¿Tendrá Ud. Valor de obligar a su hija a mendigar? Los Olivares se lo llevarán todo» (Cather, 1944b, p. 485).</p>
---	---	---

Tabla 3. Análisis de traducciones II: pasaje de Isabella Olivares (subrayado mío)

En este pasaje, los cambios de más calado se concentran en la última frase de las enunciadas por doña Isabella y en la subsiguiente narración del modo en que reacciona el padre Vaillant a sus palabras. La posición de ella respecto al debate sobre la aceptación de la herencia queda (temporalmente) zanjada con una breve última frase, «I don’t want it», que cada traductor vierte de modo muy distinto. En lo referente a la función interpersonal, Latcham introduce un cambio significativo en tanto que modifica la modalidad oracional, que pasa de declarativa a exclamativa («¡No lo quiero!»), lo que trastoca, en el nivel del discurso, la relación que se establece entre los personajes, con una mayor carga de emotividad en el intercambio. En el ámbito de esta misma función lingüística, los traductores también tratan de modo distinto la modalización: la no volición del texto inglés se mantiene en la versión de Latcham (si bien con el cambio de

modalidad oracional mencionado), mientras que Laurora transforma esa falta de volición en carencia de necesidad: «No lo necesito». Ello implica un ligero cambio en la caracterización de Magdalena, cuyo asertividad queda menos patente.

Respecto a la intervención de la voz narradora en que se relata la reacción del padre Vaillant, aun antes de entrar en categorías de análisis, llama la atención la notable diferencia de extensión entre la versión de Laurora y los otros dos textos. Esta amplificación, tanto en extensión textual como semántica, con la adición de la proposición «echando chispas por los ojos», contribuye a generar un efecto intensificador de la actitud intimidatoria del religioso para con Isabella. En la versión de Latcham, también queda afectada la traducción de la función interpersonal, si bien en sentido contrario, pues la relación entre ambos personajes no se presenta tan equilibrada, debido a la omisión del rasgo semántico de direccionalidad descendente en el verbo que expresa la mirada del religioso: «Father Vaillant sprang up and glared down at her» > «El padre Vaillant se irguió y la miró fijamente».

El último de los fragmentos analizados corresponde al pasaje en que se presenta a Sada, una esclava mexicana propiedad de un matrimonio estadounidense. Sus amos, a quienes la voz narradora califica de fervientes anticatólicos, someten a Sada a vejaciones y le prohíben acudir a la iglesia. Cuando en una ocasión huye de la casa y se presenta en el templo, le expone su situación al obispo Latour en uno de los pasajes de mayor intensidad dramática de la novela:

<p>“Ah, Padre, every night I say my Rosary to my Holy Mother, <u>no matter where I sleep!</u>” declared <u>the old creature</u> passionately, <u>looking up into his face</u> and <u>pressing her knotted hands against her breast</u> (Cather, 1927, p. 217).</p>	<p>—¡Ah, Padre, todas las noches le rezo el rosario a mi Santa Madre, <u>en cualquier parte que duerma!</u> —declaró <u>la anciana</u> con pasión, <u>mirándole desde abajo a la cara y aplastando sus manos enlazadas en el pecho de él.</u> (Cather, 1944a, p. 206).</p>	<p>«¡Ah Padre, cada noche rezo el rosario a mi Bendita Madre, <u>sin importarme donde me hayan hecho dormir!</u>», declaró <u>la pobre vieja</u> apasionadamente, <u>con la vista en el rostro del padre, oprimiéndose el pecho con las manos cruzadas</u> (Cather, 1944b, p. 503).</p>
--	--	---

Tabla 4. Análisis de traducciones III: pasaje de Sada (subrayado mío)

En el nivel del discurso, es decir, en la frase enunciada por Sada, ambos traductores mantienen la exclamación del texto de partida. No varía, en ese

sentido, la función interpersonal en lo relativo a la actitud de la mujer hacia el religioso. En la versión de Latcham, sin embargo, opera un cambio en lo relativo a la modalización; al traducir «(...) no matter where I sleep!» por «¡(...) sin importarme donde me hayan hecho dormir!», la construcción causativa *hacer* + *infinitivo* subraya la situación de sometimiento en que vive Sada y, a la postre, intensifica su petición de auxilio.

Siempre en relación con la función interpersonal, pero en el nivel de la narración, aparece un rasgo ya comentado en el pasaje de Isabella Olivares: el verbo *to look* en combinación con una partícula direccional que permite la cristalización de las relaciones jerárquicas entre los personajes. También en este caso, Laurora opta por mantener la direccionalidad («looking up into his face» > «mirándole desde abajo a la cara»), mientras que Latcham neutraliza este rasgo semántico («con la vista en el rostro del padre»). Así, en la primera versión, Sada queda caracterizada como una persona sometida físicamente a la desigualdad, de un modo similar a la forma en que se narra en el texto de partida, al contrario que en la traducción de Latcham, en que la relación asimétrica queda algo desdibujada. También contribuye a ello el error de traducción cometido por Latcham al final de la frase: «pressing her knotted hands against her breast» > «oprimiéndose el pecho con las manos cruzadas».

Siempre en el nivel de la narración y en relación con la función ideacional, hay un elemento que influye en la caracterización: la selección léxica a la hora de traducir el sintagma «the old creature» enunciado por la voz narradora. Laurora opta sencillamente por «la anciana», mientras que Latcham lo vierte como «la pobre vieja», de manera que este último presenta al personaje como un ser más indefenso, lo cual concuerda con la transformación de la modalización deóntica citada.

3. CONCLUSIÓN

En suma, como muestra el panorama global de las ediciones de Cather expuesto en el primer apartado, su obra llegó de forma relativamente profusa a Hispanoamérica durante las décadas centrales del siglo XX. Ello contrasta, a grandes rasgos, con la recepción que tuvo en otros contextos, particularmente en algunos de los grandes sistemas europeos de habla romance. Sin embargo, sí parecen coincidir en parte los motivos por los que la autora despertó interés a

ambos lados del Atlántico; la lectura católica que suscitó en la Italia de los años 1930, por ejemplo, puede corresponder a la motivación de los editores hispanoamericanos para traducir *Death Comes for the Archbishop* en dos ocasiones.

El análisis estilístico de las traducciones de esta novela, sin embargo, revela que las distintas versiones de una misma obra, incluso en un mismo idioma de llegada y publicadas en el mismo año, pueden diferir profundamente. En particular, la aproximación desde la perspectiva de género apunta a que, en este caso, la versión de Horacio Laurora para la editorial Emecé tiende a resaltar ciertos rasgos respecto a la de la casa Nascimento, a cargo de Ricardo Antonio Latcham. Si en lo relativo a la función textual, el traductor de la editorial argentina remarca con más frecuencia las relaciones entre el texto y el contexto, el chileno no suele introducir ese tipo de cambios. En lo referente a la caracterización, en que se entrelazan elementos de las funciones interpersonal e ideacional, el texto de Laurora presenta cierta propensión a idealizar a la pareja de religiosos protagonistas, que por lo general se presentan de manera más favorable, en contraste con los personajes femeninos. En el caso de Latcham, en cambio, la traducción de la función interpersonal queda afectada por la omisión de ciertos elementos semánticos, como el rasgo semántico de direccionalidad en los verbos de mirada, lo que contribuye a desdibujar la complejidad de las relaciones de asimetría jerárquica y el sometimiento patriarcal que sí quedan patentes tanto en el texto de partida como en la versión de Laurora.

Si bien no podemos conocer las motivaciones que condujeron a los editores de Nascimento y Emecé a publicar *La muerte viene hacia el arzobispo*, parece confirmarse la hipótesis de que la buena acogida internacional de Cather se debió en algunos casos a su apología religiosa. No obstante, los contenidos ideológicos son a menudo conflictivos desde el punto de vista intercultural y ello motiva que en ocasiones se potencien ciertos aspectos, como muestra el análisis mictotextual de la versión de Laurora, por ejemplo, en lo relativo a la caracterización de los religiosos. Queda pendiente el análisis estilístico detallado de otras traducciones hispanas de Cather, como *Una dama perdida* (1942) y *La casa del profesor* (1962), dos novelas que, como *Death Comes for the Archbishop*, han generado un intenso interés entre las académicas norteamericanas feministas durante las últimas décadas.

OBRAS CITADAS

- Alsina, V. (2008). Llengua i estilística en la narrativa de Jane Austen. Eumo.
- Bernardini, C. (2016). Religiosa, Provincial, Modernista: The Early Reception of Willa Cather in Italy. *Willa Cather Review*, 59(2), 13-19.
- Carrillo del Saz, J. (2024). Des femmes de lettres : Willa Cather et ses traductrices françaises entre 1938 et 1947. En M. Panchón Hidalgo (Ed.), *Traductions, traductrices et femmes (re)traduites : La place des sources* (pp. 69-80). Éditions Chemons de tr@verse. Les Cahiers d'ALLHiS.
- Cather, W. (1927). *Death Comes for the Archbishop*. Alfred A. Knopf.
- Cather, W. (1942 [1923]). *Una dama perdida*. (Trad. León Felipe). Nuevo Mundo.
- Cather, W. (1944a [1927]). *La muerte viene hacia el arzobispo*. (Trad. Horacio Laurora). Emecé.
- Cather, W. (1944b [1927]). *La muerte viene hacia el arzobispo*. En A. Tate & J. P. Bishop. *Antología de escritores contemporáneos de los Estados Unidos (2 vols.)*, tomo II. (Trad. Ricardo Antonio Latcham). Nascimento.
- Cather, W. (1963 [1925]). *La casa del profesor*. (Trad. Guillermo A. Maxwell). Plaza & Janés.
- Cather, W. (1965 [1932]). *Obscuros destinos*. (Trad. Harold Z. Sinnott). Plaza & Janés.
- Cather, W. (1967 [1905]). *El jardín de los gnomos*. (Trad. Raúl Acuña; epílogo de Katherine Anne Porter). Plaza & Janés.
- Cather, W. (1969 [1915]). *El canto de la alondra*. (Trad. Luz M. Trejo de Hernández). Monroy Padilla.
- German, H. (2004-2025). *Bibliography of Translations of Willa Cather's Work*. (Página web). En Emily J. Rau (Ed.), *Willa Cather Archive* (s. p.). cather.unl.edu/scholarship/translation_bibliography
- Larraz, F. (2010). *Una historia transatlántica del libro: relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*. Trea.
- Llanas, M. (2006). *L'edició a Catalunya el segle XX (1939-1975)*. Gremi d'Editors de Catalunya.
- Moret, X. (2002). *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Destino.
- Olin-Ammentorp, J. (2019). *Edith Wharton, Willa Cather, and the Place of Culture*. University of Nebraska Press.
- Pagani, D. (2007). Willa Cather e Edith Wharton: scrittrici americane nell'Italia degli anni Trenta. En Arturo Cattaneo (Ed.), *Chi stramalediva gli inglesi: la diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre* (pp. 121-132). V&P.
- Palleau-Papin, F. (2013). Slowly, but Surely: Willa Cather's Reception in France. *Studies in the Novel*, 45(3), 538-558. [jstor.org/stable/23594856](https://www.jstor.org/stable/23594856)
- Shaw, P. W. (1989). Women and the Father: Psychosexual Ambiguity in *Death Comes for the Archbishop*. *American Imago*, 46(1), 61-76. [jstor.org/stable/26303995](https://www.jstor.org/stable/26303995)
- Squire, Kelsey (2020). *Willa Cather: The Critical Conversation*. Boydell & Brewer.

Cuerpo, sexualidad y maternidades

MATRICENTRIC FEMINISM: ANALYZING INTERGENERATIONAL MOTHERING IN MAYA ANGELOU'S MOM & ME & MOM

Maria Ivars Giner

Universitat de València

1. MAYA ANGELOU AND HER UNEXPLORED MOTHERLINE

Maya Angelou's autobiographical oeuvre has been acclaimed by critics¹, yet her last volumes have never elicited significant academic interest. Although her whole autobiographical series, which stands out for her first volume *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969), focuses on Angelou's wish to become an independent African-American woman, the scarce academic interest in her last revealing volume comes as a surprise. Given this research gap, this chapter aims to focus on Maya Angelou's *Mom & Me & Mom*, her last autobiography, to explore her experiences as a mother and daughter. This volume starts by introducing Angelou's mother, Vivian, who decided to abandon her daughter when she was three years old. Angelou and her older brother Bailey Jr. were sent to Stamps to be raised by their grandmother Annie Henderson, whose courage

¹ Maya Angelou's autobiographies have been mostly studied from a genre perspective. In *Black Women Writing Autobiography* (1986), Angelou's triple consciousness is highlighted since she understands her past, honors it, and celebrates having become a «formidable character» (Braxton, p. 201). Walker (1995) and Shands et al. (2015) relate Angelou's autobiographies to the bildungsroman. On the other hand, Maya Angelou's autobiographical series has also been studied to analyze its implications on the fight against racism. Arensberg (1976) analyzed the writer's suicidal thoughts recounted in her first autobiography due to the troubles she faced for being Black. In the end, Lupton (1990) and Fernández-Menicucci (2006) have analyzed Angelou's first autobiographies from a mothering perspective, thus understanding her accounts as rebelling against the ideal good mother.

and resistance made them see her as a surrogate mother. Besides concentrating on the numerous unsuccessful visits to Vivian, Angelou's final volume focuses on her adaptation to diverse harsh situations, including her intention to forgive her negligent mother, the loneliness that she experienced when leaving generational practices behind and her later troublesome yet enriching role as Guy's mother.

Adrienne Rich, a prominent feminist scholar on mothering, wrote the essay 'Writing as Re-Vision' (1972), in which she points out the dualism found when reacting to ingrained social impositions. When it comes to literature, this rebelliousness against social conventions can be perceived through contemporary texts that respond to past literature by expanding and reinterpreting its content. Rich (1972), who argues that this literary interdependence is prevalent in women's literature, refers to it as *re-vision* (p. 19). Ageing gave Angelou fresh perspectives about many things, and her enlightened insight into mothering was not an exception. Such is the influence that sociopolitical aspects have in our experiences that Angelou demonstrates that no one is the same person forever. Therefore, *Mom*, which re-vises mothering as portrayed by previous authors such as Toni Morrison and Zora Neale Hurston, can also be considered a re-vision of her own evolving identity as a mother and daughter.

To assess all the issues above, the present chapter considers and analyzes Maya Angelou's portrayal of mothering as an intricate role in *Mom & Me & Mom*. How are neglect and forgiveness revised in Maya Angelou's last autobiographical volume? Could Angelou's last autobiography be regarded specifically as an autobiography *about* mothering? How does Angelou connect Vivian's mothering to her later experiences as a mother and daughter? Building on an intersectional perspective, my aim in this chapter is to delineate Angelou's contribution to the present-day feminist debate on mothering, which is receiving much academic interest in this decade. In doing so, this paper sheds light on the autobiographer's wish to give voice to mothering practices that deviate from the conventional ones while concentrating on diverse factors that influence and define such experience. Therefore, here I focus on a depiction that presents mothering not as a unique experience that must be lived across generations but as a pluralistic one that can liberate women from the patriarchal paradigm.

2. UNCONVENTIONAL MOTHERS IN MAYA ANGELOU'S MOTHERLINE

2.1. *The mother's neglect and the grandmother's salvation*

Given that Angelou's experiences, both as a mother and as a daughter, were biased by her mother's decision to neglect her, it is crucial that we first consider her mother's mothering as portrayed in *Mom*. The paragraph that introduces the first chapter already mentions the three main factors that influenced Vivian's decisions, including her choice to abandon Maya and Bailey Jr. when they were children: «The first decade of the twentieth century was not a great time to be born black and poor and female in St. Louis, Missouri, but Vivian Baxter was born black and poor, to black and poor parents» (Angelou, 2013, p. 1). As it can be seen, Vivian's experiences, as all her relatives', cannot be detached from being a poor African-American woman in the 1900s. The fact that Angelou introduces her last volume by highlighting her mother's racial condition, socioeconomic status and gender illustrates that these characters stand out for facing a triple discrimination.

On the other hand, the writer clarifies that she and Bailey Jr. were also sent to their grandmother's house when they were children due to their parents' unstable relationship: that is, their constant arguments also contributed to their prompt separation (Angelou, 2013, p. 6). Angelou explained in *Caged Bird* that she was raped by her mother's boyfriend, Mr. Freeman, when she went to visit her in St. Louis. In her last autobiography, Angelou (2013), who was silent for years as a response to having been abused, claims «My mother and her family tried to woo me away from mutism (...) They soon wearied of the sullen, silent child and sent us back to Grandmother Henderson in Arkansas, within my grandmother's care and under my uncle's watchful eye» (pp. 6-7). The fact that she uses the verb *weary* to refer to her mother's disregard for her displays Angelou's feeling that she was a burden, as well as Vivian's open refusal to play her role as a mother. Without a doubt, this denial helps foresee that the mothering(s) portrayed in Angelou's last volume align with E. Podnieks' (2016) matricentric feminism, thereby seeing mothering as an experience rather than as a gender-based obligation. It is through this perspective that a feminism that puts mothering as a central experience is created (O'Reilly, 2019, p. 14).

After having controlled the loneliness and desolation that Angelou felt for years, Vivian's ambivalent mothering made her daughter see her as a threat. This can be perceived when the writer tells about the last time that she was obliged to visit her mother before living together in San Francisco: «By the time the train reached California, I had become too frightened to accept the idea that I was going to meet my mother at last» (Angelou, 2013, p. 11). Angelou's fears are easy to understand because leaving Arkansas implied a change in her upbringing and an end to the environment that had embraced her when she was abandoned. There had never been a real bond among Vivian and Maya, which implies that moving to California entailed seeing them as though it were the first time they met each other. Grandmother Henderson tried to calm her grand-daughter by telling her that she had no reason to be scared, but it is Maya the one to acknowledge that «I was afraid to let her leave me» (Angelou, 2013, p. 13). Racial harassment, incessant solitude and the psychological consequences that stem from having been raped accompanied Maya during the years in which Vivian ignored her.

Nonetheless, the writer stops describing that final meeting with Vivian to emphasize the scarce love displays she had received until then: «She kissed me. I had not received one kiss in all the years in Arkansas (...) That was the closest I had come to being kissed» (Angelou, 2013, p. 12). Why does the writer mention her grandmother's emotional detachment while being nostalgic for their separation? It is clear that Vivian's unexpected fondness for Maya may have arisen from her desire to recover the daughter she lost, but why does Angelou blame her grandmother for never giving love displays? It seems that Vivian's fondness reminded Maya that traditional mothering expects mothers and daughters to have an intimate emotional connection, which explains why Annie Henderson is seen as an unconventional 'mother', too. This description may be surprising, but Annie, Vivian and Maya, who represent mothering in *Mom & Me & Mom*, had some similar experiences that help understand the reasons why their personal relationships are portrayed as detached and ambivalent.

The aspect that unites these three characters the most is having gone through arduous conflicts that are historical, that is, that pass across generations. In LaCapra's (2001) terms, historical trauma refers to those traumatic events that are experienced only by some human beings (pp. 77-78). Angelou went deeper into her grandmother's character in *Caged Bird*, where she related her

grandmother's ancestors to the slave trade (2009, p. 112). Although this can be considered structural trauma since racism is present in all societies (LaCapra, 2001, p. 77), it can be related to African-Americans' exploitation on plantations since the 1600s: that is, it might be seen as historical trauma since its origins can be located on the timeline. As claimed by Bogue, «for the African diaspora in the Americas, even if one were not born a slave, the fact of slavery marked one's life» (2010, p. 44): Annie, Vivian and Maya's ancestors were slaves, meaning that the socioeconomic and cultural impact made by the slave trade also reached their later generations through precariousness and racism.

Besides this distress, the three female characters also faced structural trauma, which, as argued by Dominick LaCapra, is rooted in the social system (2010, p. 77). As for Annie Henderson, she was abandoned by her first husband, thereby becoming a single mother who had to care for her children all alone. When it comes to Maya, she was neglected by her parents when she was a child. Vivian seems to have passed through Mrs. Henderson and Maya's trauma from a distinct perspective: being the one who decided to abandon her daughter does not exempt her from facing painful emotional consequences. Although her choice was based on her personal circumstances and on her unwillingness to accept gender stereotypes on mothering, Vivian was also a victim as she lost her daughter. Abandonment is transhistorical because it is faced in all societies for many diverse reasons, but the fact that three generations faced it must have been highlighted by the autobiographer to recognize these characters' fears caused by being damaged, their resulting resilience and their complicated relationship.

An absent male income provider is an aspect that also prevails in Mrs. Henderson, Vivian and Maya's lives. By proposing a mother-daughter relationship that resigns from the traditional masculine prevalence, *Mom & Me & Mom* challenges mainstream social conventions. Maya Angelou's depictions confront what was seen as a *true woman* in the 1900s, which alludes to women's relegation to the private sphere as a liberating experience (Welter, 1996, p. 152). Although this is a past stereotype, it needs to be mentioned since later experts, such as Friedan in *The Feminine Mystique* (1963), studied women's dissatisfaction with it. The racial discrimination and economic deprivation faced by Angelou's relatives proves that the submissiveness defended during the twentieth century was useless for some women: Maya Angelou could not be relegated to her home because her economic status and racial condition obliged her to be a maid for

white families or a night striptease dancer, among other precarious occupations. Therefore, Angelou emphasizes in her last autobiographical volume that the 'true womanhood', described by Koyana as a «bourgeois Eurocentric perspective» (2002, p. 35), was not intersectional since it only considered some privileged women's realities. In contrast, Angelou's experiences fit within the so-called *black womanhood*, which focuses on what some Black women endured due to their racial condition (Dill, 1979, p. 543). This label demonstrates that political, socioeconomic and historical factors are relevant to understand one's experiences. In this case, Annie, Vivian and Maya's motherings were influenced by being relegated not only to the private sphere, but also to the threatening public one.

Despite the three characters' resistance, escaping from patriarchal rules was not easy since it implied ignoring preconceptions that had been present for ages. According to the noteworthy activist bell hooks (2014), African-Americans considered their home to be the only space that was free from racism (p. 47). Although home was first used to build resistance, the patriarchal institution ended up sabotaging that space, thus resulting in what Radford-Hill called, as cited in hooks (2014), «the crisis of black womanhood». *Mom* portrays Annie Henderson's house in Stamps as a liberating space, whereas Vivian's home in St. Louis, where Maya was raped, represents the homeplace being threatened by gender-based and racial violence. These antagonistic places illustrate the protection that Angelou could not find beside her biological mother. Yet, the spaces change due to the characters' evolution, reaching a point in which Vivian's house in California becomes a safe space for Maya. This can be perceived when Vivian tells her daughter that her house is a place to feel at ease: «We do not lie, and we do not cheat, and we do laugh a lot. At ourselves first, and then at each other» (Angelou, 2013, p. 29). This proves Vivian's aim to find some optimism amidst all the tragedies they had to face, contributing at the same time to solve the crisis that Angelou faced as an African-American woman.

Angelou's actions to fight against patriarchal ideals in her last autobiographical volume propose mothering models that challenge the traditional ones. The dichotomy that distinguishes the feminine private sphere from the masculine public one does not consider all women's realities. Collins (2014) introduced the concept *motherwork*, which defines, through a feminist lens, mothering as a collective practice that aims at protecting all children. Despite

understanding it as a role that goes beyond caring for one's own children, Koyana argues that Collins' concept still «reduces the dichotomies in feminist theorizing» (2002, p. 36), perhaps because it continues depicting women as sacrificed beings by nature. Koyana also claims that those mothers who face racism are «never exclusively domesticated» (2002, p. 36): being underprivileged in this sense means having to protect their relatives *and* their race, which forces them to find their place in the public sphere. As it can be seen, racism could not be avoided *only* through African-American women's civic egalitarian actions outside the domestic sphere, as proposed by hooks (2014, p. 48). Angelou's descriptions of her employment precariousness in *Mom* are also accompanied by the anguish caused by the feminine submissiveness, which goes beyond one's racial condition. For example, she accepted Tosh Angelos as a husband, but he ended up obliging her to be an obedient female to put her husband and son's needs before hers: «I (...) realized that for the last few months I had always been near tears» (Angelou, 2013, pp. 112). Angelou's frustration can be related to Collins' idea that «women can be mothers as long as they are not just mothers» (1987, p. 3), which implies that mothering is *not* an occupation. There is no doubt that Angelou depicts traditional mothering as a role that consumes her, implying that this experience can be a threat to women's individual lives when their identities are wholly rooted in their role as mothers.

Things got more complicated when the writer noticed that her relatives could not understand her wish to be independent. Even though the last autobiography does not go deep into Bailey Jr.'s character because he leaves home, his reluctance to understand his sister should be emphasized. When Maya denies bending to her husband's demands, Bailey undervalues his sister's courage: «All you had to do was make friends with Tosh's friends or bring people into your life and convince Tosh that they were his friends first» (Angelou, 2013, p. 117). This inclination to stand by the husband, even when noticing that he disrespected Maya's freedom, is more shocking when Vivian slightly reinforces such conduct: «You do what your husband wants you to do. But you have to think about the place where you are in» (Angelou, 2013, p. 114). Much as she understands her daughter's need to divorce from Tosh, the mother demonstrates the unconscious tendency to submit to rooted patriarchal principles. Angelou uses *Mom* to propose that mother-daughter relationships should not be based on a unidirectional upbringing but on a mutual one: the fact that she highlights her

solitude despite being accompanied by her mother demonstrates Vivian's need to leave discriminative gender conventions aside. In doing so, *Mom* emphasizes that wisdom might pass through generations, which gives mothers the chance to understand mothering through the daughter's present-day perspective.

Guy Johnson, Maya's son, spent four years believing that there was no man who was going to act as his father. Angelou's reaction when she was neglected as a child is not described throughout her autobiographies, but Guy's feelings could be related to his mother's resentment for the years her parents had been separated. This rancor echoes Guy's response to his parents' divorce since he put all his blame on his mother. Given that Angelou comprehended what feeling alone means for a child, she empathized with her son's distress and felt responsible for his annoyance: «At last he had a mother and a father who lived in the same house. At last he had someone who would answer out loud when he called "Dad"» (Angelou, 2013, p. 117). Accepting that Guy was annoyed at her enabled Angelou to understand that, although she needed to get divorced from Tosh as she wished to care for her individual needs, her separation had a direct impact on her son. Revising such acceptance and comprehension can be related to the aforementioned intragenerational or bidirectional wisdom: Angelou understands through her son the handicaps found when forgiving a mother. In fact, the writer stumbled on her own solitude when she decided to accept an artistic tour far from her son, which reflects her compassion for Vivian's past choice.

I knew that if I missed Guy as much as I did, he must be missing me more. I was old enough to know that I would be seeing him soon, but I knew he had to be thinking sometimes that he would never see his mother again. The years I had spent in Arkansas without my mother made me know how lost a child feels when a parent is missing. (...) I swear to you, I'll never leave you again. If I go, when I go, wherever I go, you'll go with me or I won't go (Angelou, 2013, p. 130).

Maya's need to protect Guy from the loneliness she faced is strengthened since she remembers the mother she never had as a child, which brought about a real displacement that made her feel a nuisance. The writer enables readers to notice this sensation through a cyclical movement, thus highlighting abandoned daughters' possible troubles when finding belonging and acceptance. According to McPherson (1986), this movement displays Angelou's evolution «from innocence to knowledge» (p. 37) since she moves from chaos to order and vice

versa. Although McPherson wrote this in relation to Angelou's first autobiographies, this mechanism can also be perceived in her last volume: she first leaves her protective grandmother and visits her imperfect mother. This movement, which is repeated along the volume, lets readers see the protagonist's dislocation. She laments her mother's absence, yet she ends up accepting this past loss to continue living. Vivian succeeds in recovering her daughter, but having been neglected becomes intrinsic to Angelou. Therefore, the autobiographer tries to protect her son from such nostalgia as she does not want him to remember her as a missing mother. Readers can grasp this due to the polyphonic storytelling, which is quite prevalent in autobiographies about traumatic pasts (Douglas, 2010, p. 91): Angelou tells about Guy's situation from her voice as an adult mother, but her fear for Guy having a similar experience is expressed through her vulnerable perspective as an abandoned child in Stamps. Although fragmented storytelling tends to be used in this genre to allude to unreliable or incomplete recollections (Douglas, 2010, p. 91), Angelou uses it to shed light on her compassion for her son Guy.

2.2. *The neglected daughter: othermothers and the matroreform*

Discussing mothering in Angelou's autobiographies must entail focusing on Annie Henderson, who, being called *Momma* by her grandchildren, may be seen as the writer's first mother. By portraying Mrs. Henderson as a mother, Maya Angelou remembers the role that some African-American women played when caring for children whose mothers were not in the right condition to do so. As Ingman (1999) puts it, «The mother's life has been ruined by endless child-bearing» (p. 30): that is, mothers have been accustomed to sacrificing their well-being to raise their children. In contrast, Vivian's rebellious decision to neglect her daughter informs the reader about her willingness to redress this stereotype. This is not depicted as negative, though. Angelou highlights that, despite an intimidating solitude, she wished to forgive her mother and to get inspired by her choices. Thus, Vivian's character helps Angelou provide a more realistic insight into mothering, which, on occasions, goes beyond physical presence:

I missed you but I knew you were in the best place for you. I would have been a terrible mother. I had no patience. Maya, when you were about two years old, you asked me for something. I was busy talking, so you hit my hand, and I slapped you off the porch without

thinking. It didn't mean I didn't love you; it just meant I wasn't ready to be a mother. I'm explaining to you, not apologizing. We would have all been sorry had I kept you (Angelou, 2013, p. 23).

Besides demonstrating that mothers change (Ingman, 1999, p. 40), as any human being does, Maya Angelou also conveys that mothering goes beyond blood bonds, as seen in Annie Henderson's character. Mrs. Henderson teaches Angelou about basic moral principles and African-American values, among which the pride in their race stands out. Angelou voices Vivian's gratitude for her daughter's behavior to highlight the grandmother's implicit presence in the child's experiences: «“That's the first time I [Vivian] have seen you smile. It is a beautiful smile. Mother's beautiful daughter can smile.” I was not used to being called beautiful» (Angelou, 2013, p. 14). Mrs. Henderson's education and Vivian's words may seem unrelated, but veteran readers can connect Angelou's reaction to her mother's compliment with the grandmother's emphasis on Angelou's need to value her physique in *Caged Bird*. Angelou used to relate her ugliness to Vivian's decision to abandon her, and Mrs. Henderson soon encouraged her grand-daughter to forget about the white American Dream². Again, the structural trauma caused by systemic racism materializes in this passage: Angelou was taught by her grandmother that whiteness was not needed to be beautiful, yet the child's surprise at her mother's compliment illustrates the rooted assumption that being Black made her monstrous. Although this idea had to be reasserted bit by bit, Mrs. Henderson's upbringing protected her from any possible decline, even when they were separated. For instance, later Angelou accepted to become a striptease dancer under the name *Rita, the Dancing Señorita*. Despite the labor's precariousness and stigmatization, the fact that she used her body as she wanted to reveals the solid self-esteem that Mrs. Henderson made her achieve.

On the other hand, the grandmother's decision to send Maya and Bailey Jr. to San Francisco, where their mother was living, is an instance that lets readers understand that she aimed to protect them. Adolescence prompted Bailey to

² This is perceived in *I Know Why the Caged Bird Sings*, where Angelou says loud and clear that she felt ashamed due to her ugliness in comparison to her mother's beauty: «Her smile widened her mouth beyond her cheeks beyond her ears and seemingly through the walls to the street outside. I was struck dumb. I knew immediately why she had sent me away. She was too beautiful to have children» (Angelou, 2009, p. 35).

confront whites' domination. Due to the conflicts in which he got involved, Annie Henderson decided to save her grandchildren from the prevalent racism in Stamps. Whereas readers may understand Vivian's choice to send her children to their grandmother's as a neglect, Mrs. Henderson's decision is anything but an abandonment. Her choice to free her grandson from racial discrimination was made to help him escape from the restrictions to which he had got used to. Leaving Stamps could not shield them from racism, but they could expect to find a safer environment. Vivian and Annie's decisions to separate themselves from Maya and Bailey Jr. illustrate the unfair choices that mothering may imply: that is, although the biological and non-biological mothers wanted to stay beside their children, societal factors obliged them to be apart. The fact that Angelou recounted this incident in the last volume insinuates that she wanted readers to notice that Mrs. Henderson managed to understand the limitations that mothering can entail: she endeavored to give Maya and Bailey what their biological mother could not give them, but the decision to send them to California brings to light her real love for them, too. In the end, Annie Henderson comprehended the reason that obliged Vivian to refuse mothering for some years. This illustrates that sharing mothering responsibilities to protect mothers' and children's lives challenges the capitalist perspective that sees children as biological mothers' properties (Collins, 2000, p. 182). In doing so, Vivian's need to solve her personal issues before mothering her children and Maya's later decision to become a professional dancer demonstrate that *Mom* does not portray mothering as the only role played by mothers.

Another relevant aspect to understand Collins' (2000) insight into othermothers, which is a concept that refers to those women who care for other biological mothers' children (p. 178), is the fact that the grandmother's passing is not mentioned in *Mom*. Although this may seem to be insignificant, the autobiographer's decision not to tell about it comes as a surprise. Angelou describes the last moments she spent beside Vivian, including her wish to accompany her until the end. Given that the writer's artistic career prevented her from being at the hospital all the time, she hired three women so that they remained close to her mother. These are the instructions Angelou gave them: «You don't have to nurse her. There are nurses here to do that. I only want you to hold her hand. (...) I want her to have human contact as long as she is alive» (Angelou, 2013, p. 194). This passage illustrates Maya's desire for her mother to

be protected. Despite being in a coma, the autobiographer felt relieved knowing that someone was beside Vivian. It seems as though Angelou wanted to compensate for the love they had not expressed to each other for years. It is evident that the emphasis is placed on Vivian, but, given that the main topic is mothering, why could Angelou have chosen not to mention the vacuum that her grandmother must have caused when she died? Angelou emphasizes this elegiac nature she finds in mothering by concluding her last autobiographical volume with Vivian's passing. At that moment, when Vivian's loss is mentioned, Mrs. Henderson's absence is perceived. This highlights that Annie resonates when discussing mothering in Angelou's generation not only due to the role she played in her grand-daughter's upbringing, but also due to the influence she had when Vivian was not present.

Something that reveals quite a lot about mothers and daughters in this volume is the title in itself. *Mom & Me & Mom* may confound readers about its meaning, although some possible interpretations should be considered to more deeply understand Angelou's aim in this volume. On the one hand, the autobiographer could have included the mother's figure twice to allude to the explained cyclical movement that she experienced as a child: when she was three, she was sent to her grandmother's home in Stamps, although some years later she met her mother in St. Louis. Due to the trauma she faced there, she was sent to Stamps again, yet then she travelled to San Francisco to live beside her mother. According to this, Angelou's repetition in her last volume's title could represent the instances in which she was close to her biological mother. On the other hand, the autobiographer's decision to reiterate the mother's figure could have also been made to refer to her mothers: Annie and Vivian. This thus indicates that mothering should not be limited to one single definition due to the many diverse situations in which mothers find themselves. In this case, the autobiographer indicates that mothering can go beyond blood bonds, physical presence and involve several caregivers. Be it as it may, Angelou's title for her last autobiography serves as a chiasmus that indicates her re-vision, resurgence and redemption in the mother-daughter relationship.

Although Angelou uses *Mom & Me & Mom* to renegotiate her gratefulness for her female ancestors' love and guidance, she wanted to get inspired by their decisions to avoid some arduous situations. Considering this, the ways in which Maya Angelou's own mothering could be related to Rich's *matrophobia* should be

assessed. This concept refers to the fear for repeating one's mother's negative practices or behaviors (Rich 1996, p. 240). As explained by Rich (1996) herself, women can anguish over «the woman from whom they came and [over] the woman they may become» (p. 241), meaning that daughters may feel too tied to their mothers' mothering. In fact, Rich (1996) argues that «The mother stands for the victim in ourselves, the unfree woman, the martyr. Our personalities seem dangerously to blur and overlap with our mothers» (p. 242): that is, daughters see mothers as women who have been relegated to the brutalities that traditional mothering entails, which accounts for the reluctance to repeat mothers' unfortunate actions. Although matrophobia is not the main topic in this chapter, discussing some details will help understand the previous analysis on the impact that Vivian's unconventional mothering had on Angelou's condition as a mother and daughter.

In regard to this topic, it needs to be highlighted that the writer got angry at a women's magazine for insinuating that children can pretend to be allergic when feeling unprotected as a means to receive their mothers' care. In this passage, Angelou uses the first-person pronoun *I* to express her disagreement about white women's inclination to reproach that children were not allergic but unmothered: «White women who have been white all their lives and are somewhat rich, have someone to pay all their bills, think that everybody is like them. I have to have two jobs and can hardly make it over and I am doing the best I can» (Angelou, 2013, p. 91). The writer's pronoun enables her to participate in such discussion. However, it also displays her loneliness as she notices that the ideas presented in the magazine are not relatable to her experiences as a mother. The autobiographer could have moderated her annoying tone in this fragment, but she preserves her disagreement, reinforced through the first-person singular pronoun, for a reason: Angelou wants readers to understand that what was told by, and about, white mothers was not related to all mothers' realities. In this case, Angelou's experiences as an African-American underprivileged mother deviate from what is depicted in the magazine. In regard to Rich's matrophobia, the autobiographer seems to see the magazine's heading as a threat as it illustrates the loneliness she aims to prevent Guy from facing. Angelou, as a mother, does not want to repeat Vivian's negligent practices.

There is no doubt that the autobiographer feels guilt over the way she mothers Guy. Given that Angelou's artistic career called for several international tours, she moved from one place to another. This transience captivated Angelou at first, but it prevented her son from establishing stable bonds. Is not Guy's dislocation relatable to Angelou's feelings as a neglected daughter? Even though Maya and Guy were together from time to time, she felt that she was not giving him the esteem and protection that he needed and deserved. Recognizing his feelings enabled her to regret her decision to leave him. As Angelou (2013) claims in her last volume, «I boarded the plane to New York with (...) enough guilt to last me a year» (p. 129). This fear can also inspire readers to reflect on a specific understanding: was Angelou a *bad* mother for not being devoted to her child all the time or was she a *good* mother for choosing to give up a promising artistic tour to care for him? The fact that she recalls events that may be considered traumatic when understanding her son's loneliness and her later decision to cease being separated from him illustrates that matrophobia might have been present in Angelou's mothering.

Going beyond the simplistic dichotomy based on the good or bad mother, this idea can be related to the psychoanalytical perspective defended by Donald Winnicott, who coined the concept *the good-enough mother* to refer to those mothers who positively contribute to their children's development (Lawler, 2000, p. 48). In contrast to Melanie Klein, among other scholars who consider children's needs to be illegitimate, the said British psychoanalyst, as cited in Lawler (2000), argues that children have genuine wishes and needs that can be realized only by their mothers. It must be highlighted that the 'good-enough mother' was represented by those women that were too «preoccupied with themselves» (Lawler, 2000, p. 48). Hence, Vivian's desire to fulfill her individual needs above her daughter's illustrates that she challenges Winnicott's stereotype. According to him, mothers become good enough by accompanying their children through several stages that, as quoted in Lawler (2000), enable them to develop a «coherent ego»: during these phases the child's physique and emotions are first developed to end up being introduced to other spaces far from the domestic home (Lawler, 2000, p. 48-9). Considering this, could Vivian be seen as a 'good-enough mother'? These stages were not successful in Maya's case since her emotional development was altered by her mother's abandonment. According to this, Annie Henderson may have been a 'good-enough mother' to

Maya as she accompanied her through these developmental stages, whereas Vivian challenged this stereotype. At the same time, Angelou, whose claim for independence made her deviate from the feminine conventions since she was a child, also decided to leave Guy in Vivian's hands so that she could fulfill her goals as an artist. It is true that she ended up coming home to protect Guy from the solitude she faced as a child, but her focus on her individual needs could still enable us to see her as deviating from the 'good-enough mother' stereotype.

Considering Vivian and Maya's unconventional experiences as mothers, it might be thought that they were *phobic* to mothering. Yet, were they phobic or were they unwilling to submit to social conventions? Recent researchers, such as Gina Wong-Wylie (2006) and Fiona J. Green (2008), have gone beyond Rich's matrophobia. For these scholars, mothers may not have a phobia but an open refusal to traditional mothering. According to Wong-Wylie (2006), the unwillingness to accept the patriarchal practices that rule conventional mothering is a shared experience that feminist mothers live (p. 142). This refusal leads mothers to engage in a matroreform, meaning the «progressive movement to mothering that attempts to institute new mothering rules and practices apart from one's motherline»³ (Wong-Wylie, 2006, p. 142). These mothers parent their children through practices that challenge the status quo, which at the same time helps them «contest conventional expectations and models of motherhood» (Green, 2008, p. 14). In this specific case, I believe that Maya Angelou does not portray mothers in *Mom* as having a phobia but as willing to experience their role as mothers while embracing their individual needs. In doing so, Angelou creates instead feminist expectations related to mothering that portray this experience as a site for female resurgence and liberation.

3. CONCLUSION

Building on the previous analysis, this chapter has demonstrated that Annie, Vivian and Maya's characters in Maya Angelou's *Mom & Me & Mom* challenge the codes ascribed to conventional mothers. On a theoretical level, this

³The motherline is defined as «a thread that connects every woman (...) back to her foremothers through her roots of family and culture» (Green, 2008, p. 12).

analysis questions several stereotypes that only consider white women's experiences because Angelou's autobiography elicits instead an intersectional perspective that might be akin to other African-American women's realities. On a practical level, this study has contributed to fill the research gap on Maya Angelou's scholarship. Although some research has been done on her first autobiographies, her last volume reveals much information about her experiences as a mother and as a daughter, which enhance a more complex understanding of Angelou's traumatic past. Besides, this analysis expands the present scholarship on matricentric feminism while introducing a daughter-centered perspective by positioning mothering as an experience and not as the role that defines Angelou as a woman.

This chapter has examined in detail the three research questions posed at the beginning: in the first place, Angelou's experiences as a mother and as a daughter cannot be separated from Vivian's mothering. Understanding the writer's trauma caused by having been abandoned and her developed resilience calls for delving into Vivian's decision to neglect Maya and Bailey Jr. The reasons that forced Vivian to abandon her children, all reduced to the historical and structural trauma experienced by the three female characters, need to be decoded through Angelou's last volume. Yet, it is easy to deduce that her socioeconomic status and personal situation made her leave all her responsibilities behind. On the other hand, Maya Angelou's evolution aimed at understanding and forgiving her negligent mother is revised through diverse mechanisms in her last book. Angelou tells readers about the emotional void caused by having been abandoned, as seen in her search for protection through the mentioned cyclical movement from Mrs. Henderson's to Vivian's and vice versa. The autobiographer's forgiveness is also seen through her seeming matrophobia or through her clear desire to engage in a matroreform. She feels guilt and remorse since her son's solitude, caused by Angelou's nomadic artistic career, echoes the loneliness and dislocation that she faced as an abandoned child. The fact that Angelou manages to understand Vivian when she becomes a mother reveals a relevant message: even if we ever become mothers ourselves, we never stop being daughters that need to be guided not only through mothering, but also through our lives as individuals.

In the third place, this analysis has demonstrated that Maya Angelou's *Mom* can be regarded as an autobiography *about* mothering. Obvious though it

may be, it can be seen as such because, besides recounting her personal experiences as a mother and as a daughter, Angelou's account aligns with the ideas explored by scholars on Motherhood Studies. Angelou presents Grandmother Henderson as an othermother since she gives her the protection that Vivian could not always provide her with. By revising this, Angelou proves that sharing mothering responsibilities goes beyond the capitalist perspective that portrays children as biological mothers' untouchable properties. In this case, Vivian and Annie put her individual needs and their children's well-being before the social imposition to remain by their side, even if dissatisfied. As for the biological mother, she decides to *unbecome mother*, which is an idea that was proposed by Gustafson (2013) to refer to those mothers that live «apart from their birth children on a long-term or permanent basis» (p.1). In this case, Vivian and Maya recognize that they encompass many diverse roles beyond being mothers while conveying their frustration in traditional mothering, thereby deviating from «the culturally-constructed conceptions of good motherhood» (Stewart, 2007, p. 193),

In conclusion, this chapter has explored and analyzed the ways in which Maya Angelou revises and tells about her experiences as a mother and daughter in *Mom & Me & Mom*. Despite scholars' interest in Angelou's previous autobiographies, there is no denying that her last volume encourages today's societies to understand mothering as a concept that could never have one single definition. As proposed by Angelou, mothers' experiences cannot be separated from their personal socioeconomic and cultural circumstances, meaning that there are as many mothering models and practices as there are mothers. Due to this, Angelou challenges traditional mothering by giving voice to the frustration, guilt, failures, inexperience and fears that mothers can face at some point. In doing so, her last volume re-vises, in Rich's terms, the mothering(s) portrayed in previous literature. After all, Maya Angelou humanizes mothering by providing a more feminist and realistic portrayal through her own revision of it.

WORKS CITED

- Angelou, M. (2009). *I Know Why the Caged Bird Sings*. Ballantine Books.
 Angelou, M. (2013). *Mom & Me & Mom*. The Random House Publishing Group.

Cartografías feministas: teoría, canon y reescrituras culturales

- Arensberg, L. K. (1976). Death as Metaphor of Self in "I Know Why the Caged Bird Sings". *CLAJournal*, 20(2), 273-291. <https://www.jstor.org/stable/44329254>.
- Bogues, A. (2010). *Empire of Liberty: Power, Desire, and Freedom*. University Press of New England.
- Braxton, J. M. (1986). *Black Women Writing Autobiography: a Tradition within a Tradition*. Temple University Press.
- Collins, P. H. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge.
- Collins, P. H. (2014). *Reconceiving Motherhood*. Demeter Press.
- Collins, P. H. (1987). The Meaning of Motherhood in Black Culture and Black Mother-Daughter Relationships. *Sage*, 4(2), 3-10. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/meaning-motherhood-black-culture-mother-daughter/docview/1300131753/se-2?accountid=14777>.
- Dill, B. T. (1979). The Dialectics of Black Womanhood. *Signs*, 4(3), 543-555. <https://www.jstor.org/stable/3173400>.
- Douglas, K. (2010). *Contesting Childhood: Autobiography, Trauma, and Memory*. Rutgers University Press.
- Fernández-Menicucci, A. (2006). The Face and the Thread: Motherhood, Daughterhood and Identity in Maya Angelou's Autobiography. In Silvia Caporale-Bizzini (Ed.), *Narrating Motherhood(s), Breaking the Silence: Other Mothers, Other Voices*, (pp. 141-167). Peter Lang. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8040972>.
- Shands, K. W., Grillo Mikrut, G., Pattanaik, D. R., & Ferreira-Meyers, K. (Eds.) (2015). *Writing the Self: Essays on Autobiography and Autofiction*. Södertöns högskola.
- Green, F. J. (2018). Matroreform: Feminist Mothers and Their Daughters Creating Feminist Motherlines. *Journal of the Motherhood Initiative for Research and Community Involvement*, 9(1), 9-20. <https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/18037>.
- Gustafson, D. L. (2013). *Unbecoming Mothers: the Social Production of Maternal Absence*. Routledge.
- hooks, b. (2015). *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Routledge.
- Ingman, H. (1999). Introduction. In H. Ingman (Ed.), *Mothers and Daughters in the Twentieth Century: a Literary Anthology* (pp. 183-186). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474469456-003>.
- Koyana, S. (2002). The Heart of the Matter: Motherhood and Marriage in the Autobiographies of Maya Angelou. *The Black Scholar*, 32(2), 35-44. <https://www.jstor.org/stable/41068981>.
- LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press.
- Lawler, S. (2000). *Mothering the Self: Mothers, Daughters, Subjects*. Routledge.
- Lupton, M. J. (1990). Singing the Black Mother: Maya Angelou and Autobiographical Continuity. *Black American Literature Forum*, 24(2), 257-276. <https://doi.org/10.2307/3041707>.
- McPherson, D. A. (1986). *Order Out of Chaos: The Autobiographical Works of Maya Angelou*. [PhD Thesis, University of Iowa]. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/3041805>.
- O'Reilly, A. (2019). Matricentric feminism: a feminism for mothers. In Lynn O'Brien Hallstein, Andrea O'Reilly & Melinda Giles (Ed.), *The Routledge Companion to Motherhood* (pp. 13-26). Routledge.

<https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315167848-4/matricentric-feminism-andrea-reilly>.

- Podnieks, E. (2016). *Matricentric Feminism: Theory, Activism, Practice*. Demeter Press.
- Rich, A. (2021). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. WW Norton & Company.
- Rich, A. (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 34(1), 18-30. <https://doi.org/10.58680/ce197218299>.
- Stewart, S. (2007). Reviewed Work(s): Unbecoming Mothers: the Social Production of Maternal Absence by Diana L. Gustafson. *Journal of Comparative Family Studies*, 1(38), 192-194. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/unbecoming-mothers-social-production-maternal/docview/232581627/se-2?accountid=14777>.
- Walker, P. A. (1995). Racial Protest, Identity Words, and Form in Maya Angelou's "I Know Why the Caged Bird Sings". *College Literature*, 22(3), 91-108. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/racial-protest-identity-words-form-maya-angelous/docview/1298112668/se-2?accountid=14777>.
- Welter, B. The Cult of True Womanhood: 1820-1860. *American Quarterly*, 18(2), 151-174. <https://doi.org/10.2307/2711179>.
- Wong-Wylie, G. (2006). Images and Echoes in Matroreform: A Cultural Feminist Perspective. *Journal of the Motherhood Initiative for Research and Community Involvement*, 8(1,2), 135-46. <https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/5020>.

CUERPO Y SEXUALIDAD FEMENINA EN EL *BILDUNGSROMAN* ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Camilla Accetto

Universidad Autónoma de Madrid

El neologismo *bildungsroman* se hizo famoso gracias al filósofo y psicólogo Wilhelm Dilthey, quien, cincuenta años después de la creación del término, en 1870¹, lo utilizó en su obra *Das Leben Schleiermachers (La vida de Schleiermachers)* para designar un género novelesco que, según él, empieza con *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister de Goethe*, publicada en 1796 (Summerfield, 2010, p. 10) y que es la historia de un personaje a lo largo de su formación «intelectual, moral, estética o sentimental en el tránsito de la adolescencia y primera juventud a la madurez» (Villanueva, 1992, p. 38). En su estudio, Dilthey señala algunas de las características fundamentales de la novela de formación. En primer lugar, el protagonista es joven y, casi siempre, masculino, pues, de acuerdo con la ideología de la época, la mujer no poseía la libertad necesaria para vivir las experiencias decisivas para su formación. En realidad, pese a la opinión de Dilthey, la novela de formación no es un terreno fértil solo para el diseño de personajes varones, ya que la acumulación de

¹ Las bases teóricas de la novela de aprendizaje provienen de la crítica alemana. En 1774, Friedrich von Blanckenburg describió la esencia de estas ficciones, aunque sin aplicar la palabra *bildungsroman*, en su estudio de *Agathon*, de Christoph Martin Wieland, un relato sobre las aventuras y la educación de un joven filósofo en la Grecia clásica publicado en 1765. Entre 1819 y 1824, el profesor de estética de la Universidad de Dorpat Karl von Morgenstern hablará por primera vez de *bildungsroman*, afirmando que este género describe todas las etapas de la formación del protagonista con el propósito de contribuir al desarrollo interior de los lectores (Summerfield, 2010, pp. 3-5).

experiencias, los ritos de paso y, en suma, la iniciación en la madurez no son privativos de los hombres, sino una etapa de todo ser humano. En efecto, a lo largo de los siglos XVIII y XIX hay muchas novelas de este género con protagonistas femeninas, como, por ejemplo, *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë o *Mujercitas* (1868) de Louisa May Alcott, donde se representa su lucha por conseguir su independencia y libertad. Además, la presencia, en el ámbito literario contemporáneo, de un gran número de obras escritas por mujeres sobre la búsqueda de identidad en la niñez y la adolescencia muestra que las escritoras sienten una especial predilección por este género. Sin embargo, aunque, como señala Eve Tavor Bannet, el *bildungsroman* femenino fue cultivado por autoras inglesas desde mediados del siglo XVIII, normalmente con intenciones didácticas y de transformación de la situación social de las mujeres (cit. en Abdala Mesa, 2003, pp. 39-40), hasta principios de la década de los ochenta del siglo pasado la crítica no le prestó demasiada atención². Desde entonces, según Carmen Gómez Viu: «Gracias a los estudios psicológicos que han contribuido a crear conciencia del desarrollo asimétrico de los sexos, y a las teorías feministas sobre la mujer [...] se ha dado mucha luz a la difícil tarea de los críticos para clarificar las diferencias entre el modelo tradicional de *Bildungsromane* y las novelas de formación de protagonista femenina» (2009, p. 109).

La novela de aprendizaje presenta un eje dinámico de relaciones entre la sociedad y el individuo que se ven influidas por factores como la clase social, los cuales, a su vez, van configurando la identidad del protagonista. A estos elementos, Yolanda Alicia Doub añade la raza y el género (2010, p. 7). Aun así, los estudios tradicionales sobre el *bildungsroman* se basaban, hasta hace poco, en narraciones masculinas, obviando el hecho de que las etapas de aprendizaje y las metas de socialización de sus protagonistas difieren de las de sus homólogas femeninas (Lagos Pope, 1996, p. 32). Por eso, porque la crítica siempre ha descrito el género en términos de «human development in exclusively male terms» (Abel, Hirsch y Langald, 1983, p. 8), a las escritoras les ha resultado más difícil ser incorporadas al

² En el ámbito norteamericano, destacan los estudios: *Archetypal Patterns in Women's Fiction* de Annis Pratt, publicado en 1981, y *The Voyage In: Fictions of Female Development* de Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langald, publicado en 1983. Destacan también *Margaret Atwood and the Female Bildungsroman* (1993) de Ellen McWilliams, *The Female Bildungsroman by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston* (1998) de Pin-chia Feng y *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing* (2009) de Carol Lazzaro-Weis.

canon. Además, sus relatos suelen tener un carácter transgresor, al «deja[r] al descubierto los mecanismos represivos que influyen poderosamente para conseguir que las protagonistas se subordinen al sistema genérico prevaleciente en sus sociedades» (Lagos Pope, 1996, p. 32). Como observa Olga Bezhanova, la represión que las mujeres sufren dentro de la sociedad se refleja necesariamente en un género literario que, tal como lo define Leasa Y. Lutes, «se compone principalmente del conflicto y el resultante compromiso entre la libertad del individuo y las restricciones comunitarias» (cit. en Abdala Mesa, 2003, p. 16), puesto que las mujeres siempre han tenido más dificultades para superar dichas restricciones.

Queda claro, por lo tanto, que las fases que estructuran al *bildungsroman* masculino no pueden aplicarse sin más al femenino. Hasta épocas recientes, la ideología dominante anulaba cualquier posibilidad de autodeterminación para las mujeres limitando su rol únicamente al matrimonio y la maternidad. Mientras que el hombre, emprendía un viaje de autodefinition en busca de su lugar en la sociedad, la mujer solo podía integrarse mediante la sumisión a los modelos tradicionalmente aceptados. Desde la infancia, su cuerpo es moldeado por normas culturales que buscan alinearlos con las dinámicas de poder establecidas. Siguiendo las reflexiones de Michel Foucault en *Historia de la sexualidad* (1998), se puede afirmar que el cuerpo femenino ha sido objeto de un mayor número de mecanismos de control, como parte de un sistema patriarcal hegemónico que lo relega a una posición subordinada. Esta influencia se manifiesta en múltiples dimensiones—física, psicológica, social, económica y cultural—, dificultando su capacidad de enfrentarse al orden establecido. En este sentido, las novelas que exploran esta transformación suelen centrarse en «el momento en que la heroína se da cuenta de la opresión que sufre en la sociedad y, como resultado, inicia una lucha por afirmar su derecho a decidir su propia vida» (Bezhanova, 2009, s.p.). Una de las características propias del *bildungsroman* femenino es, por tanto, «la lucha de la mujer contra las normas de la sociedad» (Clifford, 2001, p. 125): las protagonistas aspiran a alcanzar la independencia, rehuyendo los patrones tradicionales de amor, familia, matrimonio y maternidad mediante estrategias de transgresión y de resistencia. Por este motivo, Bezhanova propone la siguiente definición del *bildungsroman* femenino contemporáneo: «un género donde el éxito del proceso de *bildung* de la heroína depende de su capacidad para darse cuenta de los vestigios del discurso patriarcal no solo en el mundo que la rodea sino también dentro de su propia mentalidad» (2009, s.p.).

En ese sentido, el objetivo de este trabajo es analizar cómo las protagonistas de los *bildungsroman* femeninos de Marta Sanz y Aloma Rodríguez configuran su propia subjetividad, teniendo en cuenta las implicaciones de su corporalidad, y cómo su identidad es tensionada por sus respectivos contextos familiares e históricos. Sanz pertenece a la generación que se crio durante el tardofranquismo y los primeros años de la Transición mientras que Rodríguez es una autora del cambio de milenio, por lo cual las dos autoras se prestan a un buen análisis comparativo en términos de generación. Las obras estudiadas son: *Daniela Astor y la caja negra* (2013) y *La lección de anatomía* (2014) de Marta Sanz; y *París tres* (2007), *Jóvenes y guapos* (2010) y *Solo si te mueves* (2013) de Aloma Rodríguez.

La lección de anatomía fue publicada por primera vez en 2008 y reeditada en 2014 en una versión ampliada. En su debut editorial con RBA, la novela despertó cierto interés en la crítica, aunque no alcanzó un gran reconocimiento entre los lectores. Sin embargo, en 2014 volvió a ocupar espacio en los suplementos culturales españoles (Vara Ferrero, 2015, p. 149), cuando Anagrama lanzó una nueva edición revisada y parcialmente modificada. Esta versión incorporaba una portada renovada, dos capítulos adicionales, un prólogo y una sección final de agradecimientos en la que Marta Sanz expresaba su gratitud a su prologoista, Rafael Chirbes, y a su editor, Jorge Herralde. De manera significativa, la autora cierra esta sección afirmando que, tras las modificaciones introducidas en la segunda edición, «el cuerpo del desnudo ya está por fin completo. Sin amputaciones» (2014a, p. 360). La obra se inscribe dentro del género de la novela de formación y recorre gran parte de la vida de la autora hasta ese momento, con un punto de partida en su infancia durante el tardofranquismo.

Publicada en 2013, *Daniela Astor y la caja negra* es una novela de iniciación que sigue la historia de Catalina, una niña de doce años que, para escapar del desdén que siente hacia su madre —a quien percibe como poco refinada—, se sumerge en un juego de fantasía en el que asume la identidad de Daniela Astor, una actriz imaginaria del cine de Destape. Ambientada en la España de 1978, la novela traza en paralelo dos procesos de transformación: el paso de Catalina de la infancia a la adultez y la transición de la sociedad española, que también dejaba de ser una niña tutelada por una dictadura y transitaba hacia la madurez que se le supone en democracia (Valcárcel, 2021, p. 45).

No es casual que ambas obras se sitúen en este periodo histórico, que coincide con la infancia y adolescencia de la autora. A través de estos relatos, busca enraizar

el presente en su pasado, explorando tanto su dimensión íntima e individual como su impacto colectivo e histórico, especialmente en la vida de las mujeres. Lo que destaca es la construcción de un nuevo modelo femenino durante la Transición: una mujer moderna, emancipada y liberada de los antiguos tabúes que la confinaban al rol exclusivo de madre y cuidadora del hogar. Como ella misma señala, en *Daniela Astor* y *La lección de anatomía*, «quería hablar del cuerpo de las mujeres, no como receptáculo maternal o como carne deseable, sino como texto donde se quedan impresas las experiencias de cada una» (Becerra Mayor, 2015a, s.p.).

Aloma Rodríguez nació en Zaragoza en 1983, en el seno de una familia de clase media. Siempre tuvo interés por la escritura, sin embargo, fueron su padre y su hermano, Anton Castro y Daniel Gascón, ambos escritores, quienes la convencieron de que en su *blog* había material para una novela. *París tres* es la primera de una trilogía, a la que siguen *Jóvenes y guapos* (2010) y *Solo si te mueves* (2013). Esta trilogía constituye lo que la propia autora denomina un «ciclo del aprendizaje» (Martín Rodrigo, 2016, s.p.): las tres novelas abordan los vacilantes pasos de una futura escritora en los primeros años de su vida adulta, una escritora que es ella misma, por lo que sus protagonistas son todas, de alguna manera, el mismo personaje. Por ese motivo, en este estudio, las analizaremos en conjunto.

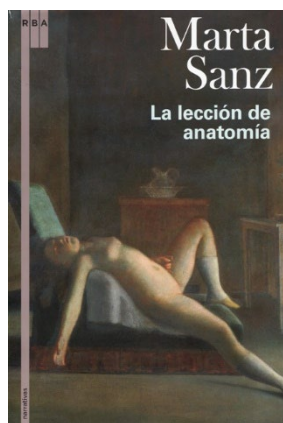
A continuación, profundizaremos en los elementos fundamentales de la novela de formación, viendo cómo se enfrentan a ellos estas dos autoras, puesto que, como hemos visto, el posicionamiento frente al mundo circundante que explora el *bildungsroman* es forzosamente distinto en las mujeres.

En las novelas estudiadas, aparecen en mayor o menor medida elementos autobiográficos. De hecho, en *La lección de anatomía* de Sanz la narradora comparte nombre y apellido con la autora. Estas obras, como la trilogía de Rodríguez, utilizan un relato en primera persona mediante el cual las autoras rememoran su infancia y juventud para reflexionar sobre cómo se ha construido su subjetividad, aunque mezclen deliberadamente elementos autobiográficos y ficción. Significativamente, la primera edición de *La lección de anatomía*, muestra una pintura, de toques simbolistas, de una joven desnuda. Por su postura, parece estar muerta, lo que encajaría con el origen del título, la conocida pintura de Rembrandt en la que el doctor Tulp explica la musculatura del brazo humano a un grupo de estudiantes sirviéndose del cadáver de un reo.

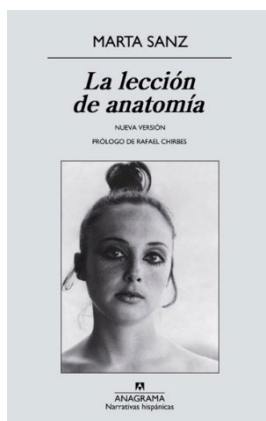
En la segunda edición, en cambio, lo que se muestra en la portada es la fotografía del rostro de una joven maquillada, con el pelo recogido y los hombros

desnudos. Es una foto que procede del archivo personal de la autora de hecho, se trata de una fotografía de su madre³. En *La lección de anatomía*, la autora realiza un ejercicio de autoconciencia: enseña sus imperfecciones, sus asimetrías. Se autorretrata, como si fuera una radiografía de su vida, y lo hace desnudándose: su cuerpo es el texto donde se han grabado las cosas más importantes de su vida. A través de la Marta protagonista, la Marta autora se confiesa, busca y encuentra su identidad.

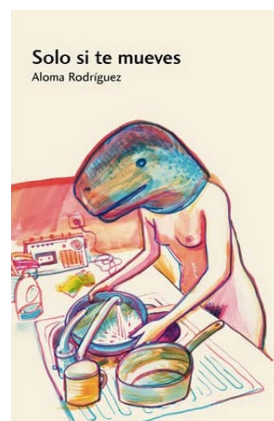
La ilustración de la cubierta de *Solo si te mueves*, obra de la pintora Clara León, muestra a una chica desnuda con la cabeza tapada por una máscara de dinosaurio, en un acto cualquiera de su cotidianidad. La imagen adelanta lo que será la novela: el relato de una protagonista que se desnuda, como Marta Sanz, ante el lector, revelándole sus dudas y sus defectos, como la cicatriz en la barriga. La máscara nos confirma que, al igual que ocurría en la novela de Sanz (para quien la máscara es también un motivo recurrente ya desde la portada) no hay aquí ningún «narcisismo», contrariamente a «la vieja idea de la autobiografía como ejercicio de narcisismo y vanidad» (Caballé, 2017, s.p.).



Cubierta de la primera edición de *La lección de anatomía* (2008)



Cubierta de la segunda edición de *La lección de anatomía* (2014)



Cubierta de *Solo si te mueves* (2013)

Según los teóricos de la novela de formación, su objetivo es la completa integración del protagonista en la sociedad. En el caso del *bildungsroman*

³ No es la primera vez que Sanz recurre a su archivo personal para sus portadas: la de *Daniela Astor y la caja negra* está ilustrada con una foto de la propia autora de niña.

femenino, tanto la esfera pública como la privada desempeñan un papel clave. Las protagonistas muestran una actitud crítica y transgresora hacia la sociedad y, sobre todo, la familia, la cual constituye un obstáculo a su libertad y su desarrollo. La familia sirve de catalizador de los códigos de conducta prescritos por el orden social, y es allí donde la joven aprende las nociones básicas de lo que está permitido en su grupo social. Dentro de la familia la figura más importante es la madre. Así, Catalina, en *Daniela Astor*, empieza su proceso de madurez tras tomar conciencia del sufrimiento de su madre por elegir abortar en una sociedad patriarcal y acaba renegando de su padre cuando este abandona a su mujer.

El mundo narrado por Marta Sanz en *La lección de anatomía* es eminentemente femenino; los personajes masculinos están casi ausentes. La propia autora aclara brillantemente este aspecto:

Para mí como escritora era una prioridad contar cómo una mujer se convertía en la mujer que era a través de su relación con otras mujeres, a través de los discursos, de los relatos de otras mujeres. Esa manera de concebir tanto *La lección de anatomía* como *Daniela Astor y la caja negra* era un modo de contradecir el discurso canónico masculino universal. [...] [Y]o creo que llegaba el momento de poner en primer plano esa red de relaciones no solamente humanas, afectivas, íntimas, sino esa red de relaciones en las que el relato humano, íntimo y afectivo sobre el cuerpo, sobre la cotidianidad, sobre lo doméstico, sobre lo pequeño o sobre lo grande, sobre unas mujeres al lado de las otras. Por eso en *La lección de anatomía* es importante la madre. (Accetto, 2024, p. 227)

En el caso de Rodríguez, también la madre es esencial para la construcción literaria de la identidad de la narradora, sin embargo, esta no experimenta conflictos significativos con sus padres durante el proceso de crecimiento, aunque sí se percibe una distancia, tanto geográfica como emocional, con respecto al padre, que se reduce hacia el final de su desarrollo, en *Jóvenes y guapos* (la novela que cronológicamente cierra la trilogía), simbolizando así su definitiva maduración.

En la novela de formación, las relaciones amorosas juegan un papel fundamental. En las obras de Rodríguez, sin embargo, este papel varía considerablemente. En general, las relaciones amorosas son presentadas de manera positiva, ya que la protagonista mantiene encuentros sexuales con varios hombres, pero es con Barreiros (nombre real del entonces novio y ahora marido de la autora) con quien experimenta el amor genuino. Este vínculo se convierte en un elemento clave de su proceso de formación y actúa como el hilo conductor de toda la trilogía.

Por otro lado, en *La lección de anatomía*, las relaciones amorosas de la protagonista tienen una relevancia mínima. Se limitan a una mención superficial de sus primeros amores, sin ofrecer detalles físicos sobre ellos. En contraste, la narradora dedica más espacio a describir a sus compañeras de clase durante las sesiones de gimnasia. A través de estas reflexiones, Marta Sanz aborda la manera en que el patriarcado moldea su percepción de las mujeres y sus anhelos de ser vista como un objeto de deseo, un tema que también afecta a Catalina en *Daniela Astor*, quien asume el rol de una modelo inspirada en las actrices del Destape.

En las novelas con protagonistas femeninas, las relaciones sexuales tienen una importancia considerablemente mayor como una etapa crucial en el proceso de aprendizaje, en comparación con las novelas de protagonistas masculinos. Esta diferencia podría explicarse por el hecho de que la sexualidad no suele generar conflictos para los hombres, mientras que, para las mujeres, educadas en un contexto de represión, el sexo adquiere una mayor trascendencia y carga simbólica. Así, en *La lección de anatomía* de Sanz, Marta considera la pérdida de la virginidad como una etapa decisiva en su desarrollo. Al mismo tiempo, la autora cuestiona de manera explícita los discursos dominantes y los mecanismos represivos que afectan su cuerpo, condicionando la construcción de su identidad.

En efecto, el proceso de aprendizaje en el *bildungsroman* femenino no se muestra solo con la búsqueda, por parte de la protagonista, de su propia identidad y de su lugar en el mundo, sino también con la evolución y el descubrimiento de su propio cuerpo. Los capítulos que la autora añade a la nueva versión de la obra se encuentran en la tercera parte, que, significativamente, se titula «Desnudo», aludiendo al cuerpo que se empieza a conocer en la pubertad. Para las mujeres, el cuerpo se convierte en amigo o enemigo desde la primera menstruación; de hecho, la narradora de *La lección de anatomía* cuenta ese suceso como un instante que cambia toda su manera de ver la realidad: «las circunstancias me invitan a sentirme distinta de lo que era hace unas horas» (p. 200). En este sentido, resulta significativo su rechazo a convertirse en madre, lo que constituye una transgresión del código patriarcal hegemónico.

Catalina, por su parte, toma conciencia de su cuerpo de mujer cuando este comienza a adquirir forma. En ese momento, lo problemático de ser mujer se vuelve mucho más visible y, por lo tanto, se convierte en un aspecto central.

La infancia de Catalina se desarrolla paralelamente a los primeros años del nuevo ciclo político en España, iniciado tras la muerte de Franco: la Transición,

un periodo histórico en el que, como ya mencionamos, «se construye un nuevo modelo de mujer en la sociedad española» (Becerra Mayor, 2015a, s.p.). Por otra parte, en palabras de Cerullo, «La scoperta del corpo e della sessualità di Catalina si lega al Destape e all'irruzione del corpo femminile nel cinema e nella televisione. Allo stesso modo, la maturità della ragazza coincide con l'epoca del desencanto» (2017, p. 11). La protagonista Catalina/Daniela experimenta una división interna, oscilando entre dos modelos distintos mientras construye su identidad. La descripción que ofrece de sí misma al comienzo de la novela es mucho más directa, concisa y estricta que la que hace de su alter ego, Daniela Astor. Al referirse a sus rasgos reales, menciona su edad y el origen rural de su madre, a quien rechaza debido a las diferencias sociales y de características con respecto a su ídolo, Amparo Muñoz: «Me llamo Catalina Hernández Griñán. Tengo doce años. Mi madre es de pueblo. No me gusta el pescado frito. Como pollo y migotes. Estoy flacucha. Saco muy buenas notas. Mi color favorito es el verde esmeralda. La mujer más guapa del mundo es Amparo Muñoz» (p. 11). En contraste, al describir a Daniela, se centra en aspectos relacionados con su cuerpo hipersexualizado, conforme a los estándares de belleza de la época, pero también resalta su pertenencia a una clase social más alta:

En la leonera me llamo Daniela Astor. Tengo veintitrés años. Nací en Roma. Mis medidas son 90-60-90. Soy rubia natural. Llevo pestañas postizas y tengo un lunar sobre el carnoso labio superior. [...] Tengo un coche descapotable y un apartamento enmoquetado con un gran vestidor de paredes tapizadas en raso azul. Luz tenue. En una esquina del salón hay una barra de bar y unos taburetes. [...] Desprendo un aroma magnético que hace que los hombres se queden prendidos a mis curvas, pero también a mis ángulos. Esa es la gracia. Hago películas. Mi cama tiene dosel. Me desnudo por exigencias del guion⁴. Me encanta esquiar en los Alpes. [...] Mi plato preferido es el caviar. Presento un programa de variedades en la primera cadena de televisión. Ahora mismo llevo una minifalda, botas que me llegan a mitad del muslo, un abrigo de zorro rojo, una blusa semiabierta que insinúa la redondez de mi pecho, no demasiado voluminoso, nada desprendido y perfectamente ubicado, una manzanita pink lady (pp. 11-12).

Durante sus juegos, las niñas fingen tener desde el físico, las aficiones, el lenguaje y el vestuario de los estereotipos imitados. Un vestuario excesivamente

⁴ Este era, literalmente, un tópico entre las actrices del *Destape*: su insistencia en que solo se desnudaban «por exigencias del guion» (Madyjewska, 2015, p. 120), aunque rara vez era cierto.

provocativo, puesto que este se relaciona con los modelos de mujer que atraen a los hombres, según señala Martín Huertas:

Es muy común que, durante la adolescencia, las niñas se «disfracen» de adultas mediante el uso —aún torpe— del maquillaje y la utilización de un vestuario «adulto». Lo que se entiende por vestuario adulto es, simplemente, un vestuario excesivamente provocativo, puesto que este se relaciona, por un lado, con los modelos de mujer que atraen a los hombres y, por otro, con lo que generalmente se presenta ante las niñas como lo prohibido, lo negado por las figuras paternas. (Martín Huertas, 2017, p. 39).

Con ello, Catalina da cuenta del modo en que tiene que ser interpretado socialmente el cuerpo de las mujeres para que puedan alcanzar el éxito en sus relaciones con los hombres y en el ámbito artístico. El cuerpo determina, así, el lugar en el mundo que ocupa cada mujer. La protagonista va creando en su cuaderno, a partir de recortes de revistas, los cuerpos de estas mujeres a las que quiere parecerse, que representan su ideal de belleza y que constituyen, para ella y para su amiga, la normatividad: «La melena de Carmen Platero, los pómulos de Mary Francis, los ojos de Nadiuska, la boca de Bárbara Rey que a veces se pinta un lunar. [...] Estos recortables y *collages* que compongo con fragmentos arrancados secretamente de las revistas de la peluquería y de la consulta de Parra dicen mucho de mí» (pp. 52-53). Todo esto coincide con la idea de Catalina y de Angélica —aprendida de los modelos audiovisuales de la Transición— de cómo debe ser una mujer, ya que estos modelos, «aunque desde la actualidad podemos revisar, criticar y rechazar, han marcado irremediabilmente la educación sentimental de toda una generación» (Martín Huertas, 2017, p. 46). Catalina crece admirando unos modelos de feminidad que —como pronto empezará a comprender— no responden a sus intereses como mujer, puesto que la convierten en mero objeto para el placer masculino, y empieza una progresiva redefinición del «yo», a través de la búsqueda de su propia identidad de género.

A lo largo de la novela, la historia de la infancia de Catalina se intercala con distintas partes de un documental que la Catalina de cincuenta años ha escrito, titulado *La caja negra*, en el que realiza un análisis demoledor del tratamiento del cuerpo de las mujeres en la época del Destape. En efecto, si por un lado, la aparición de las «musas del Destape» resultó, según afirma Sanz, «muy sano y muy positivo» simbolizando, tras la muerte de Franco, «cierta liberación en las costumbres, en la moral sexual, después de haber vivido cuarenta años de represión social católica», por otro, «esa liberación aparente coincidió con un comienzo exagerado de fetichización del cuerpo femenino» (en Valcárcel, 2021,

p. 47). La caja negra corresponde entonces a la memoria compartida de los hechos políticos y sociales que cambiaron la historia de España en aquellos años y a la memoria individual de la joven protagonista; la combinación de ambas responde a la voluntad de engarzar las cuestiones cotidianas de la vida de Catalina con la manera en que la cultura, como artefacto que plasma la ideología dominante, atraviesa las conciencias de las personas y configura sus deseos y sus relaciones. En el documental, se hace evidente que la mayoría de los productos culturales de la época fueron creados por hombres, quienes, desde una perspectiva masculina, definieron los modelos de mujer y sus comportamientos y actitudes.

El crecimiento de Catalina y su abandono de la edad infantil se muestran a través de varios sucesos reveladores —típicos de la novela de formación femenina, o novela del despertar⁵— de su conciencia de mujer. Catalina se da cuenta de que ya no se identifica con Daniela Astor —«quiero volver en mí y abandonar a Daniela Astor en una gasolinera» (p. 110)— y esa resignificación del «yo» representa el comienzo de su proceso de maduración. El acontecimiento más decisivo, el que hace que la protagonista abandone definitivamente su niñez para empezar a caminar hacia la edad adulta se produce cuando su madre decide abortar. Puesto que en 1978 el aborto estaba penalizado⁶ (de hecho, incluso lo estaban los anticonceptivos, que no se legalizaron hasta octubre de ese año), la mujer es encarcelada y estigmatizada por haber decidido libremente sobre su propio cuerpo. Sin embargo, desde ese momento, la joven protagonista entiende que como Daniela Astor decide exhibir su cuerpo, su madre no debería tener que justificarse por haber decidido no tener más

⁵ Al contrario que en el *bildungsroman* masculino, en las novelas de formación femeninas, el pasaje a la edad adulta «no es gradual, sino que se produce a través de momentos epifánicos, y no se limita a la etapa de la adolescencia» (Lagos Pope, 1996, p. 46). De hecho, suele concretarse en la toma de conciencia de las condiciones opresoras que las limitan, de ahí que se la haya designado también como «novela del despertar» (Vadillo Buenfil, 2012, p. 17). Biruté Ciplijauskaitė, por su parte, la denomina «novela de concienciación» (1988, p. 28).

⁶ Cuando se publicó *Daniela Astor y la caja negra* en 2013, en España se acababa de debatir el proyecto de reforma contra el aborto promovido por Alberto Ruiz-Gallardón, la llamada «Ley Gallardón», cuyo texto fue calificado como «la legislación más restrictiva en temas de aborto en la historia de la democracia española», ya que solo permitía la interrupción del embarazo en caso de violación o menoscabo de la salud de la madre o el feto, volviendo así a los tres supuestos de la ley de 1985, que había sido superada por la ley de plazos de 2010, promulgada por el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero («Por qué el gobierno», 2014, s.p.).

hijos. La protagonista se da cuenta de cómo el discurso cultural de la mujer liberada que se muestra en la televisión y en las revistas, entra en contradicción con el discurso político, que penaliza el aborto voluntario y que sigue manteniendo unas estructuras igual de opresivas y de heteropatriarcales que las del régimen anterior (Huertas, 2021, p. 67). Catalina comienza a analizar la realidad a partir de problemas a los que tiene que enfrentarse como mujer en su cotidianidad, y a adquirir una conciencia de género, y reconoce que «Daniela Astor empieza a parecerme una auténtica puta» (p. 125). Es entonces cuando Catalina y Angélica dejan definitivamente atrás sus juegos de niñas:

Gloria Adriano y yo nos quitamos los pañuelos que llevamos anudados a los pechos inmaduros, y dejamos de ser definitivamente dos bailarinas asiáticas, nos sacudimos los pocos restos que nos quedan de ellas, como si fueran un polvillo sobre el gabán del empleado de la papelería, y recobramos la fisionomía de Cati y de Angélica Bagur (p. 147).

En conclusión, *Daniela Astor y la caja negra* es una novela de formación en la que la protagonista se embarca en un valiente viaje de iniciación en busca de su libertad y de la dignificación de su identidad como mujer. A medida que crece y despierta, Catalina se da cuenta de que el ideal de Daniela Astor, en el que había fantaseado, no es más que un producto de la sociedad patriarcal en la que vive —la típica mujer objeto de la época del Destape—, y que ahora solo forma parte de su niñez: «Daniela Astor es una extraña combinación de sometimiento y autoestima. De puerilidad» (p. 186). De este modo, al dejar atrás a Daniela Astor, Catalina alcanza la madurez y asume su identidad real de mujer:

Los acontecimientos transcurren a una velocidad increíble. Me baja el periodo. Me escondo las minúsculas tetas debajo de los jerséis y agacho la cabeza cuando paso por delante del taller mecánico. Dejo de ser una enana del circo, una liliputiense muy arregladita, una mocosa que anda con los tacones de su madre. Creo que Daniela Astor se ha marchado para siempre (p. 185).

En contraste con las novelas de Sanz, las obras de Rodríguez apenas abordan los discursos de reapropiación y reivindicación del cuerpo femenino. Ambientada en la segunda década del nuevo milenio, la trilogía presenta una visión de la sexualidad femenina y de la sociedad más libres que las de Sanz, cuya adolescencia se remonta, como hemos dicho, al período de la Transición, con la carga ideológica persistente del franquismo, mientras que Rodríguez pertenece a una generación que creció con la percepción de que la igualdad de género ya estaba lograda. La autora trata el sexo con naturalidad, utilizando un lenguaje exento de pudor. A lo largo de las tres novelas, empujada por sus deseos de

independencia y libertad, la narradora mantiene relaciones con chicos que le atraen cuando se le presenta la ocasión. En *Jóvenes y guapos*, durante los últimos días de su estancia en Grenoble, la narradora mantiene una relación sexual con un chico alemán, Christopher, y lo cuenta así:

Christopher se levantó de la cama. Volvió con un condón en la mano.

—Si te duele, me avisas y paro —me dijo en su francés con acento alemán. Luego me besó. Asentí y le devolví el beso.

Me di cuenta de que creía que me estaba desvirgando, pero no quise sacarle del error (2010, p. 23).

Con la misma naturalidad relata los encuentros sexuales con su novio en *París tres*: «Nos sentamos en la parte de atrás del autobús. [...] Antes de darnos cuenta, nos estamos metiendo mano. Barreiros lleva un pantalón de chándal. No hay cremallera que bajar. Meto la mano por debajo del pantalón. Al principio opone resistencia, pero acaba cediendo. Yo tampoco entiendo mi afición al sexo en lugares públicos» (2007, p. 8). O, más adelante: «Barreiros se acerca hasta mí y me besa. Le respondo besándole en el cuello. Vamos hasta los vestuarios de la piscina. Follamos en el de chicos. Barreiros está sentado en una especie de banco, con una toalla entre su culo y las baldosas» (p. 112).

Aloma Rodríguez pertenece a una generación nacida en democracia, más libre que las anteriores en muchos aspectos, lo que le permite convertir la primera persona en una herramienta con la que vencer la vergüenza y la culpabilidad. La ambivalencia que las protagonistas del *bildungsroman* suelen sentir hacia su propio cuerpo está presente en sus novelas, pero tiene menos relevancia. La protagonista confiesa que «no me gustaba demasiado mi cuerpo y tenía muchísimos complejos» (2013b, p. 46) y que le da vergüenza enseñar a su pareja la cicatriz que tiene en el vientre —causada por un accidente a los siete años (p. 126)—, pero ello no supone nunca un verdadero problema. Es evidente que ni su cuerpo ni, como ya señalamos, el sexo, representan para ella un tabú. Es interesante constatar cómo transcurre el proceso de formación de una mujer que ha crecido en un ambiente familiar y social que no le ha impuesto las normas de conducta tradicionalmente consideradas como «femeninas», algo que hasta cierto punto sí les ocurría a los personajes de Marta Sanz. Como explica la autora: «no he recibido una educación religiosa, ni hubo represión sexual en casa: mi madre es médico [*sic*] y vino al colegio a dar una charla de educación sexual en

uno de los pueblos en que vivimos; un poco como en *Sex Education*, pero en Teruel» (Accetto, 2024b, p. 174).

Desde el surgimiento de la novela de formación femenina, el conflicto central en estas obras ha sido el enfrentamiento de la protagonista con la sociedad patriarcal. Sin embargo, en las novelas de Rodríguez, la represión patriarcal en sus formas más evidentes está ausente. Esto respalda la afirmación de Rita Felski, quien señala que «the novels written by women writers in recent years suggest that the Bildungsroman may well be acquiring a new function as an articulation of women's new sense of identity and increasing movement into public life» (1986, p. 137).

OBRAS CITADAS

- Abel, E., Hirsch, M., y Langland, E. (1983). *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover y Londres: University Press of New England.
- Abdala Mesa, Y. (2003). «Leasa Y. Lutes, Allende, Buitrago, Luiselli: Aproximaciones teóricas al concepto del “Bildungsroman” femenino». *Caravelle*, 81, pp. 356-59.
- Accetto, C. (2024a). *El Bildungsroman, un género en evolución: la novela de formación en la literatura española reciente (Luis Landero, David Trueba, Marta Sanz y Aloma Rodríguez)*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/716047>
- (2024b). «“Ver la vulnerabilidad de tus padres te hace darte cuenta de la tuya propia”». Conversación con Aloma Rodríguez. *Diablotexto Digital*, 15, 172–176. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.29054>
- Bezhanova, O. (2009). «La angustia de ser mujer en el Bildungsroman femenino: Varsavsky, Boulosa y Grandes». *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 41, 1-26. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/bromfeme.html>
- Caballé, Anna (2017). «¿Cansados del yo? Mezcla de memoria y novela, la autoficción presenta síntomas de fatiga y corre el riesgo de convertirse en una fórmula». *Babelia*, 6 de enero. https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html
- Cerullo, L. (2017). «Narrare oltre il genere: L'universo narrativo di Marta Sanz Pastor». En Giovanna Fiordaliso, Alessandra Ghezzi y Pietro Taravacci (eds.), *Le forme del narrare: Nel tempo e tra i generi (II)*. Trento: Università di Trento, 101-114. https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/28/28_101.pdf
- Ciplijauskaitė, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- Clifford, J. (2001). «The Female Bildungsroman of Beatriz Guido». *Hispanófila*, 132, pp. 125-39.
- Doub, Y. A. (2010). *Journeys of Formation: The Spanish American Bildungsroman*. Nueva York: Peter Lang.

- Felski, R. (1986). «The Novel of Self-Discovery: A Necessary Fiction?». *Southern Review*, 19(2), pp. 131-148.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad* (Ulises Guiñazú, Trad.). Madrid: Siglo XXI. <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/681.pdf>
- Gómez Viu, C. (2009). «El bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea». *EPOS: Revista de Filología*, XXV, 1, pp. 107-117.
- Lagos Pope, M. I. (1996). *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Martín Huertas, C. (2017). «¿Me explico? Estoy hablando del cuerpo: El cuerpo como constructor de la identidad femenina en cuatro novelas de Marta Sanz». [Trabajo de Fin de Máster]. Facultad de Filología y Letras, Universidad Autónoma de Madrid.
- _____ (2021). «Cómo calzarse la palabra mujer: Daniela Astor y la caja negra y La lección de anatomía de Marta Sanz». *AdolescenceS Méditerranéennes*. Macerata: Quodlibet, pp. 59-69.
- Martín Rodrigo, I. (2016). «Aloma Rodríguez: “No pienso escribir como algo a que dedicarme, lo hago”». *ABC*, 24 de mayo. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-aloma-rodriguez-no-pienso-escribir-como-algo-dedicarme-hago-201605240156_noticia.html
- «Por qué el gobierno de España retiró la polémica ley antiaborto». *BBC Mundo*, 24 de septiembre. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140923_por_que_retiran_ley_aborto_espania_bd
- Rodríguez, A. (2007). *París tres*. Zaragoza: Xordica.
- _____ (2010). *Jóvenes y guapos*. Zaragoza: Xordica.
- _____ (2013b). *Solo si te mueves*. Zaragoza: Xordica.
- Sanz, M. (2013) *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2014a). *La lección de anatomía*. Barcelona: Anagrama.
- Summerfield, G. (2010). *New Perspectives on the European Bildungsroman*. Londres: Continuum.
- Valcárcel, C. (2016). «Historias en Transición». *Ínsula*, 835/836, pp. 16-18.
- _____ (2021). «Sobre Daniela Astor y la caja negra. Carmen Valcárcel dialoga con Marta Sanz» (2021). en Marie Thèrese Jacquet (ed.), *AdolescenceS Méditerranéennes*, Macerata: Quodlibet, pp. 45-58.
- Vara Ferrero, N. (2015). «Lecciones del yo: Autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz». *Recial: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, VI (7), pp. 147-66. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5215371>
- Villanueva, D. (1992). *El comentario de textos narrativos: La novela*. Gijón: Júcar.
- Vadillo Buenfil, C. J. (2012). *El bildungsroman en las narradoras españolas de posguerra, 1940-1960*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid. <http://hdl.handle.net/10486/660405>

**«DE HABER SIDO / SERÍA IGUAL QUE TÚ»:
EL TEMA DE LA MATERNIDAD
EN LOS POEMARIOS DE JOSEFINA DE LA TORRE**

Alicia Pelegrina

Universidad de Jaén

1. INTRODUCCIÓN

La poeta Josefina de la Torre (1907-2002) quiso ser madre, pero no pudo. Este deseo que devino frustración salpicó de forma irremediable su poesía. La crítica ha señalado en diversas ocasiones esta relevancia del tema de la maternidad, pero lo ha hecho en el marco de trabajos centrados en otros asuntos. Además, la gran mayoría de investigaciones destacan su presencia en *Marzo incompleto* (1968), y unas pocas mencionan su continuación en *Medida del tiempo* (1989); no se atiende, sin embargo, a la totalidad de los libros poéticos de la autora. Por tanto, hasta el momento la cuestión de la maternidad no se ha abordado en profundidad.

El objetivo de este capítulo es contribuir a rellenar este vacío crítico desde una perspectiva de género. Para ello, he identificado las composiciones que abordan el tema de la maternidad en los poemarios de Josefina de la Torre. Las he analizado y he sintetizado sus claves fundamentales para ofrecer una panorámica del mismo en las colecciones poéticas de la autora canaria. En alguna ocasión, he recurrido a textos del Fondo Josefina de la Torre (de ahora en adelante, FJT¹) para ofrecer información adicional. No obstante, antes de

¹ El FJT se conserva en la Casa-Museo Pérez Galdós del Cabildo de Gran Canaria.

ocuparme de los textos, es preciso entender con mayor precisión la relación que la canaria tuvo con la maternidad a lo largo de su vida.

2. JOSEFINA DE LA TORRE Y LA MATERNIDAD

Josefina de la Torre nació a principios del siglo XX en una familia acomodada de Las Palmas de Gran Canaria. El futuro que le esperaba, por tanto, era «convertirse en la esposa de un hombre, a poder ser adinerado y brillante, con el que tener hijos y llevar una vida convencional» (Patrón Sánchez, 2023, p. 51). El modelo de mujer imperante era el «ángel del hogar» heredado del siglo XIX, que entendía la feminidad como «la abnegación, el servicio y el sacrificio a los demás y cuyo marco de actividades ha de ser su casa y su familia» (Ena Bordonada, 2001, p. 90). La misión última de la mujer, por tanto, era casarse y tener hijos.

Durante, su juventud, Josefina de la Torre conoció un nuevo ideal femenino: el de «mujer moderna»². Estas mujeres, fundamentalmente burguesas y aristócratas, dejaron atrás el ámbito de lo privado para adentrarse en el espacio público: se involucraron en los mundos de la cultura y el trabajo, desarrollaron una conciencia política liberal y se interesaron por los avances tecnológicos (Mangini, 2000, p. 75). Gracias a su viaje a Madrid en la década de los veinte, la autora canaria pudo conocer a modernas como Margarita Nelken o Zenobia Camprubí, además de a poetas como Concha Méndez, Carmen Conde o Ernestina de Champourcín (Patrón Sánchez, 2023, pp. 53-54). Ella misma terminó asumiéndolo, como se refleja en la biografía que escribió para la obra *Poesía española. Antología (contemporáneos)* de Gerardo Diego (1934, p. 554)

No obstante, siguió anhelando casarse y convertirse en madre. En unas memorias de madurez inacabadas, tituladas *Lo que todos callan (Memorias de una mujer)*, narra cómo con 21 años fue consciente de ello al arreglar el ramo de novia de su hermana Elisa:

Empezó entonces en mí el deseo tenaz de ser madre. Amar a un hombre y concebir el hijo de ese hombre. Tenía celos de mis tres hermanas, a quienes les nacían hijos un año y otro año... ¡Oh, entregar mi cuerpo para un fin tan sublime! (Patrón Sánchez, 2023, p. 168).

² El proceso de modernización de la mujer se empezó a visibilizar en el espacio público a principios del siglo XX, y llegó a su apogeo en los años veinte (Mangini, 2000, p. 75).

Al mismo tiempo, su familia la instaba a que formase una familia. Es significativa la siguiente carta de su hermano Claudio de la Torre, fechada el 13 de enero de 1934: «Lo tuyo, en la vida, es hacer, en tu casa, junto a los tuyos, una gran obra literaria. [...] Hijos y libros. Ese es tu mejor futuro». Es decir, ella debía ser madre, y después, dedicarse a su vocación artística en el ámbito de la privado. Debido a estas expectativas, la soltería probablemente causó mucho estrés a la autora (Patrón Sánchez, 2023, p. 221).

La Guerra Civil estalló cuando Josefina de la Torre tenía veintiocho años y acabó cuando tenía treinta y uno, dando paso a la dictadura franquista. A través de la Sección Femenina de Falange, el franquismo difundió un nuevo ideal femenino, vinculado de nuevo al espacio doméstico y cuyo fin último era ser madre en el seno del matrimonio (Barrera, 2019, pp. 252-264). Sin embargo, pese a las presiones sociales, las expectativas familiares y sus propios deseos, finalmente Josefina de la Torre no pudo ser madre. Esto se debió, por un lado a «la oposición de su familia, en primer lugar y sus desengaños amorosos, en el segundo» (Patrón Sánchez, 2023, p. 306). El que fuera uno de sus grandes anhelos se convirtió en una de sus grandes frustraciones.

Y esto terminó volcándolo en sus versos. En este punto, es necesario advertir que históricamente abordar el tema de la maternidad ha supuesto una doble transgresión, ya que «nos encontramos, en primer lugar, ante mujeres que escriben», y que, por otro lado, «cultivan temas considerados tabú». Esta cuestión, lejos de ser marginal o anecdótica, ha sido cultivada desde diversas perspectivas a lo largo de los siglos (Fernández Álvarez, 2024a, pp. 5, 16). Sin embargo, ha sido un caso de «literatura silenciada», ya que hasta hace escasas décadas, la atención crítica que recibían era escasa o nula (Fernández Álvarez, 2024b, p. 159)

En definitiva, al escribir sobre el tema de la maternidad, Josefina de la Torre establece vínculos con otras tantas poetisas españolas. Destaco especialmente la obra lírica de sus coetáneas, ya que la cuestión está muy presente. Plaza-Agudo (2015, pp. 127-169) da cuenta de ello en su estudio panorámico, que se centra en las escritoras del primer tercio del siglo xx. Por otra parte, también hay investigaciones más concretas que lo corroboran, como aquellas que se centran en ciertas autoras del grupo del 27, como Carmen Conde,

Concha Méndez y Ernestina de Champourcín³. Es destacable, asimismo, otro trabajo de Plaza-Agudo (2023, pp. 256-260), en el que analiza desde esta óptica a escritoras más alejadas del canon que cultivaron una poesía de corte popular, como Carmen de Burgos, Casilda del Antón del Olmet y María Luisa Muñoz de Buendía. Finalmente, tampoco deben olvidarse las voces de la literatura canaria que han abordado la cuestión de la maternidad, como Chona Madera o Pino Ojeda (Hernández Quintana, 2003, pp. 224, 233).

3. ANÁLISIS DE LOS POEMARIOS

Josefina de la Torre publicó cuatro poemarios en vida: *Versos y estampas* (1927), *Poemas de la isla* (1930), *Marzo incompleto* (1968) y *Medida del tiempo* (1989)⁴. El único que no contiene poemas sobre la maternidad es el segundo⁵.

He establecido tres grupos de composiciones, en función del tratamiento que hacen del tema de la maternidad: 1) aquellas de corte neopopular en las que aparece una figura materna; 2) aquellas en las que la poeta recuerda a su propia madre; 3) aquellas en las que la poeta trata su propia experiencia de la maternidad.

3.1. *Versos y estampas* (1927)

Versos y estampas (1927) fue el primer poemario que publicó Josefina de la Torre, con gran éxito de crítica (Patrón Sánchez, 2023, pp. 190-193). Su título hace referencia a la propia composición del libro. Este está formado por diecisiete poemas en verso y dieciséis «estampas» o poemas en prosa, todos ellos

³ Entre ellas, se cuentan las de Bellver (1998), Rodríguez (2022) Cacciola (2024) y Fernández Álvarez (2024b, 2024c, 2024d).

⁴ Para citar los poemas, emplearé la paginación de los dos volúmenes de la poesía completa de Josefina de la Torre que editó Garcerá (Torre, 2020a, 2020b).

⁵ Cole (2000, p. 101) interpreta que la composición de *Poemas de la isla* que empieza «Hoy, mañana y siempre más» (Torre, 2020a, p. 208) trata el tema de la maternidad: «An expecting woman's belly is seen as «Cintura, curva consciente, / brazos y perfil.» The womb becomes a metaphor for the sea, and the poet uses nautical language to describe the unborn child. [...] If the womb is a metaphor for the sea, than woman is a metaphor for life». Este análisis me parece un poco forzado, así que no tengo en cuenta este poema en mi investigación.

numerados —los primeros con signos arábigos y los segundos con romanos—. Se intercalan a lo largo del libro y están divididos hacia la mitad por una composición adicional en verso que sí lleva título, el «Romance imprevisto». Las estampas se centran en la rememoración de episodios o personas de la infancia de la autora, y el sujeto lírico habla desde la inocencia propia de esta etapa de la vida. Los poemas en verso, en cambio, no tienen un anclaje temporal tan preciso, y dan cabida a la naturaleza isleña y a la interioridad de la autora.

He localizado tres poemas que tratan el tema de la maternidad: las estampas VII y X, y, de forma menos clara, el poema en verso 7. Las dos primeras se centran en la rememoración de la figura materna, y la tercera tiene cierto tono neopopular.

Empiezo por la estampa VII, que refleja la alegría y la emoción del yo poético cuando sus padres y su hermana vuelven de un largo viaje. En ella, hay un claro contraste entre el comportamiento de ambos progenitores. La madre y la hermana entran al cuarto «con los brazos abiertos», y se acercan enseguida al sujeto lírico para besarla y abrazarla. La sensorialidad de la escena se realza mediante la descripción de las «pieles húmedas» y la sinestesia del «perfume cálido de las mejillas y los labios». Se trata de un recuento muy cariñoso. El padre, en cambio, permanece distante: mira a su hija y ella solo siente su afecto a través de una mano que le «acariciaba la cabeza» (Torre, 2020a, p. 123). Por ello, si bien tanto la madre como el padre son caracterizados positivamente⁶, tienen un grado de cercanía diferente con la poeta; cada uno se comporta de acuerdo a los patrones considerados propios de su género.

La estampa X, por su parte, muestra la alegría de los niños por la llegada del carnaval. Estos se disfrazan y la abuela y la madre de la poeta fingen asustarse de ellos para complacerlos. Por tanto, la figura de la madre vuelve a ser positiva. No es casual que los dos poemas en prosa coincidan en esto, ya que toman elementos de la biografía de Josefina de la Torre, y la relación de esta con su progenitora fue muy buena (Patrón Sánchez, 2023, pp. 182-183, 384-385)

Finalmente, en el poema en verso 7 una persona adulta le cuenta una historia a un niño para que se duerma. El tema de la maternidad aparece con menor claridad, pues no se precisa la identidad del sujeto lírico, que simplemente

⁶ El padre también es caracterizado de forma positiva en la estampa III, en la que juega con su hija a llamar un personaje imaginario, el «chiquillo», que en realidad es tan solo el eco.

emplea la primera persona del singular: «Yo le contaba a mi niño» (Torre 2020a, p. 124, vv. 5). Por tanto, el yo poético podría ser un hombre o una mujer; con todo, la segunda opción es más plausible, dados los roles de género de la época. Además, también se desconoce el tipo de relación que sostiene con el pequeño. Podría ser la madre de la criatura, si el determinante «mi» indicase posesión, o cualquier otro familiar o persona cercana, si se usara en clave afectiva. Martín Fumero (2010, pp. 397-398) interpreta que se trata de esta primera opción. En cualquier caso, resulta claro que el yo poético cumple una función tradicionalmente asociada con la maternidad y los cuidados. Esta temática, además, se vincula con lo popular, a través de los cuentos empleados para dormir a los niños.

3.2. *Marzo incompleto* (1968)

Desde la década de los treinta, Josefina de la Torre dejó entrever la existencia de un tercer poemario inédito en diversas entrevistas⁷, así como en su biografía para la obra *Poesía española. Antología (contemporáneos)* de Gerardo Diego (1934, p. 554). En 1945 publicó una primera edición de *Marzo incompleto* en la revista *Fantasia: semanario de la invención literaria*, que, entre otras diferencias notables, tenía una menor presencia del tema de la maternidad (Martín Fumero, 2019, pp. 586, 603-604). No sería hasta 1968 cuando se publicaría la edición definitiva, treinta y ocho años después de *Poemas de la isla*, tras un complejo proceso de publicación (Patrón Sánchez, 2023, pp. 421-422).

La pieza introductoria esclarece el significado del título de *Marzo incompleto*: «Quisiera que en lugar / de este abril y este mayo [...] / fuera otra vez, de nuevo, / aquel marzo incompleto» (Torre, 2020b, p. 43, vv. 1-2, 5-6). La poeta desea volver al pasado, de forma que el paso del tiempo resulta fundamental en el poemario. El tema de la maternidad también tiene peso, pues es uno de los sueños que la autora no pudo cumplir.

Marzo incompleto se compone de 29 poemas en verso, sin título, pero numerados, y divididos en cinco secciones. Cuatro son los que abordan la

⁷ Todos estos textos pueden consultarse en el volumen recopilatorio *Al habla con Josefina de la Torre...* Las entrevistas en las que se menciona *Marzo incompleto* antes de su publicación definitiva vieron la luz entre 1932 y 1962 (Coello Hernández et al., 2024, pp. 31, 37, 58, 94, 98, 111)

cuestión que nos atañe: el poema 7 de la segunda sección; los dos incluidos en la sección tercera —que está dedicada enteramente a la maternidad—, y el 1 de la sección cuarta. Todos ellos transmiten la propia experiencia de la poeta, y se centran en el tema de la esterilidad. Otras poetas españolas de la época también escribieron al respecto, como Ester de Andreis y Ernestina de Champourcín (Moreno, 2024, pp. 27-28, 44). Es el caso también de Montserrat Vayreda (Jurado Morales, 2014, pp. 534-535) y Chona Madera (Hernández Quintana, 2003, p. 224).

En el poema 7 de la segunda sección⁸, el yo lírico recuerda el «mundo fabuloso» con el que soñaban ella y el destinatario lírico cuando eran jóvenes. En su vida en común, habría dos elementos fundamentales: los hijos y la isla. Me detengo en los primeros. Al imaginarlos, la poeta los reviste de características positivas. Serían ya adultos y estarían vinculados al cariño entre sujeto y destinatario poéticos: «hijos de nuestro amor». Además, tendrían una función protectora, pues se identifican con «árboles fuertes / a cuya sombra nos acogeríamos» (Torre, 2020b, p. 65, vv. 7-8). Sin embargo, nada de esto termina cumpliéndose; se trata de una «edad [...] / impalpable, ya perdida» que solo existe en el plano de la fantasía y que ya es imposible de materializar (Torre, 2020b, p. 65, vv. 17, 19). El poema, en consecuencia, es una «confesión de la derrota de la vida», en palabras de Padorno (2007, p. 135).

El siguiente poema sobre la maternidad es el 1 de la sección tercera⁹. Es la composición más larga de los poemarios dedicada a este tema, y a su vez es la más citada por la crítica al tratarlo. En ella, el destinatario lírico es el hijo soñado. Tiene dos partes diferenciadas: en los vv. 1-26, la poeta expresa el dolor que ha sentido a lo largo de los años por no haber podido tener un hijo, mientras que en los vv. 27-47 confiesa su dolorosa aceptación de esta realidad.

⁸ En el FJT (JTP 263) se conserva una versión del poema 7 de la sección segunda que se titula «Noticia» y que presenta algunas variantes. Josefina de la Torre gustaba de titular sus poemas, sobre todo en sus primeros años, aunque en sus poemarios se presentan sin título (Patrón Sánchez, 2024, p. 610).

⁹ Según Patrón Sánchez (2024, pp. 610, 670-671), este poema llevaba por título «Renuncia». Aclara que se conservan dos versiones mecanoscritas en el FJT, y realiza una edición en su artículo (signatura antigua: JMSL 171). Por otra parte, también fue publicado con variantes, bajo el título «Serenidad» en dos revistas: *Mujeres en la Isla* (noviembre de 1953) y el tercer número de *Millares* (enero-marzo de 1965) (Torre, 2020b, p. 70)

Se inicia el poema con la alusión al tiempo que el yo lírico ha vivido deseando ser madre: «A lo largo de mis años estériles, / ¡cuánto he pensado en ti!». Al referirse a los años como «estériles», se subraya que todo ese período ha estado marcado por la maternidad frustrada. Los siguientes cinco versos vinculan al hijo al plano de la fantasía. El yo lírico lo imagina como un bebé y le da corporeidad: «He estrujado el pobre desconsuelo / de tu cuerpo pequeño». Es significativo que no abrace el cuerpo del niño, sino el «pobre desconsuelo», un sustantivo abstracto, tan inmaterial como su anhelo. Por otra parte, al aludir a las sonrisas y la primera palabra del niño, se refleja la importancia que la comunicación tiene para la poeta.

Sigue el poema, y se explora el sentido profundo que ser madre da a la existencia: «He pensado, hijo mío, / que serías la razón de mi vida». Un hijo se plantea, además, como un acompañante, una motivación para enfrentar la adversidad y un consuelo para la soledad, que es uno de los grandes males reflejados en el poemario. Sin embargo, también es «mi inquietud», lo que refleja una concepción de la maternidad menos idealizada, más realista (Torre, 2020b, p. 69, vv. 8-9, 13).

Los vv. 14-21 se centran en el dolor que siente el yo lírico al comparar su situación con la de otras mujeres que son madres. Estas últimas se retratan en un momento de gran intimidad con sus hijos, pues «guardan su silencio / sobre pequeñas frentes». La poeta emplea la imagen del «torpe desamparo / de sus manos vacías» para reincidir en la ausencia de su hijo en la realidad física (Torre, 2020b, p. 69, vv. 15-16, 17-18). Su dolor, en cambio, se hace tangible a través de unas «lágrimas duras» que, a su vez, la arañan interiormente. Expresa «que todavía me hieren»; es decir, en el presente sigue sufriendo por no haber podido ser madre (Torre, 2020b, p. 69, v. 20).

En los últimos versos de esta primera parte se vuelve a incidir en el paso del tiempo, que se une a la emoción del terror, esto es, el miedo intenso. Sin embargo, como ocurre en otras composiciones de *Marzo incompleto*, la poeta no sufre por el pasar de los años, sino las oportunidades perdidas; en este caso, la de tener un hijo. Es destacable que el sujeto lírico hable de que no lo ha «encontrado», pues para encontrar a alguien este debe existir previamente. Nuevamente, le confiere así materialidad. Además, se incide de nuevo en la voz y la mirada, vías para comunicarse.

«Pero / hoy te pido perdón por esta paz que es mía» (Torre, 2020b, p. 70, v. 27-28). Una conjunción adversativa, «pero», inaugura la segunda parte del poema y la contrapone a la anterior. Frente a ese dolor sostenido a lo largo de los años, ahora la voz lírica habla desde el presente y se disculpa por haber alcanzado la paz. Esto es significativo, pues implica que siente culpabilidad por haber aceptado no ser madre; no debe olvidarse la presión que Josefina de la Torre sintió por este motivo.

En los siguientes tres versos, la poeta declara haberse asomado a la «anchura de este mundo» (Torre, 2020b, p. 70, vv. 30). Puede interpretarse que ha descubierto más cosas que aportan sentido a su vida, en línea con el poema que empieza «Soy feliz» de *Medida del tiempo*, que analizaré más adelante. A continuación, declara que «Hoy no te ansío, hijo, materia, cuerpo, sangre», y con ello se reincide en su anhelo de darle entidad física al hijo.

Los vv. 33-38 retoman todo aquello que la le habría gustado hacer con él, pero esta vez en forma de una exclamación enérgica. En los dos primeros versos, lo vincula de nuevo con la lucha y el sentido de la vida, además de añadir el amor y la alegría. Después, se enfoca en su crecimiento, y lo identifica con un árbol, como ocurría en el poema 7 de la sección segunda: «ver florecer tu rama, / vivir en ti de nuevo / y, de pronto, / cuándo el árbol te cobija los sueños...» (Torre, 2020b, p. 70, vv. 35-38). Es significativo que este árbol metafórico ya no la proteja a ella, sino a sus sueños, dado el papel importante que las fantasías frustradas tienen en *Marzo incompleto*.

El v. 38 acaba en puntos suspensivos, abriéndose a la sugerencia, a seguir imaginando, pero, de pronto, un «¡No!» brusco interrumpe el fantasioso discurso en el verso siguiente. No tiene sentido seguir imaginando, porque la poeta ha aceptado la ausencia del hijo: «Mejor ha sido así. Hoy tu desvelo / ya dejé de inquietarme» (Torre, 2020b, p. 70, vv. 39-41).

Sigue el desenlace del poema. En un primer momento, parece positivo: «Ocurrió en el instante / en que todo eran flores en mis manos. / La tarde parecía transparente». Las flores en las manos podrían ser una metáfora de los logros que la poeta ha alcanzado; la tarde transparente, de la claridad del pensamiento. Sin embargo, irrumpe el dolor: «En el aire había cruces enlazadas, / y del cielo / descendía un aroma a rosas muertas...» (Torre, 2020b, p.70, vv. 42-44, 45-47). Al igual que en otros poemas de Josefina de la Torre, la cruz representa el sufrimiento, en línea con la religión cristiana. El olor a rosas

muertas, por su parte, contrasta con las flores de las manos de la poeta: aunque ella haya conseguido muchos logros, no ha conseguido ser madre, y ese hecho doloroso todavía la acompaña. En definitiva, en el poema 1 de la sección 3 el sujeto lírico acepta su esterilidad, pero todavía siente dolor por ello, como sugieren tanto el v. 20 como los versos finales.

En cuanto al poema 2 de la sección tercera, este es la única de las composiciones seleccionadas que ya estaba en la edición de 1945, con ligeras variaciones; esto implica que por aquel entonces la frustración por no ser madre ya rondaba a Josefina de la Torre. En ella, el sufrimiento se plasma de forma más suave, y quizá por eso la autora lo utilizó para cerrar la tercera sección, dejando la pieza anterior, más desgarradora, para abrirla. Tiene dos partes: los vv. 1-13 describen a la hija soñada, y los vv. 14-22 ahondan en la frustración del deseo.

Hay evidentes paralelismos con el poema anterior. El destinatario lírico es la hija, y el sujeto lírico admite desde el principio que esta no ha existido, pero sí se la ha imaginado: «De haber sido / sería igual que tú» (Torre, 2020b, p. 71, vv. 1-2). De nuevo, le confiere entidad física aludiendo a su cuerpo, esta vez mediante rasgos más específicos, como el pelo rubio, su tamaño pequeño, su sonrisa, sus ojos, su traje y sus brazos. Parece imaginarla como una niña de corta edad. En suma, mientras que la primera composición se centraba en el significado del hijo en la vida de la poeta, esta se centra en recrear su imagen. Por otra parte, es significativo que el sujeto lírico exprese que esta hija soñada es «tan cierta, / que en mi recuerdo vives» (Torre, 2020b, p. 71, vv. 3-4); no se puede recordar a alguien que no existe, al igual que tampoco se podía encontrar.

Respecto a la segunda parte del poema, en ella se admite que esta hija no tiene pasado, ni presente ni futuro, y que no ha salido del terreno de la fantasía: «que como nunca ha sido, / ni es, / ni ya será, / te has quedado oscilando entre mis sueños». El final del poema vuelve a incidir en el sufrimiento de la poeta, pues esta hija soñada se ha quedado «prisionera en la luz aquella / que he perdido» (Torre, 2020b, p. 69, vv. 17-19, 21-22). El sujeto lírico se halla en la oscuridad, que queda asociada en otros poemas al dolor y a la desorientación vital.

Finalmente, el poema 1 de la sección 4 contrapone dos tipos de vida: la vida «fácil» y la vida «difícil». La primera es aquella en la que se han logrado las metas, de forma que se encuentra «la sangre ya colmada, / todo en orden y acaso conseguido». La segunda, en cambio, es aquella en la que está «la sangre /

gritando en el desorden / y por lo no alcanzado» (Torre, 2020b, p. 75, vv. 7-8; p. 76, vv. 22-24). Para caracterizar ambas se aluden a varias cuestiones clave del poemario, pero yo me centraré en la maternidad. La vida «fácil» es la «fecunda», la que tiene el «hijo», mientras que la «difícil» es la «estéril», sin el hijo. Por tanto, nuevamente se incide en cómo la maternidad es sinónimo de bienestar, y la infertilidad, de sufrimiento.

3.3. *Medida del tiempo* (1989)

Al igual que *Marzo incompleto*, *Medida del tiempo* tuvo un período de gestación dilatado, como atestiguan diversas entrevistas¹⁰. La propia Josefina de la Torre afirmó en una de 1984 que «se trata de una recopilación de poemas que he ido escribiendo en diversas etapas de mi vida» (Coello Hernández et al., 2024, pp. 146-147). Esto explica que sea un libro que reúna composiciones de muy diverso tipo. En palabras de Santana (1989, p. 18), es «ligeramente anacrónico en algunas de sus partes: aunque en ciertos aspectos confirma el epílogo de la obra de Josefina de la Torre, en otros podría ser su prólogo».

Desde el propio título se aprecia que el tiempo es un concepto esencial en el poemario, que está muy enfocado en la rememoración del pasado. Está conformado por cuarenta y cuatro poemas en verso. Tras una composición inicial que funciona a modo de prólogo, se suceden ocho secciones con un número dispar de poemas. Excepto el último, que se titula «Romance imprevisto», el resto no están numerados ni llevan título.

En *Medida del tiempo* se incluyen seis piezas que tratan el tema de la maternidad: son las que empiezan por los versos «Platito de porcelana» y «Qué pena la niña blanca» (sección primera); «Esta música amiga que ahora escucho» (sección tercera); «De pronto» (sección quinta), y «No me quites el hijo» y «Soy feliz» (sección séptima). Los poemas de la sección primera tienen una temática y una forma neopopular; el de la sección tercera trata sobre la madre de la poeta, y el resto, abordan la experiencia de la maternidad de la autora.

¹⁰ Estas entrevistas pueden consultarse en el ya mencionado volumen recopilatorio *Al habla con Josefina de la Torre...* Aquellas en las que se alude a *Medida del tiempo* cuando este aún era un libro inédito se produjeron entre 1971 y 1984 (Coello Hernández et al., 2024, pp. 122, 128, 138, 144, 146).

Empiezo por las composiciones neopopulares. La que se inicia con el verso «Platito de porcelana» trata sobre una costumbre de las chicas jóvenes «de depositar en el agua, en la víspera de san Antonio y san Juan, los nombres de los mozos en papeles doblados, por ver que se cumpla una fatalidad amorosa» (Padorno, 2007, p. 137). Por su parte, la que comienza con «Qué pena la niña blanca» se centra en la tristeza de una muchacha.

En ambos casos, el destinatario lírico es la figura materna, que adopta un rol de confidente: «¿Madre, quién los salvará?», «¡Qué pena la suya, madre!» (Torre, 2020b, p. 95, v. 16; p. 96, v. 5). Esto es frecuente en composiciones como las jarchas o las cantigas de amigo, las cuales, pese a haberse transmitido por «una vía culta y letrada», pudieron ser populares su origen (Plaza-Agudo, 2023, p. 257). Además, también se alinean con ciertos poemas neopopulares del primer tercio del siglo XX cultivados por escritoras ajenas al canon del 27 y que abordan el tema de la maternidad¹¹. Las dos composiciones analizadas ya estaban presentes en la edición de *Marzo incompleto* de 1945, lo que puede explicar esta última similitud.

Por otra parte, el poema de la sección tercera se centra en el recuerdo de la madre de la poeta¹². En él, tras rememorar el «techo seguro de mi casa», el sujeto lírico recuerda a su madre, que es una figura positiva: su voz «colmaba nuestras vidas» y su regazo era «blando y suave, como el nido». A lo largo de los años, la madre ha sido la elegida entre «todos mis sueños» y la poeta dice haberla «seguido». Es decir, se la ha representado en la fantasía, y al igual que hacía con el hijo soñado, le da corporeidad a través de la mención de la «huella de sus pasos» y «la luz que asoma a tu mirada» (Torre, 2020b, p. 111, vv. 12, 13, 16, 17, 18; p. 112, vv. 19, 20).

Es especialmente notable el final del poema, pues se produce un intercambio de roles entre la madre y la hija: «Hoy ya no eres la madre. Me has nacido / como un hijo con el cual Dios premiara / mi estéril inquietud agonizante» (Torre, 2020b, p. 112, vv. 21-23). ¿Qué implica que la madre nazca de la hija? Fernández Álvarez (2024c, p. 37) analiza poemas similares de Concha

¹¹ Plaza-Agudo (2023, pp. 256-262) analiza algunos de estos poemas neopopulares.

¹² Patrón Sánchez (2024, pp. 674-675) indica que se conservan dos versiones en el FJT (signatura antigua: JSML 171), una manuscrita y otra mecanuscrita; en su artículo edita la segunda y señala sus diferencias con la primera.

Méndez, Carmen Conde y Ángela Figuera y parte de Payeras Grau (2009, pp. 288-289) para explicar que «ante la vejez o la muerte, las poetas experimentan la vulnerabilidad propia y la de sus madres, lo que las empuja a recrear un intercambio de roles». En el poema que nos ocupa, el sujeto lírico sufre por la ausencia de su madre y por su propia esterilidad («mi estéril inquietud agonizante»). Que su madre nazca de ella la hace convertirse en madre en un plano metafórico, siguiendo sus deseos; por tanto, este ejercicio de recordar a la figura materna se convierte en un consuelo.

Los tres poemas restantes de *Medida del tiempo* tratan sobre la experiencia de la maternidad de la autora. El poema de la sección quinta recoge un hecho cotidiano: mientras la poeta caminaba por la calle, «por encima del hombro de su madre, / me ha sonreído un niño» (Torre, 2020b, p. 124, vv. 2-3). Y su reacción ante este gesto es muy distinta a la de la composición 1 de la sección tercera de *Marzo incompleto*. En esta última, sufría al contemplar a otras madres reclinadas sobre sus hijos, ya que le recordaban su esterilidad. En cambio, en la pieza de *Medida del tiempo*, que también tiene una imagen de cercanía entre madre e hijo, la poeta la siente como un «bálsamo en una herida» (Torre, 2020b, p. 124, v. 9). Por tanto, hay un cambio en la percepción que la autora tiene de su maternidad frustrada: ya no le provoca dolor.

En el poema 1 de la séptima sección, el sujeto lírico le pide a un destinatario: «No me quites el hijo». Se diferencia del resto de composiciones analizadas por dos motivos. En primer lugar, la existencia del hijo no se trata como un deseo frustrado, sino como una certeza, como si este hijo realmente existiera: «Suyas son mis caricias; / le cuido, / me estoy mirando en él. / Tiemblo con su inquietud, / vibro / ante sus ambiciones / y siento orgullo / al contemplar su paso por la vida» (Torre, 2020b, p. 145, vv. 1, 7-14). No hay asomo de que la poeta esté fantaseando con ser madre o sufriendo por su esterilidad. Simplemente, da por hecho que el hijo existe y pide conservarlo.

En segundo lugar, la forma en que el yo poético se refiere a este hijo parece más propia de una relación romántica o de amistad estrecha: «yo sé que es el hombre / y es de amor su empeño», «El hombre, sí, / el amigo, / el compañero. Aquel en quien se hizo posible / el milagro» (Torre, 2020b, p. 145, vv. 2-3, 17-21). Dicho hijo no es un bebé, ni un niño, ni un joven, sino un adulto ya formado, un hombre con el que se tiene un vínculo especial.

Estas dos razones me llevan a plantear que, al escribir este poema, Josefina de la Torre podría no estar refiriéndose a su hijo soñado, sino a una persona de su vida a la que quisiese tanto que la considerase su «hijo». Dicha persona podría ser Ramón Corroto, actor veintitrés años menor que ella. Ambos comenzarían una relación amorosa en 1956, y se casarían en 1977 (Patrón Sánchez, 2023, pp. 394, 432). Si bien la sección octava está dedicada de forma muy clara a este, se centra en lo sucedido tras su muerte. En la primera composición la poeta reconoce todo lo que le ha aportado y le da «este vivir que es mío», lo cual enlaza con las piezas siguientes, que abordan directamente las consecuencias del fallecimiento. El poema analizado no encajaría en la misma, ya que es más críptico y estaría dedicada a un Ramón Corroto aún vivo.

Respecto al destinatario lírico del poema, aquel a la que la poeta le ruega que no lo aleje de su «hijo», planteo dos posibilidades. Por una parte, podría ser la muerte, ya que la pieza se inserta en la sección séptima, que está atravesada por esta temática: dado que Ramón Corroto falleció prematuramente por un paro cardíaco en 1980, sería plausible. Por otra, podría tratarse de una persona real; Claudio de la Torre, por ejemplo, que en un inicio no fue partidario de la relación (Patrón Sánchez, 2023, pp. 444, 396)¹³. En cualquier caso, este análisis apoyado en la biografía de la autora es solo una interpretación, ya que no he encontrado ningún documento en el FJT que se refiera al proceso de composición de este poema.

Finalizo con el poema de la sección séptima que comienza «Soy feliz». Es similar a la composición 1 de la cuarta sección de *Marzo incompleto*, en tanto que ambos recopilan factores que hacen que una vida sea grata. Sin embargo, en este último dichas circunstancias venían acompañados por su contraparte negativa. En el poema que nos ocupa, hay un cambio de actitud: el yo lírico se declara feliz ante todo, pese a los elementos dolorosos que ha tenido que aceptar. En el caso de la maternidad, expresa que es dichosa con «los hijos / que de otras mujeres / me son dado besar y contemplar»; sin embargo, admite que: «qué gran mentira / si os hiciera creer que [...] / estos hijos que nunca me nacieron [...] / son la felicidad / que ahora grito» (Torre, 2020b, p. 146, vv. 12-14, 19-20, 24, 28-29). Se verifica el cambio en la percepción de su maternidad frustrada que se

¹³ Agradezco a la investigadora Marina Patrón Sánchez que me sugiriese esta segunda posibilidad.

observaba en el poema de la sección 5, y se da un motivo: la poeta la ha aceptado por completo, lo que la permite disfrutar de la maternidad de otras mujeres.

4. CONCLUSIONES

Josefina de la Torre fue educada para ser madre, y durante su vida sintió las presiones sociales y familiares para que cumpliera con el que se consideraba el destino predilecto para la mujer. Ella misma, además, sintió el anhelo de tener hijos. Sin embargo, este no pudo realizarse y se convirtió en una de sus grandes frustraciones vitales.

El tema de la maternidad está presente en tres de los cuatro poemarios que publicó: *Versos y estampas* (1927), *Marzo incompleto* (1968) y *Medida del tiempo* (1989). En los poemas en prosa del primer libro, la poeta se recuerda como niña ante sus padres, mientras que en el resto tiene una perspectiva adulta. Las composiciones se pueden clasificar en tres grupos: 1) aquellas de corte neopopular en las que aparece una figura materna; 2) aquellas en las que la poeta recuerda a su propia madre; 3) aquellas en las que la poeta trata su propia experiencia de la maternidad.

Versos y estampas contiene poemas de la primera y segunda categoría y *Marzo incompleto*, solo de la tercera. Por su parte, *Medida del tiempo* incluye composiciones de todas. Esto puede explicarse porque recopila piezas escritas a lo largo de un período de tiempo muy extenso, más extenso que el del mencionado *Marzo incompleto*. La propia Josefina de la Torre lo consideró una recopilación de poemas escritos a lo largo de toda su vida, como ya expliqué; de esta forma, es natural que reflejen distintas sensibilidades poéticas.

La forma en que se poetiza la maternidad a veces se alinea con la tradición, pero en otras ocasiones resulta más novedosa. En los poemas neopopulares, es tradicional, ya que la figura de la madre actúa como cuidadora o confidente. Los dedicados a la progenitora de la poeta, por su parte, la muestran como una figura positiva, como una «buena madre». En cambio, aquellos en los que Josefina de la Torre trata su propia experiencia son más renovadores, ya que lejos de idealizar la maternidad, presentan su lado hiriente. Expresa su sufrimiento por no haber tenido hijos y termina aceptándolo. En *Marzo incompleto* el dolor está todavía muy presente; la composición primera de la sección 3 es bastante clara a este respecto. En *Medida del tiempo*, en cambio, la poeta se muestra más serena, más feliz: incluso

consigue alegrarse disfrutando de los hijos de otras mujeres, algo que anteriormente solo le recordaba su propia esterilidad.

En definitiva, el tema de la maternidad atraviesa los poemarios de Josefina de la Torre, tal y como reflejaba la crítica hasta el momento. Mi análisis muestra, sin embargo, que este no se aborda de forma uniforme; más bien, oscila entre la tradición y la renovación. Es esencial, pues, seguir profundizando en su poesía, para trazar con mayor precisión los caminos por los que discurrió su voz poética.

OBRAS CITADAS

- Barrera, B. (2019). *La Sección Femenina (1934-1977). Historia de una tutela emocional*. Alianza.
- Bellver, C. G. (1998). Mothers, Daughters, and the Female Tradition in the Poetry of Concha Méndez. *Revista Hispánica Moderna*, 51(2), 317-326.
- Cacciola, A. (2024). La poetización de la huerfía en la lírica de Carmen Conde. *Revista de escritoras ibéricas*, 12, 253-278. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.12.2024.40908>
- Coello Hernández, A., Garcerá, F., y García-Aguilar, A. (Eds.). (2024). *Al habla con Josefina de la Torre. Entrevistas, artículos y textos de una vida en la esfera pública (1931-2001)*. Torremozas.
- Diego, G. (1934). *Poesía española contemporánea*. Signo.
- Ena Bordonada, A. (2001). Jaque al «ángel del hogar»: Escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX. En M. J. Porro Herrera (Ed.), *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de código en la literatura española*. Escritura. Lectura. Textos (pp. 89-112). Universidad de Córdoba.
- Fernández Álvarez, C. (2024a). «Del maternal cariño». Una aproximación al tema de la maternidad en la tradición poética femenina. *Metáfora: Revista de Literatura y Análisis del Discurso*, 6(12), 1-20. <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.181>
- Fernández Álvarez, C. (2024b). «Lección de sombra y eternidad». La representación de la maternidad en *Derramen su sangre las sombras* de Carmen Conde. *Impossibilia*, 28, 158-170. <https://doi.org/10.30827/impossibilia.282024.30704>
- Fernández Álvarez, C. (2024c). «Mujeres de barro»: Maternidad y poesía en la edad de plata. En *Vínculos en femenino: Representaciones relacionales de mujeres y maternidad en la literatura* (pp. 29-41). Dykinson.
- Fernández Álvarez, C. (2024d). «Y el verso se hizo carne». La maternidad como motivo poético en la poesía de Concha Méndez. *Alba de América*, 41, 95-109. <https://doi.org/10.46787/alba.v41i0.3534>
- Hernández Quintana, B. (2003). *Escritoras canarias del siglo XX*. Cabildo de Gran Canaria.
- Jurado Morales, J. (2014). El discurso patriarcal en la poesía femenina del primer franquismo. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 23, 525-544. <https://doi.org/10.5944/signa.vol23.2014.11746>
- Mangini, S. (2000). *Las modernas de Madrid: Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Península.

- Martín Fumero, J. M. (2010). Las «otras voces» de la lírica insular de vanguardia (Julio de la Rosa, José Rodríguez Batllori, Josefina de la Torre, Félix Delgado, José Antonio Rojas, Agustín Miranda Junco e Ismael Domínguez) [Tesis de doctorado, Universidad de La Laguna]. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/9779>
- Martín Fumero, J. M. (2019). En el cuerpo textual de las dos ediciones de *Marzo incompleto*, de Josefina de la Torre. *Castilla: Estudios de Literatura*, 10, 585-622. <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.584-622>
- Moreno, I. (Ed.). (2024). *Maternidad. Antología Poética. Renacimiento*.
- Padorno, E. (2007). Josefina de la Torre. ¿Última voz del modernismo canario? En A. R. Mederos (Ed.), *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia* (pp. 115-142). Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- Patrón Sánchez, M. (2023). *Josefina de la Torre Millares: Vida y obra* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad Complutense de Madrid.
- Patrón Sánchez, M. (2024). La poesía inédita de Josefina de la Torre. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 23, 607-684. <https://doi.org/10.7203/KAM.23.27694>
- Payeras Grau, M. (2009). *Especios de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. UNED.
- Plaza-Agudo, I. (2023). Imágenes femeninas en la poesía de raigambre popular de las escritoras españolas de la Edad de Plata (1900-1936). *Anales de Literatura Española*, 39, 243-266. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.24890>
- Plaza-Agudo, I. (2015). Modelos de identidad en la encrucijada: Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936). Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.
- Rodríguez, B. (2022). La generación poética femenina del 27: Madres en duelo. (Concha Méndez, Ernestina de Champourcin y Carmen Conde). *Verbeia. Journal of English and Spanish Studies. Revista de estudios filológicos*, 6, 57-68. <https://doi.org/10.57087/Verbeia.2022.4504>
- Santana, L. (1989). Introducción. En L. Santana (Ed.), *Poemas de la isla* (pp. 9-20). Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.
- Torre, J. de la. (2020a). *Poesía completa* (F. Garcerá, Ed.; Vol. 1). Torremozas.
- Torre, J. de la. (2020b). *Poesía completa* (F. Garcerá, Ed.; Vol. 2). Torremozas.

**CARTOGRAFÍA DE LA SEXUALIDAD:
EROS PELEGRÍ I DIMONIS FAMILIARS (1991)
DE MERCEDES DE PRAT**

José Olmo-López

Universidad de Jaén

La poesía es un deseo. El deseo de leer el mundo de otro modo, en otra dimensión, desde otro sujeto y quizá engarzando la palabra de un modo diferente.

Juana Castro

1. LA VOZ DEL PLACER: BREVE APROXIMACIÓN AL EROTISMO FINISECULAR

Uno de los rasgos distintivos de la poesía española de las últimas décadas del siglo XX es la presencia de numerosas obras escritas por mujeres¹. La recuperación de derechos ciudadanos con el advenimiento de la democracia supone un verdadero revulsivo para las escritoras, quienes conciben el final del régimen franquista como el momento idóneo para destruir las restricciones y los mitos en torno a la femineidad enarbolados por el ideario nacionalcatólico.

¹ Tal y como señala Rosal (2011, pp. 158-162), parte de la crítica literaria no colaboró para que las poetisas tuvieran la misma recepción que sus compañeros masculinos. Algunos argumentos carecían de solidez (por ejemplo, la defensa de que la poesía no era un género para las mujeres) y, para ensalzar el valor literario de una autora determinada, se recurría a la minusvaloración del resto. Del mismo modo, su presencia en antologías también fue bastante reducida hasta varias décadas después en comparación con sus homólogos varones. A pesar de los avances conseguidos con el tiempo, muchas escritoras denuncian las dificultades con las que deben lidiar en el mundo editorial (Rosal, 2022, pp. 209-217).

Esta nueva ola de poesía, surgida también al calor de los movimientos feministas, tiene que enfrentarse al reto de la expresión de los prejuicios masculinos, pues existe la necesidad de desmentir los modelos de representación literaria de la mujer para empezar a construir un relato poético basado en la perspectiva personal de las autoras².

Las poetisas deben crear el espacio lírico que les fue restringido por la cultura masculina predominante. Se establecen dos procesos fundamentales para conseguir este propósito: subversión y revisión (Ugalde, 1991, p. XII). Respecto al primero de ellos, se manifiesta de distintos modos: algunas autoras (como Amparo Amorós o Ana Rossetti) optan por impregnar los motivos eróticos con humor e ironía, mientras que otras se decantaron por la destrucción del lenguaje tradicional mediante cambios sintácticos y léxicos. En cuanto al segundo mecanismo, consiste en la resignificación de los mitos en torno a la mujer y la reinterpretación de figuras culturales femeninas profundamente estigmatizadas como Lilith o Eva. Algunos ejemplos significativos son María Victoria Atencia, Luisa Castro o Fanny Rubio (Cinta Montagut, 2015, pp. 204-205).

Desde la década de los ochenta, un conjunto de voces poéticas confluyen en torno al tema del erotismo desde la perspectiva femenina³, una de las corrientes líricas que irrumpe con más fuerza en el panorama literario español. Tal y como señala Balcells (2001, p. 111), la subversión y cuestionamiento de las distintas vetas del amor se han constituido como un «camino imprescindible para el autodescubrimiento de la mujer en tanto que mujer, y para el cambio de sus roles tradicionales por otras funciones». De este modo, la musa-objeto de deseo deja su posición subordinada a la mirada masculina y se libera de las cadenas del pudor para convertirse en el sujeto-protagonista del discurso poético. En otras

² Debemos recordar que no fueron las primeras mujeres que intentaron horadar el modelo de feminidad impuesto por el relato tradicional masculino. Si nos remitimos al siglo XIX, algunas escritoras como Rosalía de Castro intentaron desafiar el ideario decimonónico de la mujer como «ángel del hogar». De un modo similar actuaron las poetisas hispanoamericanas (desde Gabriela Mistral) y las integrantes de las Sinsombrero (influenciadas por la poética de Carmen Conde), ya que reflejaron una sensibilidad e inquietudes alejadas por completo de los patrones socioafectivos vinculados a los estereotipos sobre la mujer (Scarano, 2020, p. 47).

³ Creemos conveniente aclarar que las poetisas de las dos últimas décadas del siglo XX no solo se adscribieron a la poesía erótica, ya que también formaron parte de las múltiples tendencias estéticas del momento: desde el neosurrealismo a la denominada poesía del silencio.

palabras: las mujeres abandonan los márgenes para situarse en el centro del espacio literario.

Además, tanto la desmitificación de los estereotipos tradicionales como la ruptura de los tabúes permitieron que muchas autoras iniciaran una fase de autoconocimiento en lo relativo a una sexualidad sin tapujos. En este sentido, según apuntan Cepedello (2005, pp. 23-25) y Ugalde (2006, pp. 652-653) tiene lugar un cambio significativo con respecto a los postulados anteriores: ahora es la mujer quien alza la voz para reivindicar el placer en términos de igualdad y para manifestar su pulsión amoroso-sexual vinculada al cuerpo, ya sea femenino o masculino.

La asunción del deseo se va a manifestar en esta nueva etapa a través de imágenes de suma fuerza expresiva y un lenguaje marcadamente sensual. Según subraya Ugalde (2018, p. 151), la poeta gaditana Ana Rosetti marcó un punto de inflexión con su poemario *Los devaneos de Erato* (1980), pues fue una de las primeras escritoras que replanteó la concepción del Eros (ahora lúdico, cínico e irónico) mediante referencias culturalistas laico-religiosas de gran belleza⁴. También desafió el *statu quo* establecido para dar rienda suelta a la celebración del goce desde una posición activa. Asimismo, debemos recordar que inició el camino que seguirán muchas autoras de las décadas siguientes en cuanto a la expresión personal del erotismo.

La desmitificación del amor romántico va a ser un tema frecuente en varias autoras de los ochenta (Andrea Luca, entre otras) y perdurará en otras autoras que publican desde los noventa en adelante como Carmen Jodra o Almudena Guzmán. Si bien es cierto que cada una de ellas va a desarrollar su voz poética de una forma peculiar, Benegas (2018 [2017], p. 40) hace hincapié en que la mayoría de ellas comparte la opinión de que todo puede ser poetizado, incluso aquellas cuestiones que no tenían cabida en la lírica escrita por mujeres según la concepción paternalista: un ejemplo ilustrativo es la explicitud del sexo. Todo ello forma parte de un proceso gradual de reapropiación de la corporalidad

⁴ Otra precursora de la poesía erótica en España es Cristina Peri Rossi, quien se convirtió en un modelo a seguir «por haberse “atrevido” a tratar la temática en sí, como por su peculiar mezcla de lo sagrado con lo profano» (Dreymüller, 1999, p. 76).

y el hedonismo que tiene como meta la consecución de la liberación e igualdad propugnadas por el feminismo.

Como hemos subrayado antes, esta corriente lírica va a tener como representantes a célebres autoras de las letras españolas del siglo XX y XXI. Sin embargo, también es cultivada por otras mujeres que no han gozado del mismo reconocimiento y difusión. Tal es el caso de la poeta que a continuación analizamos en el presente estudio: Mercedes de Prat, quien expresa sin tapujos la sexualidad y la celebración hedónica del placer corporal.

2. APUNTES BIOBIBLIOGRÁFICOS SOBRE MERCEDES DE PRAT⁵

Mercedes de Prat es una escritora, poeta y traductora catalana, nacida en Mataró en 1925, cuya propuesta poética es sorprendente, ingeniosa y de un destacado valor literario. Esta figura «exocanónica o «periférica» de las letras españolas del siglo XX no ha sido atendida lo suficiente por la crítica literaria hasta el pasado 2024, fecha en la que Rafael Alarcón Sierra, catedrático de la Universidad de Jaén, publica la edición de su poesía completa junto a estudios filológicos y un álbum fotográfico que enriquecen la lectura de su obra. Además, De Prat destacó por tener diversas inquietudes artísticas e intelectuales a lo largo de su vida: fue cantante de ópera en su primera juventud, se interesó por orfebrería y la cerámica (así lo demuestra el conjunto de fotografías del final de la edición), participó de forma activa en el establecimiento del Salón Femenino de Arte Actual, fue crítica cultural tras la llegada de la democracia y se diplomó en psicología clínica y social después de realizar varios cursos de postgrado en el Clínico de Barcelona.

Además de ser una intelectual con múltiples vocaciones e intereses, se caracterizaba por su vitalidad. Los testimonios de amigos y artistas como Dalí o Cela dan fe de ello. Igualmente, siempre actuó siendo consciente de su condición de mujer y en defensa del feminismo, algo digno de comentar dadas las circunstancias sociohistóricas en las que vivió la poeta. Destaca como uno de sus mayores actos de sororidad la dedicatoria de su primer poemario a veintidós

⁵ Hemos seguido los datos biográficos que ofrece Alarcón (2024a, pp. 13-29) como fuente bibliográfica para la redacción del presente epígrafe.

mujeres (amigas y referentes en el mundo del arte) con el propósito de darles visibilidad y reconocimiento, gesto poco usual en el momento según Alarcón (2024b, p. 297). Por lo que respecta a su trayectoria poética anterior a esta obra, debemos subrayar que difundió varios poemas escritos en español a lo largo de la década de los cincuenta y los sesenta gracias a su colaboración con revistas como *La Calandria*, *Cuadernos de Ágora*, *Papeles de Sor Armadans* o *Dau al Set*⁶.

Tal y como señala Alarcón (2024b, p. 294), en estas composiciones líricas hay una serie de constantes poéticas que van a consolidarse en sus futuros proyectos literarios. Mercedes de Prat utiliza un verso libre cargado de descripciones líricas evocadoras y metáforas irracionales sin pecar en exceso. De la misma manera, incluye un sujeto enunciador femenino, despojado de todo tipo de prejuicios, que construye el discurso con cierto distanciamiento y una aguda ironía.

A pesar de ser consciente del legado vanguardista, escribe una poesía plenamente femenina, lo cual se refleja en la forma de tratar la interioridad y en algunos temas de su obra, tales como la maternidad o el erotismo. En lo relativo a este último aspecto, Balcells (2024, pp. 351-353) enfatiza en que las perspectivas sobre la pulsión amorosa y sensual son poco convencionales con respecto a las de otras escritoras coetáneas. Si bien es cierto que el erotismo ya está presente en su primer poemario con cierto desenfado, este será el hilo conductor que vertebra una parte del segundo.

Cabe señalar que no sería hasta 1982 cuando publicara *Poemas: un lugar intermedio*, obra formada por un total de veinte composiciones líricas que narran un recorrido biográfico desde su «Partida de nacimiento» hasta la propia «Incineración» de la autora. En este trayecto se alude a otros momentos cruciales de la vida de la poeta catalana como los viajes que realizó junto su marido, el poeta jienense Cesáreo Rodríguez-Aguilera. Fue una figura clave en su vida y literatura. De hecho, se encargó de traducir el poemario que se constituye como objeto de nuestro estudio: *Eros peregrino y demonios familiares*, escrito en catalán por la poeta en torno a 1991.

⁶ Rafael Alarcón Sierra (2024b, pp. 291-292) da detalles sobre los poemas publicados en este período que pudo localizar: título, nombre de la revista, número, año y otros datos que permiten su contextualización. En total son ocho composiciones líricas y dos traducciones del francés.

3. EL PEREGRINAJE DEL EROS

Esta obra, inédita en su integridad hasta 2024, se divide en dos secciones principales, como refleja el propio título. En nuestro caso, nos vamos a centrar en los ocho primeros poemas que conforman la primera sección. Tal y como apunta Balcells (2024, pp. 352-353), todos ellos recrean una cartografía erótica donde la pulsión amorosa y sensual se recrea en espacios exóticos que se alejan de la cotidianidad (con la excepción del último poema, contrapunto del conjunto).

El periplo transcurre en distintas zonas de América, África, Asia y Europa. Cada una de las composiciones arrojan luz sobre la simbiosis entre el cuerpo y la sexualidad femenina mediante imágenes sorprendentes de gran belleza. Si bien es cierto que Mercedes de Prat establece un itinerario concreto, hemos optado por analizar los poemas agrupándolos en núcleos geográficos. De este modo, podremos investigar con detenimiento las distintas facetas y significaciones de los encuentros amorosos que transcurren en una misma región o continente.

3.1. *El paisaje americano: de la exuberancia sensual a la cultura indígena*

En primer lugar, nos vamos a centrar en aquellos poemas ambientados en el paisaje americano. Además del espacio geográfico, otro de los puntos en común es el protagonismo que tiene la naturaleza en las escenas erótico-sensuales que se recrean. Uno de los poemas que se ubican en esta localización es «Mariposas en el vientre», que destaca por reflejar una intensa fogosidad sexual:

La selva tibia de Iguazú intranquiliza el cuerpo lleno de recuerdos.
Acaricia la piel con humedad de mujer,
mientras el aliento del agua colapsa los espasmos del amor.
Las rejas de oscura madera, las paredes rosas del caserío
dan resguardo a los pájaros multicolores cuando el hombre se hunde en mi carne.
La loca alegría de sentirse viva, penetrada por la vida con olores sutiles de frutas
[nuevas.
hace embriagar a las mariposas de mi vientre.
Los árboles espesos, con calma solitaria,
eran testimonio de la muerte detenida en la selva del Paraná. (De Prat, 2024, p. 221)

Como podemos observar, la naturaleza se entiende como una proyección de la corporeidad femenina. El escenario donde transcurre el encuentro sexual

es la selva de Iguazú, fronteriza entre Argentina y Brasil. La humedad y espesura propias del lugar, así como su flora y fauna están en sintonía con el erotismo representado en el poema. De este modo, la naturaleza en todo su esplendor sensorial se convierte en cómplice y consolida la conexión entre cuerpo y entorno.

El sujeto lírico recuerda y rememora la estancia donde fue penetrada y, en consecuencia, esa «loca alegría de sentirse viva» (v. 6), esto es, el instante de mayor placer. Asimismo, las mariposas en el vientre, que representan el nerviosismo típico de los enamorados, quedan embriagadas después de la pasión del coito gracias al poder afrodisíaco de esos «pájaros multicolores» (v. 5) y «olores sutiles de frutas nuevas» (v. 6) mencionados. La «calma solitaria» (v. 8) se impone después del orgasmo, aludido como «muerte detenida» (v. 9).

Tal y como menciona Balcells (2024, p. 354), esta expresión estaría vinculada con el sintagma francés *petite mort*, que hace alusión al aturdimiento, breve pérdida de conciencia o desvanecimiento que se padece después del clímax, representado en el poema de Mercedes de Prat como «los espasmos del amor» (v. 3). Esta metáfora ya estaba presente en autoras que cultivaron el erotismo en sus poemas, como Ana Rossetti, quien considera que esta experiencia es «tan parecida al estertor final / de un agonizante [...]» (vv. 15-16) en el poema «Inconfesiones de Gilles de Rais» de *Los devaneos de Erato*.

El siguiente poema que vamos a tratar es «El mar de la Martinica». Como el título indica, el Eros se traslada desde la zona selvática a un paraje insular paradisíaco. Se trata de una de las islas caribeñas perteneciente a Francia. Tal y como hemos estudiado en la anterior composición, la naturaleza ostenta un papel crucial en cuanto a la celebración del goce sensual:

Lamida por el sol de las Antillas,
con la música caribeña que hace temblar ovarios y rodillas.
Poseída por el verde mar, de arena blanca, cristalizada,
me siento esclava de la vida, carne de llama,
mujer enamorada de la tierra, de los hombres, de los árboles.
Abanicos, palmeras pavo real, trabajadas por la naturaleza, gen a gen,
Como los labios finos del amigo que se va sin mirarte.
¿Por qué necesito, para sobrevivir en el paraíso,
La constancia chapucera del infiel amante
mirando el mar, el mar tan rico de la Martinica? (De Prat, 2024, p. 222)

El sujeto lírico femenino describe con placer todos los elementos con los que se siente en consonancia armoniosa: la luz del sol, la arena blanca o las aguas turquesas del mar (símbolo de libertad y belleza). Podría decirse que este entorno natural e idílico se presenta como una fuerza envolvente de tonos sensuales que invita al amor. Asimismo, hay que sumar la banda sonora de ritmos caribeños que invaden su cuerpo predisponiéndolo al baile y al placer («Lamida por el sol de las Antillas / con la música caribeña que hace temblar ovarios y rodillas», vv. 1-2).

La protagonista, inmersa en una profunda conexión con su entorno y su deseo, se describe a sí misma como una «esclava de la vida, carne de llama, / mujer enamorada de la tierra, de los hombres, de los árboles» (versos 4-5). Esta afirmación revela una comunión erótica tanto con el paraíso que la rodea como con la persona que despierta su pasión (objeto-cause del deseo). Igualmente, la sensualidad de esta experiencia se manifiesta a través de imágenes que, según Balcells (2024, p. 354), evocan símbolos tradicionales asociados con encuentros amatorios y carnales.

Aunque este poema se constituya como una especie de «descanso en la sucesión de repetidos encuentros sexuales» (Alarcón, 2024b, p. 308), el yugo de la masculinidad en la satisfacción erótica está presente con cierta frustración e ironía. La reflexión detenida acerca de las palmeras pavo real le lleva a acordarse de los labios de su amante, quien se despreocupa totalmente de ella (quizás después del coito). Ante tal recuerdo, se pregunta por qué precisa de «La constancia chapucera del infiel amante» (v. 9) si lo tiene todo en el paraíso natural donde se haya. Por tanto, a diferencia de lo descrito en «Mariposas en el vientre», el deleite sensorio-corporal que encarna La Martinica aparece revestido de un tono agridulce.

El periplo erótico por tierras americanas tiene como último destino las ruinas peruanas de Machu Picchu en el poema titulado «Pubis gigante». No solo se distingue por la proyección en la naturaleza del deseo del sujeto lírico, sino también por unir la cosmovisión indígena con el Eros:

Tus cimas destilaban lluvias de dioses
cuando las hileras de un cielo tirante ponían de relieve tu pubis gigante
haciendo crecer el tono más oscuro de los verdes vegetales.
Lloré desconsoladamente oyendo la Pacha Mamma
cuando me envolvía con miles de plumas de hombres águila
que fijaron hace muchos decenios la piedra del sol

en el lugar preciso del Machu Picchu.

Afortunadamente me acompañaba la pequeña inca,
la princesa de altura con más millones de glóbulos rojos que yo,
para hacerme revivir el *soroche* y llevarme a tu lecho,
que es tierra prometida donde yace el unicornio. (De Prat, 2024, p. 224)

La cultura mexicana y azteca se introducen mediante la inclusión de personajes representativos de las mismas: la Pacha Mamma (deidad andina adorada por los pueblos incaicos que simboliza la abundancia de la Madre Tierra) y los «hombres águila / que fijaron hace muchos decenios la piedra del sol / en el lugar preciso del Machu Picchu» (vv. 5-7), posible alusión a personajes ancestrales así ataviados y a sabios relacionados con el conocimiento astronómico y con el calendario maya (Balcells, 2024, p. 357).

En esta composición, el deseo erótico-sensual también se hilvana con las referencias culturales y la naturaleza de la cordillera. A diferencia de los dos poemas tratados con anterioridad, no hay tantos detalles sobre la exuberancia del lugar, ya que importan más sus connotaciones como entorno relacionado con lo trascendental. Respecto a este último aspecto, el entrelazamiento se evidencia en la comparación entre el pubis y el paisaje donde se ubica la ciudadela centenaria. De este modo, el cuerpo y, por ende, la sexualidad adquieren la categoría de paraje sacro donde anida la fertilidad y brota con fuerza el deseo. Igualmente, el cerro aparece como un pubis de gran tamaño, fecundado por «las lluvias de los dioses», que será testigo del encuentro sexual entre los amantes (Alarcón, 2024b, p. 309).

No obstante, antes de este momento, la protagonista del poema se ve sometida a un tipo de ritual telúrico de preparación. La «pequeña inca» es la guía erótico-espiritual del yo lírico, quien la acompaña cuando experimenta la hipoxia debido a la altitud del entorno (conocida como mal agudo de montaña o soroche). No obstante, no sería descabellado pensar que esta situación encierre un doble sentido: podría considerarse como el vértigo de sensaciones que le provoca la excitación sensual. De la misma forma, esta «princesa de altura» le lleva al lecho donde le espera su amante. Para ella es «tierra prometida donde yace el unicornio», cuyo cuerno «emblematisa su potencial fuerza fálica», tal y como indica Balcells (2024, p. 357).

3.2. *África y Oriente: claroscuros del erotismo*

Hasta ahora solo se ha expresado el júbilo sexual y la luz que irradia la expresión erótica. Como hemos analizado, los poemas ambientados en América son ejemplos ilustrativos de ello. No obstante, las composiciones que transcurren en África y Oriente muestra una pulsión sensual que adquiere tintes más violentos y exhibe su faceta más sombría. El único poema que transcurre en el paisaje desértico marroquí es «Mandamiento erótico», una plegaria laica que la protagonista dirige a su amante para que satisfaga sus necesidades libidinosas:

Que se abra la dura flor de tu bajo vientre como una rosa del desierto.
Que los dulces dátiles de Fez fortalezcan tu sangre de miel
para quemar los líquenes de mi cítara
tiernamente atravesada de placer.
Recorra mi piel de púrpura sonora hasta tensarla como un arco de violín.
Desprende a las hormigas de tu cerebro
y que penetren en tropel por los túneles de mi carne.
Abraza mi aire con la antorcha del beso
hasta trastornar las dunas de mi pecho.
Mueve y muerde el escorpión de mi lengua,
absorta en el misterio de sus puertas abiertas a la furia.
Enlázate, hasta fundirte totalmente,
hombre del Sur eterno, inmortal, en el disco de mi luna
bajo el cielo de Marrakech. (De Prat, 2024, p. 225)

Todas las peticiones están formuladas con imágenes fálicas y/o metáforas preciosistas sobre la corporalidad que incorporan elementos distintivos del entorno, lo cual evidencia que el axioma naturaleza-erotismo se constituye como una constante en el conjunto: «la rosa del desierto» (v. 1), «dulces dátiles de Fez» (v. 2), «las dunas de mi pecho» (v. 9) o «el escorpión de mi lengua» (v. 10). El yo lírico le ruega con deseo al «hombre del Sur eterno» (v. 13) que abra «la dura flor de tu [su] claro vientre» (v. 1), mención evidente al miembro viril que recuerda a soluciones literarias de autoras como Ana Rossetti. De hecho, Ghinoli (2010, p. 67) incide en que metáfora del pene como gladiolo y del amor físico como otras flores ya estaba presente desde su primer poemario.

En esta línea, la mención a la fortaleza de la «sangre de miel» (v. 2) también podría ser una «velada alusión sexual» (Balcells, 2024, p. 357) a la erección del amante como consecuencia de su excitación por la entrega sexual. Además, la protagonista desea sentirse penetrada, gozar plenamente de su cuerpo. De hecho, anhela verse

«atravesada de placer» (v. 4) , sentir escalofríos que tensen su piel «como un arco de violín» (v. 5) y evocar la satisfacción en «los túneles de mi carne» (v. 7). Si el principal propósito de los místicos es la comunión con la divinidad, la protagonista del poema ansía la unión plena con el amante mediante la consumación sexual: «Enlázate, hasta fundirte totalmente, / hombre del Sur eterno, inmortal, en el disco de mi luna / bajo el cielo de Marrakech» (vv. 12-14)⁷. Como hemos visto, la poeta incorpora elementos religiosos para desacralizarlos en virtud de otorgarles un cariz erótico-sensual sugerente: por ejemplo, el mandamiento se convierte en una oración-súplica para lograr la unión sexual de los amantes, representada en el poema como una suerte de éxtasis de naturaleza terrenal y laica.

En «Las alfombras del viento», la autora no solo traza una estrecha relación entre cuerpo y naturaleza (leitmotiv de la primera parte del poemario), sino que también enmarca el deseo en un contexto histórico-cultural determinado de una forma más sensual que en «Pubis gigante»:

Eres mi mujer caucásica, dijo el poeta,
y al instante aparecieron las alas de pluma de vidrio
del pájaro que surgió de Samarcanda,
cubriendo de turquesas purísimas las alfombras del viento.
El zumo de siete melones de los jardines del desierto de Karakorum
resbala gozoso, como una lava sin malicia ni ardor por los prados de mi espalda.
Esta sensación debida a tu mano tierna y experta
iba desvelando las teclas no registradas del placer entero.
Y así me convertiste en mil mujeres, en negra y en blanca, a la vez.
Cuando tú, como un Tamerlán sanguinario, llenaste el río Jizak
Con cuatrocientos mil prisioneros, hacia el año mil quinientos setenta y uno,
Pero, ¡ay! Me regalaste un cojín de seda con dibujos de lenguas tejido en Ispahán. (De Prat,
2024, p. 223)

Desde el inicio hasta el final de la composición, hay una serie de recursos literarios que reflejan el interés de la autora por la ostentación estética y por objetos que guardan una estrecha correspondencia con la cosmovisión orientalista que tenemos en Occidente, como es el caso de las alfombras mágicas. Del mismo modo, coincidimos con Balcells (2024, p. 355) en la idea de que es una de las composiciones líricas de la poeta donde la magia y la fantasía cobran

⁷ Mercedes de Prat metafórica su vulva como «el disco de mi luna» (v. 13), imagen que podría aludir de forma velada a la iconografía de la Virgen según la descripción del Apocalipsis, pues esta aparece sobre una media luna.

relevancia desde el punto de partida⁸. Basta leer los cuatro primeros versos, pues la afirmación dicha por el poeta-objeto de deseo («Eres mi mujer caucásica», v. 1) desata una escena casi onírica difícil de interpretar.

La comparación del zumo que cae por la espalda del sujeto lírico como si fuera lava es la primera alusión de tintes sexuales del poema. Asimismo, el placer sugerente que experimenta se debe al amante, quien utiliza su «mano tierna y experta» (v. 7) para desvelarle «las teclas no registradas del placer entero» (v. 8), metáforas eufemísticas que hacen referencia a la masturbación y a cómo esta experiencia puede desvelar nuevos horizontes del placer.

Tal es la dimensión del goce que el sujeto poético se transforma «en mil mujeres, en negra y blanca, a la vez» (v. 9), metamorfosis hiperbólica que intensifica aún más el placer experimentado por la protagonista. El poeta que la satisface es comparado con un personaje histórico: el sanguinario Tamerlán, militar y político turco-mongol que es recordado por su brutalidad durante las conquistas territoriales que dirigió. La relación de semejanza entre este personaje histórico de Asia Central y el poeta-amante radica en la violencia satisfactoria que este ejerce en la práctica sexual.

Por tanto, Mercedes de Prat arroja luz sobre otra significación del binomio Eros-Tánatos relacionado en este caso con la sexualidad: sugiere que el aparente dolor como consecuencia de la brutalidad pasional también puede generar placer en la persona que lo recibe si es consentido. No obstante, el final de la composición es «una nota anticlimática, bienhumorada e irónica» (Alarcón, 2024b, p. 308), pues esa sensación de haber volado encima de una alfombra mágica durante el frenético encuentro amoroso queda desplazada a un segundo plano debido al regalo que le hace el amante como recuerdo: un bello «cojín de seda con dibujos de lenguas tejido en Ispahán» (v. 12).

Como acabamos de analizar, el erotismo que plantea la poeta catalana no siempre es armonioso, ya que también da cabida a los aspectos más silenciados por la sociedad del momento o a experiencias desagradables para los amantes. «Perversa geisha de Oriente» se conforma como el poema de mayor narratividad

⁸ Alarcón (2024b, p. 308) afirma que la lectura de esta composición «supone la inmersión en un mundo mágico análogo al de *Las mil y una noches*» que supone un viaje por zonas de Asia Central: las ciudades legendarias de Samarcanda e Ispahán (las actuales Uzbekistán e Irán) y el desierto de Karakorum en Turkmenistán».

y de sesgo anecdótico del conjunto (Alarcón, 2024b, p. 310) y como la única composición donde se exhibe el lado más sombrío y tenebroso de la pulsión sensual. Así se evidencia desde el primer verso: «Tan solo una vez hemos tenido miedo en el mundo del sexo» (v. 1). El texto da más detalles al respecto:

Tan solo una vez hemos tenido miedo en el mundo del sexo.
Fue en Kyoto, perversa geisha de Oriente.
Las librerías eran un regalo de exquisitez, de signos y tinturas,
de hilos encerados, de trenzados de Kumijinu con sedas bien relucientes,
de cajitas de ámbar para guardar sellos coloridos,
de papeles como piel de albaricoque.
Después, deliciosos cafés con pasteles como mordiscos de algodón.
Más tarde, mirar las tiendas donde vendían piedras,
no de joyería, sino de formas exactas para reducidos espacios.
Girando hacia una plaza, los ébanos artesanos, como mariposas rígidas,
pidiendo la firma de un Saura o de un Miró.
Todo fue armonía hasta llegar al barrio de los canales,
donde las aceras lloraban los desmayos.
De pronto, la mirada oblicua como de odio y amor recorrió mi nuca,
y, empujando una puerta, crucé una sala para cobijarme.
Unos gritos de rata salían de un jacuzzi donde cinco criaturas desterraban globos fállicos.
En las paredes, pechos descomunales y unas extrañas botellas llenas de pimienta y sal
para curar impotencias, donde ponía en inglés «hard sex».
Una áspera voz de vieja, envuelta en sedas pintadas a mano,
me señaló mis *panties Dior fumée*.
«Te los compro, sudados, para revenderlos a un clientes muy especial...».
Corriendo llegué al hombre que no quiere poseerme como una mercadería. (De Prat, 2024, p. 226)

El yo lírico narra una anécdota incómoda que le sucedió durante su visita a Kyoto, de la que recuerda con exquisitez sus librerías, los objetos tradicionales que había en ellas, los dulces de las cafeterías, las tiendas de la ciudad y las obras artesanales en ébano. Frente al resto de poemas, un rasgo distintivo de esta composición es la evocación detallada de la metrópoli en detrimento de las descripciones de la naturaleza. La razón radica en que esta suele relacionarse con la experiencia del yo lírico y, en consecuencia, con su interioridad (sensaciones, sentimientos, etc.). Sin embargo, como veremos en los siguientes párrafos, la escena sexual que se describe no la vive en primera persona, ya que la protagonista es solo testigo de la misma. Por tanto, tiene más sentido que el poema se recree en el paisaje urbano donde tiene lugar y no en la naturaleza que simboliza el erotismo personal.

La evocación de la ciudad nipona da un giro de ciento ochenta grados cuando recuerda su paso por el barrio de los canales. En ese espacio desaparece

la armonía a favor de una atmósfera siniestra que presagia la experiencia traumática que le espera «donde las aceras lloraban los desmayos» (v. 13), tal y como subraya Alarcón (2024b, p. 310). Una vez allí, el yo lírico siente sobre su nuca una «mirada oblicua de odio y amor» (v. 14) y, ante tal situación, se siente desamparada. Esta es la razón por la que decide entrar por una puerta de la calle para refugiarse, pero en el interior no va a encontrar el sosiego que necesita.

Es todo lo contrario: una escena sexual grotesca dentro de un *jacuzzi* y una estancia perturbadora donde hay pósteres con mujeres hipersexualizadas y frascos destinados a las impotencias. A continuación, le llega «una áspera voz de vieja, envuelta en sedas pintadas a mano» (con bastante probabilidad la dueña del local) para hacer una proposición fetichista: comprarle sus «*panties Dior fumée*» sudados para revenderlos «a un cliente muy especial» (vv. 20-21).

El erotismo en este poema no es gozoso, muestra la cara más oscura del placer, ya que se vincula a la mercantilización de los cuerpos mediante los fetiches sexuales. Como consecuencia de este ofrecimiento inesperado, el yo lírico huye despavorido a los brazos de su pareja o amante. A diferencia de lo visto en el establecimiento, es una persona que le despierta un deseo erótico desinteresado, pues es «el hombre que no quiere poseerme como una mercadería» (v. 22).

3.3. Europa como alfa y omega del peregrinaje

El continente europeo es el punto de partida y la última localización del periplo erótico. El comienzo de este camino es la zona meridional del territorio, concretamente la Grecia clásica donde se desarrolla «La memoria salobre»:

He podido retener la memoria salobre de Miconos
y llevar, intemporalmente materializadas,
las poderosas ancas del sexo masculino
que aturden bajo el vientre de las mujeres helénicas.
Las chispas de saliva diamantinas enamoradas de los muslos del compañero
que se extiende de Delfos a Rodas, resiguiendo la carne vitalísima del hombre deseado.
Los gritos de placer-dolor al morder con furia los pezones como piñones de mar.
Sentir la aspereza de lenguas humanas, como trozos de basalto de Santorini,
Frotando con desespero espaldas y tobillos de la amada.
La tibieza de la miel de la cima de Athos chorreando orejas y pelos.
Los riachuelos de la ducha bajo el templo de Corinto para poner la paz cuando cae la
[tarde.
Y retener el tiempo fugitivo con la memoria salobre, avaramente. (De Prat, 2024, p. 220)

La elección de este espacio, cuna de la civilización occidental, no es baladí porque puede entenderse como un tributo simbólico a sus representaciones artísticas, célebres por la calidad de las mismas, su erotismo explícito y símbolo de virilidad. Tanto en el propio título como en el verso final, se pone de manifiesto la importancia del recuerdo como instrumento que permite la eternización del disfrute de la sexualidad («Y retener el tiempo fugitivo con la memoria salobre, avaramente»). El paisaje helénico insular y peninsular (dibujado a través de las referencias culturalistas a Miconos, Delfos, Rodas o el templo de Corinto) no se concibe como un mero telón de fondo, sino más bien como una proyección del deseo carnal del sujeto lírico.

Tal y como apunta Alarcón (2024b, p. 307), se recrea una escena donde la «carne vitalísima del hombre deseado» (v. 6) y «las poderosas ancas del sexo masculino» (v. 3) dominan con pasión «el vientre de las mujeres helénicas» (v. 4). Estas bellas imágenes y metáforas eróticas de gran intensidad evidencian la doble naturaleza del encuentro sexual (aunque no incide tanto en este aspecto como en el poema «Las alfombras del viento»): el Eros y el Tánatos dejan huella en el daño corporal que provocan los fetiches de los amantes y que, a su vez, les brinda satisfacción («Los gritos de placer-dolor al morder con furia los pezones como piñones de mar», v. 7).

Después del desenfreno propio del deleite extático, que tiene como culmen «La tibieza de la miel de la cima de Athos chorreando orejas y pelos» (v. 10), la paz vuelve cuando finaliza el día gracias al sosiego que aporta el agua de la ducha. Sin embargo, a esto le sigue «un anticlímax casi elegíaco» cuando la protagonista explicita su mayor anhelo: «retener en la memoria la experiencia fugitiva» (Alarcón, 2024b, p. 307). En realidad, este es el propósito ulterior del conjunto: eternizar la fugacidad del placer a través de la evocación y sugerencia de la escritura.

Tras la pasión vivida en los distintos lugares del viaje (caracterizados en su mayoría por una exuberancia plástica), el último destino de esta cartografía erótico-sexual es la región de Laponia, localizada en el extremo septentrional de Suecia. «Los silencios de Kiruna», poema estructurado en ocho estrofas de dos versos cada una, se distancia del resto de composiciones analizadas, pues se trata del contrapunto del periplo:

Caballos azules del deseo, a rienda abatida,
pisaban los copos dormidos del jardín de agua de Kiruna.

Las obnubilaciones pasadas quedaron de nieve purísima
para poder fijar los silencios de Kiruna.

La sangre de mujer-savia goteaba luces de estrellas estivales
contravirtiendo la rígida firmeza de los abetos de la tundra.

El aliento, mientras, recortaba cuerpos de hombres perdidos
sin protección posible.

El hielo milenario encendía fuegos para formar exquisitos vidrios finlandeses
haciendo tambalear la quietud decisiva de los silencios de Kiruna.

Las nieblas estáticas llameaban de nácar
los tirantes ramos de los glaciares hundidos.

Esta inmisericorde belleza pinzaba insoportablemente
el corazón con arritmias deshabitadas,

ya que las opciones amorosas iban oscureciéndose
y podían oírse en silencios de Kiruna. (De Prat, 2024, p. 227)

En este sentido, el hecho de que esta zona sea el cierre del peregrinaje tampoco responde al azar: el paisaje nórdico representa una belleza silente que es correlato de la melancolía y del desvanecimiento de la pulsión sensual. Esta composición, la única de toda la serie que se ubica en un ambiente gélido (Alarcón, 2024b, p. 311), se erige en torno a dos pilares isotópicos fundamentales: el deseo (representado en imágenes relativas a la libertad y la calidez) frente al frío y estatismo que encarnan el atemperamiento de la efervescencia amorosa (copos, nieve, abetos, tundra, hielo, nieblas, glaciares, etc.). Esta dicotomía queda planteada desde los dos primeros versos, pues los sugerentes «caballos azules del deseo» (v. 1) del yo lírico, que han galopado desbocados por la mayoría de los poemas, se enfrentan a «los copos dormidos del jardín de agua de Kiruna» (v. 2), una imagen que nos transmite somnolencia y estancamiento.

La protagonista, con su «sangre de mujer-savia [que] goteaba luces de estrellas estivales» (v. 5), intenta dar vitalidad a «la rígida firmeza de los abetos de la tundra» (v. 6) y vencer «la quietud decisiva de los silencios de Kiruna» (v. 10). Además, trata de fertilizar esta zona estéril desde un punto de vista sensual. También pretende doblegar su naturaleza hostil para el amor, pero se impone la

crueledad del invierno en detrimento del erotismo del yo lírico. Este espacio se conforma como la mortificación del impulso sensual, pues «las opciones amorosas iban oscureciéndose» (v. 15) en su hermosura despiadada. De este modo, Kiruna marca el cierre de la cartografía erótica, pues el deseo ya no arde con la fuerza arrebatadora de antes. Allí se transforma en silencios, en un débil latido (pero persistente) que se cristaliza bajo el manto de nieve. La pasión, constante en el conjunto poético, acaba reducida a un eco de su primitiva fuerza totalizadora.

4. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, podemos afirmar que los ocho poemas que dan cuerpo a este Eros peregrino reflejan un júbilo erótico-sensual expresado en bellas imágenes que nunca caen en la obscenidad. Se constituye como un mosaico cuyas teselas muestran las luces y las sombras amorias según la experiencia del yo lírico y el lugar donde se encuentre, tal y como hemos analizado de manera pormenorizada. De este modo, cada lugar representa una faceta específica del deseo.

La práctica totalidad de las composiciones inserta la naturaleza como espejo tanto de la interioridad como de las sensaciones que experimenta el sujeto enunciador en cada encuentro amorio-sexual. Asimismo, llama la atención cómo el deseo también se despliega mediante referencias culturales de distinta índole: alusiones mitológicas, personajes propios de las culturas precolombinas e inclusión de figuras históricas y elementos propios del mundo oriental.

Este «intenso viaje de ensoñación exótica, sexual y culturalista alrededor del mundo» combina la escenografía de los distintos escenarios del peregrinaje con la expresión explícita del goce libidinoso (Alarcón, 2024, pp. 306-307). Todo ello hace de este elegante periplo del Eros un proyecto poético sorprendente y con personalidad propia porque, a pesar de los vasos comunicantes, se distancia de otras propuestas de autoras como Ana Rossetti, quien expresa un erotismo lúdico y explícito, o Almudena Guzmán, cuya propuesta estética hilvana la pulsión amoría con la naturaleza de distinto modo que Mercedes de Prat.

OBRAS CITADAS

- Alarcón Sierra, R. (2024a). La vida y obra de Mercedes de Prat). En R. Alarcón Sierra (Ed.), *Poesía completa (seguida de estudios críticos sobre su obra)* (pp. 13-29). Universidad de Jaén. UJA Editorial.
- Alarcón Sierra, R. (2024b). Un lugar intermedio entre el eros peregrino y los demonios familiares: la poesía de Mercedes de Prat). En R. Alarcón Sierra (Ed.), *Poesía completa (seguida de estudios críticos sobre su obra)* (pp. 291-322). Universidad de Jaén. UJA Editorial.
- Balcells, J. M.^a (2001). Mujer y poesía española: 1980-2000. En *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: [I Congreso Nacional Literatura y Sociedad]* (pp. 97-118). Universidad da Coruña.
- Balcells, J. M.^a (2024). Una poética de las búsquedas. La poesía de Mercedes de Prat). En R. Alarcón Sierra (Ed.), *Poesía completa (seguida de estudios críticos sobre su obra)* (pp. 323-365). Universidad de Jaén. UJA Editorial.
- Benegas, N. (2018 [2017]). *Ellas tienen la palabra: las mujeres y la escritura*. FCE - Fondo de Cultura Económica.
- Cepedello Moreno, M. P. (2005). Lisístratas del siglo XX: el tratamiento del amor por el sujeto lírico femenino. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, (2), pp. 19-27. <https://doi.org/10.12795/RICL.2005.i02.02>
- Cinta Montagut, M. (2015). *Tomar la palabra: aproximación a la poesía escrita por mujeres*. Editorial UOC.
- De Prat, M. (2024). *Poesía completa (seguida de estudios críticos sobre su obra)* (Ed. R. Alarcón Sierra). Universidad de Jaén. UJA Editorial.
- Dreymüller, C. (1999). El canon de las mujeres a propósito de la poesía de Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti. En E. López (Coord.), *La poesía escrita por mujeres y el canon* (pp. 67-80). Cabildo Insular de Lanzarote.
- Ghignoli, A. (2010). El lenguaje erótico en la poesía femenina contemporánea entre España e Italia. *Entreculturas: revista de traducción y comunicación intercultural*, (2), pp. 65-70. <https://doi.org/10.24310/Entreculturasertci.vi2.11759>
- Rosal Nadales, M. (2011). Poesía española escrita por mujeres a finales del siglo XX. *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, (13), pp. 157-167.
- Rosal Nadales, M. (2022). Poetas españolas: ¿hacia una genealogía femenina? En L. Granillo Vázquez y M. Martín-Clavijo (Coords.), *Letras Hispánicas: identidad y género* (pp. 205-219). Dykinson.
- Scarano, L. (2020). La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: hermandades, redes y antologías de género. *Studia Iberica et Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies (Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos)*, (7), pp. 35-60.
- Ugalde, S. K. (2006). Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): bosquejo a grandes pinceladas. *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura (escritoras españolas del siglo XX)*, (721), pp. 651-659.
- Ugalde, Sharon K. (1991). *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Siglo XXI.

**MONSTROSITY RECLAIMED:
RESIGNIFYING THE ARCHETYPE
OF THE WILD WOMAN IN GENDER NARRATIVES**

Paula de la Torre Saeta

Universidad de Jaén

*If you have ever been called defiant, incorrigible, forward,
cunning, insurgent, unruly, rebellious, you're on the right track.*

Pinkola, *Women Who Run with the Wolves*

1. INTRODUCTION: SHOWING IS BECOMING

Throughout history, societal structures and cultural narratives rooted in a male-centered perspective have reinforced an inflexible system of gender performativity. The effects of such oppressive system have significantly influenced literary portrayals of women. Female characters have often been subjected to dehumanization and animalization, reinforcing stereotypes that confine them within patriarchal frameworks. In this sense, literary representations have historically exhibited a tendency to interpret women who deviate from patriarchal and classical molds through reductive and simplistic ways of interpretation, often relegating them to the label of *wild* and a whole set of imagery of monstrosity and wickedness. Such portrayals perpetuated the diabolical image of the transgressive woman, casting her as a figure of disruption and moral threat rather than as an agent of autonomy and self-definition.

Nonetheless, the evolution of theories on sex and gender, alongside the contributions of feminist literary criticism, have allowed for a critical reassessment of these portrayals, paving the way for new paradigms of

reinterpretation and resignification that refute dominant androcentric ideologies and offer new resignifications of women's identities. In this context, the challenge facing women today extends beyond mere reinterpretation; it involves reinventing the wild image as a symbol of empowerment rather than deviance, using the literary space as a powerful tool for the creation of new, transformative models of identity and agency.

The aim of this study is to explore the literary representation of the wild woman archetype and to interrogating the ways in which her dehumanization has historically functioned as mechanism of control. More significantly, this analysis seeks to demonstrate that these portrayals can—and should—be resignified and re-humanized as forms of resistance and restoration of female identity. Methodologically, the study first adopts a historical approach to investigate the origins and perpetuation of the notion of womanhood, so as to understand why and how the diabolical image of the transgressive woman was carried out and reflected in literature. Then, a temporal comparative analysis will examine the development and transformation of key archetypes: the witch woman, the femme fatale, the animal woman and the wild woman. This analysis will focus on depictions from the Elizabethan and Victorian era to the waves of feminism of the late twentieth century, with texts such as *Macbeth* (1623) by William Shakespeare, *Salomé* (1891) by Oscar Wilde, «The Tiger's Bride» (1979) by Angela Carter and *Women Who Run with the Wolves* (1992) by Clarissa Pinkola, serving as representative examples corresponding to each of the aforementioned periods and archetypes.

The detailed study of these dissident characters, supported by both the theoretical and practical approaches, will reveal the main objectives of this study: to demonstrate the network of sexist influence on dehumanized representations; to analyze the evolution of those depictions and their transgressive potential; and to reflect on the role of literature in creating new paradigms and fostering feminist social awareness. This framework will also illuminate the ways in which these figures have been used both to uphold and to subvert patriarchal systems, highlighting the transformation of the wild woman archetype. By situating these representations within evolving notions of womanhood, gender, and performativity, this paper examines the historical process of dehumanization and, crucially, the potential for their rehumanization, arguing that such portrayals

can serve as sites of resistance that challenge dominant ideologies and enable the redefinition of female identity.

2. WHEN CULTURE BECOMES DESTINY

For a comprehensive understanding of this research, it is imperative to undertake a thorough theoretical contextualization that elucidates the foundational principles upon which this study is predicated. Central to this discourse is the correlation between sex and gender, as well as the socio-cultural roles historically ascribed to each. Concepts such as gender, sexuality, and stereotypes have perennially shaped social constructions, though they have not always been interpreted in the manner they are today. A crucial turning point in gender theory came with Simone de Beauvoir's *The Second Sex* (1949), in which she famously asserts that «one is not born, but rather, becomes a woman» (p. 273). Beauvoir's existentialist framework dismantled essentialist views of gender by arguing that femininity is not a natural state but a social construct imposed upon women by patriarchal systems. Her critique revealed the ways in which women have been historically positioned as the «other» to male subject, a notion that is deeply embedded in traditional epistemic systems that have shaped philosophy, religion, medicine, and literature, among others, as will become evident in subsequent sections of this research.

It was not until the 1990s that gender feminist studies, particularly through the work of Judith Butler (1990), gained prominence, fundamentally altering prevailing perceptions of gender identity and performativity. Butler's assertion that «not biology, but culture, becomes destiny» (p. 8), signaled a paradigm shift, foregrounding the performative nature of gender and the destabilization of fixed identities. Her theory, which underscores the significance of language and resignification in constructing gender, challenges long-held essentialist notions of masculinity and femininity. Building upon this foundation, the study of gender construction within cultural discourse reveals that gender identity has been shaped by rigid societal norms that reinforce binary oppositions. Feminist theories have since facilitated a re-evaluation of female characters in literature, opening up new interpretations of non-conforming identities. As Stoller (1968) posits, «the two realms (sex and gender) are not at all inevitably bound in anything like a one-to-one relationship, but each may go in its quite independent

way» (p. 7), thereby challenging the historical conflation of biological sex with socially constructed gender roles.

Despite advancements in gender discourse, reinterpreting these concepts remains fraught with resistance, since cultural paradigms, woven into the fabric of patriarchal traditions, continue to perpetuate gender hierarchies. This dynamic is particularly evident in the construction of gender performativity, where socially prescribed behaviors solidify into rigid norms that dictate and reinforce binary distinctions. Within this framework, femininity is systematically imposed upon women, while masculinity is ascribed to men, emphasizing traits ascribed to each gender. These norms, however, do not emerge organically but are the product of deeply entrenched social structures, whose rigidity underscores that the production and dissemination of knowledge are not neutral processes; instead, they are shaped by those in positions of power. As Muir et al. (2022) argue, «what is known is directly influenced by how and by whom it was told» (p. 3), emphasizing the role of dominant narratives in constructing social realities.

Consequently, the struggle for gender equality extends beyond individual agency to contest the knowledge systems that legitimize these hierarchies. When certain voices control the discourse, alternative perspectives—particularly those that challenge patriarchal structures—are often silenced or marginalized. This pattern of exclusion and dehumanization can be tracked back to historical epistemological frameworks. A critical inquiry into the origins of gender opposition requires examining the complexities of its historical construction, which emanates, at least, from the structures of thought inherited from Aristotle's *Physics*. Aristotle's framework established a system of dualities that structured natural elements hierarchically, casting a dichotomous organization of reality wherein opposing categories such as good-evil, happy-sad, and male-female were construed as hierarchical, with the latter term in each pair signifying inferiority. As Maclean (1980) observes, in Aristotle's dichotomy «the male principle in nature is associated with active, formative and perfected characteristics, while the female is passive, material and deprived, desiring the male in order to become complete» (p. 8). As a result, this conceptualization of gender has had far-reaching implications, influencing subsequent theological and philosophical thought and perpetuating male dominance.

Following Aristotle's dichotomy, religion arguably plays a crucial role, further cementing gender disparities by reinforcing the subordinate status of women. The figure of Eve in Judeo-Christian tradition exemplifies this construct, as she is portrayed as the initiator of sin and the embodiment of female transgression. As Maclean (1980) asserts, the biblical account of the Fall (Genesis 3:16) imposes upon women threefold affliction: pain in childbirth, sorrow, and subjugation to men (p. 17). This narrative not only attributes inferiority to women but also rationalizes their exclusion from power. In contrast, the figure of the Virgin Mary, characterized by humility, obedience, and modesty, serves as the idealized feminine archetype. This binary construction, where women are either vilified as transgressors or exalted as paragons of virtue, obfuscates a more nuanced understanding of womanhood. Maclean highlights this paradox, noting that the condemnation of the *mala mulier* (Eve) collides with the praise of the *bona mulier* (The Virgin Mary), thus offering no space for a middle ground.

Scientific and medical discourses have similarly contributed to the marginalization and dehumanization of women. Renaissance medicine, influenced by Aristotelian thought, posited a direct correlation between body heat and intellectual or moral faculties. According to humoral theory, warmth was essential for life and procreation, while women's naturally colder bodies signified both physical and moral deficiency (Calabritto, 2002, p. 28). This perspective suggests that both biological determinism and socially constructed moral expectations shape perceptions of female emotional states. Maclean (1980) references Tasso's *Discorso dell a virth feminile e donnesca* (1582), which delineates moral behavior and assigns dominant virtues based on sex: chastity for women and courage for men. Likewise, Calabritto (2002) references Domenico Leone, who endows in his *Ars medendi humanos* (1587) that women are attributed a form of melancholy that arises from both physiological and moral factors—their naturally colder bodies and their greater susceptibility, compared to men, to scheming or deceitful tendencies. In essence, as Calabritto suggest, «the physiological and psychological dimensions intersect constantly one with another in the medical practice and theory» (p. 32).

This intersection of pseudoscientific reasoning and gender ideology exemplifies how cultural narratives are legitimized through purportedly objective knowledge systems. Despite the gradual erosion of Aristotelian conceptions of

gender, the vestiges of patriarchal thought persist. The cumulative effect of centuries of ideological reinforcement under male-dominated domains—molding as we have seen philosophy, religion and science—has shaped gender as an ostensibly immutable construct whose materialization takes shape in literary representation. It is only through critical interrogation and the deconstruction of these inherited frameworks that alternative narratives of gender identity can be articulated, challenging the determinism of culture as a destiny.

3. THE DANGER OF THE SINGLE (HI)STORY

Given the foregoing, and once established the precarious status of women within historical positioning, it is now imperative to examine how the dehumanization of the female figure is perpetuated in literary works, for as Beteta (2009) argues, «es en el ámbito simbólico donde el patriarcado ha librado su lucha más feroz contra el poder femenino» (p. 214). The portrayal of women as monstrous and wild creatures is not a contemporary phenomenon but has its roots in earlier works where authors, even as early as the late 16th century, questioned the very humanity of women. A stark example of this can be found in the anonymous¹ German work *Disputatio nova contra mulieres, qua probatur eas homines non esse* (1595). In this context, literature becomes not only a space for reflection but also a powerful tool for representation, illustrating the extreme lengths to which misogynistic discourses have gone to delegitimize female subjectivity. Although such explicit claims have since been refuted, the ideological framework underpinning them has persisted in literary traditions, manifesting in recurring archetypes that strip women of autonomy and humanity.

To be a woman in this literary tradition often means being confined within a binary structure that defines women through two fixed and opposing stereotypes: the virtuous, docile figure epitomized by the Virgin Mary, and the wicked, rebellious figure represented by Eve. These archetypes give rise to the dichotomy of the *femme fragile* and the *femme fatale*, aligning with rooted patriarchal

¹ Possibly the work of the scholar Valens Acidalius (Maclean, 1980, p. 12)

discourses in which there seems no middle ground for women. It should be noted, however, that central to this representation is the male-centered lens. These archetypes are constructed within the confines of the male gaze, which determines the boundaries of acceptable femininity. As Beteta (2009) asserts, «si las mujeres socialmente aceptadas se ven recluidas en el ámbito doméstico, dentro de la cultura, pero sin capacidad de crear capital simbólico, las transgresoras deben ser desplazadas fuera de los límites de la cultura» (pp. 214-215). This exclusionary process, she explains, leads to the demonization and invisibilization of women who defy patriarchal norms, casting them into the category of the wild.

The association of women with the monstrous is deeply embedded in literary traditions across cultures. From Medusa and Medea in Greek mythology to Morgan le Fay and Grendel's mother in English literature, or the zoomorphic portraits of characters like Celestina and the *serranas* in Spanish medieval texts, these literary exaggerations of the cultural understanding of women disrupt the normative boundaries of gender and humanity. Notably, their process of animalization is not merely metaphorical but operates within a broader symbolic framework that equates difference with deviance. As Fallwell and Williams (2017) argue, «one way to keep 'them' from joining 'us' is by highlighting difference. It is not only that this perceived 'other' is different, but also that difference is coded as wrong, bad, and in extreme, evil» (p. 1). Women who defy patriarchal expectations are thus systematically othered, their identities distorted into grotesque caricatures that validate their exclusion. In addition, the belief system which views women as inferior versions of men fuels a masculine imaginary where women are perceived as incomplete human beings (O'Neil, 2006, p. 109). These conceptualizations not only deny women full personhood but also ensure that those who attempt to claim power are met with cultural and social resistance.

The commonality among these characters, therefore, is their detachment from male authority, their embodiment of traits deemed 'masculine' and their defiance of social norms. Their transgression of gender expectations positions them as threats to the patriarchal order and as cautionary figures meant to deter other women from defying dominant ideologies. In response, literature employs animalization as a deliberate strategy to reassert control over these figures, stripping them of their humanity to justify their subjugation.

Chimamanda Ngozi's concept of the *single story* (2009) and the allusion invoked in the title of this section, with a deliberate emphasis on *(hi)story*, is particularly relevant to the discussion of the creation of the wild woman, for it underscores the reductive male-centered narrative that has confined women within a limited framework, not only through history but also through literary stories. Notwithstanding, while the patriarchal literary tradition has long sought to define and constrain women, it has also contained fissures that allow for resistance and reinterpretation. Literature, therefore, is not merely a site of oppression but also a platform for reimagining these narratives and challenging entrenched power dynamics.

Recognizing these fissures enables new literary interpretations of the wild woman, evidencing a key element in their representation: the male gaze. The literary construction of the wild woman, then, is deeply tied to anxieties surrounding shifting gender roles and power dynamics. As Newman (2024) contends, dehumanization is «a process that occurs to enforce relationships of domination and oppression between various outgroups [...] to legitimize oppressive relationships within ingroups» (p. 5). This correlation underscores the manner in which patriarchal structures encode female autonomy as a threat, and proves that their process of dehumanization is not merely a representational strategy but an instrument of power through mechanisms of fear and exclusion.

The paradox evidences that it is the very fragility and inconsistency of these structures, coupled with the recognition of a fear-based foundation, that renders the wild woman as a double-edged sword, a loophole for feminist reinterpretations. Thus, if monstrosity has long served as a means of exclusion and dehumanization, contemporary feminist discourse has sought to reclaim these constructs as political tools rather than objective truths, transforming them into acts of defiance. The process of rehumanizing the portrayal of the wild woman requires a radical rethinking of restrictive gender narratives and a combative stance, for as Woodworth (2017) argues «when placed in a situation where the inherent behavior associated with femininity becomes restricted or spotlighted, there is little alternative but to act in a way that is combative» (p. 129). This confrontational position, far from reinforcing the monstrous image, instead functions as a reclamation of agency—an assertion of the right to exist beyond the confines of patriarchal storytelling. As will be illustrated in the following section, literature, both a medium of oppression and empowerment,

holds the potential to reshape these narratives and offer new paradigms that affirm the complexity, agency, and humanity of women.

4. RESIGNIFYING THE WILD WOMAN

4.1. *Lady Macbeth*

Lady Macbeth, one of the most infamous female figures in English literature, emerges in Shakespeare's tragedy as a complex and controversial character. The Elizabethan era, marked by profound socioeconomic upheaval, witnessed the early stages of women's detachment from entrenched patriarchal ideals. However, this nascent detachment was met with literary portrayals of dissident women as unnatural aberrations. Lady Macbeth, in particular, became a symbol of this perceived threat—a cautionary tale warning women about what they should not be. Thus, her ambition, rejection of conventional femininity, and engagement in political machinations placed her beyond acceptable boundaries of womanhood and even humanity. Yet, a nuanced analysis reveals that Lady Macbeth's portrayal is not merely that of a wicked woman but of a figure whose monstrous representation serves as a patriarchal stratagem to reinforce gender norms. By reassessing her character through the lenses of gender performativity, witchcraft, hysteria, and psychoanalysis, we can uncover the deeper implications of her role as both a subversive and humanized figure.

The rigid structures governing Elizabethan society were deeply influenced by the myth of witchcraft and the association of female ambition with hysteria, both of which contributed to Lady Macbeth's archetypal construction. Not confined merely to an association with masculinity, her characterization transcends human limits and is imbued with evil. Consequently, as Purkiss (1996) argues, «witchcraft is the resort of women because it symbolizes the only way they can work politically; by stealth, in secret, rather than on the public field of battle or debate» (p. 190). This is evident in how her political agency is demonized rather than acknowledged as strategic. In a similar manner, the categorization of Lady Macbeth's into witchcraft and the realm of the monstrous is closely associated with her disruption of traditional gender roles. Accordingly, women accused of witchcraft are often targeted due to their failure to conform

to or fulfil culturally defined gender roles (Freire, 2005, p. 52). Besides, hysteria further shapes Lady Macbeth's monstrous portrayal. This term, historically linking women's perceived mental instability to their biology, was often seen as a wandering disease of the womb, whose symptoms could turn women into witches (Fernández et al., 2014, p. 65). Lady Macbeth's descent into madness, therefore, reinforced this archetype, perpetuating the patriarchal perception of female transgression as pathological.

Even so, Lady Macbeth is more a catalyst than a one-dimensional villain. On the one hand, her characterization exemplifies what Reaves (2014) describes as the theatrical performance of gender, where identity is reduced to an act (p. 15); and the play's recurring theme where —«fail is foul, and foul is fair» (Shakespeare, 1997, 1.1.12)— underscores this blurring of reality and performance. Lady Macbeth embodies this concept, shifting between roles as she navigates a society that refuses to accommodate her. Maclean (1980) highlights a rupture in this dichotomy of gender, noting that the existence of «women with manly virtue» exposes the arbitrary nature of associating specific qualities with particular genders (p. 53). Hence, her plea to be unsexed (1.5, 39-41), is an assertion made «not as a desire to be male, which undermines the entire point of feminism, but as a desire to not be limited to the socially constructed idea of femininity» (Reaves, 2014, p. 11). In this sense, her supposed monstrosity can be reinterpreted as a critique of rigid gender binaries rather than an affirmation of her wickedness.

On the other hand, from a psychoanalytic perspective, particularly through Freud's theories of the subconscious, Lady Macbeth's character can be examined from a more human and flexible perspective, embodying the struggles of the human condition. As a matter of fact, her breakdown serves as a moment of rehumanization, as she expresses deep remorse «What, will these hands ne'er be clean?» (5.1.36-37). This glimmer of humanity disrupts the perception of her as a purely monstrous, suggesting that her actions stem not from inherent evil but from the suffocating patriarchal structures.

In addition, examining Lady Macbeth from a post-feminist perspective, evidences that she is not merely a wicked woman condemned by male-dominated discourse, but one who actively seeks power and attempts to construct her own narrative. A resignification of the wild in Lady Macbeth suggest that her dehumanization paradoxically leads to rehumanization: when

the female body rejects traditional notions of femininity and humanity, it creates a new subjectivity. This transformation turns the dehumanized persona into a source of power that, in turn, problematizes cognitive and cultural codes.

Overall, by embracing the wild archetype as a source of empowerment, Lady Macbeth critiques the hegemonic system that demonizes nonconforming women. Her character challenges the traditional portrayals of femininity, and her actions, though often perceived as monstrous, ultimately reflect her struggle to construct her own narrative in a male-dominated world. In essence, she exemplifies how cruelty and weakness can coexist in a woman, highlighting the complex and inclusive nature of humanity in which the wild woman can find a place. As Kimbrough (1983) suggests, «humanhood embraces manhood and womanhood», a notion that Lady Macbeth embodies in all her complexity as an agent of counteraction.

4.2. *Salomé*

If Lady Macbeth embodies the Elizabethan fear of female ambition, Salomé emerges as the Victorian era's quintessential wicked woman. The Victorian era, often associated with rigid social norms and moral propriety, ostensible witnessed the increasing emancipation of women in various spheres. However, the patriarchal system continued to exert immense influence, particularly in the regulation of female sexuality and bodily autonomy. As a result, artistic imagination still dictated women's status through a strict mechanism of social control: the moral dichotomy between the virtuous, domestic ideal—often embodied in the figure of the Angel in the House²—and the dangerous, transgressive archetype of the *femme fatale*. In this sense, the *femme fatale* becomes the physical manifestation of a sexual and sensual symbol whose features exude danger and beauty simultaneously, and Salomé, a character immortalized in Wilde's eponymous play, stands as its epitome.

Coupled with her sensual presence, Salomé's perceived lack of humanity and manipulative nature, culminating in her demand for the head of John the Baptist, inevitably lead to her demonization, positioning her as a terrifying

² Popularized by Coventry Patmore's poem "The Angel in the House" (1854).

emblem of female ambition and agency. Three characteristics are particularly noteworthy. First, the portrayal of her bodily features accentuates her disruptive power; her eyes, described as mesmerizing and perilous, encapsulate both allure and destruction. This is epitomized in Jokanaan's vehement rejection of her: «I do not wish to look at thee. I will not look at thee, thou art accursed, Salome, thou art accursed» (Wilde, 1912, p. 31). Secondly, Salomé's sensuality and self-determined sexuality ensures her wild portrayal, for she deviates from the feminine canon by openly voicing her attraction to the prophet. This is an act that starkly contrasts with the moral universe of Victorian society, where female sexuality was taboo and repressed. Finally, her ambition nurtures the terror of her determined personality and power. Her assertion «I will kiss thy mouth, Jokanaan» (p. 29) disrupts the passive role ascribed to women.

Nevertheless, the construct of the *femme fatale* is of vital importance for the resignification of the wild, insofar as it illustrates the inherent flaws of the heteropatriarchal system. She is, ironically, a creation woven into the fabric of the male imagination, crafted in response to male anxieties over the empowerment of female sexuality. As Dorado puts it:

If a femme fatale figure sought to scare society about women's sexuality, what was actually being reflected was society's own flaws, and there is no one else to thank but themselves for all the resentment and danger the femme fatale comes to represent. (Dorado, 2016, p. 147)

The construct of the *femme fatale*, therefore, is inherently paradoxical; it is the mirror reflecting the contradictions of a system that seeks to control female desire while simultaneously fetishizing it. In this regard, Salomé's portrayal within the realm of the dangerous produces an adverse effect that turns her into a double-edged sword, for she represents the loophole for feminist reinterpretations.

Salomé's disruptive power thus extends beyond her narrative function, and the *femme fatale*, far from being a mere trope for male fantasy, emerges as a critical site of resistance against patriarchal control. Her characterization exposes the limitations and contradictions of gendered archetypes, underscoring the instability of patriarchal authority. The paradox is thus clear: Salomé is not inherently monstrous; rather, it is the societal structures that frame female sexuality as dangerous that are flawed. As Dorado (2016) astutely observes,

«*femmes fatales* are and will be considered evil when a patriarchal institution has a problem with feminine sexual expression» (p. 148).

4.3. *The wild reimagined: Carter and Pinkola's narratives*

Traditional interpretations prior to literary feminist studies perceived the dehumanization of the wild woman as a deliberate attempt to subjugate and diminish women's agency. Notably, «these women, who display their power within society, are to be marginalized and punished for doing so, rather than be celebrated in the same way men displaying these characteristics are» (Muir et al., 2022, p. 2). However, the feminist critique of gender led to the creation of a framework for women (writers) (Riley, 2018, p. 49) who began to reclaim the wild. Pivotal to this change is the influence of Anne Richter's notion of the *fantastique féminin*—postulated in her book *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours* (1984)—whose framework provides women writers with a means to reimagine and reconstruct female identity through a female lens. As Alpini (2005) argues, the *fantastique féminin* functions as «a women's campaign to defend nature against men's desire to destroy it» (p. 38). In this light, the animalization of the women ceases to reinforce patriarchal oppression and instead becomes a radical transformation of alienation into liberation.

Angela Carter and Clarissa Pinkola engage in this tradition, utilizing fairy tales—a literary form deeply rooted in symbolic imagery—to explore inner psychological processes, subvert traditional narratives and transform the animalized female into a symbol of empowerment. In *The Bloody Chamber* (1979), Angela Carter disrupts conventional representations of femininity and the wild through her radical reinterpretations. Her tale «The Tiger's Bride»—a reimagining of «Beauty and the Beast»—tells the story of a protagonist whose metamorphosis into a beast symbolizes reclaimed agency, autonomy, and sexuality. Carter recognizes that the wild, much like female sexuality and ambition, has been demonized as dangerous, such is exemplified in the protagonist statement:

My English nurse once told me about a tiger-man she saw in London, when she was a little girl, to scare me into good behavior, for I was a wild wee thing and she could not tame me into submission with a frown or the bribe of a spoonful of jam. (Carter, 1993, p. 55-56)

Yet, her rewriting transgresses literary boundaries, interrogating gender and humanity by blurring their differences while celebrating women's survival. On the one hand, in order for the transformation to take place, the image of the *soubrette* plays a critical role. Initially an emblem of subjugation, the *soubrette* becomes a tool for self-awareness; by recognizing her objectification, the protagonist identifies with this figure, dismantling traditional femininity and exposing its performative nature. Carter's protagonist is expected to exist as an aesthetic object rather than as autonomous entity. Yet, rather than resigning herself to this fate, she uses her imposed role as a means of subversion.

On the other hand, Carter's heroine transformation into an animal underscores how patriarchal societies dehumanize both women and animals, relegating them to a shared space of oppression. Still, by voluntarily embracing the wild, she does not succumb to savagery; rather, she reclaims her identity through an act of defiance. In other words, the protagonist's choice of connecting with animals presupposes more than an approximation to the wild, a rejection of what is conceived as 'right' or 'natural'. As such, «by choosing the animal in herself, she locates both transformation and animal as ends, not means» (Webb & Hopcroft, 2017, p. 322).

Here, the wild is no longer a punishment but a metamorphosis —a space where repression is not merely endured but subverted into an instrument of self-determination. Moreover, Carter's retelling of the wild dismantles the constructed boundaries between the human and the animal, revealing the inherent dehumanization within humanity itself: «father abandoned me to the wild beasts by his human carelessness» (p. 63). In this inversion, humanity is stripped of its presumed moral superiority, while the animal realm, long equated with danger and degradation, becomes a site of truth. As a result, it is not humanity that the tiger's bride longs to return, but the truth of her own nature, a place where monstrosity is no longer a curse but a choice, and embracing animality is not an act of regression but an assertion of agency.

In a similar way, Clarissa Pinkola's *Women Who Run with the Wolves* (1992) offers a compelling re-examination of traditional narratives, advocating for the reclamation of the instinctual and intuitive feminine. Through her interpretation of myths, folktales, and legends, she aligns with the broader feminist endeavor of challenging the historical suppression of women's natural essence. Pinkola argues that women have been conditioned to suppress their instinctual, wild

nature. Much like Carter's subversive reworking of fairy tales, she constructs a counter-discourse that urges women to embrace the wild in order to recover a women's paradise that was lost—or rather, stolen. Popławska (2024) aptly notes that such retellings allow us to reconsider myths not merely as relics of the past but as cultural artefacts imbued with evolving significance (p. 28).

Within this emerging paradigm, the notion of the wild does not connote savagery or social estrangement but instead represents an intrinsic, unbridled force that fosters wisdom, creativity, and resilience. In reclaiming this archetype, Pinkola challenges its historically pejorative connotations, redefining the wild as a life-affirming component of human experience. The core of this approach is exemplified in «The Wolf's Eyelash», a parable that encapsulates Pinkola's ideological thrust. In the story, a woman defies societal admonitions —«'Don't go out in the woods, don't go out', they said» (Pinkola, 1992, p. 338)— and ventures into the depths of the forest, where she liberates a trapped wolf. In return, she receives an eyelash that grants her the ability to see the world with clarity. The wolf, often a symbol of both danger and wisdom, here assumes a redemptive role, illustrating that embracing the wild does not lead to chaos but instead enables a profound and necessary attunement to reality.

In essence, by reclaiming the wild, Pinkola reframes it as an inherent and necessary aspect of human nature. Popławska (2024) underscores this reconceptualization, asserting that 'wild' is no longer an absence of civilization but a counterforce to oppressive structures that seek to curtail female agency (p. 202). The protagonist herself articulates this in asserting her own agency despite societal constraints: «'This is my life, not a fairy tale, you dolts', she said. 'I have to go to the woods, and I have to meet the wolf, or else my life will never begin'» (Pinkola, 1992, p. 338). Her declaration challenges the very fabric of a world that seek to silence the wild, proving that embracing it is not a loss of humanity, but a deeply human act.

5. CONCLUSION: TO BE REWRITTEN

At this juncture, it becomes evident that the representation of women has been shaped by a singular (hi)story. This narrative, crafted under a masculine gaze, has long misappropriated the convictions of religion, philosophy, and

medicine, relegating women to a precarious position within the moral and literary universe. In this regard, the figure of the evil woman reveals the mechanisms through which power has historically functioned in society, thus emerging not as an embodiment of inherent female depravity but as an artefact of male anxieties. Hence, in spite of its dehumanization in the literary space, examining the cultural construction of gender unveils the ideological scaffolding that has demonized transgressive femininity, opening new paradigms for its resignification.

The reexamination of wild women figures refutes the dehumanization of the archetype, and exposes the fragility of the ideological construct that vilify them, thus evidencing the paradox. On the one hand, Lady Macbeth's characterization reveals a profound human symbolism; her demonization is not the cause, but the consequence of being a subversive symbol. On the other hand, Salomé's assertion of desire marks her as a transgressive force within the Victorian moral landscape, positioning herself as an active desiring subject; she is not merely a temptress but an agent of male downfall. In a similar way, the resignification proposed by Carter represents a radical act of defiance in which animalization is not a punishment but a liberation —a final act of humanity. Likewise, Pinkola's reclamation of the wild as a return to a mythical space challenges its historically pejorative connotations, proving that «the wild nature has a vast integrity to it» (p. 16).

In light of the foregoing exposition in this work, the necessity of a space for transgression and resignification becomes evident, for once the male discourse is parodied and subsequently reappropriated, it loses its value, and its meaning can no longer be perpetuated, but reinterpreted. Analogous to the symbolic act of the wolf bestowing its lash to impart clarity, this study —and these wild women— grant us the lens through which to look beyond demonizing narratives and recognize something else: women who challenge, resist, and redefine their existence, demanding that the self, and the world too, be rewritten.

WORKS CITED

- Alpini, G. (2005). From Female Archetypes to Female Stereotypes. Myth and Fantasy: Alienating Modes of Representation. An Interdisciplinary and Comparative Approach to “le fantastique féminin”. *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione*, 1(2), 35-46.
- Beteta, Y. (2009). Representaciones de la sexualidad femenina en la literatura medieval y su influencia en la consideración de las mujeres. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 16(2), 213-233.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Calabritto, M. (2002). Medical and Moral Dimensions of Feminine Madness: Representing Madwomen in the Renaissance. *Forum Italicum*, 36(1), 26-52.
- Carter, Á. (1993). The Tiger's Bride. In *The Bloody Chamber* (pp. 51-67). Penguin Books. [1979].
- De Beauvoir, S. (1949). *The Second Sex*. (H. Parshley, Trans.). Jonathan Cape.
- Dorado, A. (2016). *The R/Evolution of the Victorian Femme fatale* [Doctoral dissertation]. University of Puerto Rico.
- Fallwell, L. & Williams, K. V. (2017). *Gender and the Representation of Evil*. Routledge.
- Fernández, E. M., Fernández, Á., & Belda, I. (2014). Histeria: Historia de la sexualidad femenina. *Cultura de los Cuidados*, 39, 63-70.
- Freire, P. (2005). *Pedagogy of the oppressed*. (30th anniversary ed., M. Bergman, Trans; M. Donald, Intro.). The Continuum International Publishing Group.
- Kimbrough, R. (1983). Macbeth: The Prisoner of Gender. *Shakespeare Studies*, 16, 175-190.
- Maclean, I. (1980). *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge University Press.
- Muir, R., Frasl, B., Lauder, C. M., & Schreiber-Byers, E. (Eds.). (2022). *Evil women: representations within literature, culture and film* (Vol. 137). Brill.
- Newman, J. (2024). *A Feminist Approach to a Theory of Dehumanization Evaluating Dehumanization of Women in Contemporary Digital Social Environments* [Master's Thesis]. University of Lethbridge.
- Ngozi, Ch. (2009, October 7). *The Danger of a Single Story* [video]. YouTube. TED talk. https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&ab_channel=TED
- O'Neil, H. (2006). The Dehumanization of the Feminine Figure in Bécquer's Rimas. *Mester*, 35(1), 98-110.
- Pinkola, C. (1992). *Women Who Run with the Wolves* [Doctoral Dissertation]. Ballantine Books.
- Poplawska, M. (2018). The Female Self as Presented by Clarissa Pinkola Estés in *Women Who Run with the Wolves*. The Stories of Female Initiation, Intuition and Instincts. *Rozprawy Społeczne*, 12(3), 14-19.
- Purkiss, D. (1996). *The witch in history: Early modern and twentieth-century representations*. Routledge.
- Reaves, C. (2024). *Gender in Shakespeare's Macbeth: Performances and Performativities* [Degree Thesis]. University of Alabama.
- Riley, C. (2018). *Feminism and Women's Writing: An Introduction*. Edinburgh University Press.
- Shakespeare, W. (1997). *Macbeth* (A. R. Braunmuller, ed.). Cambridge University Press. [1623].
- Stoller, R. J. (1968). *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity*. London Karnac Books.

- Webb, C., & Hopcroft, H. (2017). "A Different Logic": Animals, Transformation, and Rationality in Angela Carter's "The Tiger's Bride". *Marvels & Tales*, 31(2), 313-337.
- Wilde, O. (1912). *Salomé: A Tragedy in One Act Translated from the French of Oscar Wilde with Sixteen Drawings by Aubrey Beardsley*. The Bodley Head. [1891].
- Woodworth, S. J. (2017). *Monstrous Silhouette: The Development of the Female Monster in British Literature* [Doctoral Dissertation]. Sam Houston State University.

FIENDS, DEVILS, DOGS, AND WOMEN: ARCHETYPAL OTHER THROUGH SYMBOLS OF CANINITY AND FEMININITY

Nadia López-Peláez Akalay

Universidad de Jaén¹

1. THE MYSTIC OF THE MOORS

1.1. Introduction and theoretical framework

This study will offer a comprehensive examination of the striking similarities in how Emily Brontë characterises both her canine and female characters, revealing the inexorably deep connections between these representations and what ties them to the broader themes permeating her work. By analyzing the symbols of caninity and femininity, this study will explore the literary processes by which these become intricately woven into the fabric of her narrative and poetry, often blending in ways that challenge traditional gender roles and expectations. In addition, my research will consider how these themes extend beyond the confines of her literary works and intersect with the reported perceptions of Brontë's public persona, both during her lifetime and in the way her image has been interpreted and reinterpreted in the centuries since. Expressions of caninity and femininity imbue Brontë's literary creations and shape her portrayal of turbulent, often contradictory characters. These symbols, I argue, are complex literary devices which can also be found in the author's carefully crafted social identity. The study will further demonstrate how Brontë

¹ This chapter was produced during a research stay at Harvard University (Cambridge MA, USA) funded by the Spanish Ministry of Science, Innovation, and Universities.

as a female writer employed these symbols within her rhetoric to challenge conventional norms, ultimately shaping both her artistic expression and her outstanding literary legacy.

The theoretical framework alluded to in this study centers around the notion of the persona—a key concept in my research, which plays a pivotal role in creative expression. My hypothesis posits that an author’s public and literary personae are but conscious manifestations that serve as fictionalised extensions of the self within their creative sphere and outlets. It is explored through the lens of both the author’s crafted social identity and the characters they create within their works. Just as novels are imbued with clearly outlined, multi-dimensional characters, authors may take on an archetypal form that manifests in the real world, too. These self-created, or rather self-projected, personas take on a life of their own, becoming archetypal figures that inhabit the world beyond the text and influence both the narrative and the society in which they are received. In this sense, the creative (literary and artistic) process is viewed as a conscious integration of archetypes—psychic blueprints that represent universal patterns and themes embedded deeply in the unconscious (Jung, 1968, pp. 54-60)—and their consequent expressions.

Drawing from Jungian psychology and Carl Jung’s notion of the collective unconscious (1968), I introduce a conceptual space termed the «typosphere». The typosphere refers to what lies between the author’s conscious mind and their creative works; it is a site where archetypes, symbols, and other circumstantial tropes are taken by authors and incorporated into their literature.² These archetypes become active participants, not only shaping the characters, plots, and themes of the text but also manifesting beyond the page into the world in which they are read, acted upon, and interpreted by readers. From a structuralist standpoint, this investigation references some of the concepts developed in Northrop Frye’s *Anatomy of Criticism*.³ This lens not only illuminates the essential

² This concept was coined with Juri Lotman’s semiosphere (1990; 2005) as inspiration. The center of the typosphere is populated by the fuller-fledged archetypes and their associated symbols, as originally envisioned by Jung (1968, pp. 75-80); the periphery consists of subtypes and tropes derived of the primary ones but not yet as consciously assimilated into the cultural framework studied.

³ I will particularly allude to his theory on symbols as motifs and signs (Frye, 1957, pp. 71-80).

role of archetypes within a text but also provides insight into their enduring relevance across historical and cultural contexts. Additionally, Vladimir Propp's *Morphology of the Folktale* will serve to examine the processes of interaction among archetypes and how such interactions may lead to a transformation of identity (1968, pp. 92-93). Understanding the influence of the folktale on all literary texts is fundamental to broaden the analysis of archetypal roles and motifs narrative and poetry. Moreover, *Mythologies* (1957) by Roland Barthes provides a critical semiotic framework for understanding the rewriting of myths and the evolving relationship between symbols and archetypes. Authors can be seen to continually reshape and recontextualise archetypes, transforming traditional symbols and imbuing them with new meanings in a constant interplay between the traditional and the contemporary. In Barthes' view, myth is not a static entity but a dynamic cultural construct that evolves over time through processes of re-signification. Gérard Genette's refers to this process «the art of making new things of old» as essential when «generating more complex and more savory objects than those made on purpose» emphasising the benefits of «the new superimposed and interwoven with an older structure [...] the dissonance between these two imparts flavour to the resulting whole» (1997, p. 398).

Following this premise, and in line with Susan Rowland's feminist reframing of certain Jungian concepts such as the «anima» (2019, pp. 86-88), particular focus will be given to how feminine archetypes are incorporated and transformed in Brontë's oeuvre, intertwining symbols of femininity with symbols relating to caninity—the qualities associated with canines, both literal and symbolic. Rowland explores how feminine archetypes reflect broader cultural dynamics, especially in the context of the narrative construction of female characters. The anima, in particular, serves as a conduit for understanding feminine qualities and their usually unconscious manifestation within the psyche (ibid.). In Brontë's work, the interconnectedness of femininity with the canine motif offers the opportunity to explore the moral binarism and social tensions of the nineteenth century, specifically in how animals, particularly dogs, function as metaphors of the feminine.⁴

⁴ In her work titled *Jungian archetypal criticism*, Rowland provides a feminist, neo-Jungian analysis where she mostly focuses on the complexities of developing a female identity in a world so

To provide a fuller context for these ideas, a historical account of the treatment of pet animals, with a specific focus on dogs, will be provided. The connotations stemming from the dog type and viewing it as a companion, as well as a symbol of loyalty, domestication, and sometimes subordination may be allusive to the societal expectations placed on women viewed exclusively as wives and daughters. My analysis will trace how the portrayal of pet-dogs within the literature of the time may be interpreted as revealing underlying tensions brought by strict gender roles, power dynamics, and moral expectations. In this way, it could be suggested that archetypal femininity also plays out as caninity, bringing forth the idea that both dogs and women are othered into a shared category.

1.2. *Pets and domesticity in the Victorian era*

As form of a brief historical framework, the concept of a «pet-dog» was a relatively new idea in Victorian Britain and it was closely tied to social class. Queen Victoria owned several dogs, including a King Charles Spaniel named Dash. In multiple ways, she has been viewed as a role model for the women and feminine ideals of the time and of *our* time —she popularised wearing white for weddings and black for mourning as well as owning dogs for companionship. Her love of pet-dogs was well-known and has been widely fictionalised in biographical audiovisual work of the twenty-first century, from the popular 2009 film *The Young Victoria* to the 2016-2019 show *Victoria*.

In literature, we may be familiar with Charles Dickens' spoiled Spaniel Jip from *David Copperfield* (1850) or white Terrier, Bulls-Eye, from *Oliver Twist* (1837-1839). These canines usually mirrored their owners' emotional and physical states, and worked as part of conceptual metaphors for the novel's major themes. In the case of Jip, Dora Spenlow's lap-dog whom she named «short for gypsy» (p. 410), the narrator describes him as immediately «lovable», and even «irresistible to kiss» (p. 547). David Copperfield seems struck by how

stained by emotional repression and the masculine ideal of a woman. Following clear Derridean principles, she, too, views the ghosts as cultural manifestations of the harsh dualities of the Victorian period and Heathcliff as a representation of Catherine's tumultuous desires (2019, pp. 165-167).

exceptionally spoilt Jip is, with his pagoda and «a mutton-chop every-day at twelve, or he'll die! ». An irritating attention-grabber, Jip will bark at anyone getting too close to Dora. The readership may arrive at the conclusion that the Spaniel is but symbol for everything his owner represents —overindulgence by those in her circle, childishness and impracticality. These characters parallel each other even in death, succumbing to aging and sickness on the same night. As for Bull's-Eye, villainous Bill Sikes' dog, whose names not only rhyme but carry similar sounds, he is described as «a white shaggy dog, with his face scratched and torn in twenty different places, skulked into the room» (p. 80). Much like his owner, the Bull Terrier functions as the unappealing reminder of the consequences of social violence and moral abjection. Interestingly, many of these scratches come from Bill Sikes angry outbursts, perhaps hinting at how self-destruction may be what lies at the heart of evil. Dickens' dog-characters were perhaps the best-known fictional canines at the time. It is highly likely, then, that the Brontë sisters may have followed suit in this newly-established trend that portrays dogs as extensions of characters and as symbols of their vices and virtues.

In art, Sir Edwin Landseer, author of the lion sculptures in Trafalgar Square was commissioned the vast majority of works involving canine figures. Examples of this include the many portraits of Queen Victoria and her canine companions, as well as renderings of commonly human activities performed by dogs. In his tendency for anthropomorphism, he was known to deliver paintings of animals such as the lion or the heart to convey strong masculine ideals and as representations of the popular noblemen of his century.⁵ In the wave of the growing concern for animals, historians like Harriet Ritvo (1987, pp. 2-10) have given accounts of how trade in mid-nineteenth-century London was vastly affected by an unprecedented demand for pets and a fixation on their physical appearance, increasing their potential as show dogs (ibid., pp. 82-83). Many of these dogs may have started out as working breeds used in farming and for home protection, and developed close emotional bonds with their keepers. Such was the case of the Brontë family's dogs (Sunderland, 2023, p. 189).

⁵ Popular pieces by Landseer are *Trial by jury* (1862), *Windsor Castle in modern times* (1840-1843), or *Queen Victoria at Osborne* (c. 1870), portrayed on a horse surrounded by her dogs.

1.3. *Victorian duality and «the monsters within»*

Arguably, the best-known fictional case of dubious, clearly dual nineteenth century moral code was reported in Robert Louis Stevenson's *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). The eternal, Biblical battle between right and wrong manifests as the thin line that separates unachievable standards for Victorian men and women from their inner demons and weaknesses.⁶ Nearly half a century preceding the publication of Stevenson's novel, the Brontë sisters were already writing stories besmirching the harsh social expectations placed on, particularly, women, but also men. Commonly referred to as the archetypal «angels in the house», a title borrowed from the 1854 eponymous poem by Coventry Patmore, the women were expected to maintain cleanliness and purity of the soul, the body, and the hearth. Carrying allusions to the Vestal priestesses from Ancient Rome who were responsible for keeping the sacred fire alight, the female role was reduced to her literal and, later, figurative virginity (Garton, 2004, pp. 101-123). However, these «beyond-great expectations» came with inherent contradictions, as it is widely known that women were, additionally, meant to bear many children and this implied sexual activity (ibid.).

The men were, as was customary, in charge of the women and children, and had to enact the role of protectors, intellectuals, and leaders. They were expected to display both, gentleness to society and especially those under their rule, and Herculean-like aggression when necessary (ibid.). A similar paradox would apply to pet-dogs, too, envisioned as loving and tender with the children yet fiercely protective of their home (Flegel, 2015, pp. 19-30). Understandably, the inconsistencies within the Victorian moral principle would breed monsters.⁷

Many critics have focused their analyses on the victimhood of children-characters in the Brontës' works to such monstrosities. For its status as a multi-generational narrative, *Wuthering Heights* was the most clearly studied under this

⁶ Sigmund Freud, during the late 1800s and early 1900s, drew on this very visual divide to develop some of his main theories on human behavior, and how it is majorly influenced by repressed compulsions (Chodorow, 2014, pp. 1-10).

⁷ In *El lado oscuro de la cultura victoriana* (2023), Antonio Ballesteros González discusses the impact narratives such as Stevenson's *Jekyll and Hyde*, H.G. Wells' *The island of Doctor Moreau*, and Bram Stoker's *Dracula* (with roots in Mary Shelley's Gothic *Frankenstein*) had on the social perceptions of these ideals; the symbiotic relationship between these works and the infamous popularity of Jack the Ripper was, therefore, not coincidental.

scope (Clark, 1996, pp. 93-96). However, there is an arguably greater emphasis on the female characters —both, adult and child, whose fates are more often than not seen as intertwined with those of pets, especially pet-dogs, in an attempt to conjoin their doomed natures (Kreilkamp, 2005, pp. 87-110). The cultural dichotomy of the 19th century, representing aggressor and victim, ideal and real, man and woman, adult and child, human and animal, etc., is primarily displayed as the physical and structural opposition between *Wuthering Heights* and *Thrushcross Grange*. These binary oppositions «produce a discourse of tension and difference, put in Foucauldian terms» (Møllegaard & Wilson, 2022, p. 27). The symbols associated with the Heights are representative of how the Brontës —in this case, Emily— portrayed nature: as female in gender and as an unruly and yet powerful threat to human life, whilst also maintaining its purity and incorruption (ibid., pp. 28-30). In this regard, adverse nature —likely acquiring the windswept and stormy atmospheric disturbances— could be understood as a symbol of manifest subversion by females and, by extension, nonhuman animals. The negative conditions of landscape work as reactionary forces with which to respond to the unjust perpetrations by malevolent males. As retaliation for mankind’s metaphorical ownership over nature, and, by extension, women, it has been interpreted that the treatment of individuals as property is advocated against (ibid.).

2. CANINITY AND THE BRONTËS

It is perhaps in the sister writers’ personal experiences with animal-pets that consciously made these into key components of their novels. There is a total of nineteen named —and this is highly significant— pet-dogs in their eight works of fiction and double that cipher of unnamed ones (Sunderland, 2023, p. 195).⁸ Of the many owned by the Brontë family, Keeper and Flossy were two of the most famous. Especially Emily, but also Anne, featured them in several of their paintings and wrote about them in their diaries (Barker, 2008). Charlotte wrote extensively about them and described their relationships with each other

⁸ Sunderland also draws attention to the possible reasons behind similarities between names of pets and humans (2023, p. 197).

in her *Letters* (Smith, 2004), too. Flossy, a Spaniel mix, was described in one of Charlotte's letters as «gentle and loving» (ibid., p. 50), and belonged to Anne, while half Mastiff, Keeper, seemed something else entirely. The childhood friend who, it is believed by some scholars, turned to a romantic entanglement of Emily Brontë's, gave her the dog. He described him in a note as a «relentless brute», ready to strike back «flying at any attacker's throat to hold them at the point of death» (Gaskell, 1997, p. 159). Keeper was «tawny and strong-limbed», completely under Emily's control and «fiercely» loving towards her (ibid.). Likely, it was the strong devotion by these animals that propelled their inclusion into the sisters' novels.⁹ As Jane Sunderland argues in her article on canine agency (2023, pp. 189-206), the Brontë sisters would endow their dog-characters with proper names and detailed processes of characterisation which helped shape them into beings much capable of showing signs of agency, cognition and subjectivity.

From a very young age the sisters would preoccupy themselves with the nature of all dogs, wild or domestic. Emily described the canine companions as «infinitely too good» opposing them to cats and comparing these to humans for their «excessive hypocrisy, cruelty, ingratitude» which were, to her, «detestable vices in the race» (Maier, 2020, p. 199). In an episode recounted by Sarah Maier (ibid., p. 200), she admitted to preferring the school-dog from where she worked as a teacher over her students. Although perhaps originally intended as a joke, this contributed to further shaping the social persona of Emily Brontë as somewhat misanthropic. Her attachment to a hawk whom she named Nero (ibid., p. 198) probably played a considerable part in the allegations against her perceived eccentricities and may have caused neighbours and relatives to otherise her further. Emily often took delight in activities separating her from the rest, which may indicate that she partook in this construction of her public persona into the archetypal stranger (Gaskell, 1997, pp. 57-60). Ever the *alter*, Brontë intentionally limited her interactions with others and kept her sisters and pets her sole friends (ibid.). The eldest Brontë sister recalls how frequently Emily, usually accompanied by her Mastiff, would run off to the Yorkshire «moors [that] were not part of the world but, like outer space, a glorious, limitless

⁹ According to Gaskell (1997, p. 159), Charlotte portrayed a fictional «Tartar» as uncannily similar to Keeper in *Shirley* (1849).

infinity [...] disappearing in a billow of skirts and cloak» with her «hair tor[n] from its ribbons [...] an «all-tied bonnet [...] flyin’ back like a winged messenger to the others», until she «stumbled home windblown, wet and filthy» (Maier, 2018, p. 304). Some descriptions, which will be explored later, link Emily’s public self to the wilderness often associated with nature, seen symbolically in Keeper and the sultry, misty uplands. As Sarah Maier conveniently points out: «there was a slippage between Emily and the natural and supernatural worlds that led many people to see her as a Romantic mystic on the moors» (2018, p. 297). There are scholarly pieces analysing the use of words such as «spirit» and «soul» in the novels and poetry by the Brontë sisters and how these become linked with the natural world (Chitham, 2019, pp. 257-269). It has been speculated that the sisters’ extensive reading of Platonic texts may have influenced the particular choice of terminology, as well as the meditative attitude towards the contemplation of nature (ibid., 257-258). In Emily Brontë’s poems, the references to the soul or the spirit may well be interpreted to be suggestive of immortality, and there are instances where it is hinted that nature, too, bears a soul («Stars», 1848). The trope of the lost soul as an archetypal wanderer finding a path in an all-natural environment is quite common in her oeuvre, and more explicitly outlined in the poem «The Philosopher» (1845).

3. THE OTHER(ISED) SISTER

3.1. *Framing Emily Brontë’s Public Persona*

In a letter addressed to family friend Elizabeth Gaskell, upon discussing pets, Charlotte implied how her sisters’ dog’s traits were a perfect match to their respective owners. Keeper is always described with darker connotations, strong and aggressive, in line with the «early Victorian view from Genesis 1:26 that seemingly grants man dominion over the animals, or it may be a pre-Romantic vision of animals as brutes to be controlled by Mankind» (Maier, 2018, p. 207). Susan Pearson (2011, p. 194) already correlates animals with children as symbolically similar: «closer to nature than the civilised adult»; similarly, George Letissier (2017) establishes a more intense link between dogs and the sublime, engaging in their anagrammatic relation with God. Perhaps Charlotte’s own

perceptions of her sister as somewhat brutish can be linked with Pearson's earlier statement:

In Emily's nature the extremes of vigour and simplicity seemed to meet. Under an unsophisticated culture, inartificial tastes, and an unpretending outside, lay a secret power and fire that might have informed the brain and kindled the veins of a hero (1899, p. 55)

Charlotte seems to recognise some of these features in Emily's poetry, described as «wild, melancholy and elevating» (Brontë, 1899, p. 49) and contrasts it with Anne's «quiet production of her own compositions» (ibid.).¹⁰ The effect of juxtaposing two characters as extremes is to exaggerate Emily's freedom of spirit and unconforming nature, in line with how Ada Harrison and Derek Stanford portray her «romantic, poetic and dramatic» (1959, p. 63). However, while all of this may initially sound like admiration, the distance alluded to in the descriptions of Emily and the rest of her peers are inevitably alienating. Charlotte gives an account of her sister: «stronger than a man, simpler than a child, her nature stood alone [...] never seen her parallel in anything» (1899, p. 28) and places her in a sort of liminal space. Emily's idea, therefore, of using gender-ambiguous pseudonyms under which to publish their first works may be more consequential than causal of such toughness of character. In her book, Homans ascertains that these pennames acted as «veils» and somewhat estranged the sisters from their public personas as published authors (1980, p. 108).

Because *Wuthering Heights* was not as well received as its sisterly counterparts, *Jane Eyre* or *Agnes Grey*, Charlotte Brontë's editor-persona intercedes for her sister in what claims to be in defense of the novel, musing on why it «must appear a rude and strange production...For it is moorish, and wild [...] the author being herself a native and nursling of the moors», a «country girl» with a «tendency to seclusion» and an «imagination somber and powerful» (Brontë, 1899, p. 60). She later added: «whether it is right or advisable to create beings like Heathcliff, I do not know: I scarcely think it is» (ibid., p. 21). Amber Regis refers to this process as an instance of ekphrasis, where the author's strangeness and somber reputation is described vividly to account for the «unintelligibility» of the literary product (2020, p. 172). Emily's purportedly

¹⁰ In his article from 2020, James Quinnell further discusses the differences in creativity and personality between Emily and Anne Brontë, shedding light on how differently they were perceived from one another.

emotional connection to the moors seems unusual: she took «dear delight» in «the bleak solitude [...] her mind could make an Eden» out of «sullen hollows in a livid hill-side» (Gaskell, 1997, p. 95). More importantly, the mythicised author is praised for her love of liberty, a freedom «without [which], she perished» (ibid.), which is probably what drew her so intensely to creatures «with wild, unyielding natures»,¹¹ while she «never showed regard to any human creature», and «all her love was reserved for animals» (Lutz, 2015, pp. 57-58). Brontë's social role of the outcast becomes more evident when we study the accounts of her self-imposed isolation. In Charlotte's biography, Elizabeth Gaskell reflects on the solitude of the Brontës:

But the children did not want society. To small infantine gaieties they were unaccustomed. They were all in all to each other. I do not suppose that there ever was a family more tenderly bound to each other (1997, p. 57).

As stated, Emily often expressed preference for canine companionship. Her devotion to Keeper, as well as to Nero, her hawk, made possible for her to rarely exchange a word with the locals or her peers (Brontë, 1899, p. 60). Deborah Lutz agrees that the wilder Brontë showed little, if any, regard for humans and found that «dogs opened up a well of emotion in her [...] For Emily, animals weren't pets so much as they were family» (2015, p. 57). These descriptions of Emily's character, while likely magnified for literary purposes, can be seen to match her alleged attitude well. To her father, Patrick Brontë, Emily was the favourite, «his right-hand [...] the cleverest, noblest and bravest of his children» and she was the only one he ever taught to shoot, perhaps because she, out of the others, was the most similar to him physically and in character (Lock & Dixon, 1979, pp. 369-370). To the rest, she was bestowed with stubborn tenacity and fair looks: «the prettiest» in Haworth (Robinson, 1896, p. 30), although subjective opinions on the latter were contradictory, and some deemed her longer silhouette, neglect of fashion and generally manly ways unattractive (Cautley, 2004). What seems to remain consistent, though, in terms of her appearance and personality to those who knew her were her wild strength and sense of loyalty. There is a noteworthy parallel which could be drawn

¹¹ As compared with Anne, who, reportedly, had affinities with domestic pets.

between Emily's highly praised traits and those framed as ideal in canines at the time.

3.2. *The «alters» of Wuthering Heights*

Wuthering Heights, becomes the playground for Emily Brontë to test liminality and challenge the settled boundaries between humans and animals—to the extent where they become indistinguishable. In the first chapter, when Lockwood first meets Heathcliff, spooked by his canine companions he describes them as «half-a dozen four-footed fiends, of various sizes, and ages» and «a brood of tigers» (p. 9). Heathcliff steps out from among them, and excuses the dogs' behaviour and traces similarities to his own, revealing that «guests are so rare in the house that [they] hardly know how to receive them» (ibid.). Having this as the opening episode of *Wuthering Heights* establishes the grounds of the rest of the novel, marked by the fine line separating Heathcliff from a beast. As a matter of fact, later, the account provided of Heathcliff's first arrival to the Heights, could match the description of a dog:

In stepped the master. He threw himself into a chair, laughing and groaning, and bid them all stand off, for he was nearly killed [...] 'See here, wife! I was never so beaten with anything in my life: but you must e'en take it as a gift of God; though it's as dark almost as if it came from the devil' [...] a dirty, ragged, black-haired child; big enough both to walk and talk: indeed, its face looked older than Catherine's; yet when it was set on its feet, it only stared round, and repeated over and over again some gibberish that nobody could understand (pp. 45-46).

In the excerpt, the orphaned boy is no better than a stray dog; given only a first name, as was customary with pets, it is remarkable how the family refer to him with the pronouns reserved for non-human beings and objects. The barrier of language is also erected and dismisses the wild child's utterances as unintelligible gibberish. The inaccessibility associated with some animals' ways of communicating is recalled in the text to add to the symbolic typecasting of Heathcliff as something other-than-human. In another interesting instance from his childhood, the narrator praises his endurance to harassment and ascribes it to past ill-treatment:

he would stand Hindley's blows without winking or shedding a tear, and my pinches moved him only to draw in a breath and open his eyes, as if he had hurt himself by accident, and nobody was to blame (p. 47).

In addition, it was not unusual for the family to refer to him as «dog», «hound», and «fiend» or to «pet» him when in need of affection (pp. 48-50); Nelly recounts Hindley's cruel attempts to enslave him, using him for farm labor (p. 57). Catherine's adolescence was tough on the housemaid, akin to the orphan boy's childhood, and a constant, rhetorical dehumanising of the teenager is observed. Words like «savage», «mischievous», and «irritable», and metonymic references to her tongue «plaguing everybody» abound. With the exception of Heathcliff, she is the only character who grinds her teeth as a threat:

such senseless, wicked rages! There she lay dashing her head against the arm of the sofa, and grinding her teeth, so that you might fancy she would crash them to splinters! (p. 151)

Even though Hindley was arguably the worst of the siblings, only Catherine and Heathcliff are animalised so intentionally. The novel compares the two protagonists to brutes, despite the many instances of their obvious victimhood.¹² Throughout the story, the beastly dogs owned by Heathcliff always bear names allusive to the threat and horror likely felt by strangers upon encountering them: Skulker, Throttler, Gnasher, and Wolf. Incidentally, these are exceedingly large hounds, used to portray Heathcliff's transition from «under» to «top-dog», and to effectively contrast Linton's smaller and more domestic breeds. Dogs in this case function as symbols of unruly nature and strict civility, respectively, adding to the eternal duel between the Heights and the Grange, the feminine and the masculine forces, darkness and light.

Catherine's daughter, Cathy, was often similarly described like an animal, albeit a gentler one, being «frightful», «lonely» (pp. 292-293), although a recurring focus on the tongue as a devilish agent continues to come up (pp. 302-303). A progression of Catherine Earnshaw, Cathy Linton demonstrates greater awareness of the otherisation she is constantly under; she can even be found to exploit it in a subversive act to frighten her abusers off and manipulate others in her favour (p. 19).¹³ In *Wuthering Heights* the

¹² There is an episode where Hareton, Hindley's son, is seen casually hanging a litter of puppies (232). This scene helps to display pups as vulnerable as children, drawing correlations between their helplessness and younger Heathcliff's.

¹³ While her mother was at times able to do this, she never exhibited any form of control over such antics. Cathy, then, chooses to embody the archetypal witch, actively adhering herself to the Gothic undertones of the novel; her strategy to gain agency involves full command (as the initiator) of the extreme reactions she fuels in others. The article by Albert Myburgh delves into Cathy's subversive use of this «black art» in *Wuthering Heights* (2018, pp. 61-72).

fragile line separating caninity and the main characters of Catherine and Heathcliff, and to a lesser degree, Cathy, often becomes invisible. Taking both Cathy and Heathcliff as alternative expressions of Catherine's self,¹⁴ projections of her suppressed wants, and embodiments of her worst fears, eventually turns them into symbols of her femininity. The fictional, canine figures repeatedly mirror the physical and emotional states of the novel's protagonists and are used to emphasise their dehumanisation and impliedly inherent otherisation. Cathy could be interpreted to embrace these qualities as the novel progresses, possibly in a manner of subversive acquiescence.¹⁵

3.3. *Symbols of otherness and estrangement in Brontë's poems*

In Emily Brontë's poetry, the personae inhabit a similarly liminal world to the protagonists of *Wuthering Heights*, and their identities appear just as hybrid. The overall tone is symbolised by the seemingly conscious behaviour of animals, and the changes in vegetation and weather —nature in the Brontës is consistently a female force. In «On the Fall of Zalona», the poetic persona writes of hungry dogs with wolf-like cries, tearing corpses apart, caught between the victimhood of trying to survive the war and the agency of predators, while their masters seem envious of their feast (ll. 37-40). In a way, the canine characters function as active representatives of the previous «pale soldiers/With famine-kindled eye» (ll. 29-30), the solitary sires (l. 21) and the children of the street (l. 25). The dogs in «From the evening fireside now» symbolise loyalty, still waiting for the dead man elegised in the poem:

But the very dogs repined,
Though I called with whistle shrill
Listlessly they lagged behind,
Looking backward o'er the hill – (ll. 33-6)

¹⁴ «Nelly, I AM Heathcliff!» (p. 104) may well be the statement from *Wuthering Heights* that best denotes duality of the self.

¹⁵ Perhaps, the author's social role as a stranger made its way as a major theme in the novel, too. The otherness now is seen as an innate quality solely dependent on the characters' physical circumstances, namely, appearance, place of birth or, of residence, etc. An interesting article expands on these ideas, stemming from Lacanian criticism and his concept of the mirror-stage, it adds to the fact that, as mirrors, Catherine's attempts to escape the Heights by marrying Linton are as much in vain as Heathcliff's transformation from underdog to top-dog (Akhter & Shams, 2022, pp. 74-80).

The dogs' attitudes of «lagging behind» and «looking back» may emphasize the speaker's reluctance to move on. Later, the poetic persona identifies their and the dogs' grief as the same:

Sorrow was not vocal there:
Mute their pain and my despair
But the joy of life was flown
He was gone, and we were lone (ll. 37-40)

An interpretation of lines 39-40 could hint at the speaker finding slight solace in belonging to a pack. In «we were lone», the poetic persona becomes included in the canine community. The popular expression of a «lone wolf» may additionally call the readers' attention. Eventually, the voice could find solace from abjection in similarly outcast beings.

Arguably on the other end of the spectrum, the poetic voice uses a dog to set a scene marked by safety and domestic comfort in her poem «And now the house-dog stretched once more»:

And now the house dog stretched once more
His limbs upon the glowing floor
The children half resumed their play
Though from the warm hearth scared away
The goodwife left her spinning wheel
And spread with smiles the evening meal (ll. 1-6)

Here, the predictability of the canine's character, stretching on the floor and acting as protector of the children playing is almost equated to that of the «goodwife» threading. A sense of familiarity is therefore established and the speaker feels secure: the dog and the woman are behaving accordingly to the societal canon. These are all rhetorical devices employed to contrast the mystery and uncertainty aroused in the poetic voice by the «unknown guest» (l. 8) who suddenly enters the story:

A silence settled on the room
The cheerful welcome sank to gloom
But not those words though cold and high
So froze their hospitable joy (ll. 15-8)

Similar to orphaned Heathcliff breaking into the Earnshaws' lives and wreaking havoc, the stranger's presence brings about chaos and danger. The orderly structure of the home is threatened by a quality in the stranger's nature

which, although the speaker claims to struggle to identify, clearly shows in their physical appearance:

No – there was something in his face
Some nameless thing they could not trace
And something in his voice's tone
Which turned their blood as chill as stone
The ringlets of his long black hair
Fell o'er a cheek most ghastly fair (ll. 19-24)

Like in *Wuthering Heights*, alterity is symbolised by literal and metaphorical darkness: Heathcliff's hair is black, his skin, darker than that of his step-siblings, and his large hounds and pointers are similarly dark-furred;¹⁶ Catherine's hair is dark brown and curly, a symbol of her ferocity; Cathy is presented as quasi-competent in the «black arts» and threatens characters into submission (p. 19).¹⁷ Ghastliness exuding off the stranger is also common to the protagonists of *Wuthering Heights*, as they are, in one way or another, always associated with the spectral realm. As canine symbols, the howls by the dogs inhabiting the Heights are as ominous as they are ghastly, and a sound often associated with the novel's unwavering eeriness.

4. CONCLUSIONS

Emily Brontë's contributions to society, culture, and literature are deeply intertwined with the archetype of the stranger, a figure that fluctuates between being mystified, at times, and, at others, demonised. This archetype, ever-present in her work, represents anything that exists outside the rigid boundaries of societal norms and conventions, often perceived as threatening, whether for better or for worse. Brontë keenly draws on this inherent human fear of the unknown, and subtly infuses it into her creations to generate the distinctive Gothic atmosphere often associated with her works. The «other» —the stranger, the wanderer or vagabond, and the outcast— are all sub-types that, when viewed through a Jungian lens, closely align with his theory of the archetypal shadow.

¹⁶ Heathcliff's intentionality is coincidentally referred to as the «black fire» in his eyes (p.122).

They would, fittingly, dwell on the periphery of the typosphere. These types and tropes are represented in numerous ways throughout Brontë's writing. The binarism in characters such as Catherine, Heathcliff, and Cathy, who in my analysis are transmutational expressions of each other, offers a vivid personification rooted in such tensions. Coupled with the undeniable impact of wild, untamed forces of nature, rowdy animals that resist subjugation, and the ever-present theme of darkness, these all serve as conceptual metaphors for the irreconcilable extremes found at the heart of Victorian ideals.

Women and dogs, in particular, stand out as the most striking embodiments of alterity in Brontë's literary works. As implied in various first-person accounts, it could be argued that Brontë deliberately crafts an image of herself as the stranger which is simultaneously a mystic and an outcast, the «top-dog» and the «underdog», the genius and the loner, and which she then methodically curates for the world to see. By strategically using symbolism as a central literary device, Brontë establishes a clear and recognizable archetype of alterity, one that resides at the very core of both caninity and femininity. As I hope to have demonstrated in this paper, the women and dog characters become the very means by which alterity extends, through direct or indirect allusion, to the broader themes of duality, and to the moral and spiritual complexities of the Victorian societal model. In her novels and poems, the canine and feminine symbols are combined, solidifying the concept of the «other» as a pervasive and essential force in her creative work.

CITED WORKS

- Akhter, A. & Shams, A. T. (2022). Identity economics in Emily Brontë's *Wuthering Heights*: An empathetic inquiry into psychoanalysis. *SCHOLARS*, 4(2), 74-80.
- Ballesteros González, A. A. (2023). *El lado oscuro de la cultura victoriana: Jack el destripador y otros monstruos*. Akal.
- Barker, J. (2008). *The Brontës: A Life in Letters* (2nd Edition). Folio Society.
- Brontë, C. (1852-1855). Letters. In Smith, M. (Ed.), *The letters of Charlotte Brontë*. Oxford University Press.
- Brontë, C. (1899). Biographical notice of Ellis and Acton Bell. In Ward, M. A. (Ed.), *Works of the sisters Brontë, vol. 5* (pp. 43-51). Bigelow, Brown, & Co.
- Brontë, E. (1993). *The complete poems*. Penguin Classics.
- Brontë, E. [1847] (2002). *Wuthering Heights*. Penguin Classics.

- Cautley, C. H. (2004). Old Haworth folk who knew the Brontës. In Kambani, M. (Ed.), *Lives of Victorian literary figures, part II* (pp. 170-179). Routledge.
- Chitham, E. (2019). Emily Brontë and aspects of platonic attitudes. *Brontë Studies*, 44(3), 257-269.
- Chodorow, N. (2014). *Femininities, masculinities, sexualities: Freud and beyond*. The University Press of Kentucky.
- Clark, D. M. (1996). Curs and lapdogs: The world of dogs in *Wuthering Heights*. In Fernández Corugedo, S. G. (Ed.), *Many sundry wits gathered together* (pp. 93-100). University of A Coruña.
- Dickens, C. [1837-1839] (2003). *Oliver Twist*. Penguin Classics.
- Dickens, C. [1850] (2004). *David Copperfield*. Penguin Classics.
- Flegel, M. (2015). *Pets and domesticity in Victorian literature and culture: Animality, queer relations, and the Victorian family*. Routledge.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism*. Princeton University Press.
- Garton, S. (2004). *Histories of sexuality*. Routledge.
- Gaskell, E. [1857] (1997). *The Life of Charlotte Brontë*. Penguin Classics.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests* (Trans. Newman, C. & Doubinsky, C.). University of Nebraska Press.
- Harrison, A. & Stanford, D. (1959). *Anne Brontë: Her life and work*. Methuen.
- Homans, M. (1980). *Women writers and poetic identity: Dorothy Wordsworth, Emily Bronte and Emily Dickinson*. Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1968). *The archetypes and the collective unconscious* (2nd ed., Trans. Adler, G., & Hull, R. F.C.). Routledge.
- Kreilkamp, I. (2005). Petted things: *Wuthering Heights* and the animal. *The Yale Journal of Criticism*, 18(1), 87-110.
- Letissier, G. (2017). From dog alterity to canine sublime: A cross-century reading of Victorian fiction. *Cahiers Victoriens & Edouardiens* 85, 1-12.
- Lock, J. & Dixon, C. W. T. (1979). Man of sorrow: Life, letters and times of the reverend Patrick Brontë, 1777-1861.
- Lotman, Juri. (1990). *Universe of the mind: A semiotic theory of culture* (Trans. Shukman, A.). Tauris & Co.
- Lotman, Juri. (2005). On the semiosphere (Trans. Clark, W.). *Sign Systems Studies*, 33(1): 205-229.
- Lutz, D. (2015). *The Brontë cabinet: Three lives in nine objects*. Norton & Co.
- Maier, S. E. (2018). The neo-Victorian presence(s) of Emily Brontë. *Victorians*, 134, 289-307.
- Maier, S. E. (2020). Neither brutes nor beasts: animals, children, and young persons in the Brontës. In Ayres, B. & Maier, S. M. (Eds.), *Animals and their children in Victorian culture* (pp. 196-215). Routledge.
- Møllegaard, K. & Wilson, K. (2022). Deconstructing weather, landscape, and otherness in Emily Brontë's *Wuthering Heights*. *The International Journal of Literary Humanities* 21 (1), 25-37.
- Myburgh, A. (2018). Cathy's subversive 'black art' in Emily Brontë's *Wuthering Heights*. *English Academy Review*, 35(1), 61-72.
- Pearson, S. (2011). *The rights of the defenseless: Protecting animals and children in golden age America*. The University of Chicago Press.

- Propp, V. [1927] (1968). *Morphology of the folktale* (Trans. Scott, L.). University of Texas Press.
- Pyke, S. M. (2017). Cathy's whip and Heathcliff's snarl: Control, violence, care, and rights in *Wuthering Heights*. In Mazzeno, L. & Morrison, R. (Eds.), *Animals in Victorian literature and culture* (pp. 167-187). Palgrave.
- Quinnell, J. (2020). A distinct family likeness: A reappraisal of the creative partnership between Anne and Emily Brontë. *Brontë Studies*, 45(3), 258-271.
- Regis, A. K. (2020). Interpreting Emily: Ekphrasis and allusion in Charlotte Brontë's editor's preface to *Wuthering Heights*. *Brontë Studies*, 45(2), 168-182.
- Ritvo, H. (1987). *The animal estate: The English and other creatures in the Victorian age*. Harvard University Press.
- Robinson, A. M. F. (1896). *Emily Brontë*. Roberts.
- Rowland, S. (2019). *Jungian literary criticism*. Routledge.
- Smith, M. (2004). *The letters of Charlotte Brontë*. Taylor and Francis.
- Sunderland, J. (2023). Canine agency and its mitigation in the characterization of dogs in the novels by Charlotte, Emily and Anne Brontë. *Brontë Studies*, 48(3), 189-206

**Canon literario,
(in)visibilización y autoría**

INMACULADA MENGÍBAR: NOTAS SOBRE UNA POÉTICA EN LOS MÁRGENES

Micaela Moya

Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

Inmaculada Mengíbar es una poeta que, desde nuestro punto de vista, ha sido injustamente dejada al margen. Incluso cuando su producción comienza en un período prometedor en el que las mujeres parecen al fin encontrar en la escena poética el lugar que les corresponde, su poesía es olvidada y recibe muy poca atención de la crítica especializada.

En este sentido, uno de los principales objetivos de la crítica literaria que se postula y propone feminista será el de recuperar voces olvidadas por una tradición literaria con un fuerte sesgo heteropatriarcal. Recuperar las poéticas de autoría femenina, proponer nuevas líneas de lectura o pensarlas en conjunto con otras serán algunos de los desafíos a los que nos enfrentamos. En este marco, en los últimos años se han publicado una serie de volúmenes colectivos y monográficos que se encargan de recuperar y estudiar a poetisas de distintos períodos¹. A esto se le suman

¹ Entre muchos otros aportes, podemos mencionar los volúmenes colectivos *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)* (2017), coordinado por Remedio Sánchez García y Manuel Gahete; *Voces de mujer en la poesía española de la Transición* (2020), editado por María Payeras Grau; *Hacia la recuperación de la memoria. Canon escolar y poesía escrita por mujeres (1927-2020)* (2021), bajo la coordinación de Alicia Vara López y Fátima Cuadrado Hidalgo y *La loca de los versos: voces femeninas en la poesía española (siglos XIX a XXI)* (2022) bajo la edición de Verónica Leuci y Facundo Giménez. También hubo una serie de monográficos de revistas dedicados al tema. En este grupo, resultan relevantes *Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos*, coordinado por Ana Rodríguez Callealta y José María Balcells; *Voces líricas de*

las ediciones de las llamadas antologías de género que, a partir de la publicación de *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (1986) a cargo de Ramón Buenaventura, no han dejado de producirse. Aunque la propia nominación de las antologías y su existencia pueden resultar polémicas, no hay dudas de que estas colecciones han contribuido para el reconocimiento de las poetas. Aun así, a casi cuarenta años de la publicación de esta antología inicial, todavía no encontramos el ansiado efecto derrame² en las llamadas antologías «generales», que contemplan corrientes o grupos poéticos. Es cierto que las poetas más jóvenes ya no atraviesan las mismas dificultades que sus antecesoras y sus obras son editadas a la par de las de sus compañeros hombres, así como también ha aumentado su presencia en premios literarios. Sin embargo, una vista atrás nos permite reparar en que las generaciones poéticas previas no gozaron de la misma suerte. Incluso una generación como la de Inmaculada Mengíbar, surgida en plena Transición y que encuentra ciertos mecanismos, como las ya citadas antologías de género, que buscan reivindicar sus producciones poéticas, no halla, luego, asidero en las antologías generales y queda, pese a los esfuerzos, relegada.

El objetivo de este trabajo es, entonces, proponer un primer acercamiento a la poética de Inmaculada Mengíbar, encuadrándola en el grupo de la otra sentimentalidad, y delimitar algunas de las principales líneas que atraviesan su producción.

2. SEMBLANZA BIOBIBLIOGRÁFICA

Inmaculada Mengíbar (Córdoba, 1962) tiene una trayectoria poética tan breve como intensa. Su primer poemario, *Los días laborables* (1988), recibe el *accésit*

ambos lados del Atlántico. La poesía escrita por mujeres en español en el siglo XXI (2000-2021) a cargo de Carmen Medina Puerta y Alí Calderón y *Voces de mujeres en la poesía hispánica (del Romanticismo al siglo XXI)*, bajo el cuidado de Verónica Leuci. Debemos añadir, por supuesto, los trabajos independientes de numerosos investigadores, tanto artículos como libros de autoría única, que abordan no solo grupos de poetas, sino también a las autoras de manera individual.

² Contra los pronósticos, las antologías de género no han logrado incrementar significativamente la presencia de las poetas en las antologías generales o de grupo. La paridad todavía no se ha alcanzado. La mayoría de las antologías de grupo no contemplan a ninguna mujer y si lo hacen, el número es mucho menor que el de sus pares masculinos. Para el análisis de esta cuestión, se recomienda el libro de María Rosal Nadales, *Del boom de los ochenta al laberinto de internet. Las poetas, el canon y la educación literaria* (2023).

del Premio Hiperión de Poesía en 1988, mientras que el segundo (y último por el momento), *Pantalones blancos de franela* (1994) fue Premio Jaén de Poesía. Finalmente, una serie de poemas que aparecen, como último coletazo de la producción poética de la autora, en la revista *Reverso* en 1996. Desde ese entonces, Mengíbar no ha dado a conocer nuevos poemas.

Su obra poética puede encuadrarse en el grupo granadino de la otra sentimentalidad. Cabe recordar que dicho grupo se consolida en 1983 en Granada, con la publicación que realizan Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador. Allí se reúnen una serie de manifiestos que, acompañados por una selección poética, fijan los preceptos básicos del grupo que, bajo la maestría de Juan Carlos Rodríguez, marcará la escena poética española. Además de Mengíbar, Teresa Gómez y Ángeles Mora formaban parte del núcleo inicial granadino, que luego terminaría reconvirtiéndose a un círculo de poetas más amplio con la poesía de la experiencia. Como ya se ha estudiado en otras ocasiones (Moya, 2024; Moya, en prensa), todas ellas han sido eclipsadas por sus pares masculinos. Aunque Ángeles Mora es quizás la poeta más conocida del grupo, su obra encuentra el reconocimiento muy tarde, a partir de la obtención del Premio Nacional de Poesía en 2016. Así, el primer estudio monográfico de su obra, *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo* (2022), editado por José Jurado Morales se publica en 2022. Hasta el Premio Nacional de Poesía, como destaca Jurado Morales en la introducción del libro, «su nombre sonaba a poco más que a los amigos y su poesía quedaba oculta tras la de otros colegas» (2022a, p. 3).

En el caso de Inmaculada Mengíbar, la atención que ha recibido por parte de la crítica especializada ha sido prácticamente nula. Encontramos algunas reseñas como «De una insensata sentimentalidad» de José Luna Borge, que reseña en 1989 el primer poemario de Mengíbar, aparecido un año antes, y «El pensamiento de la diferencia: “Pantalones blancos de franela” de Inmaculada Mengíbar» de Catalina Domínguez, que hace lo propio con el segundo, aunque algo tardíamente (el poemario es de 1994 y la publicación de Domínguez del 2004). A esto hay que sumar la intervención de la poeta Rosa Berbel en el marco de una serie de conferencias que se dieron por los cuarenta años de la otra sentimentalidad en Granada en mayo de 2023 y nuestras propias contribuciones (2024 y en prensa) que estudian la poesía de Inmaculada Mengíbar en relación con la de Ángeles Mora. En este sentido, encontramos otras aportaciones que

estudian la producción de Mengíbar en relación con otras poéticas. Por citar solo algún ejemplo, Eva Álvarez Ramos estudia el poema «Cosas de mujeres» en su artículo «Penélope ya no quiere ser princesa. Arquetipos femeninos de la tradición clásica en la poesía española contemporánea» (2016). Frente a este panorama, creemos necesario proponer una mirada general sobre su obra, que se concentre en los principales temas y procedimientos para resignificar así a esta voz injustamente olvidada.

3. EL AMOR EN LA POESÍA DE INMACULADA MENGÍBAR

El amor es, sin lugar a duda, el tema central de la producción poética de Inmaculada Mengíbar. El vínculo amoroso —en el caso de Mengíbar, siempre heterosexual— es explorado en sus textos desde perspectivas múltiples, aunque prima un lineamiento básico: la ruptura del amor romántico y la construcción de otro tipo de amor urbano, sin grandilocuencias o, en palabras de Rosa Berbel³, «mediocre»⁴. Esta manera de mirar el amor mucho tiene que ver con la propuesta del grupo poético en el que su producción se inscribe: la otra sentimentalidad. En este sentido, el grupo granadino recupera la noción machadiana de que los sentimientos cambian y se modifican con el transcurso de la historia. Así, el amor del tiempo que ocupa a los poetas de la otra sentimentalidad es el amor sin grandilocuencias, sin éxtasis, un amor más banal y cotidiano.

Es también un amor urbano, pero las ciudades «no son sólo el telón de fondo del amor, sino parte constitutiva de su historia. La realidad, aunque *no demasiado hermosa* es —como el tiempo, como el deseo— otra de las propiedades irrenunciables de ‘este amor’ concreto, tal como el poeta lo vive y lo cuenta» (González, 2005, pp. 396-397). Las palabras de Ángel González sobre el tratamiento de la ciudad en *Completamente viernes*, el poemario de Luis García Montero, son extrapolables a la mirada que prevalece en la poesía de Inmaculada

³ Agradecemos a Rosa Berbel el habernos enviado su intervención, que se encuentra todavía inédita, en los encuentros producidos en 2023 en torno a los cuarenta años de la otra sentimentalidad.

⁴ Así explica esta condición Rosa Berbel: “esta cuestión, la del amor mediocre, se coloca en el centro de una poética experiencial que hace del sujeto mediocre su personaje por antonomasia, una mediocridad entendida en el mejor sentido posible, como una oportunidad política.” (2023)

Mengíbar y en general, a toda la poesía de la otra sentimentalidad. De esta manera, en la producción de nuestra autora la ciudad (mencionada bien mediante topónimos o a partir de descripciones que, por los elementos y dinámicas, refieren claramente a un escenario urbano) es esencial para comprender la mirada que se proyecta sobre el amor. Muestra de ello es uno de los poemas que compone *Los días laborables*:

El mismo olor a tiempo despeinado.
Las mismas calles, los mismos semáforos,
la farmacia de enfrente, el Café de los poetas
tan solo como el aula que esta tarde me ha hablado
de ti en literatura. Y es idéntico
el inefable tacto de la noche en mis hombros
desnudos al calor del misterio o el verso,
y el modo con que acuden a mis ojos portales,
la memoria de calles con parejas lentísimas,
meses, fechas, andenes, madrugadas, al roce
de azahar de esas noches
que aún me reconocen como suya.
(...)
Va surgiendo una hilera dorada de farolas
que hace temblar un resto
de oscuridad en tus labios.
(...)
Todo aquello que nunca llegamos a decirnos
en aquella ciudad de otoño,
me habla
con tu acento de cosas perdidas para siempre.
(Mengíbar, 1988, pp. 25-26)

Como podemos observar, la construcción del espacio urbano se compone, inicialmente, de una sucesión de elementos de la realidad cotidiana (calles, semáforos, farmacia, café, aula, portales, farolas), que parecen sumarse para, hacia el final del poema, nombrar a la ciudad como un todo que los contiene «en aquella ciudad de otoño, /me habla» (Mengíbar, 1988, p. 26). Los distintos elementos se enfatizan con la repetición de determinantes como «el mismo» o «los mismos» que dan cuenta de esta reiteración del paisaje urbano en la trayectoria vital del sujeto poético. Esta noción del paisaje urbano como algo que se repite y se mantiene inalterable a lo largo de los años se contrapone con el vínculo entre el sujeto amoroso y el sujeto amado porque, mientras que la ciudad permanece invariable, el amor se transforma. El poema da cuenta de una

escena de desamor en la que el vínculo entre los amados se ha roto y el olor de los azahares y la ciudad que no muta parecen ser, para el sujeto poético, un recordatorio de la historia vivida:

Y desde algún lugar
del desamor acaso, del olvido
de aquello que tal vez me hizo feliz un día
—tus manos o tu piel— me llega ahora
un olor de azahar que me envuelve y que besa
dulcemente mis ojos, mis labios, un momento,
mientras cierro el balcón.
(Mengíbar, 1988, p. 26)

De ahí que, como propone Ángel González, la ciudad no sea solo escenario, sino un elemento esencial en la construcción del amor. En esta misma línea, también puede leerse el poema que abre *Los días laborables*:

Vamos andando tan deprisa a veces.
Video club, relaciones humanas, pub, se vende,
¿qué voy a hacer mañana?, si estuvieras
conmigo ahora, el mar.
El mar triste de las agencias de viajes,
o el de aquella postal, tierna y cursi, que nunca
me enviaste
es tan desconsoladamente verde
como las luces
de los taxis amargados del otoño.
Y es un desesperado
abuso de desconfianza y soledad
el que me lleva
de nuevo a ti, esta tarde
ahora que las tiendas
empiezan a cerrarse, y es hermoso
pensarte entre la gente, aferrarse a la idea
de que podrías surgir
debajo de cualquier paraguas, sorprenderme
de espaldas, tapándome los ojos y los sueños.
(...)
(Mengíbar, 1988, pp. 11-12)

Así podemos ver cómo el encuentro con el amado se piensa en un tiempo distinto al de la ciudad, que es siempre veloz y acelerado. Por otro lado, el poema también nos muestra una serie de apariciones de espacios naturales que rápidamente se reescriben como fotos o postales que son, en realidad, elementos

de la vida urbana, meros simulacros. La naturaleza solo sirve para pensar o reescribir la escena citadina en la que el amor es el único que logra detener el ritmo vertiginoso.

Además de urbano, el amor que propone la poesía de Mengíbar rompe con el modelo romántico. Esta ruptura del amor romántico puede verse, por ejemplo, en el modo en que se plantea la separación. El cambio en la poética del abandono en la poesía escrita por mujeres ya había sido apuntado como un rasgo representativo de esta generación poética por la crítica especializada (Keefe Ugalde, 1994, p. 30; Rosal, 2008, p. 61). Así, no encontramos ya a mujeres que sufren y lloran la partida del amado, sino a otras que lo recuerdan sin dramatismo y continúan con sus actividades habituales. Esto puede verse en el poema «Tomándome un gin-tonic en mi casa», de *Pantalones blancos de franela* (1994):

Tomándome un gin-tonic en mi casa

Olvidar

es difícil.

Lo mismo que planchar una camisa

o que meter en el congelador

los cubitos de hielo.

O sea, que requiere su trabajo

y no poca atención.

Al final queda siempre alguna arruga.

Al final se derrama un poco de agua, siempre.

(Mengíbar, 1994, p. 66)

El poema comienza con la sentencia «Olvidar / es difícil» (1994, p. 66), que parece ser indicadora de una escena de sufrimiento en la que el sujeto poético intenta, sin éxito, olvidar a su amado. Sin embargo, Mengíbar rompe con el tono esperado y da lugar a una serie de versos que comparan el olvido con distintas actividades domésticas que, desde el sistema heteropatriarcal, aparecen con frecuencia asociadas a la mujer: «Lo mismo que planchar una camisa / o meter en el congelador / los cubitos de hielo» (1994, p. 66). La segunda estrofa se encarga de aclarar los puntos en común entre estas actividades, a primera vista, disímiles: «O sea, que requiere su trabajo / y no poca atención» (1994, p. 66). El amor romántico, entonces, se quiebra en el poema porque el olvido no resulta ya una actividad inhabilitante que deja al sujeto poético sumido en la tristeza,

sino una más del día a día, repetida, cotidiana, que puede lograrse solo a base de trabajo y atención. Aunque la estrofa final del poema conserva un tono más grave y se apuntan allí, continuando la comparación iniciada, los efectos que deja el olvido: «Al final queda siempre alguna arruga. / Al final se derrama un poco de agua, siempre» (1994, p. 66), cierto es que el poema, ya desde su propio paratexto, desrealiza la idea del amor romántico. Así, la poética de Mengíbar se sitúa en consonancia con la de otras poetas contemporáneas como Almudena Guzmán⁵ que, como señalaran Keefe Ugalde (1994) y posteriormente Rosal Nadales (2008), proponen una poética del abandono diferente, en la que la mujer continúa con su vida y sus actividades diarias pese al desamor.

Por último, en el tratamiento del amor en la poesía de Mengíbar, y en consonancia con esta ruptura del amor romántico que señalábamos, podemos encontrar una serie de poemas que dan cuenta de encuentros ocasionales, sin un compromiso afectivo marcado. La falta de compromiso afectivo aparece en su poesía tanto de parte de su amado como del propio sujeto poético, vertiente en la que nos concentraremos en esta ocasión. Muestra de ello será el poema «Poca cosa», publicado en la revista *Reverso* (1996):

Poca cosa

Bastante poca cosa, a simple vista.
Demasiado delgado,
para mi gusto.
Un tanto
insípido, anodino.
Alguien
que no te dice nada especialmente.
Y, sin embargo, aquella noche supe
que si al día siguiente me telefoneaba,
me acostaría con él.

Y telefoneó.

Mucho mejor de cerca que de lejos,
tierno y obsceno al mismo tiempo y dulce
como un terrón de azúcar en la boca,
decidí que tendría que probarlo
una vez más.

⁵ En la poética de Almudena Guzmán el mejor ejemplo de esto lo constituye la última sección de su poemario *Usted* (1986).

Y más tarde
fue otra y otra y otra y otra y otra y
tuve miedo al pensar
dónde podría llevarme todo aquello.

Ir poniendo tierra de por medio fue mi modo de huir
y él tampoco hizo mucho por quitarla.
Pero una de las últimas noches me pidió,
tierno y obsceno al mismo tiempo
y dulce
como el terrón de azúcar de su lengua en mi boca,
que le escribiera un poema. Entonces yo,
bajo un impulso extraño,
en un intento
de llevármelo conmigo a un lugar
muy cerca del peligro, le propuse: inspíramelo tú.

De habérmelo inspirado,
quién sabe lo que estaría escribiendo.
(Mengíbar, 1996, 4-5)

Como se desprende de la lectura del poema, desde el paratexto nos encontramos con un sujeto poético que no reivindica la belleza del amado, sino que, por el contrario, lo describe como «poca cosa». Aquí ya encontramos un quiebre en relación con la tradición lírica amorosa que propone que el amado o la amada causa el completo obnubilamiento del sujeto poético. A pesar de esto, el sujeto poético deja un resquicio para el encuentro sexual («Y sin embargo, aquella noche supe/ que si al día siguiente me telefoneaba, /me acostaría con él»). Los encuentros se repiten, pero en ningún momento están marcados por el sentimiento amoroso que, incluso, parece asustar al sujeto poético («tuve miedo al pensar/ dónde podría llevarme todo aquello»). Así, llega la separación que, en consonancia con el resto del poema, no es dolorosa. Una reflexión aparte merece también la posición de este hombre «poca cosa» que pide al sujeto poético un poema, pero que no es capaz de inspirárselo. No solo encontramos aquí la subversión del modelo femenino como musa silente, sino que el gesto se extrema todavía más porque este hombre ni siquiera reúne las cualidades para erigirse como muso.

Por último, cabe realizar una breve reflexión sobre el erotismo que no abunda en la producción de Mengíbar. En los primeros poemarios está prácticamente ausente y las únicas manifestaciones destacables se encuentran en

el número de *Reverso*, nos referimos tanto a «Poca cosa» como en «Una foto». Sorprende en este último poema lo explícitas que son las imágenes. Queda la duda de si de haber seguido publicando, la poética de Mengíbar hubiera tomado este derrotero:

El caso es que nos fuimos directamente a la bañera.
La idea fue de él,
y yo estaba encantada, aunque al principio
sentí como una ráfaga de pudor de ese tonto que te viene
cuando menos lo esperas,
pero pasó enseguida.

Imagina una esponja
llenándose y llenándose
y de nuevo entregada,
olvidada,
flotando.
Pues Jesús iba haciendo que me sintiera así.
Y su polla era suave
acariciada
por debajo del agua,
y su culo pequeño, y duro y deseable.
Y era fácil reírnos,
decir obscenidades,
dejarnos cada uno en las manos del otro
y jugar a escaparnos del deseo
como
pastillas de jabón.
(1996, pp. 9-10)

4. IMÁGENES DE MUJER EN LA POESÍA DE INMACULADA MENGÍBAR

Otro punto relevante y definitorio en la poesía de Inmaculada Mengíbar es el modo en el que se presentan las subjetividades femeninas. En este sentido, no solo encontramos una subversión de la imagen de mujer tradicional en los poemas amorosos, sino también otros en donde se reflexiona específicamente sobre la condición de mujer o se establece una genealogía. Así, por ejemplo, en «Cosa de mujeres», contenido en *Pantalones blancos de franela* (1996), se deja de

lado el modelo de la esposa fiel y sumisa para reivindicar la libertad sexual de la mujer:

Cosa de mujeres

Pero seamos realistas:
Penélope, cosiéndole,
no es más feliz que yo
ahora mismo rompiéndole
la cremallera.
(1994, p. 29)

La figura de Penélope, entonces, ya no representa a un sujeto poético que reivindica el placer y lo prefiere frente a la condición abnegada que caracteriza a la esposa de Ulises. Con este modelo también se polemiza en «Karma» en donde se toma la voz de una de las amantes de Ulises, aunque no se la identifica. Desde nuestro punto de vista, ambos poemas pueden leerse en conjunto dado que rechazan el modelo femenino que representa Penélope para abogar por otro más libre:

Karma

En los últimos años,
Ulises y Penélope
han realizado algunas visitas a una bruja.
Siempre salía yo.

Y por más de que él negara cualquier cosa,
me dice que Penélope
se ha puesto como loca a restaurar las redes
y a la vez a buscar apartamento.
Y que ahora es el fin.
Que por eso ha venido.

Cuando me lo confiesa,
todo esto me deja no sé cómo, de pronto.
(1994, p. 44)

Por último, en «Un Edipo complejo» encontramos una imagen de mujer independiente, que da cuenta del trabajo que le costó construirse a sí misma y trabajar en esta libertad:

Un Edipo complejo

Para cuando mi padre
me dio alas,
yo
había tenido tiempo de construirme
un avión.
(1994, p. 31)

Como vemos, se recupera aquí el complejo de Edipo planteado por Freud, lo que nos asegura que el sujeto poético puede identificarse como femenino. Con una fuerte carga irónica, entonces, este sujeto poético niega esta relación de enamoramiento con el padre y reafirma su condición independiente.

5. EL HUMOR EN LA POESÍA DE INMACULADA MENGÍBAR

Como se desprende del último poema citado, el humor es otra nota característica de la producción poética de Inmaculada Mengíbar. Este humor, que se traduce esencialmente en el uso de la ironía, es propio de la poesía de la experiencia, según apunta Araceli Iravedra (2007, p. 144). Aunque cierto es que, en las producciones de las otras mujeres de la otra sentimentalidad, Ángeles Mora y Teresa Gómez, el recurso está ausente. En la poesía de Mengíbar, el uso del humor es más intenso a medida que avanzan los poemarios. Como bien señala Rosa Berbel (2023), el humor irrumpe en *Pantalones blancos de franela* y se intensifica todavía más, desde nuestro punto de vista, en los poemas contenidos en *Reverso*. Además de algunos ejemplos que ya hemos citado (como «Cosa de mujeres» o «Un Edipo complejo») encontramos otros, como «Los hombres no lloran» que también recupera, con una fuerte carga irónica, la figura de Ulises, que se utiliza, en esta ocasión, para describir al amado:

Los hombres no lloran

Volveré a por ti,
me grita en un sollozo contenido
-después de rechazarme-
igual que un marinero desde un buque de guerra.
¿De modo
que éste era mi Ulises?
(1994, p. 36)

Ulises no se presenta como un modelo masculino ideal, sino que se lo utiliza, en esta ocasión, para referir más concretamente al amado que parte y promete pronto regreso, ya que esta es la escena que se representa en el poema. Sin embargo, aunque se lo compara con hombres fuertes como el propio Ulises o «un marinero desde un buque de guerra», el hombre que dibuja este poema se caracteriza por su debilidad. La ironía se hace presente en el poema en el título (que recupera un lugar común en los mandatos de la construcción de masculinidades hegemónicas) que se contradice en el propio desarrollo del poema («me grita en sollozo contenido /-después de rechazarme-»). En esta misma línea se encuentra la pregunta retórica de los últimos versos («¿De modo/ que éste era mi Ulises?») que da cuenta de la insatisfacción del sujeto poético.

6. CONCLUSIONES

Como hemos podido apreciar en este pequeño recorrido por la obra de Inmaculada Mengíbar, su poética es un terreno muy fértil. Los temas y procedimientos que hemos apuntado nos hablan de una poesía que, por un lado, es muy hija de su tiempo porque se adscribe perfectamente a los preceptos de la otra sentimentalidad, pero por el otro, muta y se transforma con la incorporación de procedimientos como el humor o nuevas temáticas como el erotismo. Así, aunque su producción sea reducida, podemos ver una evolución en su poética. Estudiar su poesía es, además, una tarea relevante porque implica recuperar una voz femenina dentro de la otra sentimentalidad y estamos convencidos, siguiendo a Sultana Wahnón, que las voces de Mengíbar, Mora y Gómez proponen una doble subversión: «esa otra voz femenina que venía a hacer aún más compleja la fórmula de la otra sentimentalidad (...) Aquí no se trataba sólo de construir una sentimentalidad no burguesa, sino de construirla también fuera de la lógica masculina» (en Díaz de Castro, 2003, p. 20). En este sentido, pensamos que es hora ya de que las voces de Ángeles Mora, Teresa Gómez e Inmaculada Mengíbar sean estudiadas a la par de los miembros más reconocidos del grupo poético porque representan, incluso mejor que algunos de sus pares masculinos, el programa poético de la otra sentimentalidad y ofrecen una nueva vuelta de tuerca, esto es: una mirada fuera de la lógica masculina. Esperamos que este acercamiento a la producción de Inmaculada Mengíbar atraiga a posibles

lectores y a la crítica especializada porque, desde nuestro punto de vista, la poesía de Mengíbar tiene todavía mucho que decirnos.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Ramos, E. (2016). «Penélope ya no quiere ser princesa. Arquetipos femeninos de la tradición clásica en la poesía española contemporánea». *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 31.
- Berbel, R. (2023). «Inmaculada Mengíbar» [inédito]
- Borge, J. L. (1989). «De una insensata sentimentalidad». *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Aborros de Asturias*, 53, 101-102.
- Buenaventura, R. (1986). *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Hiperión.
- Díaz de Castro, F. (2003). *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Fundación José Manuel Lara.
- Domínguez Sánchez, C. (2004). «El pensamiento de la diferencia: “Pantalones blancos de franela” de Inmaculada Mengíbar». *Clarín: Revista de nueva literatura*, 9, 52, 19-21.
- González, A. (2005). «Completamente viernes: el amor entretanto y entre todo» en *La poesía y sus circunstancias*. Seix Barral, 394-400.
- Iravedra, A. (2007) «De ‘The poetry of Experience’ a ‘Poesía de la Experiencia’: algunas reflexiones para la revisión historiográfica de un concepto crítico», *Iberoromania* 64, 132-146.
- Jurado Morales, J. (ed) (2022). *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo*. Editorial Comares.
- Jurado Morales, J. (2022a). «Viejas y nuevas miradas a la obra poética de Ángeles Mora» en Jurado Morales, J. (Ed.), *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo*. Editorial Comares, 3-13.
- Keefe Ugalde, S. (1994). «El proceso evolutivo de la nueva poesía femenina española», *Revista de estudios hispánicos*, Vol. 28, 1, 79-94.
- Leuci, V. y Giménez, F. (Coords) (2022). *La loca de los versos: voces femeninas en la poesía española (siglos XIX a XXI)*. Es Pulpa Ediciones.
- Leuci, V. (2024). «Voces de mujeres en la poesía hispánica (del Romanticismo al siglo XXI)», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 47.
- Medina Puerta, C. y Calderón, A. (2023). «Voces líricas de ambos lados del Atlántico. La poesía escrita por mujeres en español en el siglo XXI (2000-2021)», *Revista internacional de culturas y literaturas*, 26.
- Mengíbar, I. (1988). *Los días laborables*. Hiperión.
- Mengíbar, I. (1994). *Pantalones blancos de franela*. Hiperión.
- Mengíbar, I. (1996). *Reverso*. *Revista de versos* 3. Reverso- Millennium.
- Moya, M. (2024). «Poesía, realidad y amor en Inmaculada Mengíbar y Ángeles Mora», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, Núm. 24, 225-240.

- Moya, M. (en prensa). «Voces eclipsadas: Ángeles Mora y Inmaculada Mengíbar, las mujeres de la “otra sentimentalidad”» en Leuci, V. y Romano, M. (coords.). *De los Salones a la web. sociabilidad(es), redes y campo literario en España (siglos XIX a XXI)*. Eudem.
- Payeras Grau, María (Ed) (2020). *Voces de mujer en la poesía española de la Transición*. Visor.
- Rodríguez Callealta, A. y Balcells, J. M. (Eds) (2020). «Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos». *Studia Iberica et Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, N 7.
- Rosal Nadales, M. (2008). “Semiótica de la soledad o la cancelación del síndrome de cenicienta”, *ED.UCO: revista de investigación educativa*, 3, Homenaje al profesor Luis Sánchez Corral, 53-70.
- Rosal Nadales, M. (2023). *Del boom de los ochenta al laberinto de internet. Las poetisas, el canon y la educación literaria*. Dykinson.
- Sánchez García, R. y Gahete, M. (coords.) (2017). *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Tirant lo Blanch.
- Vara López, A. y Cuadrado Hidalgo, F. (Eds.) (2021). *Hacia la recuperación de la memoria. Canon escolar y poesía escrita por mujeres (1927-2020)*. UCOPress.

MARIA OLEART EN EL ESPEJO DE LA POESÍA: VOCES, MIRADAS Y SILENCIOS

Sílvia Piqué Pallàs

Universitat de Girona

1. INTRODUCCIÓN

Podríamos pensar en el canon literario como una telaraña hecha de las voces que han perdurado en el tiempo, o en un espejo de múltiples caras donde las obras literarias se reflejan las unas en las otras, y quizá también quienes las escribieron. En la línea del antropólogo Marc Augé (2019), para quién la memoria se construye a través de la erosión del olvido —de forma parecida a como el mar moldea la orilla de la costa— (p. 31), nos preguntamos si este entramado que es la tradición se configura no solo a través de los nombres que perduran, sino también de los que se mantienen en el olvido, y que aquí se refieren al silencio en la literatura de las mujeres.

El nombre de Maria Oleart apareció en el parlamento hecho por Maria-Mercè Marçal en el II ciclo *Cartografies del desig* [Cartografías del deseo], en la casa Elizade de Barcelona, el 18 de marzo de 1998. Estos ciclos —realizados en 1997, 1998 y 2001— pretendían crear mapas imaginarios que vincularan las voces de las escritoras. En aquella ocasión, iba dedicado a cinco autoras en lengua catalana desaparecidas de forma reciente: Maria-Aurèlia Capmany, Helena Valentí, Montserrat Roig, Quima Jaume y Maria Oleart. Maria-Mercè Marçal se refirió a ellas no solo para que sus palabras perduraran, sino para que se leyeran en contextos diferentes, tomaran nuevos significados, como «nueva sangre» para el público lector (Marçal, 1999, p. 9). Así pues, estos nombres aparecen unidos a la voluntad de Marçal de buscar madres y hermanas literarias y de crear una genealogía literaria femenina.

La obra de Maria Oleart (Barcelona, 1929 – Alella, 1996) puede situarse junto a la de autores en lengua catalana que vivieron la Guerra Civil y el franquismo como Joan Brossa o Avel·lí Artís Gener, quienes fueron grandes amigos suyos. En 1965 salió a la luz su primer libro de poesías, *La mort i altres coses*, y que la autora consideró como el primero después «del desvetllar d'una letargia de mestressa de sa casa» [del despertar de una letargia de ama de casa] (López, 1985). A partir de aquí, en poesía publicó *Enllà* (1974), *M'empasso pòls quan beso la terra* (1983), *Versos a Anaïs* (1989) y *Solitud* (1991). En narrativa, el año 1976 ganó con *Vuit narracions*, el premio Víctor Català de cuentos en los Juegos Florales de Lausana, y el año 1989 publicó *Contes estrafets*. A pesar que su obra publicada es acotada, dentro del archivo familiar se conserva una gran cantidad de obra inédita, que incluye poesía, narraciones, una obra de teatro y una novela¹. Asimismo, son relevantes los artículos, narraciones y entrevistas que realizó para la revista municipal *Alella* entre 1976 y 1994.

Esta autora tiene la particularidad que nos permite partir de sus propios planteamientos y puntos de vista sobre la cuestión de los roles de género. Nos centraremos en las entrevistas que realizó a una veintena de escritoras entre 1978 y 1986, en las que articula su concepción del género y de la escritura. A partir de estas intervenciones, analizaremos su libro de poemas *Versos a Anaïs* (1989), con el objetivo de indagar cómo se representa el género en su poesía, de qué manera incorpora la noción de *silencio*, y hasta qué punto se hace eco de la obra de otras escritoras. De este modo, el artículo propone un recorrido que vincula sus reflexiones personales con su práctica poética, y que explora las resonancias entre ambas.

2. ITINERARIO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Primero, partimos de la poca bibliografía existente sobre Maria Oleart, y de la falta de investigaciones previas que se refieran a ella. Contamos, a pesar de ello, con los prólogos y epílogos a su obra. Primero, del poeta Pere Ribot (Oleart, 2010), quien considera que la poesía de Oleart, evocando a Carles Riba y Joan

¹ A partir de diciembre de 2023, hemos tenido acceso al archivo familiar en diferentes ocasiones, a través del contacto establecido con los hijos de Maria Oleart, Tomás y Joana Bel Oleart.

Maragall, crea un breve e infinito «paisaje interior» donde confluyen calma y tragedia humana (p. 19). De forma similar, Sala-Cornadó señala cómo su lírica resuelve el impulso de agresividad de las personas integrando luces y sombras (Oleart, 1974, pp. 11-12). Por otra parte, Montserrat Abelló relaciona la vida y obra de la escritora con Anaïs Nin y enfatiza la imaginación y sensualidad de su escritura (Abelló, 1999; Oleart, 2007). Finalmente, Joana Bel, hija suya y también poeta, señala el legado que Oleart recibió de su padre Gumersind, y cómo su poesía reflejó sus momentos de crisis vital (Oleart, 2007, 2010). Finalmente, recalca la dicotomía entre la «ególatra tragedia» y la «generosa alegría» (2010, p. 10) que ya había apuntado previamente Ribot.

En segundo lugar, para la contextualización teórica, nos fijamos en el concepto de *silencio* vinculado a la tradición literaria. Sullà (2007) reflexiona sobre los procesos de selección que configuran el canon literario, subrayando su carácter colectivo y su transformación a lo largo del tiempo. Destaca, además, que el canon, como práctica cultural y literaria, constituye también un producto histórico (p. 18). En este marco, resulta especialmente pertinente la aportación de Fina Birulés (2014) en relación con el silencio dentro de la tradición literaria. La autora sostiene que «la memoria voluntaria de las personas siempre destruye, «sempre té a veure amb el gest conscient o inconscient de posar a part, d'organitzar» [siempre tiene que ver con el gesto consciente o inconsciente de poner a un lado, de organizar] (p. 87), y compara el pasado de las mujeres con los sueños que no dejan huella en el recuerdo.

A su vez, esta noción de olvido nos remite a *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf, donde la autora vincula el silencio u olvido de la voz femenina con la furia. A esta línea se suma la voluntad explícita de Maria-Mercè Marçal de construir una genealogía literaria femenina, con el propósito, tal como ella misma expresa, de responder a «la quasi orfenesa a què ens hem hagut d'enfrontar les dones escriptors a l'hora de rastrejar una tradició literària que parlés des dels nostres ulls i des de la nostra experiència» [la casi orfandad a la que nos hemos tenido que enfrentar las mujeres escritoras a la hora de rastrear una tradición literaria que hablara desde nuestros ojos y desde nuestra experiencia] (Fuster, 2010, p. 492).

En el ámbito de la narrativa catalana contemporánea, Lluïsa Julià (2008), siguiendo el estudio de Anne Charlon (1990), señala que entre 1947 y 1983 las escritoras exploran la situación que la mujer había heredado del franquismo, de

forma personal, psicológica y social, y de las posiciones que podían tomar para contrarrestarlo (p. 11). Asimismo, expresa que surgieron distintas generaciones cuyas obras comenzaron a publicarse durante los sesenta, y afirma que las Jornadas Feministas de 1976 en la Universidad de Barcelona contribuyeron a crear un contexto cultural propicio para las escritoras.

También la obra de Maria Oleart se inscribe en este contexto. Sus inicios en la revista coinciden con su gran actividad en el ámbito cultural, literario y político, de forma que se vinculó a escritoras como Montserrat Abelló, y participó en iniciativas como la IV Feria Internacional del Libro Feminista, que se celebró en Barcelona en 1990. Del mismo modo, las entrevistas a escritoras pueden ser leídas como una cartografía literaria femenina.

Finalmente, desde una perspectiva metodológica, y ante la escasa investigación previa sobre la autora, hemos considerado la oportunidad que planteaba partir de sus propios planteamientos mediante el material que publicó en la revista *Alella*. Para ello, hemos recopilado el conjunto de colaboraciones que firmó en dicha publicación, lo cual ha permitido establecer una base documental directa. Este proceso ha incluido, además, el contacto con su familia y entorno cercano, y el acceso al archivo familiar, con el fin de contextualizar su producción y ampliar la comprensión de su trayectoria.

3. MARIA OLEART Y LA REVISTA *ALELLA*

3.1. *Los inicios de la revista: en tiempos de cambios*

El primer número de la revista *Alella* apareció en enero de 1960. En un momento en que el franquismo daba señales de cierta apertura y se promovieron diferentes iniciativas alrededor de la lengua catalana². Inicialmente, era un boletín de tres o cuatro páginas de l'Associació Catòlica d'Antics Alumnes i Amics de

² Con el final de la Segunda Guerra Mundial, el régimen se flexibilizó y se permitieron ciertas iniciativas, pero en la línea de dejar la lengua catalana en los márgenes, como elemento folklórico (Samsó, 2003). Con ello, durante los años sesenta, el catalanismo aprovechó las grietas en el grado de permisividad del sistema y combinó actividades legales con otras de clandestinas (Santacana, 2003).

l'Escola Pia d'Alella. Era un medio de información de los socios y tenía un componente marcadamente religioso. Progresivamente, fue ampliando el número de temas y de páginas, hasta que en 1964 se concretó un cambio de orientación. A partir de entonces se consolidó como medio de información municipal, y con el nombre que tiene desde entonces: *Alella*. María Oleart se incorporó a la revista en otro momento de cambios. En el número 151, de mayo de 1976, en la portada aparece la *senyera* con las palabras «Temps de canvis» [Tiempos de cambios]. Estos cambios se referían al momento que vivía el país después de la muerte de Franco, y, también, a la mayor apertura que se quería introducir en la revista, por lo cual se hizo una llamada a la participación de nuevos colaboradores. Dos números después, en setiembre de 1976, en la editorial aparece la nota que sigue:

Atenent al prec que vàrem fer al número 152, dos nous col·laboradors han vingut a enriquir el contingut de la revista amb dues seccions fixes: «LA DONA OPINA», de Maria Oleart de Bel, escriptora i poetessa, de Mar i Muntanya; i «LA PLANA D'EN TONI», per el dibuixant alellenc Antoni Bancells³ [Atendiendo a la petición que hicimos en el número 152, dos nuevos colaboradores han venido a enriquecer el contenido de la revista con dos secciones fijas: «LA DONA OPINA», de María Oleart de Bel, escritora y poetisa, de Mar i Muntanya; y «LA PLANA D'EN TONI», por el dibujante de Alella Antoni Bancells]. (1976: 3)

A partir de aquel momento y hasta 1994, María Oleart escribió de forma periódica en la revista. Sus contribuciones incluyen: artículos, entrevistas, poesías, narraciones y cuentos infantiles. Según Ramon Ruiz Bruy, director actual de la revista, la relevancia de María Oleart se refiere a que fue la primera mujer a formar parte del equipo de redacción y, por otro lado, por la innovación que suponía por aquel entonces tratar la cuestión de los roles de género (comunicación personal, 7 de noviembre de 2023). Primero, a través de sus artículos *La dona opina*, y, entre 1978 y 1986 con las *Converses* o entrevistas a escritoras.

³ En las citas textuales de la revista *Alella*, hemos optado por ser fieles al texto y no realizar su corrección ortográfica, ya que la revista es testimonio y reflejo de la situación de la lengua catalana en aquel momento histórico concreto.

3.2. *Sobre la alienación de la mujer: las entrevistas a las escritoras*

En sus primeros artículos, *La dona opina*, el tema central es la concepción que la sociedad de su tiempo tenía de los roles atribuidos a uno y otro género. Al lado del título aparece el dibujo de una muchacha con faldas y alas, dentro de una jaula, tachada con dos líneas que se cruzan, y que puede remitirnos a la necesidad de matar el ángel del hogar, como señalaba Virginia Woolf.

En las entrevistas a las escritoras continuó dando relevancia a esta temática. Les dio comienzo en 1978, dentro de esta misma sección, con una «conversa» con Montserrat Prats, que había obtenido un accésit de poesía en los Juegos Florales de Múnich de 1977 con el libro *A cavall de la tramuntana*, y que era amiga de Oleart. Estas «converses» incluyen una breve presentación de la escritora, una fotografía suya o ilustración, y un fragmento de algún texto literario. Oleart entrevistó a las siguientes escritoras: Olga Xirinacs (junio de 1978), Carme Samper (setiembre de 1978), Teresa-Montserrat Sala (diciembre de 1978), Rosa Fabregat (diciembre de 1979), Carme Riera (otoño de 1980), Núria Albó (invierno de 1980), Maria Antònia Oliver (invierno de 1981 y primavera de 1982), Maria Dolors Alibés (verano de 1982), Maria Àngels Anglada (otoño de 1982), Emília Queralt (invierno de 1982), Zoraida Burgos (primavera de 1983), Renada-Laura Portet (verano de 1983), Margarida Aritzeta (otoño de 1983), Isabel-Clara Simó (primavera de 1984), Erinska Vilorbina (verano de 1984), Mercè Giralt (invierno de 1984), Pilar Rahola (verano de 1985), Maria Dolors Orriols (otoño de 1985), Assumpció Cantalozella (primavera de 1986) y Montserrat Cornet (verano de 1986).

Todas comparten su vocación literaria y la escritura en lengua catalana. Existe una gran diversidad en lo que concierne a las edades. Encontramos a escritoras jóvenes como Teresa-Montserrat Sala que todavía no había cumplido los veinte años —y que era hija del poeta Anton Sala-Cornadó, amigo de Oleart—, para quien la dedicación a la escritura era todavía una ilusión, hasta escritoras con una trayectoria profesional consolidada como Maria Àngels Anglada y Maria Dolors Orriols.

Maria Oleart no se ciñe a hacer preguntas, sino que además expresa sus puntos de vista y opiniones. Ya al inicio, en la presentación, la forma de acercarse a las autoras es muy personal. Así, se refiere a cómo las conoció —en actividades culturales o literarias— o en la lectura que ha hecho de sus libros. Por ejemplo, dice que leyó la novela *Fest-te repicar* de Núria Albó «d'una tirada» [de una tirada] (Oleart,

1980b, p. 27), que a Maria Àngels Anglada la conoció en la presentación de un libro suyo, *Díptic*, (Oleart, 1982b, p.39) y que con Maria Dolors Alibés coincidieron en el IV Encuentro de Escritores en Lengua Catalana en Valencia (Oleart, 1982a, p. 40).

Algunos temas se tratan de forma reiterada. Es habitual que se interese por el proceso de creación literaria, por los géneros utilizados, la profesionalización del oficio y la razón de escribir. Sobre este tema, a Erinska Vilorbina le dice que «segurament no ets una persona de la primera volada (si ens vols dir els anys...) i si sempre has escrit, com és que sols tens dos llibres publicats?» [Seguramente no eres una persona de la primera volada (si nos quieres decir los años...) y si siempre has escrito, ¿cómo es que solo tienes dos libros publicados?] (Oleart, 1984, p. 29); y a continuación, le pregunta la relación que esto guarda con el hecho de ser mujer. O también, a Maria Àngels Anglada, que ya ha cumplido más de cincuenta años, le pide la razón por la que lleve solo diez años publicando. Y aunque la otra le corrige, puesto que son doce, poco después Oleart le pregunta: «què opines sobre l'alienació (sic)* de la dona a través del temps i què ens caldria fer per sortir-nos-en del tot, algun dia?» [¿Qué opinas sobre la alienación de la mujer a través del tiempo y qué nos haría falta hacer para salirnos de ella del todo, algún día?] (Oleart, 1982b, p. 40). Así pues, la cuestión de la «alienación de la mujer», que realiza a muchas de las autoras, se conecta a menudo con el tema de la escritura.

En este sentido, Oleart expresa la dicotomía entre el desarrollo de la vocación literaria y los condicionantes de la vida familiar. En la entrevista con Montserrat Prats, Oleart afirma que «la majoria d'escriptors, sobretot en prosa, que han fet soroll per l'interès dels seus textos, són dones alliberades, en general solteres o separades» [la mayoría de las escritoras, sobre todo en prosa, que han hecho ruido por el interés de sus textos, son mujeres liberadas, en general, solteras o separadas] (Oleart, 1978a, p. 22). A continuación, añade que las dos tienen suerte de que sus «respectivos» las entiendan y no les sea necesario llegar a ninguna situación extrema para trabajar. Al final, todavía le pide si ser madre de familia le priva de decir lo que lleva dentro. También así, a Maria Dolors Alibés le recuerda un día que hablaban de una escritora que ambas conocían, cuando alguien dijo que estaba separada y que entonces Alibés afirmó: «Per això pot fer tantes coses...» [Por eso puede hacer tantas cosas...] (Oleart, 1982a, p. 41).

De forma puntual se refiere a posibles condicionantes en el mundo literario. En este sentido, hace referencia a los Juegos Florales de Lausana de

1976, advirtiendo que el jurado, cuando premiaron la poesía de Olga Xirinacs, pensaban, antes de abrir la plica, que el autor era un hombre, a lo cual Xirinacs no da otra relevancia que la de anécdota, puesto que los poemas debían extrañar al jurado, si pensaban que estaban escritos por un hombre (Oleart, 1978b, p. 26). También cuando le expresa a Maria Dolors Orriols que ella no ha considerado nunca que un editor ponga obstáculos para la publicación por el hecho de ser mujer, pero que, en cambio, la jornada que nunca se acaba, con los niños y las tareas del hogar, sí que dificulta su realización, aunque afirma que para las jóvenes del momento las cosas son diferentes (Oleart, 1985, p. 35).

La diferencia existente entre generaciones, Oleart la pone de manifiesto cuando se fija en la edad de las escritoras, y que se relaciona con cómo afectó la vivencia de la Guerra Civil y el franquismo en algunas de ellas. Por ejemplo, en Maria Dolors Orriols, nacida en Vic en 1914, Oleart advierte que sus primeras publicaciones fueron cuentos y ensayos en revistas clandestinas. Cuando Maria Oleart le pregunta sobre la actividad de escribir, Orriols explica que ella escribe cinco horas diarias y que, aunque nunca ha dejado de hacerlo, no publicó durante veinticinco años porque no seguía las reglas de juego del franquismo (Oleart, 1985, p. 35). El contraste generacional se hace evidente a través de la siguiente entrevistada, Assumpció Cantalozella, nacida en Santa Coloma de Farners en 1941, a quien Oleart se dirige diciendo:

Em fa il·lusió que hi hagi escriptors joves. No se'n veuen gaires. En general ens trobem amb dones que han anat fent la viu- viu tancades a casa o dedicades en altres professions, i, un bon dia, quan poden mostrar la seva obra al món, ja tenen arrugues [Me hace ilusión que haya escritoras jóvenes. No se ven muchas. En general nos encontramos con mujeres que han ido sobreviviendo encerradas en casa o dedicadas a otras profesiones, y, un buen día, cuando pueden mostrar su obra al mundo, ya tienen arrugas]. (Oleart, 1986, p. 27)

En algunas de las entrevistas, Oleart se refiere a la soledad de la mujer. A Carme Riera le pregunta sobre este tema cuando le habla de la «solitud corprenedora» [soledad sobrecogedora] de sus personajes femeninos (Oleart, 1980a, p. 32). Seguidamente, trata la cuestión de la dificultad de entendimiento entre ella y el mundo y el mundo y ella. A través de la obra de Maria Antònia Oliver, se refiere a las implicaciones de la soledad, de «saber ser sola», y poder observar la vida y los objetos desde una nueva mirada, aunque esto implique una renuncia a la «convivencia amorosa» (Oleart, 1981-1982, p. 51). Finalmente, Oleart concluye que ella busca soluciones para la mujer en cada libro que lee.

4. LA POESÍA EN EL ESPEJO: *VERSOS A ANAÏS*

Teniendo en cuenta la importancia que María Oleart da al concepto de «alienación de la mujer», se hace necesaria la interpretación de su poesía desde una perspectiva de género. En este sentido, consideramos su libro de poemas *Versos a Anaïs* como el más apropiado para un análisis de este tipo, pues se refiere a la vivencia de la sexualidad, el paso del tiempo y la escritura desde un punto de vista femenino.

En el libro de poemas, la voz poética interpela a Anaïs Nin, y a personajes importantes de su vida y de los *Diarios*, como Henry y June Miller, o de su obra narrativa, como Djuna⁴ y Sabina, las cuales aparecen en *Cities of the Interior* (1959). *Versos a Anaïs* es como un juego de espejos en que Nin se ubica delante de la voz poética. En otro plano, todavía encontramos las proyecciones que Nin hace de ella a través de sus personajes.

Aunque opuestos, el reflejo y la transparencia guardan relación. La imagen del espejo alude al mismo tiempo a la transparencia. A través de la pintura *Ein Mädchen, das einen Brief liest* [Muchacha leyendo una carta] (1657) de Jan Vermeer, Román Echeverri (2011) muestra la capacidad reflectante que tienen los cristales, a pesar de la ilusión absoluta de transparencia. Asimismo, señala que «el cristal funciona como creador de reflejos fantasmagóricos, de efigies que surgen detrás de la pantalla de transparencia» (p. 68). De esta forma, en el primer poema del libro, la transparencia tiene connotaciones con el espejo —o modelo— que representa Nin, con la capacidad de trascender a través de la escritura, y con la idea de la muerte:

Vull dir-te, a través de la caiguda de la llum
 amb què la mort t'envolta
 i et dóna transparència
 d'allò dit sense misteri:
 «Anaïs, torna a parlar
 amb veu de paper blanc,
 que t'escoltin les dones de curt alè
 i que aprenguin —si volen—
 el respirar a tota consciència».

⁴ En la aparición del nombre de Djuna en *Cities of the Interior*, parece evidente la referencia a Djuna Barnes. A pesar de eso, Nin aseguraba que lo había elegido a través de un libro de nombres (Wells, 2016, p. 13).

[Quiero decirte, a través de la caída de la luz
con que la muerte te envuelve
y te da transparencia
de lo dicho sin misterio:
«Anais, vuelve a hablar
con voz de papel blanco,
que te escuchen las mujeres de corto aliento
y aprendan —si quieren—
el respirar a toda conciencia»]
(Oleart, 1989, p. 15)

La alusión a la mirada es frecuente. Por un lado, los ojos se identifican con el miedo. En el horizonte —«d'horitzó-cadena-mur» [el horizonte-cadena-muro]— y en la visión del mar «banyant-te els ulls» [bañándote los ojos] (Oleart, 1989, p. 34) se nos aparecen los ojos de un desconocido de fría mirada, y que podemos pensar que se trata del miedo de nuestros propios ojos reflejados. Este miedo —«la por, la inguarible por» [el miedo, el incurable miedo] (p. 17)— puede referirse a la experiencia vital de miedo a la muerte, el miedo a la incertidumbre —«d'un enllà que et puny, inevitable» [de un más allá que te pune, inevitable] (p. 34)—, o el miedo al silencio de la hoja en blanco o la mudez de las palabras: «¿Qui endevinarà la desconeguda nota / que l'esvoranc d'un instrument oblida, / capgirant-se, incert, al nou desfici?» [¿Quién adivinará la desconocida nota / que la brecha de un instrumento olvida, / revolviéndose, incierto, al nuevo desasosiego?] (p. 27).

En contraposición, la mirada forma parte del juego sensual entre esconderse y exhibirse —«Ens exhibim per a no veure'ns./ Amagades, ens donem senceres/per a guardar el misteri» [Nos exhibimos para no vernos./ Escondidas, nos damos enteras / para guardar el misterio] (Oleart, 1989: 16)— donde las cosas se enseñan o dicen a medias, y el secreto o misterio puede aludir al silencio, a lo que no mostramos. Aquí, las transparencias evocan el cuerpo desnudo detrás de un tejido vaporoso o ligero. En este punto, los ojos adquieren una connotación absolutamente diferente: «S'ofereixen de nou, els ulls, / tancats, mediterranis, / per a continuar embrutant-se / en donació constant d'amor» [Se ofrecen de nuevo los ojos, / cerrados, mediterráneas, / para continuar ensuciándose / en donación constante de amor] (p. 26).

La voz y el silencio participan de este juego a través de los labios. El paso del tiempo se muestra en «uns llavis d'oblit, porosos / com nits de tardor» [unos labios de olvido / como noches de otoño] (Oleart, 1989, p. 30) donde la voluptuosidad se une a la idea de melancolía y caducidad. En este punto, el color

blanco se relaciona con «l'ansia adormida de la carn» [el ansia adormecida de la carne] (p. 40), con las nubes caducas, con la nieve y la transparencia del agua que surge de ella (p.30). De forma similar, a través de los colores anaranjados nos preguntamos qué es la belleza: «¿ És bellesa / la bellesa del sol taronja de tardor / desapareixent darrere l'enrunada casa, / o entremig del núvol i la seca carena? [¿Es belleza / la belleza del sol anaranjado de otoño / desapareciendo detrás de la derruida casa, / o entre la nube y la seca carena?] (p. 32).

Por otra parte, el color rojo se asocia a la interioridad de la mujer, al fuego y a la sangre: «I és cert allò de les mirades / com sagetes sang endins» [Y es cierto aquello de las miradas / como saetas sangre adentro] (Oleart, 1989, p.40). El proceso de transformación alquímica se da a través de la ebullición de la cruorina, que es el componente que pigmenta la sangre de rojo —«Cada pétal de pensament / té el color distint de la cruorina / en constant ebullició» [Cada pétalo de pensamiento / tiene el color distinto de la cruorina / en constante ebullición] (p. 29). El cambio alquímico coincide con el proceso de creación literaria y las incógnitas que surgen a través suyo. Igualmente, con los misterios de la brujería y el mundo de las mujeres hechiceras:

Estic segura que hi ha dones vermelles
que s'autocremen com el foc.
La teva exacta presència
assenyala la manera de dir-ho tot
i repetir-ho.
Les paraules que es formen
i reformen i s'escolten, escolades
com l'eterna sang de les dones
una a una.
[Estoy segura de que hay mujeres rojas
que se autocreman como el fuego.
Tu exacta presencia
señala la manera de decirlo todo
y repetirlo.
Las palabras que se forman
y reforman y se escuchan, escurridas
como la eterna sangre de las mujeres
una a una]
(p. 20)

El último poema representa un compendio o una conclusión, donde la palabra «PLAER» [PLACER] va atada a cada uno de los personajes, Henry, June

y Anaïs. A través de la relación triangular que mantuvieron, se hace una exhortación al placer sensual, pero desde el recuerdo y la imaginación:

Ai, el record dels sexes vellutats...
Només la tendra rememrança d'orgasmes rojos.
Anaïs: l'intel·lectual plaer d'un desig
a la punta dels dits i a la mòbil llengua
de tres llavis humits i dobles!
L'imperatiu punyent goig d'acabar i continuar,
tot alhora, Henry, June, Anaïs...
PLAER, PLAER, PLAER.
[Ay, el recuerdo de los sexos aterciopelados...
Solo la tierna remembranza de orgasmos rojos.
Anaïs: ¡el intelectual placer de un deseo
en la punta de los dedos y en la móvil lengua
de tres labios húmedos y dobles!
El imperativo punzante goce de acabar y continuar,
todo a la vez, Henry, June, Anaïs...
PLACER, PLACER, PLACER.]
(Oleart, 1989, p. 46)

5. CONCLUSIONES

Nos hemos aproximado al contexto sociohistórico y cultural y a la figura de Maria Oleart a través de las páginas de la revista *Alella*. Desde un primer momento, hemos situado sus artículos y entrevistas en el marco de las acciones y posicionamientos adoptados por las escritoras para desarticular el legado que el franquismo había dejado a las mujeres. Así lo demuestra la insistencia con que Oleart abordaba la cuestión del género en sus entrevistas, y cómo estas representaban una forma de tejer vínculos entre autoras, y de trazar cartografías literarias, en sintonía con los planteamientos de Maria-Mercè Marçal.

En cierta forma, entre las entrevistas y la poesía se repiten unas mismas preocupaciones. La persistencia en referirse a la edad de las entrevistadas puede relacionarse con la preocupación, en la poesía, por el paso del tiempo. Igualmente, las fricciones entre la vocación literaria y los condicionantes de la vida familiar entroncan con la reflexión lírica en torno a la subjetividad femenina, y la forma como esta vivencia se enlaza a la escritura. En este punto también podríamos ubicar la pregunta recurrente sobre «la alienación de la mujer», y que coincide plenamente con la cuestión del silencio y del olvido en la literatura de

las mujeres. En cualquier caso, en la poesía, los diferentes temas adquieren una dimensión más íntima. En ella, el silencio equivale a un misterio o secreto donde la sexualidad alcanza una posición central. De esta forma, podemos vincular el adormecimiento, olvido o silencio de la carne con la mudez de las palabras, con la dificultad que entraña la escritura, o con el silencio en la tradición literaria.

Para concluir, Maria Oleart busca respuesta a sus propios interrogantes a través de las escritoras, como si les preguntara lo que ella se pregunta a sí misma. También la voz poética se interroga mirándose en el espejo. Y, aunque la mayoría de las veces las incógnitas quedan sin respuesta, consideramos que la solución al silencio se articula precisamente mediante esta imagen del reflejo. Viéndose a través de otras mujeres, la voz poética puede desvelar la sensualidad dormida. Igualmente sucede así con la escritura, que representa, en definitiva, el resultado final de la construcción de este entramado de voces mediante el cual escribimos y nos significamos.

OBRAS CITADAS

- Abelló, M. (1999). «Una fascinació: Maria Oleart – Anaïs Nin» [Una fascinación: Maria Oleart – Anaïs Nin]. En Ll. Julià (Ed.), *Memòria de l'aigua. Onze escriptores i el seu món* [Memoria del agua. Once escritoras y su mundo]. (pp. 149-179). Proa.
- Associació Catòlica d'Antics Alumnes i Amics de l'Escola Pia d'Alella (setiembre 1976). *Alella*, (153).
- Augé, M. (2019). *Les formes de l'oubli* [Las formas del olvido]. Éditions Payot & Rivages.
- Birulés, F. (2014). *Entre actes: Entorn de la política, el feminisme i el pensament* [Entre actos: En torno a la política, el feminismo y el pensamiento]. Trabucaire.
- Charlon, A. (1990). *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)* [La condición de la mujer en la narrativa femenina catalana (1900-1983)] (P. Canal, Trad.). Edicions 62.
- Fuster, F., *Obra poètica* (1984-2001) [Obra poética (1984-2001)] (Ll. Julià, Ed.). Proa.
- Julià, M. L. (2008). Dones i escriptures: construcció del discurs i legitimació en la literatura catalana actual [Mujeres y escrituras: construcción del discurso y legitimación en la literatura catalana actual]. *Literatures. Segona època*, (6), 9-27. https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/literatures/2008/literatures_a2008n6p9.pdf
- López Crespi, M. (1985, 3 de març). Maria Oleart. L'ofici d'escriptor [Maria Oleart. El oficio de escritor]. *Última bora*.
- Marçal, M.-M. (1999). «Pròleg» [Prólogo]. En Ll. Julià (Ed.), *Memòria de l'aigua. Onze escriptores i el seu món* [Memoria del agua. Once escritoras y su mundo] (pp. 9-12). Proa.
- Oleart de Bel, M. (prólogo de Sala-Cornadó, A.). (1974). *Enllà* [Más allá]. Torrell de Reus.

- Oleart de Bel, M. (marzo 1978a). La dona opina. Conversa amb Montserrat Prats [La mujer opina. Conversación con Montserrat Prats]. *Alella*, (160), 22-23.
- Oleart de Bel, M. (junio 1978b). La dona opina. Conversa epistolar amb Olga Xiriniacs [La mujer opina. Conversación epistolar con Olga Xiriniacs]. *Alella*, (161), 26-27.
- Oleart de Bel, M. (otoño 1980a). Xerrada mig telefònica amb Carme Riera [Charla medio telefónica con Carme Riera]. *Alella*, (170), 32-33.
- Oleart de Bel, M. (invierno 1980b). Conversa amb Núria Albó [Conversación con Núria Albó]. *Alella*, (172), 27-28.
- Oleart de Bel, M. (1981-1982). Entrevista a Maria Antònia Oliver [Entrevista a Maria Antònia Oliver]. *Alella*, (175-176), 49-52.
- Oleart de Bel, M. (verano 1982a). Conversa amb Maria Dolors Alibés [Conversación con Maria Dolors Alibés]. *Alella*, (177), 40-41.
- Oleart de Bel, M. (otoño 1982b). Conversa amb Maria Àngels Anglada [Conversación con Maria Àngels Anglada]. *Alella*, (178), 39-41.
- Oleart de Bel, M. (verano 1984). Conversa amb Erinska Vilorbina [Conversación con Erinska Vilorbina]. *Alella*, (185), 28-30.
- Oleart, M. (otoño 1985). Conversa amb Maria Dolors Orriols [Conversación con Maria Dolors Orriols]. *Alella*, (190), 33-35.
- Oleart, M. (primavera 1986). Conversa amb Assumpció Cantalozella [Conversación con Assumpció Cantalozella]. *Alella*, (192), 27.
- Oleart, M. (1989). *Versos a Anaïs* [Versos a Anaïs]. Columna.
- Oleart, M. (prólogo de Bel, J., epílogo de Abelló, M.). (2007). *Jo pregunto* [Yo pregunto]. La Magrana.
- Oleart, M. (prólogo de Ribot, P.). (2010). *La mort i altres coses* [La muerte y otras cosas]. Horsori.
- Roman Echeverri, C. G. (2011). Espejos: transparencia, reflejo, contradicción e interacción. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6(1), 65-80. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023464005>
- Samsó Llenas, J. (2003). La llengua i la literatura catalana a la primera postguerra: de la clandestinitat a la represa pública [La lengua y la literatura catalana en la primera postguerra: de la clandestinidad a la reanudación]. En X. Bru de Sala i C. Dropez (Eds.), *Exili interior, represa i transició* [Exilio interior, reanudación y transición] (pp. 39–50). Proa.
- Santacana, C. (2003). El règim davant el catalanisme [El régimen frente al catalanismo]. En X. Bru de Sala i C. Dropez (Eds.), *Exili interior, represa i transició* [Exilio interior, reanudación y transición] (pp. 81–88). Proa.
- Sullà, E. (2007). El cànon literari: cap a una definició operativa [El canon literario: hacia una definición operativa]. *Literatures*, (5), 9-22. https://projectettraces.uab.cat/tracesbd/literatures/2007/literatures_a2007n5p9.pdf
- Wells, A. D. (2016). Music and Metaphor: Anaïs Nin's Soundtrack in *The Cities of the Interior* [Música y metáfora: la banda sonora de Anaïs Nin en *Las ciudades del interior*]. *Polysemes*, (16), 1–14. <http://journals.openedition.org/polysemes/1483>

EL LEGADO LITERARIO DE NELLY ARCAN. ESCRITORA VISIBLE, AUTORA MARGINAL.

Pilar Pinto Buzón

Universidad de Cádiz

1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA DE NELLY ARCAN Y SU IMPACTO EN LA LITERATURA FRANCESA Y CANADIENSE

1.1. *Introducción*

Isabelle Fortier (Quebec, 1975-2009), escritora canadiense conocida bajo el seudónimo de Nelly Arcan, es considerada hoy día como una de las autoras clave en la consolidación del género de la autoficción en Canadá y Francia de principios del siglo XXI. Su obra es un magnífico ejemplo de escritura del yo, donde la crítica y la denuncia social aportan reflexiones imprescindibles para los debates contemporáneos feministas. Pero, además, sus novelas ficcionales articulan también una crítica feroz a los mandatos de género, dando cuenta del talento literario de la autora con el que logra transformar la experiencia íntima en materia de reflexión estética, filosófica, feminista o sociológica.

Este capítulo quiere visibilizar su legado literario, el cual quedó desvalorizado y condicionado por la recepción ambivalente que tuvo su obra desde la publicación de su primera novela, *Putain (Putá)*. En las siguientes páginas se reflexiona sobre los mecanismos simbólicos que operaron en su posicionamiento dentro del campo literario (Bourdieu, 1992) contribuyendo a que la autora quedara reducida al morbo mediático y dificultando una lectura crítica centrada en su compleja propuesta literaria. El modo en el que fue recibida la impronta personal y estética de la obra de Arcan, caracterizada por la vivencia

corporal y una postura que resultaba transgresora para los primeros años del presente siglo, determinó de manera significativa el posicionamiento tanto de la autora como de su obra en el campo literario francófono contemporáneo.

Nelly Arcan alcanzó la fama en 2001 con su primera novela, *Putain*, un relato autoficcional publicado por la prestigiosa editorial francesa Seuil. Según uno de los editores, Bertrand Visage, la editorial, nada más recibir el texto, decidió publicarlo de inmediato porque produjo:

el efecto de un meteoro deslumbrante y algo enigmático. Por un lado, nos parecía que emergía de un rincón del universo infinitamente lejano y desconocido, pero sobre todo, y esto es característico de los meteoros, el libro en cuestión tenía algo de *performance* imposible de repetir, sin futuro. [...] En Seuil, donde lo leyó por primera vez Françoise Blaise [...] las reacciones oscilaron entre el estupor, el entusiasmo y la perplejidad. Lo que produjo un profundo impacto no fueron tanto los hechos relatados como el lenguaje en sí mismo. En cualquier caso, nunca habíamos leído nada parecido (2021, p.7-8).

Putain es un impactante relato de rabia que explora las tensiones entre el deseo, la autodestrucción y la cosificación del cuerpo femenino, lo que le llevó a quedar finalista de los prestigiosos Premios Fémina y Médicis en 2001. Posteriormente, en 2004, se publica *Folle (Loca)*, una novela también autoficcional en la que Arcan profundiza en los tormentos que sufre la protagonista a causa de la obsesión amorosa, explorando la fragilidad emocional y las consecuencias de los mandatos patriarcales del amor romántico en la psicología de su narradora. *Folle*, también seleccionada a los premios Fémina, se inscribe como una continuación de *Putain*, lo que amplificó el éxito de la autora y reforzó el impacto mediático en torno a su propuesta narrativa a ambos lados del Atlántico.

Aunque el corpus literario de Arcan es más amplio, este capítulo se centra en estas dos primeras obras porque son clave para entender el modo en que la autora irrumpe en el sistema literario y la posición decisiva en la que quedó situada dentro este. Ambas novelas no solo consolidaron su imagen como escritora provocadora y polémica, sino que también condicionaron la recepción crítica de su obra posterior. Además de estas dos novelas autoficcionales, el conjunto de su producción literaria incluye otros textos que amplían y complejizan su universo temático y estético. Entre sus publicaciones posteriores destacan en el año 2007 *L'enfant dans le miroir*, un cuento donde la autora pasa de la autoficción a una narrativa puramente ficcional y *À ciel ouvert*, novela esta, que marca una transición definitiva hacia la ficción pura mostrando una evolución

estilística con la que amplía las fronteras de su escritura. En el año de su muerte, 2009, se publica *Paradis, clef en main*, una novela que explora el suicidio asistido desde una perspectiva crítica y existencial. Por último, *Burqa de chair* (2011), obra publicada póstumamente y que reúne varios textos importantes que no habían sido publicados mientras la autora vivía o sí lo habían sido, como *L'enfant dans le miroir*, pero en una versión abreviada. En ellos reflexiona sobre la opresión del cuerpo femenino, la obsesión por la estética, la cirugía plástica y la construcción de la identidad en una sociedad obsesionada con la imagen.

La trayectoria literaria de Arcan se desarrolló a lo largo de un período relativamente breve que abarcó tan solo ocho años de su vida. Además de sus novelas, también escribió relatos, artículos y columnas, evidenciando así la diversidad de registros que exploró a lo largo de su carrera. Su trayectoria literaria la revela como una escritora comprometida con la denuncia social, la exploración de los mecanismos de dominación y control sobre el cuerpo y la subjetividad femenina en la sociedad occidental contemporánea. En su obra, tal como señala Andrea Oberhuber, «el público lector encuentra, de un texto a otro, una serie de obsesiones recurrentes relacionadas con el cuerpo, el sexo, la identidad y las relaciones familiares»¹ (2008, p.326). Su escritura busca desarticular los mecanismos de dominación que se ejercen sobre el cuerpo femenino en el contexto de la sociedad neoliberal, mediante una narrativa caracterizada por una introspección lacerante y una mirada incisiva y crítica. Temas como la prostitución, la pornografía, el suicidio, la sexualidad, el incesto, la cosificación del cuerpo femenino o la alienación en un mundo regido por la imagen y el deseo masculino, configuran lo que podría considerarse la esencia —en términos temáticos y simbólicos— de la narrativa arcaniana.

A pesar de la envergadura de su obra y su innegable calidad literaria, el éxito que obtuvo con sus dos primeras novelas estuvo marcado por una recepción que priorizó la fijación en su biografía más que en la propuesta narrativa. Su obra quedó ensombrecida por una cobertura mediática centrada en su vida, sobre todo en su pasado como exescort, por lo que se la recibió como «la prostituta que escribe». Sin embargo, desde 2020 su obra parece haber despertado un renovado interés en Francia y Canadá, así como en España tras

¹ Traducción propia.

la reciente publicación de sus dos primeras novelas, *Loca* (2020) y *Putain* (2021), lo que invita a una relectura crítica de su obra y de las condiciones simbólicas que determinaron su abrupta entrada en el campo literario.

1.2. *La autoficción arcaniana*

Mientras *Putain* adopta la forma de un largo soliloquio en el que Cynthia, una joven prostituta de lujo, narra el malestar cotidiano de su día a día como trabajadora sexual, entremezclado con saltos en el pasado y el presente de su vida familiar y su infancia, *Folle* se inscribe como una continuación de aquella, pero esta vez estructurada como una carta de despedida dirigida a su ex amante francés. A través de la voz desgarrada de su protagonista —llamada Nelly Arcan, escritora consagrada y exprostituta—, el texto adquiere también la forma de una carta de suicidio, en la que la desesperación y el tono final refuerzan la dimensión trágica y radicalmente íntima de la narración. Este segundo libro retoma las mismas temáticas que su predecesor, la prostitución, la alienación, las convenciones sociales y el peso del mandato de género en la construcción de la identidad femenina. *Folle* suele describirse como una novela más ordenada que *Putain*, y, aunque en ella Arcan juega nuevamente la carta de la autoficción, esta vez utiliza recursos literarios más convencionales que su predecesora, con una estructura menos densa y frases más cortas. No obstante, en esta segunda obra se reconoce todo aquello que también caracterizó su primer libro: una escritura directa que se despliega según un principio de libre asociación de ideas y de digresión. Estas dos novelas (*Putain* y *Folle*) marcan una primera etapa en la escritura de Nelly Arcan, la de la autoficción. En ambas, la narradora está muy próxima a la autora, llegando incluso a compartir su nombre en la segunda, lo que contribuyó a desdibujar los límites entre figura autoral y personaje.

Estas primeras obras comparten características estilísticas, temáticas y discursivas que las convierten en piezas decisivas dentro de la literatura del yo en clave ficcional. Una narrativa introspectiva y confesional que articula una profunda crítica social evidenciando la tiranía de los ideales estéticos contemporáneos y la presión social a la que se ven sometidas las mujeres. En *Putain* el malestar emocional de la protagonista, el deterioro psicológico que la profesión como prostituta le provoca, unido al lastre de su pasado dentro de una familia compuesta por un padre ultracatólico, una madre depresiva y olvidada

por su marido y una hermana muerta, conforman el hilo de la historia. Mientras que en *Folle*, Arcan aborda el impacto psicológico del amor romántico, las dinámicas de poder y el peso de los mandatos patriarcales sobre la identidad femenina, teniendo como telón de fondo las ideas suicidas de la protagonista. Si en *Putain*, se manifiesta una tensión a través de una narradora que se expone al mismo tiempo se aliena a las convenciones, relatando cómo se sumerge en un estado de vacío existencial donde su identidad queda reducida a la mirada del otro, en *Folle*, esta lógica se radicaliza aún más, mostrando cómo el amor romántico funciona bajo los mismos principios de objetivización y mercantilización que ya denunciaba en *Putain*. En sus textos, Arcan manifiesta el hecho de que, en el neoliberalismo, toda relación está mediada por la lógica del mercado, ya sea en el trabajo, en el amor o en la literatura.

Una de las características esenciales que dan cuenta del talento literario en estas dos novelas autoficcionales es una escritura marcada por un ritmo vertiginoso y una estructura repetitiva. Su narrativa adopta la forma de un monólogo interior continuo, en el que las frases largas, a menudo encadenadas por comas, crean una sensación de ahogo y urgencia. La forma en la que construye el relato transmite la angustia y la obsesión de las protagonistas, atrapadas en un torbellino mental de deseo, autodestrucción y culpa. Arcan refleja de manera implacable la problemática sociológica y filosófica de la dinámica de las lógicas relacionales sexual-afectivas regidas por el orden heterosexual y heteronormativo desde la perspectiva de una mujer joven, blanca y occidental que está agotada por la constante necesidad de ajustarse a la mirada y validación masculinas. A través de las vivencias corporales de las protagonistas, Arcan desentraña el funcionamiento de los mecanismos psicológicos mediante los cuales el patriarcado incide en la construcción de la subjetividad femenina.

Resulta reductivo considerar estas dos primeras obras como simples relatos autobiográficos basados en la vida de la autora; al contrario, estos textos constituyen el núcleo emocional, político y fundacional del resto de su producción. Su complejidad narrativa, desarrollada a través de la introspección psicológica, convierte a *Putain* y *Folle* en los textos fundacionales de las claves estéticas y discursivas que Nelly Arcan seguiría explorando en sus obras posteriores. Sin embargo, si estos primeros textos configuran la voz que mantendría su impronta literaria a lo largo de toda su trayectoria, el éxito de estas

novelas propició el reconocimiento de la autora por una vía que no se sustentaba exclusivamente en su valor literario, condujiéndola al abismo personal y literario.

1.3. *Recepción en Francia y Canadá*

Resulta paradójico que fuera precisamente Arcan, autora que denunció con lucidez en su obra los mandatos patriarcales y la mercantilización del cuerpo femenino en la sociedad neoliberal occidental, quien terminara siendo reducida dentro del sistema literario a la misma lógica que intentaba desmontar en sus textos. En lugar de discutir su técnica narrativa, la profundidad de sus reflexiones o su audaz exploración de la subjetividad femenina, la crítica y los medios francófonos se obsesionaron con su biografía, eclipsando así todo el valor de su escritura. Al publicar *Putain*, Arcan ingresa en el campo literario bajo esta lógica: su historia se vuelve un producto atractivo al cumplir con una serie de fetiches mediáticos y culturales (la prostituta, guapa, intelectual, la mujer joven que desafía las normas).

Las críticas en los medios de comunicación francófonos de principios de los años 2000 contribuyeron significativamente a la construcción de la imagen mediática en torno a su pasado como trabajadora sexual. En su participación en programas de televisión y radio franceses y quebequeses, Arcan era frecuentemente presentada más como un personaje controvertido que como una autora literaria, siendo interrogada insistentemente sobre su experiencia como escort, dejando siempre en segundo plano cualquier tipo de reflexión sobre su narrativa o su impactante crítica social. Esta constante focalización en su biografía desvió la atención del potencial literario de sus textos, reforzando el estigma de prostituta que la acompañó a lo largo de toda su carrera. Este tipo de visibilidad le confirió un elevado capital mediático que la situó en un espacio fronterizo entre literatura y mercancía cultural. Entrevistas como la realizada en uno de los programas televisivos de mayor audiencia en Francia, *Tout le monde en parle*², ejemplifica cómo el discurso mediático redujo a Arcan a una figura que encarnaba el morbo y el escándalo, limitando así una aproximación más rigurosa y objetiva a su propuesta literaria. Las innumerables reseñas, críticas y entrevistas

² *Tout le monde en parle*. (2001). *Entrevista: biografía de Nelly Arcan* [Entrevista televisiva]. INA. <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i08203487/interview-biographie-de-nelly-arcan>

de todo tipo tendieron a reducir a cero el espacio de la ficción en *Putain y Folle*. (2008, p.307). La misma Arcan denuncia esta recepción reductora de su imagen y vida, su limitación a una imagen mediática que no se correspondía con la complejidad de su persona ni de su obra. El siguiente fragmento de *Folle (Loca)* funciona como una reflexión metatextual sobre esta recepción:

Quando me viste aquella noche en Nova yo te llevaba ventaja, pero tú ya sabías quién era yo, por mi fama. Sabías que en el pasado había sido puta, también sabías que había escrito un libro que se había vendido bien, y esto te hizo pensar que era ambiciosa. La primera vez que me viste fue el programa de Christiane Charrette, donde yo era la invitada especial. A mi lado estaba Catherine Millet y detrás de mí se sucedían en una pantalla fotos de ella desnuda. Sentado en el salón de tu casa, detectaste en mí eso tan complicado que mantenía a la gente a distancia y que desentonaba en el contexto de un programa de televisión, donde yo habría debido mostrarme entusiasta de confesarme ante un público; viste mi actitud, que era reticente y que habría tenido que ser de gratitud, de consentimiento y de cooperación. Pensaste que era una esnob, que me comportaba con arrogancia al frenar las preguntas con aire exasperado, y que una mujer como yo jamás se interesaría por un hombre como tú; yo había obtenido el reconocimiento de los franceses y tú todavía no habías publicado nada, sin duda te parecí una mujer de carácter. Desde tu salón, yo era una conquistadora; mientras duró el programa, incluso te olvidaste de Nadine. (2020, p. 22)

Esta cita puede leerse como una manifestación del malestar que suscita en Arcan la recepción simplificadora de su primera novela, *Putain*. Sus palabras funcionan como una impugnación del lugar limitado que la recepción crítica y mediática le asignó. En este sentido *Folle* puede leerse, como una reacción frente a esa imagen reduccionista que la relegó a «la prostituta que escribe», ensombreciendo el resto de dimensiones que componen su obra. La narradora se muestra consciente de haber sido convertida en personaje público a partir de etiquetas reductoras —puta, ambiciosa, escritora mediática— que la despojan de cualquier complejidad subjetiva. Al describir su aparición televisiva junto a Catherine Millet, la autora señala la violencia simbólica de un espacio que espera de ella una actitud de confesión entusiasta, de gratitud y de cooperación con el espectáculo. Frente a esta expectativa, Arcan adopta una postura reticente, distante, que subvierte el contrato confesional que estructura muchos dispositivos contemporáneos de visibilidad, especialmente para las mujeres. Este contrato, tal como analizó Judith Butler (2009), implica que la legitimación pública del sujeto —y en particular del sujeto femenino— depende de su disposición a confesar, a exponerse emocionalmente y a performar una forma de vulnerabilidad que genere empatía, conmiseración o redención. En el caso de

Arcan, este mandato se acentúa por el cruce entre género, sexualidad y espectáculo mediático, puesto que su pasado como prostituta y su irrupción como escritora la sitúan en un lugar liminar donde parece esperarse de ella una narrativa de superación, arrepentimiento o resiliencia. En este sentido, *Folle* puede leerse como una reacción frente a esa imagen reduccionista que la encasilló en una identidad mediática limitada y la reticencia que manifiesta en esta cita no expresa una simple incomodidad, sino una forma de resistencia narrativa ante el régimen de exposición confesional que se le impone.

Esta acogida mediática no es inocente ni neutral, la figura de Arcan es al mismo tiempo explotada y rechazada por las lógicas liberales que ella misma denunciaba. Se la presenta como un fenómeno literario, puesto que su testimonio resulta mediáticamente rentable, pero el estigma de prostituta impide que sea tomada en serio como escritora. Esto revela una contradicción central del neoliberalismo que ella misma criticaba: el éxito de su obra de autoficción responde a esta lógica, ya que Arcan no entra en el campo literario por su talento, sino por su capacidad de ofrecer una historia que encaja en el mercado del escándalo. Además, tras su suicidio en 2009, esta dinámica se intensificó, reactivando y potenciando aún más la maquinaria mediática que ya había contribuido, no solo a una recepción polémica y fragmentaria, sino también —como sugiere la cita anterior— a la infelicidad de la autora y de la que nos hace partícipe en sus textos.

Su experiencia ejemplifica de forma particularmente reveladora el modo en que las relaciones de poder dentro del campo literario operan, tal y como las describe Bourdieu. La situación que la mantuvo en la oscilación entre el escándalo y la exclusión, confirma el principio bourdieusiano, según el cual los agentes del campo no tienen un control sobre su propio capital simbólico, al encontrarse sujeto a las dinámicas de poder que lo estructuran.

Aunque las críticas académicas franco-canadienses no alimentaron este aspecto morboso y sensacionalista de la obra de Nelly Arcan, presentan interpretaciones diversas con conclusiones divergentes y su recepción fue ambivalente. Si bien su escritura provocadora generó interés, también suscitó rechazo. Aunque la literatura quebequense contaba a principios de este siglo con una sólida tradición feminista, en su momento la perspectiva de Arcan fue percibida por algunos sectores como excesivamente pesimista, e incluso misógina, ya que su protagonista no encarna el discurso de liberación que predominaba dentro de las

corrientes feministas de principios de siglo, sino más bien el de la opresión interiorizada. A ello hay que unirle que, a pesar de que las críticas feministas comparten en gran medida una ideología común, los estudios críticos sobre su obra han tendido a centrarse en temas específicos, como la obsesión por la belleza o la violencia simbólica, pero, sobre todo, la representación de la protagonista de *Putain* se vuelve el centro de las mismas. Aunque desde enfoques diferentes, en muchas de estas aportaciones se observa que tienden a proyectar sobre la obra y su protagonista la visión del mundo y las convicciones feministas de sus autoras, privilegiando una lectura que enfatiza, en cierto modo, su biografía por encima de sus logros estéticos y narrativos, si consideramos que se centran de nuevo en análisis y reflexiones sobre el personaje de «la prostituta».

2. NELLY ARCAN EN EL CAMPO LITERARIO ACTUAL

Putain ha conocido diversas ediciones desde su publicación original en 2001 por la editorial francesa Seuil. Fue reeditada por la misma en 2002, más tarde en el año de su muerte, 2009, y, por último, en 2020, destacando esta última edición por la inclusión de un posfacio crítico escrito colectivamente por una serie de académicas —Lilas Bass, Isabelle Boisclair, Lucile Dumont, Catherine Parent y Lori Saint-Martin— quienes analizan la relevancia de la obra en el contexto contemporáneo, resaltando la importancia de su legado en la literatura (2020). Las firmantes enfatizan el hecho de que Arcan cuestiona de manera implacable las exigencias desmesuradas impuestas a la feminidad y su poder destructor. Este posfacio permite que su obra sea interpretada desde una perspectiva más política e intenta restarle protagonismo al lado morboso alimentado durante años por la cobertura mediática.

Pareciera que existe hoy día la necesidad de revalorizar la obra de Arcan no solo en términos literarios, sino también políticos, lo que evidencia la complejidad de su trayectoria en el sistema literario. La emergente revaloración de su obra en ámbito francófono impulsada por la última reedición crítica de *Putain* y su reciente incursión en el sistema literario español, en el contexto del auge del feminismo y la autoficción, sugieren que su literatura estaba adelantada a su tiempo, y que las preguntas y reflexiones que planteó sobre la prostitución, el cuerpo y la sociedad neoliberal siguen siendo hoy día más vigentes que nunca. Su obra anticipa muchas de las tensiones del feminismo actual, de ahí que resulte especialmente relevante

leerla hoy día desde este nuevo prisma que nos brindan los más de veinte años de distancia desde la publicación original. Esto abre una nueva vía de lectura que permita apreciar la lucidez con la que abordó cuestiones que siguen siendo profundamente vigentes en los debates sociales contemporáneos.

Su reciente entrada en el sistema literario español pone de relieve el desfase entre la vigencia de sus temas y la limitada recepción inicial de su obra en España. Este desajuste puede entenderse mejor si se retrocede a los años en que *Putain* fue publicada por primera vez en España. La edición española *Putá* publicada en 2003 por Seix Barral, —actualmente descatalogada— propiedad del Grupo Planeta, pasó casi desapercibida en aquel momento. En 2005 se reeditó vendiéndose tan solo «dos mil novecientos ejemplares de la traducción española (Booket, 2007), y la recepción crítica, a diferencia del original, fue muy limitada» (Córdoba Serrano, 2014, p.93). Desde entonces, su lectura en España parece haber estado acotada a un público lector especializado o del ámbito académico, donde ha sido objeto de estudio³. Esta escasa recepción contrasta con el impacto que su obra tuvo en Francia y Quebec y se explica por factores tales como que en aquellos primeros años de los 2000, el mercado editorial español seguía dominado por narrativas más convencionales y masculinas.

No ha sido hasta 2020 con la edición por parte de la editorial independiente Pepitas de Calabaza que la obra de Arcan se inserta verdaderamente en el sistema literario español. La editorial publica, dentro de su colección Americalee, *Loca (Folle)*, traducida por Natalia Fernández. Un año más tarde, 2021, en la misma colección, bajo la traducción de Raquel Vicedo, publica *Putá (Putain)*.

No obstante, y a pesar de la reciente publicación de sus obras en España, la recepción crítica y lectora de la obra de Nelly Arcan en el circuito literario español sigue teniendo poco alcance y permanece al margen de las principales instancias de legitimación literaria. Si bien algún medio de gran difusión como

³ Picazo, M. D. (2018). Le pouvoir dévastateur du regard chez Nelly Arcan: de l'œil photographique à l'œil médusant. *Anales de Filología Francesa*, 26. <https://doi.org/10.6018/analesff.26.1.352611>; Bouhadid, N. (2019). Identité queer: Absence et négation de soi dans Folle de Nelly Arcan. *Anales de Filología Francesa*, 27, 35–52. <https://doi.org/10.6018/analesff.38143>

El Mundo, en su sección cultural, le dedicó una reseña a *Loca*⁴ en 2021, la mayoría de las reseñas hasta la fecha se concentran en plataformas digitales de escasa visibilidad, lo que da cuenta de una circulación aún periférica de su obra en el ámbito literario español.

En España, como en cualquier otro país, los mecanismos de selección y validación del sistema literario desempeña un papel clave en la circulación de la literatura extranjera. En el caso de Arcan, actores como el reconocimiento en ámbito francófono, la adaptación de la autora a las corrientes dominantes del feminismo o la crítica cultural son factores que determinan que su obra llegue al panorama literario español con cierto retraso. En este sentido, esta llegada tardía no debe interpretarse necesariamente como algo negativo, sino que más bien como una puerta de entrada a que la obra de Nelly Arcan sea reconocida dentro del sistema literario por la calidad de sus textos y la profundidad de sus planteamientos, más allá del morbo mediático. El contexto español actual, caracterizado por un mayor interés en la autoficción y los avances feministas que han logrado permear y consolidarse en de la sociedad española, transformando los discursos, dinámicas y prácticas sociales y, por ende, también lectoras, es un contexto idóneo para una reconfiguración de las condiciones de recepción de su obra. La complejidad de la misma encaja con las transformaciones del pensamiento feminista en el ámbito hispanohablante actual, lo que puede contribuir a dotar a Arcan de un renovado capital simbólico, no solo en términos literarios y culturales, sino también en el plano político, en tanto sus textos abordan cuestiones de poder, dominación y representación del cuerpo femenino que siguen siendo centrales en los debates contemporáneos.

Asimismo, es importante tener en cuenta el hecho de que sea una editorial independiente la que haya apostado por su publicación. Esto no es un dato menor, sino un aspecto clave que revela una forma alternativa de integración en el sistema literario. Pepitas de Calabaza se aleja de la lógica comercial que guía a las grandes editoriales, y la publicación bajo este sello independiente está más vinculada al prestigio cultural del ámbito alternativo y a una comunidad lectora más inclinada a valorar el contenido crítico y estético de los textos que a las

⁴⁴ Graell, V. (2021, diciembre 6). «Nelly Arcan: la soledad que va de Puta a Loca», *El Mundo*. disponible en:

<https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2022/12/04/638aa579fdddfff23a8b45f5.htm>

lógicas de mercado. Esta apuesta, asociada a prácticas de resistencia cultural, no solo puede dotar a la obra de Arcan de un valor simbólico particular, sino que también puede favorecer su reubicación dentro de un espacio de legitimación literaria que priorice su calidad artística e intelectual por encima del impacto mediático.

La última edición crítica de *Putain* y la entrada de su obra en España a través de una editorial independiente, son gestos editoriales que, unidos a la consolidación del feminismo en la sociedad actual, ofrecen nuevas y renovadas condiciones de recepción, un escenario propicio para que la obra arcaniana obtenga, al fin, una lectura crítica más amplia y el reconocimiento que se merece.

OBRAS CITADAS

- Arcan, N. (2001). *Putain*. Éditions du Seuil.
- Arcan, N. (2020). *Putain*. Éditions du Seuil.
- Arcan, N. (2004). *Folle*. Éditions du Seuil.
- Arcan, N. (2020). *Loca*. (Fernández, N. Trad.). Pepitas de Calabaza.
- Arcan, N. (2021). *Putain*. (Vicedo, R. Trad.). Pepitas de Calabaza.
- Bass, L., Boisclair, I., Dumont, L., Parent, C. y Saint-Martin, L. (2021) Posfacio, «Nelly Arcan escritora» en Arcan, N., *Putain* (Vicedo, R. Trad., pp. 159–169) Pepitas de Calabaza.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.
- Bouhadid, N. (2019). Identité queer: Absence et négation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan. *Anales de Filología Francesa*, 27, 35–52. <https://doi.org/10.6018/analesff.38143>
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí misma: Violencia ética y responsabilidad* (P. Willson, Trad.) Amorrortu. (Obra original: *Giving an Account of Oneself*, 2005).
- Córdoba Serrano, M.S. (2014). Cuando la literatura quebequense vuela en Iberia: mitos y realidades de la traducción al español. *Norteamérica*, v. 9, n. 2, 85-107.
- Oberhuber, A. (2008). Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan. *Revue des lettres et de traduction, dossier « Le roman actuel*». 13, 05-328. Recuperado el 27/03/2025 de https://www.academia.edu/11993942/Chronique_dun_suicide_annonc%C3%A9_ou_la_fictionalisation_de_soi_dans_Folle_de_Nelly_Arcan
- Picazo, M. D. (2018). Le pouvoir dévastateur du regard chez Nelly Arcan: de l'œil photographique à l'œil médusant. *Anales de Filología Francesa*, 26. <https://doi.org/10.6018/analesff.26.1.352611>
- Visage, B. (2021). Prefacio «Palabras que queman» en Arcan, N. *Putain* (Vicedo, R. Trad., pp.7–12) Pepitas de Calabaza.

FICCIONES DEL PASADO, ESCRITURAS DEL PRESENTE: MUJERES RACIALIZADAS EN EL NEOVICTORIANISMO DE *SANDITON*

Andrea Gutiérrez Ricondo

Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, el movimiento neovictoriano ha buscado dar visibilidad a voces femeninas que, a lo largo de la historia, han sido sistemáticamente marginadas, destacando, en este aspecto, el papel de la mujer victoriana afro-británica. A través de narrativas contemporáneas, situadas en el largo siglo XIX, se ha cuestionado tanto la imagen hegemónica de una Inglaterra victoriana blanca, como representaciones *orientalizadas* y erotizadas del *otro* (Espinoza-Garrido et al., 2021; Kohlke, 2008), a favor de una mayor vindicación del cuerpo femenino racializado (Heilmann y Llewellyn, 2010) que supere imágenes de «espectáculos raciales»¹ (Manganelli, 2012, p. 102) y *exoticismos* impuestos (Gruss, 2021). En este sentido, es crucial poner de relieve, los estudios y logros del Feminismo negro, conocido en la cultura anglosajona como *Black Feminism*, con figuras fundamentales como Jennifer DeVere Brody, en el campo del neovictorianismo, Gretchen Gerzina, en la historiografía británica, y activistas sociales como Patricia Hill Collins y bell hooks. Esta última ha sido altamente laureada por sus contribuciones y aportaciones introspectivas a los estudios de género y de raza, destacando, entre ellas, su obra debut *¿Acaso no soy yo una mujer? Mujeres negras y Feminismo* (2020). En sus escritos, hooks ha

¹ Todas las citas del inglés han sido traducidas por la autora del artículo.

promovido la creación de espacios a través del arte que visibilicen historias y experiencias desatendidas como lugares de resistencia (1989), vindicando el lugar de la mujer negra en la sociedad (2000) y en el discurso histórico.

Como «victoriana honoraria» (Primorac, 2018, p. 6), la célebre y celebrada escritora Jane Austen parece dibujar este espacio de resiliencia propuesto por hooks en su obra inacabada *Sanditon* (1817). Interpretada tanto como un símbolo antifeminista y profeminista, a través de diferentes lecturas de su vida y obras, Austen posa su pluma en el undécimo capítulo de *Sanditon*, deteniéndose en su escritura debido a su prematura muerte. Esta obra ha despertado una gran fascinación tanto en el público lector como en el ámbito académico, no solo por los posibles planes de la autora, sino, en particular, por la introducción de una figura racializada en su universo literario: Georgiana Lambe. Adaptada en el año 2019, por la productora *Red Planet Pictures*, esta revisión neovictoriana de la obra incompleta de Austen, ha generado un espacio de discusión, conflicto y toxicidad, según lo señalado por Amanda-Rae Prescott (2021), estableciendo un claro contraste con la producción de Netflix, *Bridgerton*, en su elección de reparto. En este sentido, la recepción de Georgiana Lambe en *Sanditon* ha sido objeto de un intenso debate en el *fandom* de Austen. La introducción de la heroína racializada ha recibido elogios al igual que críticas en plataformas como X, anteriormente conocida como *Twitter*, y *Reddit*, poniendo en evidencia la tensión entre una representación inclusiva y la fidelidad histórica en producciones neovictorianas recientes. Sin embargo, este estudio argumenta que, interpretada por la actriz Crystal Clarke, Lambe se presenta en la serie como un vehículo narrativo potente para cuestionar no solo las dinámicas de género de la época, sino también las actitudes coloniales e imperialistas del largo siglo XIX.

Consecuentemente, estas páginas se dedicarán al estudio de la señorita Lambe en la novela de Austen y su posterior adaptación, realizada por Andrew Davis. A través de este análisis comparativo, este capítulo examinará cómo la adaptación aprovecha el potencial de esta obra incompleta para reconfigurar, potencialmente, las limitaciones del canon literario Victoriano, desafiando las convenciones de raza, género y clase de la época. Este estudio tiene como fin interrogar cómo el neovictorianismo puede contribuir a la recuperación de voces racializadas de mujer, desde una perspectiva interseccional y fiel a las contribuciones de Brody, Collins y hooks, cuyo trabajo ha sido fundamental en la redefinición de la lucha feminista y racial. Finalmente, este capítulo invitará a

una reflexión sobre las implicaciones éticas y políticas de reescribir el pasado victoriano desde el presente contemporáneo, poniendo en evidencia discrepancias representativas, sueños escapistas y reimaginaciones idealizadas en producciones mediáticas actuales (Gutiérrez-Ricondo, 2024).

2. GEORGIANA LAMBE EN *SANDITON*: UNA VOZ DE DESAFÍO FEMENINO Y RACIAL

En el año 1817, Jane Austen deja caer su pluma sobre el manuscrito inacabado de *Sanditon*, un texto que, en la actualidad, sigue siendo objeto de un ferviente y constante debate en la crítica académica (Waldron, 2001). Esta obra se encontraba apenas avanzada, tal y como su sobrina recoge en su correspondencia privada, siendo aún un complejo bosquejo de ideas, tramas y subtramas por desarrollar (Le Faye, 1988). Sobre las intenciones de Austen y el posible desenlace de *Sanditon* se han planteado numerosas conjeturas (Case, 2018), dispares en sus deducciones y, potencialmente, inconcluyentes. Sin embargo, una certeza que comparten muchos estudiosos de Austen es la relevancia de *Sanditon* en el universo literario de la autora, tanto por su «cualidad enigmática» (Le Faye, 1988, p. 59), como por su distintiva topografía (Waldron, 2001), y especialmente, su incipiente comentario social. En este aspecto, la explícita referencia de *Sanditon* al territorio de las Indias Occidentales, como un lugar de visita y retorno, así como las aventuras económicas de la alta aristocracia en este popular destino, ha diferenciado a la obra de las anteriores de Austen, superando las menciones eufemísticas de *Mansfield Park* (1814) y *Persuasión* (1817). Sin embargo, es la introducción del personaje de Georgiana Lambe, en las últimas páginas de este manuscrito incompleto, lo que ha captado la atención tanto de críticos como de lectores de Austen, al ser la primera mujer racializada en aparecer en una obra de la autora.

En las últimas décadas, se ha escrito extensamente acerca del personaje de Georgiana Lambe en *Sanditon*, revivido al igual que versionado a través de la magnífica caracterización de Crystal Clarke en la adaptación de Davis. Según Amanda Himes (2018), la entrada en escena de la señorita Lambe en el pueblo costero representa una escritura a lo Austen de figuras como Elisabeth Dido Belle, visibilizando la presencia tangible de una comunidad de mujeres de color en el largo siglo XIX (Germann, 2021). Desde una mirada más crítica, William

Galperin (2003) ha cuestionado cómo «este espectro de mestizaje y su proyección adulterada de las líneas familiares aristocráticas [en *Sanditon*] es indudablemente desviado por la construcción ambigua de la señorita Lambe como alguien fría y tierna» (p. 239). En efecto, la descripción enigmática y debilitada de Lambe en la novela ha traído múltiples interrogantes acerca del estado de salud y posible agencia de la joven heredera. Jane Darcy (2018) concluye, en este aspecto, que, debido a las limitadas referencias en las páginas concluyentes de la novela, resulta difícil determinar si la señorita Lambe es genuinamente inválida o solo una hipocondriaca caracterizada por la afilada pluma de Austen. De manera similar, Akiko Takei (2018) enriquece el discurso con un estudio exhaustivo de su nombre, Lambe (plausiblemente proveniente de *Lamb*, que significa cordero en inglés), sugiriendo que podría ser una pista clave sobre los planes de Austen para la heroína racializada, representando una víctima inocente seducida por el libertino, Edward. Sin embargo, tal y como Galperin (2003) señala, no se puede subestimar la *radical otredad* que evocan las Indias Occidentales y sobre la que la trama de *Sanditon* se desarrolla.

Más allá de las suposiciones y las revisiones contemporáneas sobre la obra inacabada de Austen, nuestro conocimiento limitado acerca de sus planes nos obliga a reconsiderar nuestras teorías, dejando en evidencia lo extraordinario que resulta la introducción de Lambe en *Sanditon*. La obra de Austen supone uno de los escasos esfuerzos tempranos de proponer una imagen racializada y más acertada de la realidad de la época, como hermana de las obras *Adeline Mowbray; o, la Madre y la Hija* (1801), *La Mujer de Color* (1808) y *Owen Castle; o, ¿Quién es la Heroína?* (1823). En este aspecto, e indudablemente, Georgiana Lambe esclarece el papel creciente de la mujer racializada no solo en la literatura de la época, sino en la sociedad inglesa (Himes, 2018), como heredera de un pasado de violencia y artífice de un mejor porvenir para siguientes generaciones (Gerzina, 2022). Advertido por la productora *Red Planet Pictures* y bajo la dirección de Andrew Davis, este potencial reivindicativo ha sido llevado a la pequeña pantalla a través de la adaptación de 2019, sus tres temporadas protagonizando el papel de Georgiana Lambe en toda su complejidad; como heredera racializada de una plantación, hija de un pasado de fragmentación social, y una mujer en una búsqueda identitaria. En este sentido, este estudio evaluará su papel evocador de Georgina Lambe como mujer racializada en la Inglaterra del largo siglo XIX, realizando un análisis interseccional de género y raza que continúe un diálogo

acerca del papel del neovictorianismo en la recuperación de voces *exocanónicas*, al margen del relato sociohistórico.

2.1. *Protofeminismo y Emancipación femenina*

Discutir acerca de feminismo en Austen implica no solo explorar el marco profundamente patriarcal de sus obras, sino también el contexto de la agenda feminista en la época de la Regencia (Lanser, 2018). A principios del siglo XIX, la gestación de la Primera Ola del Feminismo comenzaba a tomar forma, consolidándose más tarde en la lucha por el sufragio femenino a lo largo de la centuria. Aunque sus obras coinciden cronológicamente con este despertar del movimiento, resulta particularmente complejo y, en ocasiones, especulativo intentar adscribir a Austen de manera directa a las primeras reivindicaciones feministas. Si bien sería anacrónico aplicar el término *feminismo* a su figura, es posible hablar de un protofeminismo que se inscribe en una crítica sutil pero constante a las restricciones impuestas a las mujeres de su época, particularmente a través de personajes que cuestionan las rígidas normas sociales y buscan su autonomía dentro de un sistema profundamente patriarcal. En décadas recientes, esto ha sido aprovechado en las adaptaciones cinematográficas y televisivas de sus obras, incorporando guiños feministas que reinterpretan a estos personajes, amplificando su voz y agencia, a menudo a través de un lente contemporáneo que resalta la lucha por la igualdad de género en el contexto actual. Particularmente, en el año 2019, *Sanditon* no solo continúa la obra inacabada de Austen, sino que introduce una crítica feminista al explorar la resistencia y emancipación femenina fiel al contexto de la Regencia y el enfoque Austeniano. La adaptación ofrece una reflexión compleja sobre el matrimonio, la seducción y el rechazo de las convenciones sociales, a través del personaje de Georgiana Lambe, quien encarna una subversión de las normas sociales de su tiempo y se convierte en un símbolo de autonomía y agencia femenina.

En el fragmento inacabado de *Sanditon*, la señorita Lambe es presentada como una joven en edad propicia para el matrimonio; su estatus social convirtiéndola en una figura de interés primordial para los pretendientes ambiciosos de la localidad costera (Himes, 2018). Su condición de joven casadera la posiciona en el centro de las dinámicas sociales y familiares del pueblo, donde su atractivo no reside principalmente en su juventud, sino en las implicaciones

económicas y sociales que su eventual matrimonio podría acarrear. De acuerdo con Roger Sales, la señorita Lambe se convierte, en la obra de Austen, en «un cordero camino al matadero» (2002, p. 212), una víctima potencial del mercantilismo matrimonial, especialmente ante las manipulaciones de Lady Denham, quien conspira para unirla con su sobrino, Sir Edward. Este planteamiento se inscribe en una preocupación recurrente dentro de la obra de Austen: la representación del matrimonio no solo como una institución social, sino como una estructura económica donde los roles de género determinan el destino de las mujeres, cuya educación se orientaba fundamentalmente a prepararlas para ser buenas esposas (Priyanka, 2017). Lejos de invalidar la independencia de sus heroínas como Georgiana, su involucración en tramas matrimoniales no disminuye su potencial reivindicativo, sino que lo refuerza. A través de personajes como Emma Woodhouse, Elizabeth Bennet y, potencialmente, Georgiana Lambe, Austen no solo retrata los condicionamientos sociales que enfrentan las mujeres, sino que también les otorga espacio para desarrollar su juicio, fortalecer su autonomía y establecer sus propias decisiones en lo referente al matrimonio: «[a] un hombre siempre le resulta incomprensible que una mujer rechace una proposición de matrimonio. Un hombre siempre imagina que una mujer siempre está dispuesta a aceptar al primero que pida su mano» (2024, p. 38). En este sentido, la evolución de sus protagonistas no radica en la renuncia al amor o al matrimonio, sino en la reivindicación de su derecho a elegir, desafiando así las expectativas impuestas por la sociedad de su tiempo. A través de este breve comentario, podríamos discutir que la implicación de la señorita Lambe en una posible trama matrimonial no invalida a la heroína ni su potencial reivindicativo, sino que la consolida aún más en la producción novelística de Austen. De esta manera, a través de sus heroínas, entre ellas Georgiana, Austen parece insinuar la necesidad de una mayor agencia femenina dentro de esta institución, anticipando preocupaciones que resonaron con más fuerza en generaciones posteriores.

Reimaginada para una audiencia contemporánea, la adaptación de *Sanditon* introduce a una Georgiana Lambe profundamente hastiada de las tramas matrimoniales. Ante la mirada depredadora de los pretendientes de *Sanditon* tras su fortuna familiar, la señorita Lambe se mantiene firme y elusiva, rehusando ser reducida a una propiedad económica u objeto de falsos deseos: «No sabes cómo me asedian los cazadores de fortunas. Cada día trae una nueva proposición. Ese

hombre de la esquina se me declaró esta mañana [...] Nunca he tenido tanto poder. En el momento que me case eso desaparecerá» (Davis, 2022a). Frente a esta realidad, y en sintonía con la tradición Austeniana, Georgiana reivindica su autonomía al condicionar cualquier posible unión al amor y a la equidad entre los cónyuges: «No hablemos de matrimonio, te lo ruego. Ya he tenido suficientes pretendientes. Si algún hombre solicita una audiencia, recházala. Además, si llego a casarme... Cuando por fin lo haga, será bajo mis condiciones» (Davis, 2022a). Este posicionamiento se ve reflejado en el análisis de Collins en *El Pensamiento Feminista Negro* (2022), donde la autora examina a las políticas raciales en la posguerra y la figura de la mujer racializada: «ella es solo una mujer [en una sociedad que] refuerza la ideología de género dominante, donde el valor verdadero de una mujer y su seguridad económica se deben al matrimonio heterosexual» (p. 79). En este sentido, la señorita Lambe no solo reconoce la opresión estructural impuesta a las mujeres de su época, sino que también se rebela contra las expectativas dirigidas hacia las mujeres de su clase. Su negativa a ceder ante estas imposiciones revela una toma de conciencia que la sitúa como una figura disruptiva dentro del universo Austeniano, desafiando las narrativas tradicionales de dependencia femenina y consolidándose como un símbolo de autodeterminación que hace eco a la pluma crítica de Austen.

Intrínsecamente ligado a la trama matrimonial, el tema de la seducción emerge como uno de los recursos narrativos más recurrentes en la obra de Austen. En *Sanditon*, esta dinámica la vemos representada a través de los personajes de la señorita Lambe y Sir Edward. En las últimas décadas, los estudiosos de Austen han señalado una posible conexión entre la heroína racializada y el personaje de Sir Edward Denham. Como señala Galperin, «me estoy refiriendo al posible reclutamiento de la señorita Lambe, la rica heredera mulata de las Indias Occidentales que llega a Sanditon en sus últimas páginas, a una trama de cortejo que involucra al empobrecido y libertino Sir Edward Denham» (2003, p. 239). Este patrón narrativo no es exclusivo de *Sanditon*, sino que forma parte del repertorio temático de Austen, con precedentes en *Orgullo y Prejuicio* (1813), donde George Wickham intenta aprovecharse de la confianza de Elizabeth Bennet y de la vulnerabilidad de la joven Georgiana Darcy. Sin embargo, a diferencia de lo que sostiene Sales (2022) la señorita Lambe no se inscribe en el estereotipo de la víctima ingenua ni en la figura del «cordero desvalido» (p. 212). Por lo contrario, se configura como una heroína Austeniana

con pleno desarrollo de su juicio y agencia. Esta construcción de la señorita Lambe como sujeto agente en la trama queda patente desde su presentación inicial, donde su aparente timidez y cautela no deben interpretarse como signos de sumisión, sino como una estrategia de observación y autodeterminación. En este sentido, es posible afirmar que *Sanditon* no solo amplía el espectro de representación en la obra de Austen, sino que también refuerza la tradición de personajes femeninos que, enfrentadas a estructuras de poder desiguales, logran afirmar su independencia a través del ingenio y la observación crítica.

En la adaptación de *Sanditon*, la reescritura de la relación de Sir Edward con su hermanastra Esther y Clara Brereton da paso a una subtrama de seducción que, en la segunda entrega, se ve intensificada por el carismático personaje de Charles Lockhart, quien desempeña un papel crucial en el desarrollo de Georgiana. A lo largo de las tres temporadas, Georgiana se presenta como una mujer con aspiraciones individuales, una mente autónoma y una capacidad subversiva, todo ello enmarcado en un contexto social caracterizado por la rigidez y las estrictas convenciones de género. Es precisamente esta inclinación hacia la subversión la que la aproxima a Lockhart, un artista de singular carácter, dotado de un atractivo cautivador y una actitud desafiante hacia las normas sociales, expresada en su sutil burla y una sonrisa que disimula su irreverencia:

LAMBE: Supongo que ese brindis lo hizo por mí.

LOCKHART: No se lisonjee, fue para divertirme.

LAMBE: ¿Y ha merecido la pena? Ya que se ha ganado el desprecio de casi todos los presentes.

LOCKHART: ¿Casi todos? ¿Quién es la excepción? (Davis, 2022b)

Este rechazo compartido por las convenciones sociales establecidas termina uniendo de manera insospechada a Georgiana y Lockhart, compartiendo un pretendido sentido de entendimiento, por parte del último. Su planeado idilio romántico es prontamente detenido por la noticia de su parentesco, y en particular, las ambiciones de Lockhart de arrebatarse a la señorita Lambe su fortuna parental, con un alegato misógino y profundamente racista, pintándola como «la hija mulata de un esclavo que conspiró para reclamar la fortuna de un hombre blanco que ni siquiera es su padre» (Davis, 2022b). Esta experiencia parece marcar profundamente a Georgiana, quien tras rechazar a múltiples colas

de pretendientes y a su primer amor, Otis Molyneux, ve en Lockhart un alma y espíritu de rebeldía afín. Sin embargo, más allá de una posible victimización, Georgiana Lambe resurge de su decepción, reivindicando una búsqueda personal más allá del romance, que finalmente reencuentra con su primer amor, el señor Molyneux. En efecto, la señorita Lambe se encomienda en la tarea de reconstruir sus raíces familiares a la par que se embarca en una lucha racial cuya complejidad será objeto de un análisis posterior. Esto posiciona a Georgiana Lambe como un símbolo protofeminista dentro del contexto de su representación en *Sanditon*, al manifestar un deseo de autodeterminación y emancipación femenina que trasciende las intenciones manipuladoras y las falsas seducciones de pretendientes como Charles Lockhart.

En la obra de Austen, la señorita Lambe se presenta como un personaje cuya marginalidad no es solo narrativa, sino, potencialmente, un acto implícito de resistencia frente a las convenciones sociales de la época. Introducida tardíamente en la obra, su silencio y la falta de interacción directa con otros personajes refuerzan su carácter como una figura que potencialmente desafía las expectativas impuestas por la sociedad inglesa, especialmente en lo que respecta a las mujeres racializadas. A diferencia de los personajes que buscan encajar dentro de las rígidas estructuras sociales de la aristocracia, la señorita Lambe permanece al margen, un vacío que lejos de ser un simple descuido o vacío narrativo, podría interpretarse como una subversión de los estereotipos de género que la sociedad de la época proyecta sobre ella. La crítica de Sara Salih (2006), al señalar que Georgiana «no emite palabra alguna» y queda relegada al «silencio narrativo eterno» (p. 336), no solo resalta la invisibilidad de las heroínas racializadas, sino que también sugiere que ese silencio es un acto de resistencia, un rechazo implícito a las normas que la podrían definir como un objeto sentimental o exótico. Este mutismo, además, se inscribe dentro de una crítica más amplia a la estructura social y económica del Imperio Británico, reflejando la pasividad de la clase alta frente a las injusticias y realidades de sus colonias. Un silencio sobre el que hooks reflexiona en su obra, *Respondeona* (1989), afirmando, «[a]hora pienso acerca de los silencios, las voces que no se escuchan, las voces de aquellos individuos heridos y/o oprimidos que no hablan ni escribe, medito sobre los actos de persecución, tortura- el terrorismo que quebranta los espíritus» (p. 209). Así, Georgiana no solo encarna la resistencia pasiva a las convenciones sociales, sino que se erige como un símbolo de subversión frente a un orden

social que, al ignorarla, revela la hipocresía y las limitaciones de la sociedad imperialista de la Regencia.

En contraste con la obra original, en su adaptación televisiva, la señorita Lambe adquiere una voz propia, lo que le confiere una mayor agencia, la cual utiliza de manera contundente para enfrentar y desafiar las convenciones sociales de los habitantes de Sanditon. Desde el primer episodio de la serie, Georgiana reclama su independencia frente a las estrictas normas sociales que la oprimen, estableciendo una resistencia activa a su llegada al pueblo costero:

¡La heredera de las Indias Occidentales! ¡Rica y negra como la melaza! ¡Ponedla bocabajo y sacudidla! ¡Escuchad los soberanos! ¡Tiene más de cien mil! [...] ¿Y qué pasa con lo que yo quiero? Me habéis arrebatado lo único que quería. (Davis, 2019)

La señorita Lambe informa a Charlotte Heywood sobre la abolición, el grupo de los Hijos de África y la lucha por la emancipación de los esclavos, asumiendo el papel de protagonista y representante de la ignorancia prevalente en gran parte de la sociedad de la época respecto a estos eventos. Esta postura contrasta radicalmente con el desinterés extremo de personajes como Lady Denham, que representa la mano aparentemente hospitalaria pero opresora del Imperio británico. A lo largo de la serie, Georgiana se transforma en una voz crítica que no solo cuestiona las prácticas de la alta aristocracia inglesa, en particular su trato hacia las colonias, sino que también exige una revisión moral y un ajuste de cuentas. En este sentido, es relevante señalar su involucramiento en el boicot del azúcar durante la segunda temporada de la serie, donde logra movilizar a gran parte de la comunidad de *Sanditon*: «Lideramos un boicot. Intentamos que los terratenientes abolan de una vez por todas la esclavitud y sigan el ejemplo de mi amado padre» (Davis, 2022a). La señorita Lambe navega por las estructuras y convenciones sociales que intentan silenciarla, tomando decisiones que la acercan más a su emancipación como mujer que a una posible subyugación femenina. En su discurso, Georgiana se erige como vencedora de las preocupaciones de bell hooks sobre la voz de las mujeres racializadas: «Ciertamente, para las mujeres negras, nuestra lucha no ha sido salir del silencio para entrar en el habla, sino cambiar la naturaleza y dirección de nuestro discurso, para hacer un discurso que obligue a los oyentes, uno que sea escuchado» (1989, p. 208). De esta manera, la adaptación enfatiza su autonomía y la posibilidad de cambio frente a la oposición de las convenciones sociales, resonando así con discursos feministas pasados y presentes.

Tras este breve análisis, podemos concluir que *Sanditon* (2019) no solo continúa la obra inacabada de Austen, sino que introduce una crítica más explícita al explorar la resistencia y emancipación femenina fiel al contexto de la Regencia y el enfoque Austeniano. En la adaptación de Davis, Georgiana negocia su lugar dentro de la sociedad de la Regencia Inglesa, llevando a cabo una crítica profeminista, dirigida claramente a las preocupaciones y necesidades de un público contemporáneo. Esta representación adquiere una relevancia significativa, nos solo por ser la voz de una mujer en un contexto histórico marcado por las limitaciones de género, sino también por encarnar la figura de una heroína racializada que da visibilidad a aquellos rostros sistemáticamente silenciados y excluidos tanto en los archivos históricos (Germann, 2021), como en la producción literaria (Salih, 2006). Sin embargo, la introducción de Georgiana Lambe en *Sanditon* no solo desafía las convenciones de género de la Inglaterra de la Regencia, sino que también parece ilustrar las contradicciones de la élite británica, en un periodo en el que el imperialismo y el discurso hegemónico de raza ahondaba profundamente en la fundación de la sociedad inglesa.

2.2. Voces en el margen y la élite británica

En los últimos años, diversos historiadores han centrado su atención en el destino de los jóvenes racializados durante el largo siglo XIX, descendientes de dueños de plantaciones y mujeres esclavas racializadas. En este contexto, Gerzina ha llegado a una conclusión trascendental a partir de su minucioso análisis de figuras históricas como Elisabeth Dido Belle. Este estudio concluye que:

No todos estos hijos que vivieron en Inglaterra fueron criados en condiciones de esclavitud ni vendidos tras la muerte de sus progenitores. Algunos de ellos experimentaron circunstancias más favorables, ya que su identidad racial no fue obstáculo suficiente para impedir su integración en matrimonios o su supervivencia en la metrópoli inglesa. (2022, p. 103)

Sin embargo, estos casos excepcionales se caracterizan por una coyuntura económica de prosperidad, lo que potencia la dimensión económica dentro del concepto socialmente construido de raza. En este aspecto, en la novela *Sanditon*, de Jane Austen, y en su adaptación, la riqueza y el estatus social de Georgiana

Lambe desempeñan un papel crucial en la configuración de su presencia en la localidad costera. Su posición económica no solo convierte a la señorita Lambe en una figura destacada, sino que también le permite acceder a los círculos sociales de Sanditon, situándose como un personaje notable e influyente. Aunque su herencia racial y familiar es reconocida, su riqueza tiende, en ciertas ocasiones, a eclipsar cualquier prejuicio racial, permitiéndole navegar por el paisaje social con un cierto grado de privilegio. No obstante, esta herencia económica también impone una carga significativa sobre Georgiana, obligándola a enfrentar dilemas morales y rígidas expectativas sociales. A través de la heroína racializada, tanto la novela de Austen como la adaptación parecen ofrecer una ventana para analizar las complejidades raciales, sociales e imperiales de la época, en particular, en lo que respecta a la compleja relación entre la riqueza, el privilegio y la raza. En este aspecto, esta sección examina el desarrollo personal de Georgiana Lambe en el resort aristócrata de *Sanditon*, desde su llegada inicial, pasando por su estancia prolongada, poniendo como énfasis y punto central de este análisis el conflicto social y personal de la heroína en el fragmento de Austen y su posterior adaptación televisiva.

En el fragmento incipiente de *Sanditon*, la riqueza de la señorita Lambe le garantiza un lugar en la élite de la sociedad inglesa, tal como se refleja al comienzo de la novela, poniendo en manifiesto las tensiones entre su estatus y las percepciones raciales propias de la época. A pesar de las explícitas, aunque ambiguas, referencias a su linaje familiar y origen, las Indias Occidentales, el personaje de Lambe es introducido con cierta naturalidad en el círculo social de los hipocondriacos Parkers y Sanditon, siendo objeto de comentarios por su abundante riqueza: «¡Una señorita Lambe también! Una antillana joven de gran fortuna» (Austen, 2019, p. 187). Rivalizando con la fortuna de la conservadora señora Denham, las riquezas de Lambe la convierten en un sujeto de habladurías y especulaciones, celebrando la llegada de una rica heredera al futuro resort de Sanditon. Sin embargo, esta acogida entusiasta de su cuantiosa herencia, que el señor Parker considera destinada al beneficio del pueblo costero, se ve también acompañada de reflexiones y percepciones prejuiciosas sobre su identidad racial. En este sentido, en la novela, la señora Denham y el señor Parker reflejan las percepciones sociales y raciales de la Inglaterra de la Regencia. Entusiasmado por la llegada de una joven heredera a su localidad, donde potencialmente, gracias a su riqueza, invitaría a la llegada de una mayor abundancia a la zona, el

señor Parker siembra ideas estereotipadas hacia los herederos antillanos, argumentando en un diálogo con la señora Denham lo siguiente: «No creo que haya gente que gaste más libremente que los habitantes de las Indias Occidentales» (p. 187). Estas nociones tradicionalistas se encuentran acompañadas de descripciones ambiguas y plagadas de eufemismos sobre la joven heredera, que contribuyen a delinear su imagen como débil y, posiblemente, caprichosa, debido a su aparente necesidad de consumir leche de asno:

La señora Griffiths no permitía que la señorita Lambe tuviera el menor síntoma de deterioro ni ninguna queja que la leche de asno pudiera aliviar. La señorita Lambe estaba bajo el cuidado constante de un médico experimentado y sus prescripciones debían ser la norma a seguir. (p. 191)

En consecuencia, y tal y como evidencia este fragmento, la señorita Lambe es aceptada en la alta aristocracia inglesa, aunque persiste una notable tensión entre su estatus y su *particularidad racial*. Este factor identitario configura su figura como una presencia bienvenida, pero al mismo tiempo ajena en el pueblo costero, aprobando su participación en el ámbito social debido a su floreciente riqueza y prospectos económicos favorables.

De manera similar, en la adaptación de Davis, la fortuna de Georgiana le asegura un lugar en el círculo aristocrático de *Sanditon*, siendo su presencia recibida con una curiosidad que la convierte en un objeto extraño y exotizado. Desde su llegada al cómico destino de Austen, su alteridad es subrayada dentro del entorno social de los Parkers, haciendo eco a evidencias prevalentes que recogen las interacciones de figuras racializadas en la alta aristocracia del siglo XIX: «Una joven negra se acercó después de la cena y se sentó junto a las damas, tras el café, caminaba en compañía por los jardines, una de las jóvenes tomando su brazo» (Reade, citado en Gerzina, 2022, p. 104). Representado en la serie con notas de asombro y miradas indiscretas, la apariencia de Georgiana es percibida y asimilada con cierta curiosidad por los habitantes del pueblo costero. Quizás, en este aspecto, la escena más notable sería la provocadora introducción de una fruta afrodisíaca en el almuerzo de la anfitriona Denham. Como honor a la *extraña* invitada, Georgiana Lambe, la señora Denham decide presentar con cierta pomposidad la importación de esta fruta exótica, un indudable guiño a la *grandeza* del Imperio británico y sus labores de *requisa*: «Lo que quiere es exhibirme para entretener sus amigos. Aquí tenemos una piña y aquí tenemos a

una negra, contemplad estas rarezas» (Davis, 2019). Esta piña resulta estar completamente infectada de parásitos, como es descubierto por el mediano de los Parkers en una escena cuasi paródica, de nuevo un plausible símil a los actos deplorables realizados por el Imperio británico en su cumbre económica. Esto provoca enfado de la señora Denham así como las risas histriónicas de sus comensales, muchos de ellos ignorantes o desinteresados acerca de la creciente incomodidad de la joven Lambe. Esta escena tremendamente ofensiva, si no tintada de una ironía racial latente, presenta a la señorita Lambe como un objeto forastero y singular, igualmente exotizado que la piña exhibida por la anfitriona Denham. Relegada a una silenciosa resistencia en este último acto, la impuesta comodificación y exposición de Georgiana en esta escena resulta latente y dolorosa: «Pensaba que alguien como usted estaría acostumbrada a ser propiedad de los hombres, ¿acaso no era esclava su madre?» (Davis, 2019). Sin embargo, mientras que esta fruta muestra encontrarse vacía de valor en su interior, Georgiana exhibe un carácter completamente vindicativo y fortalecido, no solo en esta escena sino en la totalidad de la primera entrega, contrastando con las escasas interacciones de la heredera en la novela de Austen.

Si bien resulta complejo determinar el papel exacto de la señorita Lambe en la novela de Austen, su presencia en las interacciones sociales de la novela es limitada, lo que puede sugerir una inserción incompleta en el ámbito social de Sanditon. En efecto, a lo largo del siglo XIX, «[l]as vidas de gran parte de la población negra constituía una extraña combinación de soledad y asimilación, de separación entre ellos y la sociedad y conexión al mismo tiempo» (Gerzina, 2022, p. 33). Esto puede verse reflejado en el caso de la señorita Lambe en *Sanditon*, enfrentando una barrera silenciosa en sus interacciones sociales en el círculo social de los Parkers. Mientras que su cuantiosa herencia es laureada en varias ocasiones, su convivencia social es limitadamente mencionada o descrita, a favor de las posibles perspectivas económicas que su llegada pueda traer al resort. En efecto, la única mención social a la joven heredera antillana es realizada por la señora Parker, comentando a su marido: «[...] Pero en cinco minutos debo estar en el hogar de la señora Griffiths para animar a la señorita Lambe a dar su primer baño. Está tan atemorizada, pobrecita, que prometí ir y levantar su espíritu y, quizás si es de su gusto, entrar en la máquina con ella» (Austen, 2019, p. 193). En esta intervención, la mención a la señorita Lambe parece reducir a esta joven a la condición de un ser desprovisto de agencia; un objeto pasivo de caridad. A

pesar de que su presencia en la novela se limita a los capítulos finales, el tratamiento que se le da en dichos pasajes sugiere un enfoque instrumental, donde su papel parece estar al servicio de un propósito utilitario dentro de la trama. Esto plantea una interrogante fundamental: ¿cuál era el destino de esta intrigante figura en la concepción de la autora? No obstante, al analizar su breve aparición, se puede sostener que, aunque marginal en comparación con la rápida integración de la protagonista Charlotte Heywood, la inserción de la señorita Lambe en el tejido social de *Sanditon* no es una casualidad. Su presencia, cargada de singularidad, resalta precisamente por la distancia que, potencialmente de una manera consciente, guarda con los demás personajes de la novela. En este contexto, no podemos evitar interrogar el impacto de su identidad racial en su interacción con la aristocracia local, lo cual podría explicar, asimismo, su aparente aislamiento y su desconexión respecto a las dinámicas sociales predominantes en la comunidad de *Sanditon*.

En el seno del círculo social de la élite de *Sanditon*, Lambe adopta una posición ambigua, simultáneamente como intrusa y como miembro integrado, navegando con astucia en una sociedad profundamente beneficiada por la explotación colonial y estructuralmente definida por sesgos raciales. A lo largo de las tres entregas, Lambe se ve inmersa en una sociedad completamente arraigada en valores tradicionalistas, prejuicios raciales y valores imperialistas, lo que le plantea desafíos significativos en su proceso de integración. No obstante, esta dificultad no constituye un obstáculo insuperable, ya que su objetivo no es adaptarse o conformarse, sino afirmarse como una mujer racializada, emancipada y plenamente consciente de su autonomía o falta de ella en ciertas circunstancias. Este posicionamiento se ve especialmente reflejado en su relación con Sidney Parker, en la primera entrega de la serie, y la señora Denham, cuyo vínculo con pensamientos raciales e imperialistas convierte la convivencia entre ambas en un proceso arduo y tenso. A pesar de estas dificultades, Lambe demuestra una notable capacidad para navegar por el complejo entramado social de *Sanditon*, logrando identificar y establecer alianzas con aquellos que comparten su visión abolicionista y que valoran su figura como una mujer fuerte y decidida. Estas dos dimensiones de su carácter se evidencian en el episodio del boicot al azúcar que Lambe impulsa en el pueblo de Sanditon. Este acto de resistencia obtiene el apoyo empático y activo de varios miembros de su círculo social, mientras que la señora Denham, en contraste, se niega rotundamente a

abandonar el consumo de productos obtenidos a través de la explotación esclavista en las colonias, demostrando así su complicidad con el sistema imperialista. Como señala Salih (2006), este conflicto puede entenderse a través de lo que Edward Said conceptualizaba como *problema geográfico*: una disyuntiva intrínseca a la estructura social de este resort costero, «cuya prosperidad está ligada a las fuentes económicas externas, particularmente las que provienen de las colonias caribeñas» (p. 330). En este contexto, Georgiana se encuentra partícipe de una aristocracia profundamente beneficiada por la explotación colonial, donde el racismo se ha institucionalizado de manera casi omnipresente. Esto coloca a la heroína en una situación de tensión constante, en la que su estatus social y su identidad racial se ven forzados a coexistir en una compleja armonía. Este análisis, por lo tanto, revela la complejidad y las contradicciones inherentes a la interacción de Georgiana con los diferentes estratos de la sociedad de *Sanditon*, destacando tanto las dinámicas de exclusión social que enfrenta debido a su origen racial y su postura crítica frente al sistema imperial, como su lucha interna.

De esta manera, podemos concluir que *Sanditon* (2019) ofrece una mirada crítica al pasado basada en la novela de Austen, dotando de una mayor agencia a Lambe, a través de un tono contemporáneo, que desafía las percepciones tradicionalistas e imperialistas de la época de la Regencia. En este aspecto, como ampliación del personaje de la señorita Lambe, la Georgiana de Crystal Clarke, encarna un complejo conflicto interno, derivado de su legado familiar, económico y sociohistórico, el cual hereda y que actúa como una pesada carga que moldea su trayectoria. Este contexto histórico-social en el que se encuentra inmersa incita a una constante lucha por forjar su sentido de autoestima y pertenencia, en un entramado multidimensional que no solo se configura a través de su identidad racializada, sino también en su confrontación con los límites impuestos por una sociedad clasista y patriarcal. A través de su experiencia, Lambe representa una voz profeminista racializada que resuena con las dinámicas de resistencia y redefinición de los roles tradicionales para las mujeres, especialmente aquellas cuyas identidades se construyen en los márgenes de la normatividad social, desafiando las estructuras de poder y abriendo un espacio para el cuestionamiento de los discursos hegemónicos sobre el género y la raza.

3. CONCLUSIONES: ESPECULACIONES DE RAZA Y GÉNERO EN EL HORIZONTE DE LA RECONSTRUCCIÓN

Consolidando su presencia académica con la publicación en línea de la revista *Neo-Victorian Studies* (2008), el neovictorianismo ha emergido, en los últimos años, como un espacio fértil para explorar y visibilizar narrativas del pasado, ofreciendo nuevas perspectivas sobre figuras femeninas históricamente marginalizadas, así como las consecuencias del colonialismo y su era poscolonial (Preston, 2008; Romero-Ruiz, 2013). En su potencial transgresor, estas ficciones neovictorianas vindican la emancipación de la mujer, incorporando y movilizándolo, en estas narrativas pseudo-históricas, visiones contemporáneas y sensibilidades «postfeministas», (Gill y Gill, 2007, p. 262). Cayendo, en ocasiones, en representaciones estereotipadas, sueños escapistas o esteticismos consumistas (MacDonald y Goggin, 2013), este acto de recordar el periodo victoriano ha traído consigo una cantidad de metaficciones neohistóricas. Particularmente, en los últimos años, estas reimaginaciones o reescrituras neovictorianas han ofrecido una mirada crítica al pasado (Miquel-Bealdellou, 2010), desafiando dicotomías tradicionales de género y raza, en favor de la liberación de cuerpos históricamente oprimidos (Heilmann y Llewellyn, 2010), como el de la mujer afro-británica victoriana.

Así surge *Sanditon* en el año 2019, una adaptación televisiva de la novela inacabada de Austen que reconstruye desde una mirada contemporánea la época de la Regencia, la alta aristocracia inglesa y la figura femenina racializada de la señorita Lambe. Interpretada por la actriz Crystal Clarke, Lambe se presenta en la serie como un vehículo narrativo potente para interrogar no solo las convenciones de género de la época, sino también las actitudes coloniales e imperialistas del largo siglo XIX. A lo largo de las tres entregas televisivas, su figura se presenta como símbolo para restaurar traumas sociohistóricos, tal y como estudiaron Marie-Luise Kohlke y Christian Gutleben (2010), traduciendo estas disputas de género y raciales a las preocupaciones contemporáneas de audiencias jóvenes (Preston, 2008; Romero-Ruiz, 2013). La adaptación de *Sanditon* parte de la novela inconclusa de Jane Austen y ofrece una reinterpretación que profundiza en temas de resistencia y emancipación femenina, explorando de manera más exhaustiva las voces de mujeres y su agencia dentro de un contexto social restrictivo. A través de su tratamiento del personaje de Georgiana Lambe, la adaptación visibiliza, además, la exclusión y

marginalización de figuras racializadas, quienes históricamente han sido olvidadas o silenciadas en los relatos convencionales. Esta perspectiva crítica recontextualiza la obra, subrayando la intersección entre género, raza y poder en el discurso cultural y literario.

Sin embargo, a pesar de su potencial transgresor, es necesario mencionar las implicaciones éticas y políticas de reescribir el pasado victoriano desde el presente contemporáneo, subrayando su carácter, en ocasiones, problemático. Aunque el neovictorianismo ha sido celebrado por recuperar voces y figuras marginadas, así como replantear discursos eurocéntricos de género, raza y poder, estas producciones parecen seguir operando desde una lógica occidentalizada que evita confrontar actos de violencia del pasado. En un afán de reconstrucción y deconstrucción del pasado histórico (Miquel-Baldellou, 2010), la mirada nostálgica del sujeto contemporáneo (Primorac, 2018) puede traer consigo no solo discrepancias representativas, sino reimaginaciones idealizadas y sueños escapistas, que influyen de manera perniciosa a aquellas generaciones más jóvenes y mutables. Este más que justificado interés de recuperar vacíos históricos y proporcionar una mirada más inclusiva del pasado puede llevar a reescrituras históricas que manipulen la veracidad histórica y pinten un lienzo confuso sobre el que los jóvenes de hoy en día basen su percepción de la historia real (Gutiérrez-Ricondo, 2024). Estas escrituras pueden resultar potencialmente contraproducentes, expresando y diseminando ideas escapistas y narrativas falsas de una realidad, así como exonerando actos viles de violencia social del pasado, cuya evaluación y acto de recordar resulta esencial para el aprendizaje de la sociedad.

OBRAS CITADAS

- Austen, J. (2024). *Emma*. Austral.
- Austen, J. (2019). *Sanditon*. Penguin English Library.
- Brody, J. D. (1998). *Impossible purities: Blackness, femininity, and Victorian culture*. Duke University Press.
- Case, M. (2018). Catching Austen in acts of greatness: Re-reading Sanditon with caution. *Persuasions: The Jane Austen Journal On-Line*, 38(2). Recuperado de <https://www.jasna.org/publications-2/persuasions>
- Collins, P. H. (2022). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Routledge.

- Darcy, J. (2018). Jane Austen's Sanditon, doctors, and the rise of seabathing. *Persuasions: The Jane Austen Journal On-Line*, 38(2). Recuperado de <https://www.jasna.org/publications-2/persuasions>
- Davis, A. (2019). *El despertar de los sentimientos* (Temporada 1, Episodio 2) [Episodio de serie de televisión]. En *Sanditon*. RTVE.
- Davis, A. (2022a). *La nueva llegada* (Temporada 2, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión]. En *Sanditon*. RTVE.
- Davis, A. (2022b). *Un nuevo comienzo* (Temporada 2, Episodio 6) [Episodio de serie de televisión]. En *Sanditon*. RTVE.
- Davis, A. (2022c). *El tira y afloja* (Temporada 2, Episodio 2) [Episodio de serie de televisión]. En *Sanditon*. RTVE.
- Espinoza Garrido, F., Tronicke, M., y Wacker, J. (2021). Blackness and Neo-Victorian studies: Re-Routing imaginations of the nineteenth century. En F. Espinoza Garrido, M. Tronicke y J. Wacker (Eds.), *Black Neo-Victoriana* (pp. 1–30). Brill.
- Galperin, W. H. (2003). *The historical Austen*. University of Pennsylvania Press.
- Germann, J. (2021). Other women were present: Seeing Black women in Georgian London. *Eighteenth-Century Studies*, 54(3), 535–553.
- Gill, R., y Gill, R. C. (2007). *Gender and the media*. Polity.
- Gerzina, G. (2022). *Black England: A forgotten Georgian history*. John Murray Press.
- Gruss, S. (2021). Black, queer, Victorian? The precarious Neo-Victorian afterlives of Prince Alemayehu. En F. Espinoza Garrido, M. Tronicke y J. Wacker (Eds.), *Black Neo-Victoriana* (pp. 55–73). Brill.
- Gutiérrez-Ricondo, A. (2024). (Re)imaginando a la mujer de color en el largo siglo XIX: retratos contemporáneos de un pasado compartido en *Queen Charlotte* (2023). En M. Borham-Puyal (Ed.), *(Re)Escribiendo el pasado: Narrativas femeninas (neovictorianas ante tiempos de cambio y crisis* (pp. 141–170). Publicacions de la Universitat de València.
- Heilmann, A., y Llewellyn, M. (2010). *Neo-Victorianism: The Victorians in the twenty-first century, 1999–2009*. Springer.
- Himes, A. E. (2018). Reading the tea leaves: Sanditon's reflection of English identity. *Persuasions: The Jane Austen Journal On-Line*, 38(2), 1–9. Recuperado de <https://www.jasna.org/publications-2/persuasions>
- Hooks, B. (1989). *Talking back: Thinking feminist, thinking black*. South End Press.
- Hooks, B. (2000). *Feminism is for everybody: Passionate politics*. Pluto Press.
- Hooks, B. (2020). *¿Acaso no soy yo una mujer? Mujeres negras y feminismo*. Consonni.
- Kohlke, M. L., y Gutleben, C. (2010). Bearing after-witness to the nineteenth century. En M. L. Kohlke y C. Gutleben (Eds.), *Neo-Victorian Tropes of Trauma* (pp. 1–34). Brill.
- Kohlke, M. (2008). The Neo-Victorian sexsation: Literary excursions into the nineteenth century erotic. En M. Kohlke y L. Orza (Eds.), *Probing the Problematics: Sex and Sexuality*, (pp. 345–356). Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Lanser, S. S. (2018). *Fictions of authority: Women writers and narrative voice*. Cornell University Press.
- Le Faye, D. (1988). Anna Lefroy's original memories of Jane Austen. *The Review of English Studies*, 39(155), 417–421.

- MacDonald, T., y Goggin, J. (2013). Introduction: Neo-Victorianism and Feminism. *Neo-Victorian Studies*, 6(2), 1–14.
- Manganelli, K. S. (2012). *Transatlantic spectacles of race: The tragic mulatta and the tragic muse*. Rutgers University Press.
- Miquel-Baldellou, M. (2010). Victorian, victorianist, neo-Victorian: A critical overview. *Babel-AFIAL: Aspectos de Filología Inglesa e Alema*, 19, 49–74.
- Prescott, A. R. (2021). Race and racism in Austen spaces: Notes on a scandal: Sanditon fandom's ongoing racism and the danger of ignoring Austen discourse on social media. *ABO: Interactive Journal for Women in the Arts, 1640-1830*, 11(2), 1–25.
- Preston, P. (2008). Victorianism in recent Victorian fiction. En M. Knežević y A. Nikčević-Batričević (Eds.), *History Politics, Identity: Reading Literature in a Changing World* (pp. 91–109). Cambridge Scholars Publishing.
- Primorac, A. (2018). *Neo-Victorianism on screen: Postfeminism and contemporary adaptations of Victorian women*. Palgrave Macmillan.
- Priyanka, P. (2017). The Economics of marriage in Jane Austen's novels. *The Expression: An International Multidisciplinary e-Journal*, 3(3), 218–225.
- Romero Ruiz, M. I. (2013). The Hottentot Venus, freak shows and the neo-Victorian: Rewriting the identity of the sexual black body. *Odisea*, 14, 137–152.
- Sales, R. (2002). *Jane Austen and Representations of Regency England*. Routledge.
- Salih, S. (2006). The silence of Miss Lambe: Sanditon and contextual fictions of “Race” in the Abolition Era. *Eighteenth Century Fiction*, 18(3), 329–353.
- Takei, A. (2018). Sanditon and the uncertain prospects of a resort business. *Persuasions: The Jane Austen Journal On-Line*, 38(2), 1–9.
- Waldron, M. (2001). *Jane Austen and the fiction of her time*. Cambridge University Press.

**Relecturas: imaginario clásico,
ecofeminismo
y poscolonialismo**

GÉNERO Y FEMINIDAD EN LA *ENEIDA*

Jimena de Hipólito Pérez

Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

1.1. *Contexto histórico: la Eneida, producto de su tiempo*

Antes de abordar cuestiones puramente relacionadas con los estudios de género consideramos indispensable realizar un breve acercamiento al contexto político y literario en el que se inserta la *Eneida* de Virgilio. Como intentaré mostrar, se trata de una obra que, debido a las circunstancias en las que se enmarca, no puede comprenderse sin una presentación adecuada.

Lo primero que debe subrayarse es el fuerte compromiso político que representó la *Eneida* en su época. El inicio de su composición puede remontarse al año 29 a. C., como respuesta a la victoria en la batalla de Accio (31 a. C.) de Octavio Augusto, un episodio que tuvo como consecuencia la monopolización de todo el poder del Estado romano en su persona. Solo un par de años después de este triunfo, el *princeps*¹ encarga al poeta mantuano Publio Virgilio Marón (70-19 a. C.), para entonces ya un autor consumado gracias a títulos como *Bucólicas* (42/41-39 a. C.) o *Geórgicas* (29 a. C.), la composición de un poema épico en el que, precisamente, se engrandeciera su figura como restaurador (tan solo en

¹ Literalmente «el primero», título preferido por Octavio Augusto para definir su situación en el Estado romano. Anteriormente, durante la Roma republicana, lo portaban aquellos ciudadanos que ocupaban un lugar destacado en la sociedad debido a su influencia y virtudes.

aparición) de la República romana² en medio de un inusitado y novedoso clima de paz, la llamada *Pax Augusta* (López & Lomas, 2004).

Por tanto, se trataba de una obra que, como encargo directo del dueño y máximo dirigente del Estado romano, poseía una función eminentemente propagandística y política. Sin embargo, a pesar de ser concebida como un relato de la gesta de Augusto, Virgilio terminó construyendo un poema cuya narración realmente giraba en torno a una figura mítica de la tradición grecorromana: el caudillo troyano Eneas. Con todo, no descuidó por completo la figura del *princeps*, pues sugirió que el *princeps* era algo así como una encarnación del héroe troyano, con el que además tendría una relación de parentesco (Verg. *Aen.* VI.791-807).

1.2. Contexto literario: la *Eneida*, modelo de una renovación

El sustrato político en el tenemos que entender la *Eneida* no es un obstáculo para sus pretensiones literarias. De hecho, se ha considerado esta obra como la cumbre de la literatura latina y se han resaltado unánimemente sus cualidades artísticas desde su publicación. De esta manera, Virgilio ejecutó con maestría la renovación y adaptación del género épico³, tradicionalmente griego, a un espíritu acorde tanto a los nuevos tiempos como a los gustos del público al que iba dirigido. Por tanto, sus pretensiones de renovar la épica fueron satisfechas con la *Eneida*, un epopeya de tema romano que, a la vez, adaptaba este género literario a unos valores más acordes con los tiempos.

A modo de anécdota, puede mencionarse el hecho de que Virgilio nunca terminó la obra, sino que murió enfermo tras regresar de un viaje por Grecia cuyo objetivo era, según la tradición, visitar los lugares mencionados en su obra. La falta de una revisión final que confiriera al poema un aspecto más pulido (De

² A pesar de que Augusto declaró la restitución de la República en el 27 a. C., el compromiso al que llegó con el Senado, que implicaba la concesión de poderes extraordinarios, concentró todo el poder en su persona y provocó que el Estado romano fuera *de iure* una República y *de facto* un Imperio.

³ No obstante, anteriormente Ennio, un poeta arcaico proveniente de la Magna Grecia, ya había intentado también hacer de la épica un género latino. Así, en el 184 a.C. comenzó a escribir su obra *Anales*, una redacción cronológica (año por año, de ahí su título) de la historia de Roma dividida en dieciocho libros.

Echave-Susaeta, 1992) se evidencia más en unos pasajes que en otros, como en el final de la obra, demasiado abrupto⁴ como para considerar que hubiera sido planificado como digno colofón.

Por lo que respecta al argumento de la *Eneida*, la epopeya aborda la leyenda del troyano Eneas, hijo de la diosa Afrodita y del mortal Anquises. Tras la caída de Troya a manos de los griegos, se ve obligado a huir de su ciudad llevando sobre su espalda a su padre y de la mano a su hijo, y recibe la misión de fundar un nuevo reino para los exiliados troyanos. Tras vivir una serie de desventuras por el mar Mediterráneo, él y sus hombres llegan al Lacio (Italia), donde se establecerán después de derrotar a los habitantes del lugar.

La leyenda tenía toda una tradición asentada en Roma, ya que era un relato popular ampliamente conocido, lo que explica que no todas las versiones coincidan completamente con la que plasma Virgilio. De hecho, el poeta debió de conocer y manejar testimonios que abordaban el asunto, como los autores romanos Estesícoro, Fabio Píctor y quizá también Tito Livio, contemporáneo suyo. Asimismo, cabe resaltar que los modelos épicos de los que bebe la *Eneida* son eminentemente griegos; entre ellos encontramos obras de referencia tales como la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, el *Himno homérico V* (a Afrodita) y las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (De Echave-Susaeta, 1992).

Todos estos testimonios anteriormente mencionados pertenecen al género épico tradicional, en el que los personajes femeninos, como la célebre Helena de Troya, solían consistir en simples prototipos eróticos o, menos habitualmente, maternales, pero nunca con un papel ni protagonista ni destacado. De hecho, el único personaje femenino que con anterioridad a la *Eneida* rompe con esta tradición es Medea en las *Argonáuticas*, una mujer con poderes taumatúrgicos y cuya actuación es esencial en el desarrollo de la acción. No obstante, su protagonismo queda ensombrecido debido a su negativa caracterización al traicionar a su familia y traspasar así los límites fijados para las mujeres por la sociedad en la Antigüedad.

⁴ La *Eneida* se cierra con el asesinato, por parte de Eneas, de su principal enemigo, Turno. A pesar de que el troyano se encontraba a punto de perdonarle la vida, tras advertir que su oponente llevaba a modo de trofeo el tahalí de Palante, compañero de Eneas, le hunde la espada en el pecho y los versos finales describen cómo exhala su último aliento.

2. CUESTIONES DE GÉNERO Y FEMINIDAD EN LA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES DE LA *ENEIDA*

2.1. *Juno*

La diosa Juno (cuya homóloga griega es Hera), esposa de Júpiter, es, junto con Venus, uno de los motores de la acción en el poema, pues sin su injerencia no se habrían producido la mayoría de los acontecimientos. Sin embargo, atendiendo a uno de los lugares comunes sobre los que se construye el discurso misógino, y a pesar de su condición divina, ambas mujeres se dejan arrastrar en la obra por unas pasiones más humanas que divinas con una frecuencia mucho mayor que la de sus compañeros varones, quienes sí son capaces de mostrar cierta continencia (Moreno, 1984). Esto se aprecia, por ejemplo, en pasajes como el siguiente, donde se ahonda en los motivos sentimentales de Juno para desencadenar la acción en la *Eneida*: «necdum etiam causae irarum saeuique dolores / exciderant animo»⁵ (Verg. *Aen.*1.25-26)⁶.

De este modo, es una mujer, Juno, quien da comienzo a la acción a través de su encono e ira hacia el pueblo troyano a causa del juicio de Paris⁷. Aunque a lo largo de la *Eneida* se ofrece un retrato negativo de esta divinidad en diversas ocasiones debido a su afán vengativo, lo cierto es que se trata de una figura bastante compleja e innovadora. Para empezar, puede destacarse su temor ante una eventual pérdida de prestigio⁸, que es la razón por la que trata de imponer

⁵ «Ni olvidaba tampoco los secretos / agrios dolores, causa de sus iras». Todas las traducciones proceden de Espinosa Pólit (1961).

⁶ Seguimos la edición de Mynors (1969).

⁷ A las bodas de Tetis y Peleo, padres del guerrero Aquiles, no estuvo invitada Erinis, la diosa de la discordia, por lo que, en venganza, se presentó en la celebración y dejó una manzana en la que estaba escrito que su destinataria era «la más bella». Zeus/Júpiter, soberano de las divinidades, ante la disputa entre su esposa Hera/Juno y sus hijas Afrodita/Venus y Atenea/Minerva por el premio, escoge como juez a un mortal, Paris/Alejandro, hijo del rey Príamo de Troya. A pesar de que las tres diosas le prometen diferentes obsequios, el muchacho termina escogiendo a Afrodita, que le había ofrecido a la mujer más hermosa del mundo: Helena, la esposa del rey Menelao de Esparta. De este modo, tras viajar a Esparta y ser hospedado en la corte, Paris consigue, con ayuda de Afrodita, enamorarse a Helena y escaparse con ella a Troya mientras su marido se encontraba ausente. Este es el *casus belli* de la guerra de Troya.

⁸ Evidentemente, una pérdida de prestigio que afectaría a su categoría de diosa, pero no vinculada con su condición de mujer, anclada en unos presupuestos teóricos tradicionales.

su voluntad a toda costa. Además, es una mujer ambiciosa y tanto ella como Afrodita se atreven, incluso, a obrar a espaldas de Júpiter (soberano supremo entre las divinidades), a quien llegan a obligar a mantenerse al margen mientras buscan la colaboración de otras deidades.

En este sentido, debe resaltarse el hecho de que Juno recibiera tradicionalmente culto por parte de las matronas romanas cuando, en realidad, en la *Eneida* encarna a una mujer con una cierta independencia, verdaderamente insumisa a su marido y que busca por todos los medios posibles imponer su voluntad (Montemayor, 2018). En este sentido, su comportamiento puede ponerse en relación con el de su homóloga griega Hera en varios pasajes de *Ilíada*. En el primero de ellos (Hom.*Il.*14.154-353) Hera seduce a Zeus con su bella apariencia y yace con él para hacerle dormir y poder favorecer así al bando griego en la guerra. Logra su propósito tras engañar a Afrodita para que le prestara su ceñidor⁹, de hechizo seductor, y después de convencer al Sueño de que adormeciera a Zeus a cambio de entregarle en matrimonio a una de las tres Gracias. De esta manera, con Zeus fuera del combate, Posidón tiene vía libre para beneficiar a los griegos en la lucha. En el segundo pasaje (Hom.*Il.*15.18-150), cuando Zeus se despierta, Hera se defiende de sus acusaciones mintiendo y, tras ser enviada por él al Olimpo, aprovecha la ocasión para tratar de sembrar la discordia entre los dioses y enfrentarlos a Zeus, pues sabe que pretende ordenar a Posidón retirar su ayuda a los griegos.

Por otra parte, cabe destacar un fenómeno presente en la tradición literaria desde la Antigüedad hasta nuestros días: las escasas interacciones entre personajes principales femeninos y cómo estas se reducen en la mayoría de los casos a conversaciones sobre hombres en torno a los que existe un interés romántico¹⁰. En cambio, en la *Eneida* Juno y Venus rompen con esta tradición al mantener intercambios dialécticos cuya importancia se debe a sus afanes en detrimento o en favor de Eneas y sus compañeros, un factor realmente transgresor donde, además, los sacrificios con los que los mortales tratan de agradarla no aplacan a la diosa.

De esta forma, a partir de su deseo de venganza, la diosa es retratada de manera negativa, de modo que se incide en aspectos como su insistencia e

⁹ Con la excusa de que con él iba a tratar de reconciliar a las divinidades Océano y Tetis.

¹⁰ Como precisamente veremos más adelante, las que mantiene la reina Dido de Cartago con su hermana Ana sobre Eneas.

inexorabilidad, que podemos ver en varios pasajes. Por ejemplo, al impedir al vate Héleno revelar acontecimientos importantes para los troyanos¹¹. Además, los engaños que le son más gratos y a los que recurre con más frecuencia son precisamente los que la enfrentan a otra mujer, Venus. La mayor parte de ellos giran en torno a la obstaculización de la misión de Eneas, y quizá el más significativo sea el que pasa por tratar de burlar a la divinidad para que su hijo se enamore de la reina de Cartago, Dido, proponiéndole la unión de los dos pueblos mediante sus bodas y que así el troyano abandone su empresa (Verg. *Aen.*4.93-104). Precisamente, Juno hace gala de una mayor falta de escrúpulo con tal de alcanzar sus objetivos en el momento en el que opta por desencadenar una sangrienta guerra entre los habitantes del Lacio y los troyanos únicamente para evitar las bodas entre Eneas y la princesa latina Lavinia (Verg. *Aen.*7.310-322).

No obstante, la obra se cierra con una representación mucho más humana, cercana y amable de Juno donde se expone su principal preocupación, la posibilidad de que los pueblos itálicos, tras mezclarse con los troyanos, pierdan no solo su nombre, sino también su identidad:

[...] ne uetus indigenas nomen mutare Latinos / neu Troas fieri iubeas Teucrosque uocari / aut uocem mutare uiros aut uertere uestem. / sit Latium, sint Albani per saecula reges, / sit Romana potens Itala uirtute propago: / occidit, occideritque sinas cum nomine Troia¹².
(Verg. *Aen.*12.823-828)

Así, como colofón, aparece una Juno compasiva que, ante los estragos de la guerra, prefiere renunciar a su venganza para evitar causar más sufrimiento.

2.2. *Venus*

Mientras que en la tradición literaria Venus (cuya homóloga griega es Afrodita) encarna el arquetipo erótico por excelencia (en la mayoría de las ocasiones de manera pasiva, como mero objeto de deseo), en la *Eneida* abandona

¹¹ «[...] prohibent nam cetera Parcae / scire Helenum farique uetat Saturnia Iuno» (Verg. *Aen.*3.379-380). «Lo demás, ni las Parcas me lo dicen, / ni hablar me deja la Saturnia Juno».

¹² «[...] ¡que no truequen / los Latinos indígenas su nombre; / no les fuerce tu imperio a ser Troyanos, / mas ni a llamarse Teucros, ni a que cambien / la lengua que hablan ni el vestido propio; / que siga el Lacio, que haya por centurias / reyes en Alba, y Romana estirpe / crezca en poder por la virtud de Italia! / ¡Ha muerto Troya...que hasta en nombre muera!».

por completo esta faceta¹³. Ahora bien, eso no significa que rompa con la representación más común de las mujeres en la literatura de la Antigüedad, sino que, incluso, la perpetúa al mostrarse como una matrona cuya principal preocupación es el bienestar de su familia: su hijo Eneas (Verg. *Aen.*12.411-414 y 786-787) y su nieto Ascanio (Verg. *Aen.*10.46-50).

Con todo, Venus no es solo amor y cálidos sentimientos, sino que también es una mujer astuta y nada ingenua que enseguida advierte las verdaderas intenciones que se ocultan tras las mentiras de Juno. Así, se percata de que bajo la propuesta de matrimonio entre Eneas y la reina de Cartago realmente subyace el propósito de Juno de alejar al héroe de Italia: «Olli (sensit enim simulata mente locutam, / quo regnum Italiae Libycas auerteret oras) / sic contra est ingressa Venus»¹⁴ (Verg. *Aen.*4.105-107).

Asimismo, su inteligencia la lleva a evitar el asesinato de Helena a manos de su hijo durante la toma de Troya por los griegos, haciéndole ver cómo la caída de la ciudad no se debe a aquella mujer, sino a un juego de pasiones e intereses de las divinidades (Montemayor, 2018).

2.3. *Dido*

Dido (también conocida como Elisa), la soberana de Cartago¹⁵, es un personaje que aparece configurado siguiendo el prototipo de la heroína trágica; por esta razón, en cierto modo su actuación encaja dentro de unos modelos fijos. A pesar de que se tiene constancia de la existencia de la figura de la reina en la tradición latina gracias a obras como el *Bellum Poenicum* de Nevio, poeta arcaico

¹³ Con la única excepción de Verg. *Aen.*8.387-390, donde usa la seducción para persuadir a su marido Vulcano de que forje unas armas para Eneas.

¹⁴ «Al punto Venus, / que vio el engaño con que Juno ansiaba / el reino para Italia destinado / a Libia transferir, así responde».

¹⁵ Ciudad ubicada en el norte de África, en una zona que actualmente pertenece a Túnez. Fue fundada por colonos procedentes de Fenicia (en la costa oriental del Mediterráneo) en el siglo IX a. C. Según el relato mítico su fundadora era, precisamente, la legendaria reina Dido. Cartago, cuyos habitantes recibían el nombre de púnicos, se convirtió en una importante potencia que llegó a enfrentarse a Roma en tres guerras (264-241 a. C., 218-201 a. C. y 149-146 a. C.) por la hegemonía en el Mediterráneo. Precisamente, la mención a Cartago en la *Eneida* responde a una justificación etiológica de la rivalidad entre ambas potencias.

del siglo III a. C., su inclusión y caracterización dentro de parámetros trágicos y sentimentalistas es enteramente obra de Virgilio (Montemayor, 2018).

Dido actúa en la *Eneida* como contrapunto femenino a Eneas y a su masculinidad, predominantes no solo en esta obra en concreto, sino en toda la poesía épica en general (Cristóbal, 2015). Dido aparece en un principio como un personaje independiente de la autoridad masculina y hecho a sí mismo a causa de sus circunstancias vitales, pues sus orígenes se remontan a Tiro¹⁶, ciudad de la que tuvo que huir debido al asesinato de su marido Siqueo a manos de su propio hermano y monarca, Pigmalión. Tras llegar al norte de África, los gétulos, el pueblo que habitaba aquellas tierras, taimados, le permitieron comprar tanto terreno para fundar su ciudad como alcanzara una piel de vaca. Entonces, la ingeniosa Dido cortó en finísimas tiras una piel y con ella delimitó el perímetro de la ciudad que más tarde sería Cartago y de la que ella se convertiría en soberana. Así, es representada como una matrona romana que, en este caso, atiende solícita no a sus hijos (que no tiene), sino a sus ciudadanos (Montemayor, 2018).

El acento más trágico de la vida de Dido lo vemos en su enfermizo enamoramiento de Eneas. No obstante, esta afección se debe a una doble motivación, un fenómeno común en la poesía épica: ciertas acciones de los mortales se deben tanto a una causa divina como a una humana, coincidiendo ambas en su propósito. En este caso, los sentimientos de Dido han sido propiciados por la diosa Juno, quien, para evitar la llegada de Eneas a Italia, no duda en «sacrificar» a la reina al pactar con Venus el matrimonio de ambos. Así, durante una cacería, la diosa desata una tormenta, por lo que la soberana y el troyano se refugian en una cueva cercana e, inducidos por la pasión humana, dan comienzo a su idilio amoroso (Verg. *Aen.*4.117-127). Sin embargo, la relación llegará a su fin cuando Eneas anteponga su empresa (arribar a las costas itálicas y fundar allí un nuevo asentamiento para él y todos los exiliados troyanos) a sus sentimientos y termine rechazando a Dido, tras lo cual ella se suicidará. En el que es el momento más trágico del poema, se muestra a la mujer como alguien que se deja llevar por sus pasiones, frente a la moderación y el control de sí mismo que demuestra Eneas, fiel a su misión. Más allá de su adhesión a los

¹⁶ Asentamiento ubicado en la costa oriental del Mediterráneo, en el territorio de la antigua Fenicia. La ciudad ha conservado su nombre antiguo y actualmente pertenece al Líbano.

patrones característicos, pueden entrecruzarse algunos elementos que apuntan a una caracterización más profunda e íntimamente vinculada con las circunstancias en las que se enmarca la obra.

De esta forma, por una parte, se observa la sororidad¹⁷ y la complicidad que existe entre Dido y Ana, su hermana pequeña, a quien se llevó consigo en su huida de Tiro. De este modo, aparecen dos mujeres interactuando largamente entre sí, si bien es verdad que la causa de sus conversaciones siempre es un hombre, Eneas, cuyo amor teme la reina que no sea correspondido.

Por otra parte, en la *Eneida* poseen un papel especialmente relevante tres fenómenos: la Fama¹⁸, es decir, los rumores de que hacía vida de esposa con Eneas sin que realmente se hubieran casado; el pudor, esto es, la culpabilidad por no haber permanecido fiel a su marido Siqueo¹⁹ (Verg. *Aen.*4.550-552); y la presión social. Estos conceptos, que son desencadenantes del suicidio de Dido (Hernández, 1966), no son invención de Virgilio, sino que la conducta de la mujer romana (matrona) se encontraba tipificada y de ella se esperaba que fuera respetable, fiel y que se condujera según las normas morales y el decoro. Este último aspecto fue especialmente importante tras la llegada al poder de Augusto y su renovación del Estado romano a nivel moral²⁰, además de territorial, político y ciudadano. De esta manera, se evidencia que Dido, al quitarse la vida, es una mujer incapaz de vivir soportando la vergüenza y la deshonor de su propio pueblo, un pueblo que parece comportarse como la sociedad romana del siglo I a. C. (Hernández, 1966), por lo que se muestra su condición de singular matrona romana.

El pensamiento misógino que se desprende de algunos pasajes es otra circunstancia que nos permite atisbar la realidad social de la época de Virgilio. Quizá el más representativo y con una mayor repercusión e influencia en la

¹⁷ En el sentido más literal del término, pues en latín *soror* es la palabra empleada para designar a la hermana.

¹⁸ En la antigua Roma (al igual que en la antigua Grecia) la Fama era la personificación de una deidad, es decir, la encarnación de los rumores y habladurías.

¹⁹ Por lo que, en este caso, la fidelidad, considerada en la época como una cualidad de la mujer, constituye un valor en conflicto.

²⁰ Augusto planteó la necesidad de una regeneración religiosa y moral en la que se volviera la vista hacia las costumbres de época republicana. Llevó a cabo esta política a través de los estrictos códigos morales de la República, una época en la que el Estado romano se consideraba bendecido precisamente por su rigurosa atención a la moralidad (Walker, 1993).

tradición posterior sea aquel en el que el dios mensajero Mercurio hace una afirmación general sobre la condición femenina para alentar a Eneas a que parta raudo de Cartago antes de que Dido lleve a cabo alguna acción en su contra (que resulta ser su propio suicidio): «[...] uarium et mutabile semper / femina»²¹ (Verg.*Aen.*4.569-570). También la propia contraposición que aparece en la obra entre Eneas, como fiel al deber y Dido, que se deja llevar por sus sentimientos, es un buen reflejo de la misoginia imperante.

2.4. Camila

En la *Eneida* Camila es la reina guerrera de los volscos, uno de los pueblos itálicos a los que se enfrentan los troyanos tras su llegada al Lacio. En ocasiones se ha considerado su figura como la de una heroína trágica debido a que su muerte constituye un hecho tan inevitable (Verg.*Aen.*11.593-594) como inútil en lo que a la guerra se refiere (Raymond-Dufouleur, 2016).

La comparación del personaje de Camila con una amazona²² (Verg.*Aen.*1.493) tiene como consecuencia que en ella converjan el género masculino y el femenino. Así, se la describe luchando como un hombre de su tiempo (Verg.*Aen.*7.806-807), pero también como dotada de una destacable hermosura femenina (Verg.*Aen.*7.812-813) y con gran cantidad de pretendientes (Verg.*Aen.*11.581-584). Esta esencia híbrida entre lo masculino y lo femenino, sin que llegue a integrarse de manera total en ninguno de los dos géneros, rompe completamente con la configuración tradicional del héroe homérico-virgiliano (Raymond-Dufouleur, 2016). Además, la dicotomía se traslada también al ambiente en el que Camila se mueve, por lo que el público que la recibe se encuentra integrado tanto por hombres jóvenes como por mujeres (Raymond-Dufouleur, 2016).

Virgilio justifica esta faceta de Camila como guerrera, un elemento innovador en la tradición épica, mediante la narración de sus orígenes. Su padre, Metabo, un rey destronado que se ve obligado a huir de su patria, se encuentra en su fuga con un caudaloso río que aparentemente supone un obstáculo

²¹ «Voluble siempre y varia es la mujer».

²² Pueblo legendario de mujeres guerreras constituido en matriarcado. Aparecen en varios relatos míticos, aunque son especialmente famosas dos de sus soberanas: Penthesilea e Hipólita.

insalvable. Decide cruzar él mismo a nado tras sujetar a su hija a una lanza y, antes de lanzar el proyectil, consagrar a la pequeña a Diana, la diosa cazadora, con tal de que no sufriera ningún daño (Verg. *Aen.*11.557-559). Esta es la causa de que, una vez tomada de nuevo por su padre sana y salva en la otra orilla, fuera criada como un varón (Verg. *Aen.*11.576-577), aprendiendo a manejar las armas en lugar de la rueca y el telar (Verg. *Aen.*11.578).

Resulta llamativo un pasaje bélico que recoge los momentos en los que tiene lugar el enfrentamiento cuerpo a cuerpo de los troyanos contra los latinos y sus aliados. Camila, tras abatir a un enemigo de nombre Órnito, se jacta de que haya sido una mano de mujer (y, en concreto, la suya) la que haya acabado con su adversario: «[...] aduenit qui uestra dies muliebribus armis / uerba redargueret. nomen tamen haud leue patrum / manibus hoc referes, telo cecidisse Camillae»²³ (Verg. *Aen.*11.687-689). Esta actitud puede ser interpretada como una reivindicación del valor de la mujer como guerrera efectiva, por lo que estaríamos ante una oposición al estereotipo de mujer pasiva propio del mundo romano (Raymond-Dufouleur, 2016) o, tal y como nosotros lo entendemos, como una prolongación, precisamente, de ese modelo, así como del desprecio de la cultura romana hacia todo lo femenino. Por tanto, las palabras de Camila no serían sino una ridiculización de la manera en la que Órnito ha muerto²⁴.

Por otra parte, la tensión entre sexo y género llega a su punto álgido en el momento de la muerte de la propia Camila, pues son sus ansias por hacerse con la armadura dorada de un soldado del bando rival lo que la lleva a bajar la guardia y ser herida de manera letal inmediatamente después: «hunc uirgo, siue ut templis praefigeret arma / Troia, captiuo siue ut se ferret in auro / uenatrix, unum ex omni certamine pugnae / caeca sequebatur totumque incauta per agmen /

²³ «Son armas de mujer las que este día / a vuestros retos dan respuesta. En cambio, / no es leve honor el que gloriarte puedas, / al bajar a los Manes de tus padres, / de que has caído a manos de Camila».

²⁴ Para una ridiculización directa de la letalidad de Camila debido a su condición de mujer véase Verg. *Aen.*11.732-734: «quis metus, o numquam dolituri, o semper inertes / Tyrrheni, quae tantae animis ignauia uenit? / femina palantis agit atque haec agmina uertit!». «¿Qué miedo es ése ¿El deshonor no os hiere? / ¡Oh cobardes Tirrenos siempre flojos! / ¿Qué es lo que tanto os amilana? ¡En fuga / os lleva una mujer y os desbarata!».

femineo praedae et spoliorum ardebat amore»²⁵ (Verg. *Aen.* 11.778-782). De este modo, aquí encontramos el motivo épico del deseo de arrebatar las armas a los guerreros enemigos (normalmente caídos)²⁶, un rasgo tópico muy apreciado en este género literario en los jóvenes que combaten, y propio, por tanto, de los hombres. A la vez, entrelazado con él, aparece el estereotipo del gusto femenino por los objetos brillantes y semejantes a las joyas o piedras preciosas (Raymond-Dufouleur, 2016).

3. CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, cabe hacer alusión a la habilidad de Virgilio para dotar de forma y carácter propios a sus personajes femeninos, tanto a las mujeres procedentes de la tradición como a las ideadas por él mismo. A pesar de que no siempre implica una caracterización positiva, pues el ámbito en el que se inserta y el público al que va dirigido ejercen una poderosa influencia (máxime en un mundo romano rabiosamente misógino), debe subrayarse su complejidad y, como hemos podido observar en varios casos, su carácter innovador. De esta manera, Virgilio consigue una efectiva renovación del género épico y desliga a la mujer de su papel tradicional en él como mero arquetipo erótico, sin ser ajeno a algunos conceptos imperantes en la época. Por tanto, puede afirmarse cómo en la *Eneida* se halla presente una tensión entre los modelos épicos tradicionales (ampliamente misóginos) y una nueva aproximación al concebir los personajes femeninos.

OBRAS CITADAS

De Echave-Susaeta, J. (1992). *Virgilio. Eneida*. Editorial Gredos.

Espinosa Pólit, A. (1961). *Virgilio. Obras completas*. Cátedra.

Hernández Vista, E. (1966). Ana y la pasión de Dido en el libro IV de la Eneida. *Estudios clásicos*, 47, 1-30.

²⁵ «Ya fuera que quisiese ornar el templo / con armas de un Troyano, ya que ansiase / lucir de cazadora con el oro / ganado en plena lucha, ciega se iba / Camila tras él solo, persiguiéndole. / A través de las filas sin reparo, / por femenil codicia de esa presa».

²⁶ Por ejemplo, en Hom. *Il.* 16.663-665.

Cartografías feministas: teoría, canon y reescrituras culturales

- López Barja de Quiroja, P. & Lomas Salmonte, F. J. (2004). *Historia de Roma*. Akal.
- Montemayor Aceves, M. E. (2018). Figuras femeninas en la Eneida. *Nova tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 36(1), 43-64.
- Moreno, J. (1984). La mujer en la Eneida. En F. Moya del Baño (Ed.), *Simposio Virgiliano: conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio* (pp. 395-404). Universidad de Murcia.
- Mynors, R. A. B. (1969). *P. Vergili Maronis. Opera*. Oxford University Press.
- Raymond-Dufouleur, E. (2016). Entre sexe et genre: le personnage de Camille au livre XI de l'Énéide. *Vita Latina*, 193-194, 45-68.
- Walker, V. L. (1993). *Moral and religious legislation in the Late Republic and the Augustan Principate* [Tesis doctoral, Oklahoma State University]. Open Research Oklahoma. <https://openresearch.okstate.edu/entities/publication/954b541f-7b2f-4504-bba2-4fa49a35c128>

THE COLONIAL LINK: WOMEN AS SOCIOCULTURAL TRANSGRESSORS IN JULIE TAYMOR'S *THE TEMPEST* (2010)

Alba Zels Garrido

Universidad de Vigo

1. INTRODUCTION

William Shakespeare's *The Tempest*, first published in 1611, has, as have any of his plays, been strictly and thoroughly analyzed through the years. However, a person can only analyze a text with the tools that they are given. As societies and communities progress, both economically and structurally, but also socially and philosophically, thoughts and perspectives evolve with them. In this essay I will take the colonial perspective with which *The Tempest* has been looked at countless of times and I will present what I consider to be a feminist rewriting of the story with Julie Taymor's film adaptation. In this new version of *The Tempest*, with a female Prospero, the three women in the story: Prospera, Sycorax and Miranda, become sociocultural transgressors for each of their respective contexts: the colonizer, the colonized and the postcolonial subject respectively.

2. WOMEN IN SHAKESPEARE'S TIME

William Shakespeare was born in 1564 in England. His literary work expands from 1589 up to 1614, coinciding with both the Elizabethan and the Jacobean era, two of the most—some might say—well-known periods of Great Britain.

When analyzing a text, it is important to do so, not only from an intrinsic point of view, focusing on the technical aspects of the text such as plot and form;

but also, from an extrinsic point of view, integrating real life elements like the author's context or life and possible inspiration or intertextuality as relevant information for the dissection of the text. Therefore, the understanding of the aforementioned eras becomes highly important, especially in the sense that this essay will be focusing on the characterization and representation of women in Shakespeare's *The Tempest*, then adapted to film by Julie Taymor, which would undeniably be influenced by the reality of women in the 16th and 17th centuries. In order to get an accurate idea of women's lives during this time, we will take a look at their access to education, the impact of the 'first' female monarch and the witch craze, which coincidentally reached its highpoint between 1560 and 1630 (Thurston, 2001).

2.1. *Women's education*

Education in the 16th and 17th centuries was highly restricted and mostly only accessible to higher class people, while more specialized education was further restricted to only men. As Balmuth indicates, up to year 1540 and thanks to humanism, upper-class women were taught literature, philosophy, mathematics, astronomy, physics, logic and rhetoric. Later on, during the rise of Protestantism in the reign of King Henry VIII, the convents and monasteries that were used for schooling were confiscated by the state, in turn substituted by privately owned schools belonging to the newly-rich mercantile classes (Balmuth, 1988). Afterwards, during the reign of Queen Elizabeth I, education continued to progress in a more inclusive manner, as Richard Mulcaster positioned himself in favor of education for women of all classes, positively inspired by the knowledge of the new ruling Queen:

That young maidens can learn, nature doth give them, and that they have learned our experience doth teach us;... what foreign example can more assure the world than our diamond at home;... if no example did confirm it that young maidens deserve the training, this is our own mirror, the majesty of her sex, doth prove it in her own person, and commends it to our reason. We have besides her highness, as undershining stars, many singular ladies and gentlewomen. (DeMolen, 1971, p.133)

The new level of education that women then had, affected the very structure of society, and more so that of the family, by transposing the core of the faith from church gatherings to household worship, for which the man, or

husband, was the head and the wife, or woman, was the helping hand, therefore needing to know how to read and write. Even though the idea of access to, at least, literacy for all women meant some kind of progress, the reality of this was far less ideal. Truth is that women of lower classes were rarely given the opportunity to learn these basic skills, higher class women were still only taught the skills necessary for them to be considered socially acceptable women instead of learned women, and as for the middle classes: «girls were rarely permitted into the grammar schools, nor were they sent as often as boys even when they might have been welcome» (Balmuth, 1988). The reality of women in this period, and befitting the theme of this essay, was perfectly exemplified by Virginia Woolf in her conception of an imaginary female Shakespeare, whom she called Judith:

Let me imagine, since facts are so hard to come by, what would have happened had Shakespeare had a wonderfully gifted sister, called Judith, let us say. Shakespeare himself went, very probably [...] to the grammar school, where he may have learnt Latin—Ovid, Virgil and Horace—and the elements of grammar and logic. [...] Meanwhile his extraordinarily gifted sister, let us suppose, remained at home. She was as adventurous, as imaginative, as agog to see the world as he was. But she was not sent to school. [...] She picked up a book now and then, one of her brother's perhaps, and read a few pages. But then her parents came in and told her to mend the stockings or mind the stew and not moon about with books and papers. [...] Soon, however, before she was out of her teens, she was to be betrothed to the son of a neighbouring wool-stapler. She cried out that marriage was hateful to her, and for that she was severely beaten by her father. [...] She made up a small parcel of her belongings, let herself down by a rope one summer's night and took the road to London. She was not seventeen. [...] She stood at the stage door; she wanted to act, she said. Men laughed in her face. [...] At last [...] Nick Greene the actor-manager took pity on her; she found herself with child by that gentleman and so [...] killed herself one winter's night and lies buried at some cross-roads where the omnibuses now stop outside the Elephant and Castle. (Woolf, 1929, p. 39-40)

2.2. *Women rulers*

The text to be analyzed being *The Tempest*, which revolves around the King of Naples and the Duke of Milan, it is important to also get an idea of the state of the monarchy and positions of power in the 16th and 17th Century. Furthermore, as the film adaptation of 2010 changes Prospero from Duke to Duchess, we will specifically revise the concept of women as monarchical rulers.

Queen Elizabeth I was the first woman monarch of the, today known as, United Kingdom. During her queenship she refused to call herself Supreme Head over the Church of England, and instead opted for non-gendered titles or

to commenting on how she rules as her father. This came, of course, due to the opposition of the people to a female ruler. The most powerful argument against female monarchs was made by John Knox, one of the strongest oppositions to Queen Elizabeth I. He created an argument parallel to the human body, which Sid Ray summarizes very well:

The relationship between a king and his people replicated the relationship between a husband and wife, which in turn replicated the relationship between Christ and the Church, which then replicated the anatomical relationship between the head and the body. (Ray, 2003, p. 137)

The metaphor was adopted into the social consciousness of the time, being repeated by priests to talk about Christianity and the role of husband and wife in the family:

Nature hath framed the lineaments of his body to superiority, & set the print of government in his face, which is more sterne, lesse delicate then the womans. He must not suffer this order of nature to be inuerted. The Lord in his word cals him the head; hee must not stand lower than the shoulder; if he doe, that is a deformed family. (Whately, 1617, p. 18)

Therefore, according to this line of argumentation, having a female ruler would be unnatural to the hierarchy of things because the head in the marriage is supposed to be a man and that would be incompatible with a married Queen. This is said to be the reason why Queen Elizabeth I remained unmarried all her life, to avoid discussions of «whether a married queen was superior or inferior to her husband» (Ray, 2003), and thus not challenging the status and relations of men and women in society:

If her husband will commaund her in the publike weale, she being the magistrate, and not he: she may say to him... Law make my husband to obey, for heare he is not my hed, but my subject. [...] For who woulde not judge that bodie to be a [m]onstre, where there was no head eminent above the rest, but that they eyes were in the hands, the tongue and mouth beneth in the belie, and the ears in the feet... And no lesse monstrous is the bodie of that commonwealth, where a woman beareth empire. For ether doth it lack a lawfull heade... or els there is an idol exalted in the place of the true head. (Ray, 2003, p. 136)

2.3. *The witch craze*

During the papacy of Gregory IX, in the years between 1227 and 1241, he was presented with *evidence* associating cats with the devil, and he ordered the mass killing of them. Later on, in 1346, the Black Plague emerged, for which cats

were accused of causing and were therefore persecuted even more so than before. Those who owned a cat, usually older women, were accused of witchcraft and burned at the stake with their cats, starting the cliché image of the witch. In reality, it was later discovered that cats were helping with the Plague by killing the real culprits: the rats (Torrey, 2022). A similar negative depiction of cats can be found in William Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, where he writes: «Hang off, thou cat, thou burr! Vile thing, let loose, or I will shake thee from me like a serpent!» (Shakespeare, 1994, 3.2.270-271).

Running parallel to Shakespeare's lifespan, the persecution of women accused of witchcraft was at its peak between the years 1560 and 1630. The witch craze became a time period that second wave feminists looked back on as a reflection of the abuse and torture that women were subject to, while at the same time reclaiming the witch as a symbol of subversion and cultural transformation; a powerful woman (Sempruch, 2008). This ambivalence of the witch introduced in the 1960s is further explored in a later paper by Stephanie Irene Spoto, where she argues that women in the 16th C. used the image of the witch as a way to be publicly heard, deviate from the established and even gain respect:

Images of witches' mirror and invert stereotype of typical female domestic roles, and some women would voluntarily choose to identify with the figure which was causing fear and alarm in their society, as witch trials were often the only way that women's issues were given a stage and a public outlet. [...] Many women identified with the witch-figure because magic was one of the only ways for women (especially elderly and unmarried women) to gain respect and protection in their villages and communities. (Spoto, 2010, p. 54/67)

The image of the witch has suffered a continuous transformation in the cultural conscience of societies, from the evil notions of centuries past, to the ambivalence of the 60s, and now, it seems that the increase of women having greater access to positions of authority, such as directors, producers or screenwriters, has led to mainstream works of media including a more complex representations of the witch as a figure of feminine power, as can be seen in works like *The Wizards of Waverly Place* (2007), *American Horror Story: Coven* (2013), *The Chilling Adventures of Sabrina* (2018) and *Wednesday* (2022).

3. WOMEN AS SOCIOCULTURAL TRANSGRESSORS IN JULIE TAYMOR'S *THE TEMPEST* (2010)

Homi K. Bhabha argued that in colonial discourse, the colonized are considered simultaneously capable of domestication and also the radically frightening *other*, but that in trying to do two things at once, it ends up doing neither properly. Past texts that deal with faraway lands, either real or fictional, are characterized by the anxious repetition of colonial stereotypes, such as lack of language, private property, violence and savagery.

In Julie Taymor's *The Tempest* (2010) adaptation we encounter the original colonial discourse from Shakespeare's play with Caliban and Sycorax, but we also encounter a more clear counter-discourse related to the colonizers with the comments that Prospero makes about the accusations against her. However, this dichotomy is blurred by the character of Miranda, who being a part of the colonizers by birth, was also raised in the colonized's land and thus presents elements from both realities, helping to add complexity to the story. In this part of the essay, I will argue that the female characters in the film act as a liaison between colonizers and colonized through their learned transgressiveness of sociocultural norms.

3.1. *Prospera as female colonizer*

Julie Taymor's film adaptation of *The Tempest* deviates majorly from the play by making Prospero a woman; Prospera, portrayed by Helen Mirren. This pre-established switch before the story begins resonates throughout the plot of the movie by allowing a divergent interpretation from the original play to take presence, as Prospera now stands as a vessel through which to show the reality of 16th Century women, while maintaining the colonial discourse.

The change in sex is accounted for in the backstory by changing the events that take place. In the original play, Prospero admits when retelling his story to Miranda to being so caught up by his studies that he delegated the ruling of Milan onto his brother, who then saw Prospero as an unfit ruler and usurped the dukedom:

Pros. Thy mother was a piece of virtue, and she said thou wast my daughter; and thy father was Duke of Milan; and his only heir and princess, no worse issued. [...] And Prospero being so reputed in dignity, and for the liberal Arts without a parallel; those being all my

study, the government I cast upon my brother, and to my state grew stranger. (Shakespeare, 1994, 1.2.56-59, 72-76)

In Taymor's adaptation, however, the Duke allows Prospera to delve into her passion for knowledge while he rules over *fair Milan*; an opportunity for education which was unfathomable for a woman in Shakespeare's time. It is only upon his death that Prospera has to take over his duties, as he asked for. In this case Prospera also delegates some responsibilities onto Antonio, but the dialogue and the scenes shown over it indicate that Prospera did not reject the ruling of Milan, but was more so beginning to adapt to her post. Unlike the case of Queen Elizabeth I, who remained unmarried her whole life to avoid the debate over her position, Prospera was actually taking over the position previously occupied by her husband, which goes against the above-mentioned «head over body» metaphor that Sid Ray talked about. This was surely to generate some further uneasiness between the men of her council, which Antonio, seeing her unfit to rule due to her sex, exploited. In order to secure her deposition, he also accused her witchcraft, which, with everyone knowing her devotion for books and mysticism, would have been quite believable the 1500s. Confronted with that situation, Prospera then had to resort to exile, with the help of Gonzalo, to avoid further consequences of such allegations:

Twelve years since, Miranda, twelve years since, thy mother held the Dukedom of Milan and its princely power. [...] The very same, who long ago was wife to him who ruled Milan most liberally, who with as tolerant a hand toward me gave license to my long hours in pursuit of hidden truths of coiled powers contained within some elements to harm, or heal. [...] Upon thy father's death, authority was conferred as was his will to me alone, thereby awaking the ambitions of my brother and thy uncle, call'd Antonio. [...] Perverting my upstanding studies now his slandering and bile-dipped brush did paint a faithless portrait. His sister, a practice of the black arts! A demon, not a woman, nay a witch! And he full-knowing others of my sex have burned for no less! The flames now fanned; my counselors turned against me. [...] (Taymor, 2010, min. 5:35 – 10:22)

It is also noticeable from the quoted extract that, contrasting this, in Shakespeare's play Prospero's wife is only mentioned in one line and solely to refer to her as the mother of Miranda. After everything that was explored about women in the previous section, it does not seem strange to think that Shakespeare wouldn't have thought it necessary to add much information about her, since there was not much room for women to deviate from the social norms of the Jacobean era and thus it should be assumed that she was similar to every other 'proper' woman. On the other hand, in Julie Taymor's film there is much

more information about the Duke, specially about his demeanor and personality, than there is originally about the Duchess. Since this is a film, it is possible that it was considered by the director and the screenwriters that it was simply necessary to add further information about what seems like a relevant character. However, I would like to propose the idea that this addition was made consciously in order to show that an individual good man does not make up for systemic misogyny.

Prospera embodies the struggle of western women through her experience of misogyny in the three aspects explored before: lack of formal education, accusations of witchcraft over her knowledge and the questioning of her right to rule; but she also reproduces a colonial discourse through her treatment of Caliban, as we will see in the following section.

3.2. *Sycorax and caliban as colonized*

After her exile, Prospera arrives to an island full of strange creatures and noises, where it seems she is finally able to use her magic. After hearing her terrible tale, we learn as well about the people that lived in the island before her and Miranda settled there. However, it is not Caliban, son of Sycorax, who first introduced us to her, but Prospera herself with a warning reminder to Ariel:

Hast thou forgot the foul witch Sycorax? Hast thou forgot her? [...] Where was she born? Speak! Tell me / Ma'am in Algiers / O, was she so? I must once in a month recount what thou hast been, which thou forget'st. This damn'd witch, Sycorax for mischiefs manifold and sorceries terrible to enter human hearing from Algiers, thou know'st was banish'd. Is not this true? [...] This blue-eyed hag was hither brought with child and here was left by the sailors. Thou, my slave, as thou report'st thyself, was then her servant and, for thou wast a spirit too delicate to act her earthy and abhorr'd commands she did condine thee into a cloven pine, within which rift imprison' thou didst painfully remain a dozen years, within which space she died and left thee there, thou best knows what a torment I did found thee in. (Taymor, 2010, min. 13:43-15:16)

The story of Sycorax against the story of Prospera are a perfect example of what Kirilka Stavreva (2003) called *witch-speak* and its possible variants; queenly witch-speak, made up of positive, fantastical and common language; and low-born witch-speak, made up of negative, sinful and wicked language. The version that Prospera presents makes it rather obvious that she believes her magic to be pure and queenly: «my long hours in pursuit of hidden truths of

coiled powers contained within some elements to harm, or heal» (Taymor, 2010); while Sycorax's magic is savage and low-born: «This damn'd witch, Sycorax for mischiefs manifold and sorceries terrible» (Taymor, 2010). However, Sycorax is not present in the story and Prospera is an unreliable narrator, as she speaks here with emotion rather than reason. Therefore, the only information we can be certain is true is that she was a learned woman exiled from Algiers with her child who later arrived and lived in the present island. Both of these women actually have the very same story, which Prospera refuses to see because her colonial views interfere with her ability to empathize with a fellow oppressed woman. In reality, queenly and low-born witch-speak is merely a tool to create division. In Jacobean plays this language was used to amplify the actions on stage and make it clearer for the audience what magic was being used for good and which for evil. As for this movie, we are presented with the language, yet the actions do not match. The evil witch Sycorax is not present in the story to be the bringer of evil to the plot, and Prospera *the good witch* is seen torturing men, even if rightfully so. Thus, we begin to question, not only who is good and who is bad, but also the harsh division and separation between colonizers and colonized, because Prospera only started to use her magic once she arrived in the island, and is presenting all of the characteristics she attributes to Sycorax. Would it be possible that the direct contact with the environment in which Sycorax lived allowed her to acquire some of the elements she might have used and presented?

Moreover, there is a line from the play in the previous extract that was removed from the film, but that I would still like to comment on:

Pros. Thou liest, malignant thing! Hast thou forgot the foul witch Sycorax, who with age and envy was grown into a hoop? Hast thou forgot her? (Shakespeare, 1994, 1.2.256-259)

As Sid Ray (2003) argued, Prospera describes Sycorax as being bent into a hoop «with age and envy». The fact that she makes a difference about the reasons why it happened indicates a physical deformity and also a metaphorical deformity. The former references the natural process of degenerative scoliosis, which is common with age, while the latter, Sid Ray believes to be a reference to the «head over body» metaphor, in the sense that Sycorax was envious of male power and right to rule, and by becoming a sovereign of the island herself, she was corrupted with a deformed body that carried its head (the male figure of power), underneath her shoulders in an unnatural way (Ray, 2003). The line

being removed from the film only reinforces this interpretation, as it would not make sense for Prospera, being a ruling woman herself, to make such comments.

The only colonized person alive and present in the story is Caliban, son of Sycorax, who similarly to Prospera, is confronted with a new culture and point of view and also learns and incorporates some of its elements. In the beginning, after Sycorax's death, when Caliban encounters Prospera and Miranda for the first time, neither him or them are violent:

Cal. This island's mine, by Sycorax my mother, which thou tak'st from me. When thou cam'st first, thou strok'st me, and made much of me; wouldst give me water with berries in 't; and teach me how to name the bigger light, and how the less, that burn by day and night: and then I lov'd thee, and show'd thee all the qualities o' th' isle, the fresh springs, brie-pits, barren place and fertile: cur's be I that did so! All the charms of Sycorax, toads, beetles, bats, light on you! for I am all the subjects that you have, which first was mine own King: and here you sty me in this hard rock, whiles you do keep from me the rest o' th' island. / Pros. Thou most lying slave, whom stripes may move, not kindness! I have us'd thee, filth as thou art, with human care; and lodg'd thee in mine own cell, till thou didst seek to violate the honour of my child. (Shakespeare, 1994, 1.2.334-350)

Prospera teaches Caliban the language she speaks and Caliban in return shows her the island. However, analyzing this from a colonial discourse, Prospera's motivation could have been to educate Caliban, not out of love, but out of a feeling of superiority and a need to share the better ways of the colonizers. In the other hand, Caliban's response derives from the colonial stereotype of lack of private property in colonized cultures, which might be true for some, but not for all. In this case, then, Prospera is imposing her knowledge, we never see Caliban using his mother tongue; while Caliban is sharing. Another indicator for this being colonial discourse is the association of lack of private property with savagery, and the inevitable culture clash of Caliban seeing Miranda as Prospera's property and trying to have sexual relations with her; rape her. This is a very extreme and insensitive assumption, which for me is not cohesive with what we know about Sycorax, but it does serve the purpose of showing how the colonizer's culture becomes ingrained in the colonized mind, specially through the tool of language, and can never be unlearned. For Caliban this means setting aside his mother tongue and with the new language acquired, reproducing the colonizers culture in terms of private property and subordination. At first, Caliban shares the island, thinking that they are all equal, which is not what Prospera sees. It can be assumed that Caliban did not

perceived the hierarchy as it was being established, but that once he learned the language and the culture of Prospera and learned of the existence of private property, he started to make claims, as was seen above, of his right to the be ruler of the land where he was born.

Caliban has learned that he cannot confront Prospera because he has already internalized that they are not in the same hierarchal level, but seeing Prospera as a tyrant, he is determined to not be her slave. Thus, when he later on stumbles upon a new set of colonizers, he barely has to pause to think about serving them instead:

Cal. [Aside.] These be fine things, an if thy be not sprites. That's a brae god, and bears celestial liquor: I will kneel to him. [...] I'll show thee the best springs; I'll pluck thee berries; I'll fish for thee, and get thee wood enough. A plague upon the tyrant that I serve! I'll bear him no more sticks, but follow thee, thou wondrous man. (Shakespeare, 1994, 2.2.117-119/160-164)

He is introduced to something new, in this case wine, which he, as he has never experienced it, considers to be a godly invention and by relation so is Stephano, making him even a better candidate to be his master than Prospera. In his interaction with Stephano we also see what was previously mentioned; he has learned about private property and cannot unlearn it. What was previously supposed to be shared: Miranda, is now a private property that he promises to Stephano:

Cal. And that most deepl consider is the beauty of his daughter; he himself calls her a nonpareil: I never saw a woman, but only Sycorax my dam and she; but she as far surpasseth Sycorax as great'st does least. / Ste. Is it so brave a lass? / Cal. Ay, lord; she will become thy bed, I warrant, and bring thee forth brave brood. / Ste. Monster, I will kill this man: his daughter an I will be king and queen, -save our graces! - and Trinculo and thyself shall be viceroys. (Shakespeare, 1994, 3.2.)

Towards the end of the film, Prospera makes a comment about Caliban, after learning of his *treason* and new loyalty to Stephano:

A devil, a born devil on whose nature nurture can never stick, on whom my pains, humanely taken; all, all lost, quite lost! I will plague them all, even to roaring. (Taymor, 2010, min. 1:22:23 - 1:22:45)

Prospera makes a very important distinction here between nature and nurture; a centuries long debate over whether personality and behavior is natural, meaning we are born the way we are; or if it is learned, meaning we acquire it

and change it over time. She believes that Caliban has not learned anything in the last 12 years and that he will always resort back to his savage ways. However, we have seen the complete opposite. Caliban has learned so much from the colonizer's culture that he can never go back to seeing the world as he previously did. He represents the colonized corruption by western powers, while her mother Sycorax, another exiled woman, represents the colonized women's oppression.

3.3. *Miranda as the colonial link*

Miranda may often be overlooked as the subject through which Prospera achieves her end goal of returning to Naples. However, her character is much more complex than it might at first seem. Miranda is by birth the daughter of Prospera, which would make her part of the colonizer group, but since she left Naples at such a young age, living since then in the island without knowledge of her past or the account of what happened to her mother, she doesn't identify herself as anything other than an islander. In fact, when she first learns about the story of Prospera's exile, she exclaims:

Mir. O, the heavens! What foul play had we that we came from thence? Or blessed was 't we did? [...] Your tale, sir, would cure deafness [...] I should sin to think but nobly of my grandmother. Good wombs have borne bad sons. (Shakespeare, 1994, 1.2.74-76, 127, 140-142)

The way in which she asks if it was a blessing that they came to the island indicates that she does not perceive her living there as a necessarily negative outcome. In fact, she later goes on to exclaim her shock at the terrible things her mother is telling her. The shock she has indicates perhaps an apprehension to a society that would do that to her mother. However, Miranda's upbringing is the result of an environment removed from society, where there are no social norms and magic and power are an everyday occurrence.

Since the beginning of the story and almost until the end it seems that it is Prospera's goal to take revenge on the men that saw to her destitution as ruler of Milan. It is only Miranda's love for Ferdinand and her constant demands for compassion that makes her see a way forward that involves forgiveness instead of violence. After meeting Ferdinand and both of them falling in love at first sight, Miranda pleads in the middle of his argument with Prospera:

Dear mother, make not too rash a trial for him, for he's gentle and not fearful. / What, I say, my foot my tutor? Put thy sword up, traitor, for I can here disarm thee with this stick and make thy weapon drop. / Beseech you, mother / Hence! Hang not on my garments / Ma'am, have pity. I'll be his surety / Silence! One word more shall make me chide thee, if not hate thee. Thou think'st there is no more such shapes as he, having seen but him and Caliban. Foolish child! To th' most of men this is a Caliban and they to him are angels. / My affections are then most humble, I have no ambition to see a goodlier man. (Taymor, 2010, min 27:25 – 28:07)

Some critics might see this as Miranda being extremely naïve, innocent or susceptible, but the idea that she was capable to confront her own mother to defend a stranger from harm denotes a kind of strength and bravery, even a disregard for hierarchy that would be impossible to find in women born and raised in the colonizer's land. I believe her continuous interactions with Caliban, even if to be against him and take her mother's side, served to show her how to have her own voice and to stand up for her feelings and rights.

In regard to Miranda being the heir to the ruling of Milan, her ignorance is often overlooked as disinterest. One has to take into account that she has only recently learned about her position as princess and thus she has no framework as to the nuances of both marriage and monarchy, specially for a woman. Seeing as Prospera has been the ruler of the island for most of her life, Miranda has no point of reference, aside from the story in the beginning, to really get an idea of what her prospects are after marriage. However, Prospera, as colonizer, does know and in a later scene when Miranda and Ferdinand are finally engaged, we get a glimpse into what she thinks:

O Ferdinand, do not smile at me that I boast of her, for thou shalt find she will outstrip all praise and make it halt behind her. / I do believe it against an oracle. / Then, as my gift and thine own acquisition worthily purchased, take my daughter. (Taymor, 2010, min. 1:14:10 – 1:14:52)

Here, the language used by her, characterizes Miranda as property, therefore reproducing the colonizer's notions of men's power over women, which caused her own exile in the first place, yet it cannot be unlearned.

It is unclear what will happen to Miranda once the story ends. If we look back on previous rulers, the closer case to this one would be that of Queen Mary I and King Philip of Spain, who attempted to carry on a joint rulership of England, but were set restrictions by Parliament (Sid Ray, 2003). Therefore, an equal marriage and reign is quite unlikely. The most realistic outcome would be

for her to become Queen consort and for Milan to become a part of Naples under the rule of Ferdinand.

One thing is for certain, Miranda will always stay a colonial link. She will always perceive the world through her own unique lens and perhaps set an example for cultural and female interaction and freedom. As she says, the world is full of varied and wonderful people:

Mir. O, wonder! How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is!
O, brave new world, that has such people in 't! (Shakespeare, 1994, 5.1.181-184)

4. CONCLUSION

Julie Taymor's film adaptation deviates from William Shakespeare's original play by rewriting Prospero as a woman. Thanks to this change we can see how much sex affects the plot and its understanding by readers, viewers or audience. Incorporating a postcolonial and feminist perspective into the analysis of the movie, we can come to perceive how the characters of Prospera, Sycorax and Caliban (by extension of his mother) become caricatures of representation of their respective sides; the colonizers and the colonized. Prospera is exiled and in a new faraway land starts to incorporate characteristics which she associates with the colonized into her own behavior, while Sycorax suffers the consequences of accusations of witchcraft and learns to become her own ruler, and Caliban comes in contact with the colonizer's culture and can never unlearn it. However, the movie also presents a different outcome of colonial interaction with the character of Miranda, who being part of the colonizers, has also been raised in the colonized's land, where the social rules of western society are not applied. Due to this, her own perspective of the world is a hybrid version of what she has learned from her mother and Caliban. The story presents the correct context and mindset for intercultural relations that result in understanding and enrichment instead of violence, destruction and disrespect.

Just as Virginia Woolf asked herself in *A Room of One's Own* when she envisioned a female Shakespeare to highlight the difficulties she would have faced, Julie Taymor's film adaptation of *The Tempest* also highlights the drastic change of interpretation of the story by asking herself «What if Prospero was a woman?». The *what-ifs* of every old and new story is what drives literary thought and theory to arrive at new perspectives with which to see the world.

CITED WORKS

- Balmuth, M. (1988). "Female Education in 16th & 17th Century England". *Canadian Woman Studies, Les Cahiers de la Femme* Vol. 9, No. 3&4.
- Chapman, M. (2020). "Red, White and Black: Shakespeare's *The Tempest* and the Structuring of Racial Antagonism in Early Modern England and the New World". *Theater History Studies*, Vol. 39, p. 7–23. The University of Alabama Press.
- DeMolen, R. L. (1971). *Richard Mulcaster's Positions*. Classics in Education No. 44. New York: Teachers College Press.
- Ezell, M. J.M. (1990). "The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature". *New Literary History* Vol. 21, No. 3, p. 579–592. The Johns Hopkins University Press.
- Greenblatt, S. (1991). "Shakespeare and Cultural Traditions". *The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Tokyo*. University of Delaware Press.
- Lehmann, C. (2014). "Turn off the dark: A Tale of Two Shakespeares in Julie Taymor's *Tempest*". *Shakespeare Bulletin*, Vol. 32, No. 1, p. 45–64.
- Mori, Y. (2015). "The Females and the Non-Humans in Julie Taymor's *The Tempest*". *Gender Studies* 14, p. 1–11.
- Presley, E. M. (2012). "Decipher its noises for us: Understanding Scyrorax's Island in Marina Warner's *Indigo*". *Alicante Journal of English Studies* 25, p. 269–282.
- Quarmby, K. A. (2011). "Behind the Scenes: Penn & Teller, Taymor and the *Tempest* Divide Shakespeare's Globe, London". *Shakespeare Bulletin*, Vol. 29, No. 3, p. 383–397.
- Ray, S. (2003). "Female Authority in *Othello* and *The Tempest*". *High and Mighty Queens of Early Modern England: Realities and Representations*. Palgrave Macmillan.
- Rushton, P. "Women, Witchcraft, and Slander in Early Modern England: Cases from the Church of Durham 1560 – 1675". *Northern History*, p. 116–132.
- Sempruch, J. (2008). *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*. Purdue University Press.
- Shakespeare, W. (1994). *World's Classics Paperback: The Tempest*. Oxford University Press.
- Shakespeare, W. (1994). *World's Classics Paperback: A Midsummer Night's Dream*. Oxford University Press.
- Sibley-Esposito, C. (2011). "Becoming Ariel: Viewing Julie Taymor's *The Tempest* through an Ecocritical Lens". *Babel: Littératures plurielles*, No. 24, p. 121–134.
- Spoto, S. I. (2010). "Jacobean Witchcraft and Feminine Power". *Pacific Coast Philology* Vol. 45, p. 53–70. Penn State University Press.
- Stavreva, K. (2003). "Queenship and Witch-Speak in Jacobean Shakespeare". *High and Mighty Queens of Early Modern England: Realities and Representations*. Palgrave Macmillan.
- Taymor, J. (Director). (2010). *The Tempest* [Movie]. Touchstone Pictures.
- Thurston, R. (2001). *Witch, Wicca, Mother Goose: The Rise and Fall of the Witch Hunts in Europe and North America*. Pearson Education.
- Torrey, E. F. (2022). "The Rise of Cats and Madness: I. The Renaissance". *Parasites, Pusycats and Psychosis: The Unknown Dangers of Human Toxoplasmosis* (ch. 3, p 29 – 42). Springer.
- Whately, W. (1617). *A Bride-Bush, or a Wedding Sermon*. London, William Iaggard.
- Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*.

LA VIOLENCIA COMO CAMINO DE REDENCIÓN EN LA OBRA DE FLANNERY O'CONNOR

Andrea Blanco Gómez

Universidad de Salamanca

La literatura norteamericana del siglo XX alberga una de las figuras más brillantes y singulares de toda la literatura universal, como es la autora Flannery O'Connor (1925-1964), una mujer con un carácter marcado y una personalidad arrolladora, que supo trascender cualquier estereotipo con su prosa original y sus historias fascinantes, pero a su vez, estremecedoras. Con una colección de treinta y dos cuentos y dos novelas —*Sangre sabia* (1952) y *Los violentos lo arrebatan* (1960)—, todos publicados en vida, ha sido capaz de crear una estética auténtica y destacable, difícil de subestimar y no identificar como propia de la autora, estética que por otro lado, ha forjado a través de sus propias experiencias y conocimientos de lo que le rodea, como es su vida en el sur de Estados Unidos —más concretamente en Savannah, Georgia—, un lugar afectado por la segregación racial y los ideales conservadores. Aunque a menudo ha sido encasillada dentro del movimiento literario *Renacimiento sureño* o *Literatura gótica sureña*, cuyo máximo exponente es William Faulkner, así como otros, como Carson McCullers, Tennessee Williams o Eudora Welty, Flannery O'Connor no se siente cómoda con esta catalogación, por el hecho de introducir a todos estos autores bajo el seudónimo de literatura *grotesca*, casi sin distinción entre narradores, y como si de un saco se tratara. Dirá la propia O'Connor respecto a esto: «La primera necesidad a la que tendrá que enfrentarse [el escritor] será la de decir qué es lo que no hace. Porque si bien hoy no hay auténticas escuelas, siempre hay algún crítico que acaba de inventarse una y está dispuesto a incluirte en ella. Si eres un escritor sureño, te pegarán enseguida esa etiqueta, con todas

las confusiones que acarrea, y te abandonarán para que después te la desprendas lo mejor que puedas». (O'Connor, 2007, p. 51). De este modo, sus experiencias en el Sur, donde nació y vivió prácticamente toda su vida, le servirán de herramienta a O'Connor para dar rienda suelta a su imaginación y a su don para la escritura, junto a su sentido del *misterio*, es decir, aquello que da sentido a la vida y que, sin embargo, se nos escapa de las manos. Así, surge el título de una de las obras más personales y carismáticas de la autora, *Misterio y maneras*, donde se recopilan una serie de conferencias, charlas y escritos personales de O'Connor, donde detalla el verdadero sentido de la literatura:

La narrativa resulta de dos cualidades. Una es el sentido del misterio; la otra, el sentido de las maneras. Las maneras se obtienen de la textura de la existencia que nos rodea. La gran ventaja del escritor sureño es que no tiene que ir muy lejos para buscarlas; buenas o malas, las tenemos en abundancia. Los sureños vivimos en una sociedad rica en contradicciones, en ironía, en contrastes, y particularmente rica por su habla. (O'Connor, 2007, p. 115)

No obstante, dentro del universo narrativo de O'Connor, encontramos una serie de *figuras míticas*¹ que se dan de forma constante durante toda su obra, que son en este caso una simbiosis entre lo violento y lo religioso, entre lo espiritual y lo cruento, casi como si se hicieran compañeros inseparables ambos conceptos, formando el nexo entre el *misterio* y las *maneras*, la magia de la narrativa —según la autora—. Así, su obra está repleta de violencia y de pasajes agresivos, donde a menudo estos actos cruentos están relacionados con la redención o la salvación de los personajes. Frecuentemente, la idea de Dios se hace patente en la historia, como en *Los violentos lo arrebatan*, donde Mason Tarwater dice ser un profeta del cristianismo y quiere instruir a su sobrino Francis en la misma labor, o en *Sangre sabia*, cuyo personaje protagonista, Hazel Motes, ha vuelto a su pueblo natal en el sur de Estados Unidos para establecer la *Iglesia sin Cristo*, para poder desprenderse de esas viejas ideas cristianas que su familia habría inculcado en él como un «aguijón». (O'Connor, 2024, p. 23).

¹ El concepto «figuras míticas» fue acuñado por Gilbert Durand en su obra *De la mito crítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, siendo estas *figuras míticas* un método de interpretación de las obras artísticas y literarias. Hacen referencia a una serie de símbolos o arquetipos que se presentan de forma constante en los mitos culturales, y vienen a mostrar ciertos motivos o elementos ocultos en la configuración subyacente de las obras (Durand, 1979, p. 13).

La violencia en Flannery O'Connor resulta un vehículo, el camino que conduce hacia la redención del individuo, pero no sólo encontramos violencia en un sentido físico, sino en un sentido estético y *poético*, es decir, la propia O'Connor es la encargada de ofrecer ese espíritu de violencia no solo a las historias de sus personajes, sino al *misterio* de la vida de estos. La violencia, en la obra de O'Connor, es objeto de violaciones como la de Tarwater en *Los violentos lo arrebatan*, de ahogamientos como en *El río*, de cegamientos como en *Sangre sabia* o de crímenes como en *Un hombre bueno es difícil de encontrar*, pero también de fealdad como la de la Señora Greenleaf, «grande y fofa» (O'Connor, 2016, p. 481), de deformidad como la de Joy, la hija de la Señora Hopewell en *La buena gente del campo*, quien tiene una pata de palo, o el enanismo de Enoch Emery de *Sangre sabia* y la discapacidad mental de Bishop en *Los violentos lo arrebatan*. Estos rasgos que de primeras pueden parecer grotescos y perturbadores, en O'Connor son una forma de violencia, pues a través de ellos dota a los personajes de una magia diferente, y los propios personajes, a través de estos rasgos y actos, llegan a conseguir un bien mayor, que en muchas ocasiones es esa redención de la que hablamos, a veces religiosa, otras simplemente se trata de una salvación emocional o personal, algo así como un conocimiento de la identidad propia o la independencia de otra fuerza que gobierna sobre ellos.

Este aire grotesco que parece recubrir la obra de O'Connor a través de la crueldad anteriormente nombrada, es para la propia autora un reflejo de la realidad, algo que en ojos de otro parecería perturbador, deforme o aterrador, para O'Connor es la vida misma, algo completamente normal y cotidiano (O'Connor, 2007, p. 46). Ello es precisamente lo que caracteriza la obra de O'Connor, una sátira aguda, inteligente, ingeniosa, a través de la cual expone las deformidades de los personajes como algo cotidiano, convirtiendo a unos protagonistas que bien pueden ser catalogados como unos desgraciados, en unos seres extraordinariamente normales. Es como si la fealdad o lo comúnmente rechazado se volviera tan usual e innato que acaba por ser aceptado inherentemente. La violencia ejercida a través de la estética deforme de los personajes es entendida como una revelación de la personalidad propia de estos, como una cualidad o herramienta de la que servirse para conseguir algo mayor, como puede ser el alcance de una identidad. No existe una ridiculización directa o intencionada de la autora en la exposición de los defectos de los personajes, sino más bien una apertura a la libertad, a la aceptación de lo extraño o lo

monstruoso. La mezcla de símbolos contradictorios, es decir, lo cómico y lo cruel, lo real y lo imaginario, lo bello y lo feo vienen a reflejar el mundo grotesco de las historias de O'Connor; su obra es un vaivén de opuestos que se relacionan entre sí, es decir, no son nada los unos sin los otros, y un reflejo de ello es el relato *El negro artificial*, el relato favorito de la propia autora (O'Connor, 2004, p. 174), un juicio sobre el trato de los blancos a los negros esclavizados en el sur de Estados Unidos, un relato que intenta sostener la libertad que la comunidad negra merece ante los maltratos sufridos por parte de los blancos, declarando la propia O'Connor en una de sus cartas a su amigo Ben Griffith: «Lo que pretendía sugerir con el negro artificial era la dimensión redentora del sufrimiento de los negros por todos nosotros» (O'Connor, 2004, p. 81).

La narrativa de O'Connor, a pesar de los elementos insólitos que la caracterizan, es capaz de involucrar al lector en una historia aparentemente normal, corriente, donde finalmente se da una ruptura, a menudo una desgracia, que acaba con lo preconcebido anteriormente. Precisamente esa ruptura viene a establecer el componente grotesco de la obra, pues sin dicha desgracia, los personajes no pueden llegar a la redención, inmersos en una vida fría e insustancial; la desgracia supone en la narrativa de O'Connor el punto de partida en la vida superflua de los personajes, quién a partir de entonces, han de buscar los medios de conseguir la redención. A menudo, este cariz grotesco y monstruoso que adquieren las historias de O'Connor, vienen precedidas de lo que anteriormente consideramos las *maneras* de la autora, su propia experiencia que utiliza como herramienta para sostener su universo narrativo, por ello la cultura sureña está especialmente patente en su obra, cultura de la cual O'Connor siente especial orgullo.

El país que más objetivamente preocupa al escritor es, por supuesto, la región que lo rodea de forma más inmediata o, simplemente, el país, con su conjunto de costumbres, que conoce lo suficientemente bien como para poder usarlo. Suele insinuarse que el escritor sureño cuenta aquí con alguna ventaja. [...] Al menos se sabe que todos nosotros estamos angustiados [...] La angustia que la mayoría de nosotros ha observado durante algún tiempo no procede de que el sur esté distanciado del resto del país, sino de que no lo está lo suficiente, de que cada día nos parecemos más al resto del país, de que nos están obligando a despojarnos, no sólo de nuestros numerosos pecados, sino de nuestras pocas virtudes. Puede ser una angustia perversa, pero angustia a pesar de todo. (O'Connor, 2007, pp. 41-42)

Así, vemos como se hace efectiva la relación entre *misterio* y *maneras* en la literatura de O'Connor, pues los hábitos y costumbres que la autora adquiere en su Sur natal, y lo incognoscible, lo inabarcable por el ser humano, reflejado en su obra a través de los hechos insólitos y, algunas veces, macabros, revelan una imaginación sin precedentes en O'Connor, reflejan el poder de la Encarnación, por lo que se da una simbiosis entre el misterio o sentido de la vida y las desgraciadas vidas de los personajes de sus historias, quienes necesitan redención debido a sus dolorosas experiencias. Por ello, la literatura de O'Connor se convierte casi en una especie de lección, una enseñanza para los lectores que no son capaces de adquirir el sentido del *misterio*, pues dice O'Connor que «a los duros de oído se les grita, y a quienes están casi ciegos se les dibujan figuras grandes y llamativas» (O'Connor, 2007, p. 47). De modo que, el comportamiento de los personajes, criminales, depravados, violados, no son triviales y simbolizan una intención clara en la narrativa de la autora que ya habíamos nombrado con anterioridad, es decir, aceptar como natural en el ser humano lo que puede parecer grotesco o extraño. Uno de los textos que corroboran esta intención es la «Introducción a 'En memoria de Mary Ann'», que podemos encontrar en *Misterio y maneras*. Se trata de un texto dedicado a una pequeña de nueve años llamada Mary Ann, enferma y con una deformidad física que la hacía parecer monstruosa, la cual vivía con unas monjas en un convento de Atlanta. Las monjas, quienes veían en la alegría inexplicable de la niña un don de Dios, pidieron a O'Connor que realizara las memorias de esta niña enferma, como una elegida del Señor y un símbolo de Santidad. Finalmente, O'Connor acaba rechazando el encargo, pero ayuda a las monjas a recopilar información y las aconseja para que lo hagan ellas mismas. O'Connor ve en esta niña enferma y monstruosa un ejemplo de redención claro, pues a pesar de su fealdad, el *misterio* le ha provisto de un júbilo y una alegría desorbitada, lo que, a su vez, la hace libre de su desgracia. Lo insólito, forma parte de la cotidianidad de O'Connor y de la humanidad entera, y hace de su narrativa un vehículo de exteriorización de esa monstruosidad que todos llevamos dentro y nos rodea.

A través de la lectura de la obra de O'Connor, es inevitable encontrar ciertos paralelismos entre su vida y su obra, o al menos, la noción que la autora tiene sobre la existencia y la labor literaria. La comicidad y la sátira patente en toda su obra y sus personajes, se hace realidad en *El hábito de ser*, un compendio de cartas que O'Connor envió durante su vida a diversos compañeros, amigos y

familiares, donde se refleja la relación que esta mantenía con sus seres más allegados; comicidad, por su parte, que vemos reflejada en su estilo narrativo. Quizás estos elementos tan repetitivos en la obra de O'Connor vengán a suscitar un reflejo de su realidad, como lo corroboran testimonios de amigos como Sally Fitzgerald, una de las editoras y recopiladoras de todas las cartas y charlas de *Misterio y maneras* y *El hábito de ser*. La atracción de la autora por lo grotesco, por lo feo, quizás tenga que ver incluso con la percepción que los demás tenían de O'Connor, como dice Katherine Anne Porter:

Siempre me sorprenden las fotos de Flannery, que no muestran nada de su gracia. Era muy esbelta, con pies y tobillos hermosos y tersos; tenía una piel delicada, clara y rosácea y unos bonitos ojos. Desearía tener algún recuerdo de ella tal como yo la vi... (O'Connor, 2004, p 13)

No obstante, esta idea de fealdad encubierta o irreal de la que habla Porter al referirse a O'Connor, viene a reflejar una idea repetida en la obra de la autora, es decir, numerosos personajes en la obra de O'Connor han sido retratados como individuos feos, desagradables, toscos, deformes, que en realidad, esconden tras de sí una verdadera y magnífica belleza. Ello ocurre, por ejemplo, con la Señora Watts de *Sangre sabia*, a la que describe como una mujer cuya «dentadura postiza le quedaba grande, pero tenía largas piernas de caballo de carrera y una nariz que uno de sus huéspedes había calificado de griega» (O'Connor, 2024, p. 191), pero sin embargo, acaba cuidando a Hazel Motes tras haberse cegado a sí mismo para demostrar que no está sujeto a los valores cristianos, o Bishop en *Los violentos lo arrebatan*, cuya paradójica alegría de vivir refleja su ignorancia sobre las cosas del mundo. Precisamente lo que estos personajes presentan en común son sus desgraciadas vidas, su fealdad, pero que por otro lado, no serían nada sin estas cualidades; ello es lo que O'Connor pretende destacar, es decir, gracias a esta degeneración son capaces de encontrar un sentido a la vida, y la intención de ser salvados, de ser libres. De nuevo, volvemos a una estética de lo feo, donde lo monstruoso resulta algo fenoménico incapaz de dejar de admirar. La normalidad con la que O'Connor dota a sus personajes, a menudo considerados raros, es precisamente su forma de enseñanza al lector, una abertura de ojos para quién no ve que sin desgracias nadie tendría que ser libre.

–Señor Motes, ¿usted cree que cuando uno está muerto también está ciego?

–Eso espero –le contestó al cabo de un momento.

–¿Por qué? –preguntó ella, mirándolo con fijeza.

Después de una pausa le contestó:

–Si los ojos no tienen fondo, cabe más en ellos. (O'Connor, 2024, p. 193)

Por lo tanto, no es de extrañar que esta fascinación por lo grotesco proviniese de sus *maneras* sureñas, maneras que fueron el nexo de tantas de sus relaciones sociales y que es palpable en cualquiera de sus cartas. «Disfrutaba de la compañía y la buscaba, enviando cálidas invitaciones a viejos y nuevos amigos para que fueran a Andalucía. [...] Participaba en las vidas de sus amigos, se interesaba por su trabajo, sus hijos, su salud y sus aventuras» (O'Connor, 2004, p. 14) Su naturaleza sociable formaba parte de sus *maneras*, orgullosa de ellas, llegando a decir: «Las maneras tienen tanta relevancia para el novelista, que cualquier tipo sirve. Es mejor tener malas maneras que carecer de ellas por completo y, probablemente, porque las estamos perdiendo, somos demasiado conscientes de nuestras maneras tradicionales». (O'Connor, 2007, p. 42) Así, la reiteración casi obsesiva de elementos religiosos en su obra, como son los profetas, predicadores, ancianas devotas, nos acercan hacia una mirada más espiritual de la autora, formando su fe, parte de nuevo de estas maneras, pero a su vez, formando parte del *misterio* de la vida. Sin embargo, O'Connor recurre al sentido de la sátira, acercándose casi a lo inquietante, para manifestar sus más profundas inquietudes, abandonando cualquier forma de *sensiblería*; aquí encontramos, de nuevo, una simbiosis perfecta entre *misterio* y *maneras*, cuyos personajes descritos como unos verdaderos insensatos, se encuentran en una sucesión de desdichas de las que intentan salvarse, a veces, a través de la fe.

Una de las constantes ideas que vemos en la obra de O'Connor, es que sus personajes necesitados de salvación, a menudo, presentan una ausencia absoluta de autonomía, de poder. Por ello, su afán por conseguir libertad o autonomía gira en torno a una serie de actos violentos que les conduzcan a esa redención. Dirá O'Connor: «La redención carece de sentido a menos que haya una causa que la justifique en la vida que vivimos, y durante los últimos siglos viene operando en nuestra cultura la convicción laica de que no existe tal causa». (O'Connor, 2007, p. 46). Un ejemplo en la obra de O'Connor, la encontramos

en *Los violentos lo arrebatan*, cuando Tarwater es violado por un viajante que le lleva hasta casa de su tío Rayber. Tarwater acepta esta situación casi por necesidad, pues ello le llevará hasta el lugar donde se encuentra su libertad, es decir, allí demostrará a su tío Mason, a través de sus actos, que no cree en sus viejas y arcaicas ideas sobre el cristianismo. En la obra de O'Connor, todas las actuaciones, comúnmente perversas y violentas, conllevan a un fin concreto que es la redención o la independencia. De este modo, la autora ejerce ante sus personajes una especie de poder parecido al de un *padre*, quien castiga a sus hijos, y los cuales quieren liberarse de dicha opresión.

La imagen que O'Connor evidencia de sus personajes atormentados, no solo físicamente sino también psicológicamente, y que como dice la propia autora, «tienen un sentido nulo del horizonte espiritual, o en el mejor de los casos, distorsionado» (O'Connor, 2007, p.45), simboliza lo que venimos diciendo tiempo atrás, y es una educación en la fe cristiana a los individuos alejados de esta creencia, pues sus inquietudes sobre lo grotesco, lejos de lo que la crítica considera —según O'Connor—, vienen de que «en que los escritores que en estos tiempos vean la luz de su fe cristiana tendrán vista de lince para lo grotesco, lo perverso y lo inaceptable» (O'Connor, 2007, p. 46), considerando que «la razón más frecuente por la que prestan atención a lo perverso es la diferencia entre sus creencias y las creencias de su público» (O'Connor, 2007, p. 46). Así, O'Connor considera casi necesario el hecho de dotar a sus personajes de estos elementos monstruosos, en el más amplio sentido de la palabra, para que puedan acceder a su salvación, pues la autora considera que el escritor cristiano, en la vida contemporánea, observa atrocidades que le repugnan, y su trabajo como novelista cristiana, es representar dichas atrocidades como son, a un espectador que lo considera algo habitual. De esta forma, dirá O'Connor, que el escritor «puede verse obligado a usar medios cada vez más violentos para lograr transmitir su visión a ese público hostil» (O'Connor, 2007, p. 47).

No obstante, la narrativa de O'Connor, que ahora podemos denominarla cristiana, trabaja como un sistema educativo religioso, el cual se demarca en torno a su narrativa, donde concentra a sus personajes grotescos, extraños e insólitos en una historia que ella misma ha creado para un fin concreto, y cuyo propósito es educar en el cristianismo a sus lectores menos creyentes; podemos decir que lo que O'Connor intenta es que sus lectores no creyentes, conozcan el sentido del misterio. Para ello, la violencia resulta el camino implacable para

hacer ver y oír a aquellos ciegos y sordos que no son capaces de captar la fe cristiana (O'Connor, 2007, p. 47). La estética grotesca y extraña con la que define a sus personajes es el único motivo por el que pueden optar a la libertad, como una especie de aliciente para poder ser salvados de sus miserables vidas, y la violencia, el inexorable y demoledor camino hacia tal intención; de igual forma que sus personajes, los lectores no creyentes han de conseguir su redención y el sentido del *misterio*. De esta forma, la fe constituye tanto en la obra de O'Connor, así como en su vida —como hemos visto a posteriori—, una parte fundamental, especialmente en su creación narrativa, reconociendo la propia O'Connor la influencia del catolicismo como una de sus *maneras* más productivas en cuanto a su universo creativo (O'Connor, 2007, p. 44-46). Ello nos lleva precisamente a la idea de que *misterio* y *maneras* se unen en O'Connor se forma simbiótica para formar lo que es no sólo su estética y su estilo narrativo, sino también su forma de estar en el mundo. Así, no nos resulta lejana la comparación de sus historias con la percepción que ella misma tenía del mundo, que vemos especialmente en su afán por cristianizar a sus lectores a través de su literatura. Sus personajes como Tarwater de *Los violentos lo arrebatan* o Hazel Motes de *Sangre sabia*, profetas obsesionados con su fe, son capaces de cometer cualquier tipo de atrocidad para alcanzar la salvación. El papel de O'Connor en relación a sus lectores, especialmente aquellos que no comparten su misma creencia, parece simular el de estos profetas, sembrando la palabra de Dios en sus escritos casi de forma subrepticia, dándole visión a los ciegos, y oído a los sordos, como diría la autora. Por lo tanto, la mayoría de las historias de O'Connor tratan precisamente de eso, de una especie de emancipación, de independencia del sujeto ante algo superior, de la búsqueda de la identidad, lo que simbolizaría esa redención.

Flannery pasó muchas horas sola en su amplia habitación, entre fantasmas de niños que se ahogaban, abuelas sureñas parlanchinas y malvados profetas asesinos, todos creados en un plazo de seis meses, luchando por dar sentido a su vida. Cuando murió su padre, comparó la gracia de Dios con una bala en el costado. Enfrentada a esa misma gracia abrumadora, se inventó una narrativa para explicar su situación. Para esta escritora consagrada no había un signo de gracia más inconfundible que escribir un buen relato, y ella acababa de escribir varios. (Gooch, 2011, p. 249).

La narrativa violenta de O'Connor, refleja a través de sus personajes un instinto humano por abyectar lo que les es familiar, por rechazar todo lo que les desagrada, pero de lo que no pueden escapar, en otras palabras, viene a decirnos que no se puede huir de las raíces, de las *maneras*, aunque a veces se desee. Por

ello, la violencia forma parte esencial de la obra de O'Connor, pues sus personajes resuelven sus frustraciones a través de esta, quienes en una búsqueda incesante de identidad y de convertirse en el símbolo de poder, de *padre*, por adquirir un poder que ha estado ausente, hacen cualquier cosa para conseguirlo, para desprenderse de las garras que le oprimen, y así, liberarse del pasado. No obstante, el componente cristiano que la autora disemina durante toda su obra viene a satisfacer, por un lado, el reconocimiento de los personajes de su falta de poder, de voluntad a través de su entrega a una fuerza mayor que no pueden controlar, es decir, el *misterio*, pero, por otro lado, utilizan esa entrega, ese *misterio* para poder llevar a cabo su salvación, su independencia.

Flannery O'Connor muestra la inquietud de sus personajes de verse sometidos de por vida a un elemento que los domina, que decide sus identidades y les priva de ser quienes realmente desean ser, otorgando sentido a la vida a través del *misterio*, y así lo simboliza a través de personajes crueles, obsesos y depravados, seres abyectos por naturaleza debido a su condición de marginados e infravalorados. A través del análisis de sus obras, donde sus figuras míticas son sus característicos personajes o el uso de la violencia para conseguir la salvación, encontramos ciertos elementos que parecen relacionar estas figuras con su vida personal, como si estas, que aparecen constantemente en la obra de O'Connor, delataran una inquietud en la autora que podría ser reflejo de su propia vida. Si bien la enfermedad del lupus hereditario que sufrió desde niña, y la mantuvo postrada una buena parte de su vida en su Savannah natal (Gooch, 2011, p. 23-26), no impidió que O'Connor satisficiera sus deseos de socializar a través de las cartas que encontramos en *El hábito de ser*, sí limitó su vida y sus relaciones con los demás; aquí, de nuevo, encontramos ciertas similitudes entre la vida y la obra de la autora, siendo esta violencia religiosa que venimos observando en su narrativa, una respuesta natural a la satisfacción de exteriorizar cierto descontento con lo preestablecido, con lo incontrolable, sería como una forma de emerger la rebeldía propia del niño, siendo a su vez la propia autora la que ejerce casi de inquisidora de sus personajes, una fuerza implacable para que estos se entreguen a ese resentimiento con la existencia. La literatura de O'Connor se convierte en una especie de gratificación para el lector en tanto que la autora es capaz de proyectar su mundo interior en una esfera de elementos grotescos, monstruosos y extraños, en un entorno que a simple vista guarda una apariencia normal, por lo que el lector acaba encontrando en este universo *freak* un

paradigma del mundo real y humano, asemejando lo grotesco con lo natural, lo real con lo ficticio, lo infantil con lo adulto. Dirá Flannery O'Connor: «Siempre que me preguntan por qué los escritores sureños tenemos debilidad por los monstruos, respondo que es porque todavía somos capaces de reconocerlos. Para poder reconocer un monstruo hay que tener alguna concepción del hombre, y la concepción del hombre que predomina en el sur es todavía teológica en lo esencial» (O'Connor, 2007, p. 59).

OBRAS CITADAS

Durand, G. (1979). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Anthropos.

Gooch, B. (2011). *Flannery O'Connor*. Circe.

O'Connor, F. (2016). *Cuentos completos*. Lumen.

O'Connor, F. (2004). *El hábito de ser*. Ediciones Salamanca.

O'Connor, F. (2007). *Misterio y maneras*. Encuentro.

O'Connor, F. (2024). *Novelas*. Lumen.

THE ECOFEMINIST GARDEN AS *LOCUS AMOENUS* IN HOPE
MIRRLEES'S MODERNIST NOVELS, *MADELEINE: ONE OF
LOVE'S JANSENISTS* (1919) AND *THE COUNTERPLOT* (1924)

María Isabel Romero-Pérez

Universidad de Granada

1. INTRODUCTION

In the interest of a feminist revision of the yet uncanonical modernist writer (Helen) Hope Mirrlees, Alicia Puleo's ecofeminist garden concept allows a revisitation of nature as conciliatory in women's authorship, as well as in the possibilities for literary reconstruction. In particular, I will address Mirrlees's modernist novels, *Madeleine: One of Love's Jansenists* (1919) and *The Counterplot* (1924). Both her female protagonists in these novels, namely, Madeleine Troqueville and Teresa Lane put forward the natural grounds of the garden as invigorating, and as potential resource to trespass the rigid boundaries of their presents: of the seventeenth and twentieth centuries. Mirrlees's Madeleine and Teresa are enmeshed in intellectual and literary circles of their corresponding eras: the salonnieres and the modernists (in addition to religious fourteenth-century sisterhoods in Teresa's play). Encounters and representations between nature, women, and fiction in Mirrlees's writings transcend the twentieth-century imaginary of the woman as the mechanical muse of the interwar period and Modernism. Mirrlees transgresses this otherized mythification of women that was problematized by epistemologies of techno-science and mechanization. Her modernist foothold results in a reconfiguration of nature as a repository of complex meanings: as a catalyst for change, mediator, physical space for dialogue, and institutionalizing literary source in *Madeleine* and *The Counterplot*.

Madeleine is a novel set in Parisian salons of seventeenth-century France about a girl who wishes to access Parisian polite society, in order to meet and befriend her favorite novelist and namesake, Mademoiselle de Scudéry. Madeleine moves to Paris from Lyons, and soon gains access to Parisian society thanks to her mother. Since her days at school in a convent near Lyons, Madeleine had ambioned illustriousness and membership in elite coteries, such as «The Sacred Circle» of her schoolmates, Madame de Rambouillet's salon, or Mademoiselle de Scudéry's *Samedis* in Paris. And, although Madeleine's efforts are hindered by male characters—her father and her suitors—in the world of reality, her performances are successful in the world of her imagination. In the latter, Madeleine is able to outwit her company and show her unconditional love for books. Her transposition of the world of imagination into a seventeenth-century present enables an alternative interpretation of tragedy at the closure of the novel, the Tragedy of the *Pseudo-Sappho*: the reversal of myth and imagination as alternative dimensions to the logics of patriarchal mastery.

The Counterplot is set in twentieth-century Plasencia, an East English County near Kent where Teresa produces her first literary text, *The Key*. Influenced by her daily life at the Plasencia villa, her readings of medieval literature, her family, and Spanish ancestry, Teresa authors a counterplot to the real plot of her life, which is based on Spanish *AUTO sacramentales* and the historical context of fourteenth-century Seville of Peter of Castile. During her development as writer, family and friends assemble in the villa to celebrate seasonal festivities, Concha's wedding, and the staging of *The Key*. Much in the modernist style of Constantin Guys's paintings in Charles Baudelaire's essay, Teresa's observations of her surroundings will always lead to literary representation. Yet, her appropriation of the literary discourse disturbs male characters—her brother and her suitor—who had received formal education before the Great War in prestigious institutions, such as Eton College, Cambridge, or Oxford. Teresa's Transubstantiation of life into literary models

draws on the artistic origins of religious ritual¹, the myth of Don Juan, the themes of fertility, life and death, and on literature as tool for women's representation.

Early criticism of *Madeleine* has concentrated on its learned strand, as well as its difficulty for readers and its allusions to sapphism (Woolf, 1919), while giving way to its historical value and anthologizing potential (Johnson, 1920). In the face of Mirrlees's invocation of the Grecian Sappho, the themes of homoerotic love and spirituality have been closely linked with the Marian myth and its duplicity with conception: of a living being and of an idea (Vanita, 1996). Additionally, Mirrlees's backdrop of an imagined past correlates with the historical Madeleine de Scudéry and *ruelles* of *Préciosité salonnieres* that promoted spaces for discussions about their futures, struggles and risks of marriage, motherhood, and physical desire. This revisitation of the past in *Madeleine* becomes a resourceful site to readdress homoerotic desire and formulas of Tragedy in women's narratives (Vanita, 2006). By recalling the salonnier past, *Madeleine* has been associated with the *ROMAN À CLEF* genre and Djuna Barnes's *Ladies Almanack* (1928) in its metafictional figuration of Mirrlees's protagonist and tentative doubling of Mirrlees and Harrison's relationship (Boyde, 2009). These narrative layers of meaning place *Madeleine* alongside Christabel Marshall's novel, *Hungerheart: The Story of a Soul* (1915), which was published under the pseudonym Christopher St. John, and which, by the same token drew on the transformative arc of fragmentation and queer emotion (Ricketts, 2016).

However, discussions of *The Counterplot* are scarce and juxtaposed with Woolf's posthumous novel *Between the Acts* (1941) (Parmar, 2011). In fact, Woolf's and Mirrlees's novels include a play that is staged outdoors, and whose dramatis personae recall a short of Lacanian reflection from the audience. The afterwar sketching of *The Counterplot* and its recurrence on literary topics of death, «loyalty and sacrifice» in favor of «pleasures of consumption and consummation» attest to Mirrlees's modernity, as well as to Harrison's anthropological theories of art and ritual and how the artist perceives life and death as ritualistic in nature (Parmar, 2011, pp. 129, 134-135). Hence, I will examine the intersection of the

1 The classicist and Mirrlees's life companion, Jane Ellen Harrison delved into the meeting point between pre-Hellenic rituals and the origins of Greek religion in *Ancient Art and Ritual* (1913).

female artist's appropriation and intellectual claim of the categories of reason and nature, through which *The Counterplot* and *Madeleine* benefit from a literary interpretation of the ecofeminist garden concept.

2. THE ECOFEMINIST GARDEN

But dusk is darkening upon this half
Of the terrestrial globe, and soon
We shall not see a single tree
In English gardens or in Old Japan.
So let us, therefore, Sesshu san,
Gaze at the moon –
And laugh!
(Mirrlees, 1976, p. 27)

2.1. *Rewriting the myth*

In *Claves Ecofeministas*, Alicia Puleo (2019, p. 9) defines the ecofeminist garden as a historic commitment to develop green, freed, and transgressive paths against patriarchal mechanisms of mastery leading to our current environmental crisis. This conceptualization entails the historical meaning of the Garden in Epicurean philosophy, that is, as a site to grow vegetables and to cultivate knowledge. The Garden emerged as mediator of the production-reproduction linkage. The aim of this retreat was twofold: to foster dialogue and freedom of thought, and to reap edible fruits of its patch of land². The ancient Epicurean school of the Garden became a heterogenous ground for both men and women, an open call to wonder at Nature (Puleo, 2019, p. 7). Epicurean texts, as for example, Lucrecio's *De Rerum Natura* (50 B.C.) drew on the thematic Spring Song, Venus, and the cycle of life. These texts stimulated philosophical introspection through the Garden. This Garden is a *locus amoenus*; it is the literary topos of the idyllic landscape and charming nature in the Classic literature of Greece and Rome.

The ecofeminist garden awakens Enlightenment ideas of women intellectuals like Mary Wollstonecraft: what Puleo refers to as the forgotten

² The word «Garden» is capitalized as reference to the garden in Epicurean philosophy and with regard to Puleo's theorization.

Enlightenment, claiming the public space for women. Entrapped in the domestic space, women were seen closer to nature in their roles of mothers and wives. Puleo's layout of critical ecofeminism rejects essentialism and biological determinism in women's relations with nature³. The marginalization of women from the realm of reason outlined hierarchical dualisms that have consigned women to an unprivileged domestic sphere. In doing so, the same traits holding them responsible for household and caregiving tasks have led men to suppress any feminized empathic orientation. Men's identities were appointed with privileges of leadership and authority in the enterprises of war, economy, science, and colonization. Men came to represent the human model as *anthropos* and as male *andros* antagonistic to women and nature.

Puleo's revisitation (2019, pp. 9, 24, 25, 26, 34, 70) is motivated by the prospect of an existing meeting place which might be able to disallow both androcentrism and anthropocentrism, and to dismantle notions of a male superior rule that measures the standards of patriarchal systems and human superiority over the animal kingdom and nature. Her conceptualization appropriates Ariadne's myth as transformative metaphor of emancipatory identities of sex and gender. Ariadne enters the labyrinth with Theseo, where they free a symbolic Minotaur that stands as a repository of the Other and non-human subjugated nature. This transfigures Ariadne's thread into: a representation of women's historically genderized realms of wisdom and emotion, but also, of women's affinity to the cultural domain (Puleo, 2019, pp. 75-76). Here nature encapsulates a literary area from which to avoid essentialism, by questioning the historical past and the present. In *Madeleine* and *The Counterplot*, Plumwood's (1993/2003) sketching of the patriarchal master model, and Puleo's (2019) revisitation of the androcentric and anthropocentric models operate in the dialectics and identities of male characters. Yet, Mirrlees's female characters appropriate, inhabit and create spaces that may comply with ecofeminist proposals of mediation. Mirrlees's characters will follow Ariadne's thread in a search for the ideal garden in which to challenge sites of patriarchal control and associations of the nature/culture and male/female dualistic pairs

³ The concept «critical ecofeminism» is an allusion to what Puleo terms «ecofeminismos críticos» (2015, p. 398) or later, «ecofeminismo ilustrado» (2019, p. 34).

that have organized the logics of western philosophy: the garden in Madeleine's land of *l'Amitié Tendre*, and Teresa's lawn and play at the court of the Convent of San Miguel.

2.2. *Nature in the machine era*

Like Epicureanism, Modernism emerged at an era of political upheaval. And, in a similar way to Epicureans, modernists put the focus on nature and the dualities of rural and urban landscapes, either to find a backup site to the wastelands of wars and influenza, or to become what Michael Rubenstein and Justin Neuman (2020, p. 4) called the twentieth-century «cultural ambassadors of the war on nature»⁴. Looking back on nature draws on the need to move beyond assumptions about its practitioners' disregard for ecological sensibilities, in particular, the maxim that «causing destruction, creative or otherwise, was modernism's *métier*» (Rubenstein and Neuman, 2020, p. 6).

The convergence of Modernism and ecocriticism has been driven at the outset by twenty-first century research on Woolf, and subsequently followed by Joyce Studies (Rubenstein and Neuman, 2020; Sultzbach, 2016; Lacivita, 2015; Brazeau and Gladwin, 2014; Kostkowska, 2013; Alt, 2010). In Woolf's fiction, nature facilitates the means for stylistic experimentation of intermediality, which in her case, cultivates techniques from literature, film, and painting (Mentxaka, 2023, p. 110). It is significant that her partake on a cognitive transplantation of modernist features to her work, like in «Kew Gardens» (1919) and in *The Years* (1937) assesses the key presence of nature in modernist literature and foregrounds her use of gardens to «rethink human values and human perception» (Mentxaka, 2023, pp. 91, 92). Recent discussions of modernists' engagement with nature have drawn on the complex dimensions it may represent, ranging from social, political, and colonial to gender critiques (Scott, 2012, p. 13; Saguro, 2017, p. 3), which heighten the «land [as] an active force»

4 Nevertheless, a prior monolithic vision of Modernism may have disregarded its concerns about nature and associations between plural environments and art in conceptual categories analyzed by Rubenstein and Neuman in *Modernism and Its Environments: energy, the fossil fuel and electricity eras, the city and its urban environments, animals of Modernism, wilderness and inhospitable landscapes, and weather in the Anthropocene*.

for regeneration (McCarthy, 2015, p. 116) and for the reconstruction of holistic ecocritical dialogues. For Aintzane Legarreta Mentxaka (2023, p. 96), Woolf's use of «the garden offers a primed conceptual space to investigate socialization, personal development, and deeper interconnections»⁵. Woolf's modernist gardened nature becomes an active environment rather than a static setting (Mentxaka, 2023, p. 100). But Woolf's interactions with nature and its rearrangements will also prove to be transcendental for her contemporary friend, and eventually, Hogarth Press's author of *Paris: A Poem* (1920), Hope Mirrlees⁶.

3. GARDENS IN MIRRLEES

3.1. *Gardens. Literary resource*

The eternal wish of Mirrlees's main character in *Madeleine* can be found within the physical space of salons: that is, to enter their threshold, become a relevant member of Parisian society, and win the heart of Mademoiselle de Scudéry. This may apparently undermine Madeleine's foothold on the ecofeminist garden concept, in preference for an indoors setting where women can engage in social and intellectual exchange. Women had a central role in salons during the Enlightenment and the possibility to wield power. Benedetta Craveri (2005) defines French-salon *sociabilité* as a literary paradise, an Arcadia that was in harmony with both nature and civilization: «This happy utopia was a blessed island, an innocent Arcadia in which the trials of everyday life might be forgotten and illusory moral and aesthetic perfection cultivated» (p. xi). Certainly,

5 Mentxaka (2023, pp. 101-105) emphasizes Woolf's interrelated interest in meteorology, which mirrors the author's scrutiny on the passage of time. Similarly, Mirrlees delves into the myth of Don Juan Tenorio in *The Counterplot* as ritualistic symbol of renewal, of the cycle of life and death. Mirrlees's attention to the passage of time and to the cityscape in her poem *Paris* resonates in a modernist reappraisal of tradition like in Woolf's *Orlando* (1928), in which past and present meet in a time continuum.

6 Karina Jakubowicz's (2017, p. 115) study of Woolf's correspondence with her friend Ottoline Morrell contends the feasibility of how Morrell's Garsington garden influenced «Kew Gardens» in a letter written on the 8th of August of 1917. Yet, Morrell was also one of Mirrlees's lifetime acquaintances and may have as well partly inspired Mirrlees's drafting of fictional gardens.

Craveri's picturing of salons, together with Madeleine's vision of an idyllic learned company of people are interlocked with Puleo's insight of the ecofeminist garden as cultural and natural domain simultaneously. Analogous to Puleo's revisionist tool, the salon enables this protagonist to question socially imposed etiquettes and mores. Her institutional membership in the salonnière society will entail associations with the literary and cultural realms, enriching the location of their meetings.

Madeleine's initial statement of her distaste for her Lyons birthplace in Chapter V is not entirely a rejection of the realm of nature but a search for literary landscapes of knowledge. Her target is to reach the hub of civilization, «the magic palaces» of *Amadis de Gaule* (1508) and Madame de Rambouillet's *Chambre Bleue* because «There is a Greece» (Mirrlees, 1919, p. 71). As an avid reader of fiction, she hopes to get to know firsthand inspirational places of her books. It is precisely outdoors where Madeleine accomplishes her goal of addressing Mademoiselle de Scudéry in conversation. Firstly, she achieves it at Samedis in Mademoiselle de Scudéry's little garden with guests «all chattering at once»: a garden «shadowed by a fine gnarled pear-tree in late blossom, to the left was seen the vast, cool bosage of the Templars' gardens, and in front there stretched to the horizon miles of fields and orchards» (Mirrlees, 1919, p. 201). Secondly, she manages to perform this operation later at Monsieur Conrart's wood where she speaks to her admired author regardless of the result of her interaction. In spite of her flouting of modesty standards by openly acknowledging a gift, Madeleine commits herself to stand out from Conrart's invitees, including Mademoiselle de Scudéry in Chapter XXXII: «to-day she seemed to have risen invulnerable from the Styx» (Mirrlees, 1919, p. 261).

The natural world supplements Madeleine's social and literary skills and enables her to exercise the unthinkable while she is rehearsing chunks of dialogue in a kinesthetic performance. In her imagined reality, the garden or land of l'Amitié Tendre originate from book learning, as much as from a genuine interest on the history of women. This land of l'Amitié Tendre and the «enamelled prairies and melodious brooks» of pastoral Boeotia point to her use of nature as literary resource (Mirrlees, 1919, p. 123). Provided that the rural landscape and nature have been chosen as a duet from the great themes of literature, Madeleine's references to bucolic lands testify that fictional, human-

made arrangements of land or conceptual gardens unfurl a battery of cross-referencing. Aware of their resourcefulness, she draws on nature to position herself within institutionalized dominant culture, ranging from the mythical nature of Hellenic texts to Parisian gardens, streets, and aristocratic dwellings. It facilitates her social dexterity, tranquility, and most importantly, what is at stake: the admiration of her peers and the granting of beauty and wisdom⁷.

Correlations with literary tropes, Western cultural tradition and nature identify a symbolic space in nature laid out in *Madeleine* to lovers. Madeleine's intellectual exercise for this rebuilding of an imaginary Eden, firstly, underlies classical mythologies of the past, and secondly, takes hold of the emporium of male courtship in literature by aiming to devise a land for female community, eroticism, emotion, and lesbian desire in this natural dimension. The land of l'Amitié Tendre, aligned to her imagined reality of the «world of fairy tale» of the timeless «once-upon-a-time» creates «a utopian space» where the protagonist reverses the subject of mythmaking according to Ellen Ricketts (2016): «the prince braving the thorny jungle to rescue or revive the princess with a kiss», whom Madeleine represents by rewriting tradition for «a queer desire that is learning to imagine itself» (p. 181). This land she evokes is highly motivated by her feelings for Mademoiselle de Scudéry;

the land of l'Amitié Tendre, so charmed is its brooding peace. For all round it is traced a magic circle across which nothing discordant or vulgar can venture. ... Without, moan the Passions like wild beasts enchained, the thunder booms, the lightning flashes, and there is a heap as high as a mountain of barbed arrows shot by Love, all of which have fallen short of that magic circle.

“Happy they who have crossed it!”

“Madame, I called the Grecian Sappho a barbarian. ... Barbarian or no she discovered hundreds of years ago the charm by which the magic circle can be crossed ... the charm is simple when you know it; it is merely this ... take another maiden with you. It has never been crossed by man and maid, for in sight of the country's cool trees and with the murmur of its fountains in their ear they have been snatched from behind by one of the enchained passions, or grievously wounded by one of the whizzing arrows ...”.
(Mirrlees, 1919, pp. 253-254)

⁷ The outdoors setting of the garden grants Madeleine a site where anxiety is discarded and thus, a background against the medicalization of her energized frenzy. Since Chapter III, Madeleine's disappointments after social encounters are escalated into a malady: «That night Madeleine was delirious, and Madame Troqueville was sent for. It was the beginning of a long illness which, for want of a better name, her doctor called a sharp attack of the spleen» (Mirrlees, 1919, p. 47).

Her projection of the land of l'Amitié Tendre echoes Woolf's flower patterns and same-sex desire in *To the Lighthouse* (1927), «a miniature garden, an artificial rearrangement of nature [...] but [having the] arresting beauty of the wild» which Sally designs after kissing Clarissa (Mentxaka, 2023, p. 95). Similarly to Sally's kissing moment, this land is found as a private site exclusively granting female admission—of Madeleine and Mademoiselle de Scudéry who writes under pseudonym and here doubles as the Grecian Sappho—in a garden discovered by the historical Sappho. Like in *To the Lighthouse*, Mirrlees recreates associations to literary landscapes with the preservation of women's stories, women's history and freedom.

3.2. *Gardens. Physical space*

The pristine idealization of Madeleine's sapphic motherland echoes in Teresa's uplift of sisterhood narratives in her auto-sacramental, *The Key*, at the Convent of San Miguel. At the end of *The Counterplot*, Mirrlees's protagonist is not able to dissuade Mr. David Munroe from religious ordination, so as to fulfill the prospect of marrying him. Nevertheless, it is in an alternative dimension, like in *Madeleine*, in which Teresa masters a theatrical plot against life and in the role of Sister Pilar illustrates the struggles and lure of sexual consummation. Sister Pilar's love for the Spanish knight Don Manuel de Lara is, however, not as strong as her bond with Sister Asunción. Sister Pilar resolves to return to the convent's orchard, and to make a confession to her sister in place of Jaime Rodriguez, whom was the confessor to the nuns: «They say that in the Primitive Church the penitents confessed one to other, so will I» (Mirrlees, 1925, p. 322). To Don Manuel de Lara's interjection, «And what have you to say to me—my beloved [Pilar]?», Sister Pilar's only possible reply concerns her homecoming to the freedom of the orchard, the company of nuns, and her resumption of meditation: «Only that I fear my little sister and I are late for Vespers» (Mirrlees, 1925, pp. 323, 324).

In Mirrlees's fiction, nature is not a mere backdrop but a space where characters engage with aesthetic pleasure, dialogue, and modernist ideas. The scenery of Plasencia circumscribes the annual passing of time while «seasons walk across it *visibly*» (Mirrlees, 1925, p. 9). As introduced in the «superb herbaceous border» of the county, the setting of *The Counterplot* calls forth

intermedial descriptions of the landscape, much in the style of Woolf's impressionistic tone in *The Years* (Mirrlees, 1925, p. 10). The surroundings of Plasencia are not only part of the rural landscape but 1) the place for Teresa's cultural introspection into the qualities of art, a larger garden, and 2) an almost neutral ground to meet a heterogeneous audience and have her play acted:

As she gazed, she thought of the Spanish adjective *pintado*, painted, which the Spaniards use for anything that is bright and lovely—flowers, views; and certainly the view was *pintado*, even in the English sense, in that it looked like a fresco painted on a vast white wall, motionless and enchanted against the restless, vibrating foreground. Winds from the Ural mountains, winds from the Atlantic celebrated Walpurgis-night on the lawn of Plasencia; and, on such occasions, to look through the river garden, the swaying flowers and grasses, the tossing birch saplings, at the tranced fields of the view was to experience the same aesthetic emotion as when one looks at the picture of a great painter. (Mirrlees, 1925, p. 10)

The painterliness of Plasencia draws on the interplay of seasonal reproduction in nature and the fertile imagination of the writer or painter who observes this *pintado* land. There is a fragmentation of the hierarchies of production/reproduction as Teresa shapes what belongs to an organic sphere—of biological reproduction—into a malleable masterpiece from the artistic dimension, the reason-production and culture-production conceptual linkages. In particular, it is on the Lanes' lawn where characters take part in bridging the gap between the fragmentation and the assimilation of the culture/nature dualism. It is ultimately the garden, and Teresa's invested interaction with it, that establishes a site of reference to develop women's literary and intellectual skills. The interconnection with the countryside, which endowed Woolf's Orlando with *The Oak*, awards Teresa with *The Key* and grants literary material to Mrs. Moore's Women's Institute of «working women in their Sunday finery, many of them carrying babies» (Mirrlees, 1925, p. 227).

3.3. *Gardens. Mediators*

Characters' intimation with physical space evokes an image of transcendence in the case of Teresa's immortalization of the processes of life, and in Mirrlees's first novel. In Chapter IV of *Madeleine*, flowers from the royal gardens of Fontainebleau build upon Madeleine's desire for social recognition and immortality, by becoming the new abbess of Port-Royal «with the heart-broken nuns sobbing around her» own funeral (Mirrlees, 1919, p. 54). In the

same way, she resorts to the symbolism of flowers in an attempt to construct her identity at Lyons by combining «a violet», «a Dutch tulip», and «the flowery coronet of a Duke» for her *devise* (Mirrlees, 1919, p. 39). Materially or conceptually, she is going to engage with the multiple perspectives that nature and Parisian coteries offer her in adhering to the codes of Jansenism, Préciosité, and Sapphism: «to make a *woman* [Mademoiselle de Scudéry,] the object of that [in the beginning, stationary] friendship», «an elegant statue in the discreet and shady groves of Plato's Academe which lies in such dangerous contiguity to the garden of Epicurus» (Mirrlees, 1919. p. 57).

The natural condition indicated by fauna and flora of the garden is intervened by the presence of the Lane family and their animal companions in *The Counterplot*. This outdoors space benefits from its agricultural resourcefulness: as a parcel of land to grow edible vegetables and ornamental flowers, and as a fruitful area to cultivate knowledge. The garden is malleable, a meeting place between the confines of the civilized/primitive opposition. In Teresa's view, «children are the right fauna for a garden—they turn it at once into a world that is miniature and Japanese», as well as it is for a cat transforming «man's decorous arrangement of nature turning, under the gambols of the sinister little creature, into something primitive and tropical» (Mirrlees, 1925, p. 13). Children, just as well as adults, may be the right fauna for an ecofeminist garden. For Teresa, her garden enables the Lanes to negotiate the sources of instability in the novel. It continually resists the frictions in mastery formulas, as for example, the animalization of her sister Concha when in the company of male characters, or the hyperseparation women from dominant institutions of culture⁸. Throughout women's involvement with Plasencia's lawn, whether for aesthetic, performative or domestic purposes, the garden concept goes beyond the scientific instrumentalization and «hybridising» of its vegetation that Dick Lane and Dr. Harry Sinclair of Cambridge—Teresa's father and brother-in-

8 In Chapter II, Concha's warm welcome is affixed to the dog's noises, an emotional nonverbal vocalization resembling those of 'Snice. Once Captain Rory Dundas exhibits a romantic interest in Concha, his allusions to the natural world of plant and animal kingdoms concur with analogies to the woman-nature linkage from which male masters have radically severed themselves. Thus, descriptions of Concha as mirroring beautiful qualities of the garden in the novel are significant to Rory's remarks to master nature.

law—had devised for nature (Mirrlees, 1925, p. 32). The mechanistic rationale behind Dick and Harry's experiments is ultimately substituted by anthropological views on cycles of life and renewal.

One of the intricate labyrinths of Plasencia's plot is resolved in Chapter V, the instant the Doña stands right on her lawn. Why is the solution amidst an intersection of vegetation, fauna and of humans, and amidst a narrative of Don Juan Tenorio's myth? The lawn of Plasencia lets Dick to mourn her deceased daughter Pepa, and thus, to take hold of the reason-emotion associations that he initially rebuffed. The Lanes' fertile land is no longer an exclusive flower garden in which agricultural engineering may show the industry of modernity, but it is evidence of the cycle of life, of the restorative potential of myth. The yearly Anthesteria in honor of Dionysus, «*from [which] the dead come food and increase and seeds*» (Harrison, 1693, pp. 316), reverberates in Plasencia's early spring. By February, Dick's characterization as an elderly Don Juan Tenorio gives way to a paternal figure who finally shares the Doña's concerns. At the sight of the monumental silhouette of her who was «standing stock-still» and «staring at something through her lorgnette», Dick's perception of his wife is made anew, and the marital dispute is concluded;

Softly he came up and stood beside her, and discovered that what she was watching was a thrush that was engaged, by means of a series of sharp rhythmic pecks, in hauling out of the ground the fat white coils of an enormous worm.

It reminded him of a Russian song [...]; she looked up quickly: "You remember that?"

"What?" he asked nervously. In answer, she sang to the same tune: *Ma-ri-nee-ro*, and then said: "The sailors used to sing it at Cadiz, thatt autumn we spent there ... when the children were little." [...]

Dick was racking his brain in the hopes of finding some link between thrushes and Pepa. ... "Pepa was very fond of thrushes" ... but was she? ...

"Pepa with the garden hose was rather like that thrush with the worm" ... and wasn't there an infant malady called "thrush" ... had Pepa ever had it? No, no, it wouldn't do; later on an apter occasion would arise for some tender little reconciliatory reminiscence. (Mirrlees, 1925, pp. 152-153)

Major decisions in the Lane household return to the Doña's jurisdiction. The secret arrangement of Anna's first Communion the following year or Concha's wedding preparations serve as cases in point for illustrating the influence of Teresa's mother over the whole family. In Dick and the Doña's exchange with nature, Dick acknowledges the Doña's authority: «My dear

Anna—you ought to have been the General of the Jesuits!» (Mirrlees, 1925, p. 153). Their reconciliation crystallizes in the future flower pattern of their garden: «in a brisk, but still friendly voice [she addressed Dick], ‘we really must decide soon—*are* we going to have pillar-roses or clematis at the back of the borders?» (Mirrlees, 1925, p. 153).

The garden becomes a passageway before the uncertainties of wildness, a solid terrain to mediate family settlements, to relish on its aesthetic value, and to problematize associations within the reason/nature dualism. In *The Counterplot* and *Madeleine*, this spot initially arbitrates the socialization of female characters, and ultimately, it legitimizes the transformation and occupation of space.

3.4. *Gardens. Catalyst for change*

In *The Counterplot*, the physical space of the Lanes’ lawn creates a conversational area where characters openly socialize. Bringing to characters literary references such as William Blake’s *Songs of Innocence and Songs of Experience: Shewing the Two Contrary States of the Human Soul* (1794), John Keat’s *Endymion: A Poetic Romance* (1818), Samuel Taylor Coleridge’s *The Rimer of the Ancient Mariner* (1834) or Alfred Lord Tennyson’s *The Princess: A Medley* (1847), the garden expedites Teresa’s metamorphosis from reader to modernist writer. Teresa’s lawn is reminiscent of the Epicurean Garden; a place where she strikes up conversation with Guy and David about religion, literature and languages. In Chapter IX, her literary skills are finally manifest to Guy while walking her garden:

“Shall we go and walk down the border and look beautiful too?” said Guy to Teresa.

“Well, and what about the play?” he asked, when they were out of ear-shot.

“It’s finished at last ... so I can breathe again. While I was writing I felt rather like a sort of Thomas the Rhymer, a thrall to ghosts and fairies; and I got half to hate the whole thing, as one is always inclined to hate a master.”

She was trying to be friendly, and thought it would please him if she told him about such intimate things; but he was not pleased.

Though he had never written anything long enough to give him at first hand the feeling she had described, yet he realised it was what certainly would be felt by a genuine dramatist or novelist; and it was not in his picture that Teresa should be either—Sophocles may have led his own choruses, but he did not lead those of Euripides. (Mirrlees, 1925, pp. 215-216)

The garden paves the way for her to delve onto her experience as author and to express her opinion freely. Additionally, this site helps her to break away from Guy's idealization and expectations of women's roles in society. To Guy, Teresa ideally remains inside the perimeters of his St. James's Street house, as a decorative lady who matches his paintings and furniture by «existing, in short, merely for his own greater glory» (Mirrlees, 1925, p. 90). However, the garden of Plasencia's villa provides Teresa a space to be detached from male projections femininity and genderized roles. There is no need for her to agree with every theory Guy has or to take pleasure in the early poems of her brother Arnold. Even though Teresa softens her statements afterwards, she speaks freely to Guy about poetry and authorship: «You're too ridiculous», and «you've got a complex about Wordsworth»; «I don't believe you know what real poetry means» (Mirrlees, 1925, pp. 26, 91). Guy might have proclaimed himself a representative of their literary generation, but overall, Teresa knows deep down that *The Key* had shaped her skills into the writer's craftsmanship.

The denouements of *Madeleine* and *The Counterplot* hint at the fundamental role that gardens play in the identity development of Mirrlees's protagonists. On a Thursday afternoon in Chapter XXX, Madeleine finally gets rid of Jacques's confidential sabotage. Walking up the Seine, at Chaillot, Madeleine is made aware of how her suitor and cousin has interceded in her relationship with Mademoiselle de Scudéry:

Then they got up and she took his arm; on her face was a rapt smile, for she was dreaming particularly pleasant things about herself and Sappho.

Suddenly Jacques's foot caught in a hidden root ... down he came, draggin Madeleine after him ... smash went the crystal ball, and once more she saw the world bright and hard and menancing and felt around her the rough, shrewd winds.

So Jacques had made her fall—just when she was having such pleasant dreams of Sappho!

Hylas, hélas! Timeo Danaos et dona ferentes. Birds thinking to fly through have dashed themselves against the wall. (Mirrlees, 1919, p. 245)

This root tree, causing Jacques to fall, emerges as the catalyst for Madeleine's change. Here, this abrupt rupture of Madeleine's train of thought and Jacques's interference with the privacy of her dreams confirms firstly the literary identity of Jacques, and secondly, it annihilates any accomplishment of their betrothal or heterosexual marriage. As Hylas, he metamorphoses into a figurative replica in the likeness of Honoré d'Urfé's shepherd in *L'Astrée* (1607-

1627). Jacques did not give Madeleine presents to succeed in her social meetings; he truncated her fortune.

What Madeleine strategizes is to reconcile all visions she had received from her literary imagination and from reality, from her formal learning and life experience. Her point is to revise and rewrite conflicting philosophical ideas as a means to rely on duality instead of antagonistic binarism. There is an inversion of inferiorisation in Puleo's (2019, p. 124) proposal like in Madeleine's reasoning and as such, in feminist ontologies. By way of illustration, Madeleine bridges the Cartesian chasm in the Third Meditation when she finally encounters Mademoiselle de Scudéry outside the Conrart's residence: «two suns and two Sapphos, and the one perceived by the senses, not the real one ... and yet, and yet she could *never* be satisfied with merely the Sappho of the dances, even though metaphysically she were more real than the other» (Mirrlees, 1919, p. 258)⁹. Madeleine's allusions to Descartes challenge rebutted postulates regarding women's suitability for philosophical inquiry, which had arisen after the Cartesian theory of animal automatism and popular vivisection practices of the seventeenth and eighteenth centuries.

In terms of Madeleine's merging of these two Sapphos, *Madeleine's* tragic ending adds to thematic implications of nature as typification of categories: the female, passion and emotion, private and particular. Additionally, her meditations remake mythifications of the object who is desired for the subject who desires and the subject who is desired. Her unifying avenue to women's rationality and erotic desire, lining with the garden as literary motif in love plots, reframes Greek and Christian formulas of tragedy. Similarly to ancient literature of the Classics, *Madeleine's* mythmaking is infused with «the grandeur of tragedy», «tragedy with a capital T» (Vanita, 2006, pp. 85, 86).

The Epilogue allocates Madeleine in confinement within the lunatic asylum Les Petites Maisons, and recognized by Parisians as «*the Pseudo-Sappho*» (Mirrlees, 1919, p. 275). Once Sappho's land of l'Amitié Tendre has been trespassed, literary imagination leads her to the last resource in accomplishing social recognition and love; Madeleine assumes a doubling of Mademoiselle de

⁹ René Descartes's *Meditations on First Philosophy* (1641).

Scudéry's identity. She experiences the «*metamorphosis of the lover into his[/her] mistress*» (Mirrlees, 1919, p. 275). Bound to a psychiatric institution, the imaginary land of Madeleine is the only dimension in which the impossible may defy social convention.

4. CONCLUSIONS

Mirrlees's modernist novels *Madeleine* and *The Counterplot* present genuine female characters interconnected with the natural world in their investment to appropriate the intellectual space of their own present. Their attention to nature, in order to aesthetically portray the landscape, and to reconstruct the *locus amoenus* of ancient mythologies leaves ground for Jeffrey Mathes McCarthy's (2015, pp. 1-2) argument that there is a need for aesthetic insights into the significance of nature in Modernism. After all, Mirrlees's texts, in the fashion of Woolf's novels, or The Cambridge Ritualists' scholarship, are cases in point of McCarthy's reasoning.

From Puleo's sketching of nature and of the Epicurean Garden, the ecofeminist garden becomes a backup site against androcentrism and anthropocentrism in Mirrlees's novels. The ecofeminist garden conceptualization reconfigures hierarchical dualisms: of nature/culture, animal/human, emotion/reason, and body/mind sets of contrasts. The land of l'Amitié Tendre in *Madeleine* and Teresa's lawn in *The Counterplot* draw on space as mediating ground in the frictions and tensions mapped from Puleo's standpoint (2019), which Val Plumwood (1993/2003) anticipated in her theorization of Western dualisms and the logics of patriarchal domination. The resulting analysis illustrates a rediscovery of modernist nature as a hopeful interplay between dualistic pairs of reason and nature. In this way, Puleo's mythical Ariadne and offspring of the ecofeminist garden will echo in Mirrlees's Pseudo-Sappho and in her playwright Teresa Lane. The new Ariadne in the roles of Madeleine and Teresa, as well as many other female writers and characters may outline an enlightened critical ecofeminism uniting feminism, animal advocacy, and environmentalism in women's relation with nature.

WORKS CITED

- Alt, C. (2010). *Virginia Woolf and the Study of Nature*. Cambridge University Press.
- Boyde, M. (2009). The Modernist roman à clef and Cultural Secrets, or, I Know that You Know that I Know that You Know. *Australian Literary Studies*, 24(3-4), 155-166.
- Brazeau, R. and Gladwin, D. (Eds.). (2014). *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*. Cork University Press.
- Craveri, B. (2005). *The Age of Conversation* (Trad. T. Waugh). New York Review Books. (Original work published 2001).
- Harrison, J. E. (1693). *Themis: A Study of The Social Origins of Greek Religion*. Merlin.
- Jakubowicz, K. (2017). *Gardens in the Work of Virginia Woolf* [PhD thesis, University College London]. UCL Discovery.
- Johson, R. B. (Ed.). (1920). *Some Contemporary Novelists (Women)*. Leonard Parsons Ltd.
- Kostkowska, J. (2013). *Ecocriticism and Women Writers: Environmentalist Poetics of Virginia Woolf, Jeanette Winterson, and Ali Smith*. Palgrave Macmillan.
- Lacivita, A. (2015). *The Ecology of Finnegans Wake*. University Press of Florida.
- McCarthy, J. M. (2015). *Green Modernism: Nature and the English Novel, 1900 to 1930*. Palgrave Macmillan.
- Mentxaka, A. L. (2023). The Wild Garden of Modernism: Intermedial Woolf. *LETRAS*, (73), 91-118.
- Mirrlees, H. (1976). *Moods and Tensions*. The Amate Press.
- Mirrlees, H. (1919). *Madeleine*. W. Collins Sons & Co. Ltd.
- Mirrlees, H. (1925). *The Counterplot*. Alfred A Knoff. (Original work published 1924).
- Parmar, S. (2011). Crossing the Ritual Bridge: Hope Mirrlees's *The Counterplot* & *Between the Acts*. In E. H. Wright (Ed.), *Bloomsbury Influences: Papers from the Bloomsbury Adaptations Conference, Bath Spa University, 5-6 May 2011* (pp. 126-140). Cambridge Scholars Publishing.
- Plumwood, V. (2003). *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge. (Original work published 1993).
- Puleo, A. H. (2015). El ecofeminismo y sus compañeros de ruta. Cinco claves para una relación positiva con el ecologismo, el ecosocialismo y su decrecimiento. In A. H. Puleo (Ed.), *Ecología y género en diálogo interdisciplinar* (pp. 387-405). Plaza y Valdés.
- Puleo, A. H. (2019). *Claves Ecofeministas: Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Playa y Valdés.
- Ricketts, E. (2016). The Queer Movements of Ecstasy and Asceticism in *Hungerheart: The Story of a Soul* and *Madeleine: One of Love's Jansenists*. In E. Anderson, A. Radford and H. Walton (Eds.), *Women Writers and Spirituality: A Piercing Darkness* (pp. 169-184). Palgrave Macmillan.
- Rubenstein, M. and Neuman, J. (2020). *Modernism and Its Environments*. Bloomsbury Academic.
- Saguro, S. (2017). *Garden Plots: The Politics and Poetics of Gardens*. Routledge.
- Scott, B. K. (2012). *In the Hollow of the Wave: Virginia Woolf and Modernist Uses of Nature*. University of Virginia Press.

- Sultzbach, K. E. (2016). *Ecocriticism in the Modernist Imagination: Forster, Woolf, and Auden*. Cambridge University Press.
- Vanita, R. (1996). *Sappho and the Virgin Mary: Same-Sex Love and the English Literary Imagination*. Columbia University Press.
- Vanita, R. (2006). «Uncovenanted Joys»: Catholicism, Sapphism, and Cambridge Ritualist Theory in Hope Mirrlees's *Madeleine: One of Love's Jansenists*. In L. Gallagher, F. S. Roden and P. J. Smith (Eds.), *Catholic Figures, Queer Narratives* (pp. 85-96). Palgrave Macmillan.
- Woolf, V. (9 October 1919). «Madeleine». *The Times Literary Supplement*.

**ARCHIVING ECOMEMORIES OF PLANTATIONS, GARDENS
AND THE SOUTH THROUGH THE LENS OF GENDER: THE
ROOTING OF NATURAL AND FAMILIAL BONDS IN NATALIE
BASZILE'S *QUEEN SUGAR* ¹**

Carla Abella Rodríguez

Universidad de Salamanca

When we love the earth, we are able to love ourselves more fully.

—bell hooks

In «Touching the earth» (1996), bell hooks underlines the importance of Black people's connection with the land, a relationship that was severed with the Great Migration of Black people who left the American South to escape the Jim Crow laws and improve their socioeconomic conditions: «Living close to nature, black folks were able to cultivate a spirit of wonder and reverence for life. Growing food to sustain life and flowers to please the soul, they were able to make a connection with the earth that was ongoing and life affirming. They were witnesses to beauty» (hooks 2016, p. 1). The weakening of these ties makes the unearthing of connections and memories associated with the soil essential to the reconnection with the land. This is precisely what Natalie Baszile's debut novel tries to achieve in both form and content. *Queen Sugar* (2014) is set in contemporary South Louisiana, more specifically in a sugarcane plantation in the

¹ This investigation was made possible thanks to the grant Ayuda FPU21/03856, funded by The Ministry of Universities in Spain.

fictional town of Saint Josephine. The novel follows Charley Bordelon, a Black woman in her thirties who lives in California with her eleven-year-old daughter Micah. Both move to Charley's grandmother's home in Saint Josephine, her father's hometown. Charley moves there because her father died and she inherited from him a sugar cane farm worth over one million dollars. This is actually the only possession handed down to her. The plantation is in a really bad condition after being unattended for one year. The novel records the trials and tribulations Charley goes through to get the farm back into shape. There are mainly two reasons for her struggles: first, she is an outsider with no agricultural background; second, she is a Black woman in a white and male dominated industry.

The novel captures the recent «phenomenon of reverse migration where generations of Black farmers have been returning to the South after their families left during the first half of the 20th century» (Baszile 2016b, n.p.). Baszile, born and raised in California, was inspired by her own farming family to write the novel since her father moved from Louisiana in the 1950s, during the last wave of the Great Migration, to California. (2016b, n.p.). Baszile clarifies that she would not label her debut novel as autobiographical: «While the book is not strictly autobiographical—in the sense that I've never farmed sugar cane, I've never actually lived in Louisiana—my dad was born in Louisiana and raised there. And most of my family on my dad's side still lives in Louisiana» (Baszile 2016a). In this way, Baszile tries to memorialise the experiences of the neglected collective of Black farmers and counter the erasure of Black people's relationship with the earth.

Withing the small number of scholarly studies of the novel, such as McInnis's (2019) approach to spatiality in the novel and TV series adaptation through a Black feminist lens, this paper tries to contribute a study on how the novel archives Black people's memory of the earth through farming. The paper argues that the novel is on itself an act of what Harris calls «ecomemory» (2017, p. 14). In other words, an act of political resistance that offers possibilities to reclaim the connections of Black people with the land. Through the telling of the Bordelon's family story, which is loosely based on Baszile's own family history, Baszile is able to center and foreground the experience of Black farmers in the American South and especially the role that Black women play in the farming and rural communities to restore and reconnect familial and natural

bonds. First, it will be explained how archiving ecomemories is a relevant practice for rooting the Black farming experience in nature in the face of a lack of representation of Black people within the rural environment. It will be analysed how the geography of the plantation in the novel helps Baszile reclaim the connections of Black women to the Southern soil while addressing the latent misogynoir in the American South. The investigation explores how land becomes essential for the emancipation of women through the act of gardening. The redefinition of Southern identity through the ecomemories of Black farming will be examined. Lastly, the relationships in the Bordelon family are explored to elucidate how the connection to nature allows the suture severed familial bonds.

1. ECOMEMORIES AS TOOLS FOR THE REPRESENTATION AND MEMORIALISATION OF AFRICAN AMERICAN ENVIRONMENTAL EXPERIENCE

Natalie Baszile sheds light onto the relationship between Black people and the earth from a gender perspective. Baszile's goal is to unearth «intimate experience with the actual soil» that Black people have always had (Baszile 2016, n.p). However, Black people have lacked representation in natural environments. Leah Penniman remarks that discourses of Black people in connection with the land tend to do with violence and suffering, such as slavery or sharecropping, making Black people recipients of messages that state that «the only place of belonging on land is as slaves, performing dangerous and backbreaking menial labor» (2018, p. 3).

The interactions and relationships between Black people and green spaces in the US have been influenced by the history and the racial relations in America. The history of slavery and the transatlantic slave trade, which forced enslaved Africans to pick cotton, tobacco and other monocultures, has created the stereotype, often interiorised by African Americans themselves, that African Americans are not environmentalists (Glave 2010, pp. 3-5). Wilderness has been an ambivalent *locus* for African Americans, as a place of safety and healing, and of violence and suffering (Glave 2010, p. 8). For example, the Middle Passage codified the Atlantic Ocean as a site of violence as Africans were kidnapped and taken to America to work picking cotton or tobacco (Glave 2010, p. 5). During

slavery, woods and swamps were places of fear where enslaved people being chased by their master's dogs during their escape (Glave 2010, p. 8). On the contrary, wilderness could also be a place where enslaved people could find escape, refuge, peace or «sustenance and healing as slaves hunted animals and fathered medicinal plants» (Glave 2010, p. 8).

There exists a racialised perception of the environment in America that invisibilises the African American environmental experience due to the «dominant environmental narrative» in the US being shaped and understood through whiteness, a narrative that shapes «the way the natural environment is represented, constructed, and perceived in our everyday lives, but informs our national identity as well» (Finney 2014, pp. 2-3). The focus on Euro-American experiences and the lack of representation of Black people in the Great Outdoors and green spaces result in lack of representation in media and also a lower rate of participation of Blacks in outdoor activities and leisure, such as fishing, kayaking, hunting or backpacking (Finney 2014, pp. 25, 26). For Finney, individual and collective memory of American history, such as slavery and the Jim Crow era, has shaped African Americans' perceptions, relationships and participation with the environment (2014, p. 52). She advocates for more scholarly attention to «the way memories may inform environmental interactions for African Americans», using as an example how, for instance, the memory of Emmett Till's lynching in the woods might be triggering for Blacks even if they never witnessed a lynching (Finney 2014, p. 56).

Queen Sugar responds to the underrepresentation and neglect of Black people's engagement with nature and more specifically of Black farming. Through the novel, Bazile claims an ecomemory of the past and of the present returning generations of Black farmers in the South. I refer here to Harris's definition of ecomemory as a «collective and individual memory of the earth and relationship to and with the Earth» (Harris 2017, p. 21). It could be argued that Bazile recovers the ecomemory of the town of Saint Josephine, and by extension of the Black farming communities in South Louisiana, through the female characters in the novel. Harris develops this concept within the framework of ecowomanism. Harris's ecomomanism fits within Black womanist consciousness and specially emphasises the womanist paradigm's tenets offered by the writings of Alice Walker. For example, the sense of belonging to a place and owning land inform Walker's «spiritual value of the earth» that helps

understand how the sense of home is connected to place and community (Harris 2017, p. 8). Harris defines «ecowomanist approaches» as the analysis «of the ecowisdom that is theorized, constructed, and practiced by women of African descent. The discourse validates their lives, spiritual values, and activism as important epistemologies (i.e., sets of knowledge) in ecowomanism» (2017, p. 18). Ecowomanism tries to reveal the parallel between the systemic abuse and oppressions of the Black female body and the body of the earth, while showing «the agency-producing and activist-oriented recognition of solidarity» between women of African descent and the earth (Harris 2017, p. 19). Due to the restrictions of this investigation, this paper will not focus on the spiritual dimension of ecomemories or the relationship between spirituality and land. The study will seek to explore the affordances of Harris's notion of ecomemory in unearthing and memorialising Black people and especially Black women's connection to the Earth through fiction.

The importance of eco-memories is that they allow to root the Black farming experience and Black family bonds. For Harris, ecomemory is, «an act of political resistance» that holds the potential to «recover and reclaim [Black people's] connection to earth and their relationship with the land» (2017, p. 14). Bazile's collective eco-memorialisation through the novel does not only seek to give representation to the historically neglected collective of Black farmers but also to restore the connections of Black people with the land. Importantly, recording experiences of women of African descent is through the telling and «sharing of ecostory», resulting in the creation of ecomemories as «countermemory» (Harris 2017, p. 21). The purpose is «exposing the truth and debunking myths and stereotypes about women of African descent, peoples of color, and environmental history», challenging white supremacy and «promotes ecowomanist ways of being and their practice of earth-honoring faiths that resist the exploitation of women, peoples of color, and the earth» (Harris 2017, p. 21). Creative productions such as art and literature reflect and can be source of knowledge of African American's environmental history and engagement (Harris 2017, p. 22; Finney 2014, pp. 6-7). This investigation argues that that Bazile proposes an ecomemory of Black rural communities with Queen Sugar, which could be considered an archive of ecomemory that reveals ecowisdom.

2. THE RE-INSCRIPTION OF BLACK AND FEMALE PRESENCE IN THE GEOGRAPHY OF THE PLANTATION

This investigation zones in on the geography of the sugar cane plantation in South Louisiana, understanding it as a *locus* that had been configured into the American South imagination and history as a male and patriarchal space. Informed by McKittrick's spatial theorisations, McInnis explains how contemporary female authors and artists revisit the geography of plantations in Louisiana to revise what McKittrick calls the «absented presence of black womanhood» in the history of the sugar industry in the US (McInnis 2019, p. 745). Unlike sugar plantations in Barbados, where women had a strong presence as field workers, even surpassing men, the plantations in South Louisiana favoured men as field workers, resulting in a lower number of women, who had a correlative absence as fieldworkers and had mainly domestic and reproductive roles (2019, p. 745-746). These roles, however, were essential for the maintenance of the plantation system (2019, p. 746).

This paper analyses how the novel re-inscribes the «absented presence» that McInnis identifies in the sugar cane plantations through the (re)connection of Black women with the earth and the creation of new ecomemories in the land as it appears in the novel. The protagonist of the novel, Charley Bordelon experiences a process of connection with the earth as she tries to get the plantation back into shape. After inhering the plantation from her late father, she is informed about the fact that the farm must be harvested and it produce profit. Otherwise, she will lose the plantation to a charity. This plantation is the opportunity for Charley to reverse the process of migration of her father, who left South Louisiana in the 1950s during the Great Migration to move to California.

When Charley first moves to St Josephine, she lacks background on sugar cane farming and she does not belong to a family of legacy planters. At the very beginning of the novel, Charley displays a disconnection with nature. Charley firsts visits her fields excited by a of a pastoral and idyllic vision of the Southern Louisiana. This idealisation is met with the reality of a neglected farm that will require a herculean job to fix. Charley is out of tune with the earth, which is reflected on the natural environment that surrounds her: «Charley looked out at her fields. The cane seemed to have withered even more in the hour since she arrived. Birds, whose chipper singing she hadn't noticed until now, seemed to

mock her with their chatter» (2014, p. 13). Charley must be ready for grinding in October. Prosper Denton, a retired Black farmer well-renowned in the area, will decide to be her manager and to help her whip the farm back into shape. Charley's transformation into a farmer is enabled by Denton's teachings. He insists that «This ain't something you take notes on . . . You got to *live* it» (2014, p. 117). Denton teaches Charley that she has to taste the soil to «let it inside of her» as the only way to learn (2014, p. 118):

Charley raised the dirt to her mouth again. . . She closed her eyes as soil dissolved over her tongue, and slowly, slowly, almost like a good wine, the soil began to tell its story. She tasted the muck, and the peat, and the years of composted leaves, the branches and vines that had been recently plowed under, and the faint sweetness the cane left behind. And though she didn't know yet the terms to describe what she had experienced, she understood a little more clearly what Denton was trying to teach her. (2014, p. 118)

Here we can see how Charley starts to connect her body with to the soil through the development and acuteness of her senses. Charley will progressively complete her transformation into a farmer until the moment she decides to jump into the fields to plant cane when of her Mexican migrant labourers gets sick.

Charley manages to get the plantation back into shape. The day of grinding arrives and is a success for Charley. At that moment the ecomemories that bounds herself to the earth overwhelm her along with her daughter, father, ancestors, and people who historically devoted their lives to the farming of sugar: «. . . Charley strapped into the passenger seat of the bull-nose semi, smelled burning sugar even though the closed windows. She rolled hers down and inhaled deeply, not caring that she drew some of the white ash falling like snow into her lungs. She had dreamed of this day, this moment. For the first time she saw the true connection, saw the chainlike links of iron between herself, her father, a grandmother, and their fathers' fathers before that. She was bound to this place, this small patch of earth; it was she and she was it» (2014, p. 342). The uprooting of her father, and consequently hers, is now turned into the rooting of the self through the land.

Charley faces a lot of struggles for being a woman and Black. Because of her age, her position as a landowner is seen from a paternalistic and infantilising way (2014, p. 145). Even her own mother advances that «all you'll be is a pretty face» (2014, p. 133). Charley will go on to experience misogynoir. Charley is the only woman and Black woman who is a farmer in the town Charley experiences

misogynoir on the part of the competing legacy landowners in St Josephine. Landry, the manager of the Saint Mary's Sugar Cooperative, belittles Charley for during an auction: «A black surfer chick.» His gaze slid down to her breast and then down to her crotch and grinned. «I'm trying to picture that» (2014, p. 160). Landry's comments reduce Charley to a racial stereotype and his gaze reduces her to her body. Charley does not let the racial past of the South get to her and stands up for herself to reclaim her place in the sugar cane industry. As it has been mentioned above, Black women have remained invisible in the highly masculinised space of the sugar cane farm in South Louisiana. In the novel, however, Baszile is centering the experience of Black women with Charley's character, who is a big landowner instead of a labourer. Charley soon learns that «[b]ack in the eighteen hundreds, farmers always named their fields after their daughters» (2014, p. 218). At that precise moment, Charley decides to name her biggest parcel Micah's Corner (2014, p. 219). Micah will actually a farmer, unlike the white daughters of old planters didn't actually to work the cane fields. We see how Charley is turning the plantation into a matrilineal space that will be a safe haven for her daughter and future granddaughters as big landowners.

Charley's full reconnection with nature can be seen through her romantic relationship with Remy, a white cane farmer from the area. Charley is truck by Remy's distinctively deep relationship with the soil: «Remy seemed to have come up *through* the land, seemed connected to it a way other farmers weren't» (2014, p. 219). Charley also feels that he talks to her «farmer-to-farmer», as an equal in their bond with nature. When Charley has sex for the first time with him, she thinks of nature:

Remy ran his hand over her breasts. All around Saint Josephine Parish, the cane was finally standing tall, the stalks wavering in the faint breeze, the leaves glistening in the sun. He unzipped her pants, eased them off her. His hands roamed over her shoulders and legs. Charley closed her eyes. The blue-green ocean of cane, the fields of eager stalks pushing through the dark earth, offering themselves up for harvest. How much patience and tenderness was required to loosen the roots? . . . He leaned closer still, put his mouth on her pelvic bone. 'Remy,' Charley said, but, overcome, couldn't say any more . . . Who wouldn't be enchanted by the rivers of cane flowing across the dark, dump ground? (2014, pp. 322-23)

At this moment in the story, grinding season is starting, a time when sugar cane is fully grown, tall and mature. The imagery of the sugar cane crops in full splendour, of nature in full bloom and climax, mirrors Charley's body and

sexuality. Charley has come to fully assert her independence and reconnection with nature through Remy.

3. IN SEARCH OF OUR DAUGHTERS' GARDENS: THE PLOT AS A CONNECTIVE SPACE OF GIRLHOOD

In the novel, Micah also develops a connection to the Earth after having been raised in the urban landscape of Los Angeles. Micah's innate interest in the nonhuman nature is evident the first time she steps into her mother's plantation: «I know where we should put the cows,” Micah declared, peering through her camera's viewfinder. “They can live out by those trees» (2014, p. 10). Shortly after moving to Miss Honey's house in St Josephine, Micah declares that she wants to make her own garden of vegetables: «No, thanks. I'm making a garden.” “A garden?” said Charley and thought, *This from the kid who didn't like the feeling of Play-Doh between her fingers in preschool. This from the kid who won't squeeze toothpaste from the middle of the tube.* “Where did you get that idea?” “Miss Honey,” Micah said. “She said I can use part of the empty lot next door”» (2014, p. 66).

Charley's thoughts of surprise reveal how Micah has not had access to nature in Los Angeles, as she does not like doing manual labour with her hands. As Camille T. Dungy notes in her memoir *Soil: The Story of a Black Mother's Garden*, she works the soil and manipulating plants with the bare hands because of «how good it feels to welcome growth» (2023, p. 140). For Micah, making a garden represents a passage into teenagerhood. Micah's attempt at gardening invokes a memory in Charley about how she used to garden herself when she was a little girl: «On warm summer evenings when she was a girl, she gardened for hours beside her father in the small yard behind his condo. There was nothing finer than the smell of fresh dirt and the feel of her bare feet in the warm grass» (2014, p. 67). Charley associates gardening with bonding with her father. This is an ecomemory that ties two generations of the Bordelon family. However, Micah states that she would rather do it herself alone (2014, p. 67). Micah's garden grows as she matures as a young girl: «And walking up and down the rows now, Charley's heart broke even as it leaped, because Micah had done all the work without her help. Soon enough, Charley thought, even the garden would be forgotten as Micah's interest turned to boys and dating, and college after that.

Up and out and on her own. Time moves too fast» (2014, p. 198). Tendering the soil represents the independence Micah is trying to attain and exert. Micah is emulating her own mother and progressively transforming into a farmer, a process which mirrors that of her mother, through the geography of the plot instead of the plantation.

Indeed, the land does not only reflect Micah's transformation, but it also a place where the mother-daughter relationship is negotiated. The Reflection of Charley's and Micah's relationship on the land can be seen later in the novel. Charley is too busy to attend a sugar cane festival with an excited Micah, who gets angry at Charley: «'Don't tell me. . . You have to work on the farm.' . . . "But you'd promised we'd spend more time together," Micah said, bright ears pooling. "Why did you say that if you didn't mean it? I hate when you do that. You're such a liar"» (2014, p. 304). As a response to this frustration with her mother, Micah goes to her garden to find solace and express her anger: «In her garden, using one of Miss Honey's old hoes, she hacked at the weeds around the lone soccer-ball-size pumpkin that had survived the storm. With every swing she gave a small, furious grunt» (2014, p. 304). Charley decides not to lecture or press Micah and help to help her with raking and take care of the garden as if it was her own daughter:

En «I don't need your help.» But Charley kept raking. «A couple more weeks, it'll be perfect for Halloween,» she said. «Leave me alone. I told you. I can do this by myself.» «Sweetheart.» Charley knelt beside the pumpkin and brushed dirt off the coarse orange skin, warm after a full day in the sun. She felt the urge to draw the pumpkin to her and let the heat seep into her bones. «I'm sorry. I know this is hard. Just give me—» Micah stopped hoeing and glared at her. Then, without another word, she raised her hoe and chopped like pumpkin to bits. (2014, p. 304)

Micah represents the last generation of the Bordelon family who is creating her own garden that will serve to archive the memories of her mother, father and ancestors who developed a relationship with the soil before her. This is the relevance of the space of the garden or the plot. Maintaining their own gardens was important for enslaved people as «a form of resistance» to claim control over their bodies (Finney 2014, p. 59). This was particularly important for enslaved women, as the garden provided a means to support themselves and be economically independent if their husbands, who could hunt and fish, were sold (Herbert C. Covey and Dwight Eismann 2009, p. 77). Gardens have been connected to Black women since slavery in plantations, as these women were

«the creative sources of gardening in their communities» who took possession of such spaces «for sustenance, comfort, joy, and sometimes profit» (Glave 2010, p. 125).

In this sense, the connection between girlhood and plots also appears in Colson Whitehead's speculative novel *The Underground Railroad*, where the protagonist, Cora, is a young enslaved teenager living in the Randall Plantation in Georgia. Cora, whose mother is gone and has no other living family in the plantation, owns a patch of land, a plot, outside of her shared cabin. She has inherited this plot from her mother and grandmother: «In Cora's shock, the world drained to grey impressions. The first color to return was the simmering brown-eyed of the soil in her family's plot» (2016, p. 17). In it she grows different vegetables, reflecting her sustenance independence. Cora has to defend herself from the attempt of other neighbouring enslaved people, notably enslaved men, who want to take over her land. The plot allows this girl to establish a connection with her ancestors and to root herself in a place of her own in the hostile geography of the plantation. For McKittrick the plot holds «secretive histories» as enslaved people were given some plots of lands so that they could provide foods for themselves and reduce costs, which also in turn became *locus* of resistance (2013, p. 10). Indeed, the plot «spatializes what would be considered impossible under slavery: the actual growth of narratives, food, and cultural practices that materialize the deep connections between blackness and the earth and foster values that challenge systemic violence» (2013, p. 11). Cora, during slavery, and Micah, in contemporary American, evidence that girlhood as independence and growth can be reclaimed through a bond with the soil, and that familial bonds and memories can be reinscribed here when the ties have been severed.

4. THE REDEFINITION OF SOUTHERNNNESS THROUGH THE SOIL

The novel does not only gesture towards the past to archive memories, but it also looks towards the future to envision new ways of visibilising Black people's participation through the soil. This investigation argues that Charley and Micah are reinscribing Southern womanhood thanks to their relationships with the soil and nature. Indeed, the novel seems to suggest the integration of the Black female farmer as part of the ecomemories of the region of the South.

It is argued that *Queen Sugar* offers a negotiation of Southern womanhood, which is epitomised by the Southern belle or Southern lady. Southern womanhood is based on a racialised conception of femininity that has its roots in antebellum South (Bell 2017, p. 10). As McPherson puts it, «Southern femininity can be made to yield up the web of other discourses, particularly discourses of race, region, and gender, that they hold together» (2003, p. 20). The Southern belle or lady was expected to be virtuous, pure, feminine, beautiful and white (Bell 2017, p. 10). This idealised myth of womanhood, which was the embodiment of the South symbolically, was created by the affluent male planter class (Holman Gunter 2011, pp. 5-6) and was linked to the space of the plantation (McPherson 2003, p. 44).

The novel reviews traditional discourses of Southern womanhood in the American South and gives representation to Charley and Micah as what could be considered a new generation of women redefining female Southernness by being farmers. Charley is seen as different and an outsider because she has is from California. Charley has a masculine look with her short hair, which Miss Honey, who has beautiful «candy curls» does not like. Miss Honey tells Charley that «[s]he looks like a man» (2014, p. 68). When Charley first arrives in St Josephine, she is aware of her not fitting into the stereotypes of Southern women and decides to change her clothes to make a good impression on the local people as she looks for a manager for her farm: «He would notice that she had made an extra effort to look nice: ironed her skirt, finally sewn that button on her blouse; that she was wearing *heels*, for Christ's sake, and white nylons even though it was eighty degrees and her crotch was beginnings to sweat, but worn them anyway because it seemed the proper Southern thing to do» (2014, p. 28). However, as Charley turns into a farmer, her ruggedness will become stronger. She will develop strong ties with the soil and will not hesitate to do hard labour. After she helps her labourers plant sugarcane when one of the migrant labourers is sick, Charley hangs out with her crew, who «took the opportunity to eat, ripping the outer husks off the cane stalks, gnawing at the sweet fibres, sucking and chewing, and finally spitting the pulpy wads in the dirt (2014, p. 239). Charley assimilates into the, as she «ducked the juice greedily and spat» (2014, p. 239), redefining her femininity as not fixed or stable within Southern culture. Overall, Charley represents a more complex model of woman who does not easily fit into the traditional ideals of womanhood of the South.

Charley being a farmer makes her economically independent. Charley is a widow and single mother, who was a teacher in Los Angeles still paying her student debt and renting a Spanish bungalow. The farm represents the dream of building intergenerational wealth for future generations. Her aunt Violet makes her realise that she has everything: «Girl, you're free, can't you see that? You've got your child, you've got your family down here who love you, you've got your farm. You don't have to ask anyone for anything» (2014, p. 284). Charley does not need a man to support herself or her family. Even if she is economically independent, she also can let Remy lead in their relationship when necessary, and she does not need to be in charge all the time. Charley is proud of dating Remy, a white man. She is aware of the «burden» of social prejudice has historically existed against miscegenation in the South (2014, p. 348). Her stepbrother, jealous of Charley's economic success, tries to shame her: «I wonder what Micah will say when she finds out what white men in Louisiana have done to black women for centuries. Hell, why limit it to Louisiana? All over the South. I mean, what kind of role model are you?» (2014, p. 348). Charley decides to love whomever she wants unapologetically.

Micah was raised in Los Angeles until they move to Louisiana. Nevertheless, living under Miss Honey's roof in Saint Josephine makes Micah interested in Christianity. After over 5 months, Micah is gifted a Bible with her name engraved in gold for her birthday just like the one Miss Honey was gifted back in the day. Micah slowly turns into a country girl by the influence of Miss Honey and Violet. Violet will describe Micah wearing a dress as «all dressed up like a country bride» while «unknotted the bow at the back of Micah's dress and retied it, propping and smoothing, as though arranging a bouquet . . .» (2014, p. 91). However, Micah will also try to enter into practices and spaces traditionally associated with white Southern womanhood. For example, Micah excitedly joins a baking contest, an idea which Miss Honey detests because «baking contests are for white ladies» and tend to take place at garden clubs with no Black women in attendance (2014, p. 309).

When Charley was depressed her husband's death, she could not properly take care of Micah, who one day suffered an accident while cooking on her own. Micah ended up with a burn on her arm that left a scar. The novel covertly shows the prevalence of white beauty as the standard of beauty in American society. For example, Charley refers to an old school friend who «with hair the color of

corn silk and eyes blue as a baby doll's» (197). In Saint Josephine, Micah is subconscious about the fact that her scar might put off other children from being her friend. She once hides herself in the bathroom naked to pray to God to fix her arm and «to make me pretty» (211). In the shrine she makes in the bathroom she places a Shirley Temple DVD cover and a Barbie doll with a crochet antebellum hoop skirt that Miss Honey gifted after moving into her house. With only a DVD player as entertainment at Miss Honey's home, Micah particularly enjoys watching Miss Honey's old movies, including «the deluxe twelve-pack box set of Shirley Temple classics» (2014, p. 66). Among these there is *Rebecca of Sunnybrook Farm* (2014, p. 112), a movie about a white little girl living in a farm. Shirley Temple stars in this film and becomes the only representation of a young girl being a farmer like Micah. Temple is calcified as the ideal representation of American girlhood, which is linked to whiteness.

These ideals of beauty are going to be challenged later on in the novel as Micah matures confidently into a young gardener and potential farmer. During the Sugarcane Festival in October, Micah is excited to attend a boat parade in the bayou. Here she sees a white Queen Sugar and with no Black girls in her cohort, which discourages Micah, who, as a farmer in the making, wished to one day becoming Queen Sugar (2014, p. 311). Remy will convince the reigning Queen Sugar to invite Micah as special guest on her float in the Fifty-sixth Annual Saint Josephine Sugarcane Parade the next day. Micah is «beaming» next to Queen Sugar and proud to be a princess. It is important to notice that the float and festival celebration does not address the dark history of sugar and erases the presence of Black women. This reminds of the erasure of the presence of Black women's role during the antebellum plantation system in Southern Louisiana. This moment helps inscribe Micah as a Black female farmer part of the history of her family's hometown. Micah also sees her own body and beauty represented as part of this pageant event, and establishes her as a role model for other Black girls watching the parade wishing to become farmers in the future. This is a moment of transformation into a more confident girl and, in this moment, she exchanges the thoughts about the scars of her body for new memories.

The novel thus seems to inscribe Black female farmers as part of Southernness and offering the possibility to make the ecomemories of these women part of the regional ecomemory of the South, while representing them

as active agents of the community. Their roles as farmers allow Micah and Charley to create models and representations that can contribute to bringing to the foreground the importance of Black women in the farming communities in the future.

5. BOUND TO EARTH AND HOME: REPAIRING FAMILIAL BONDS THROUGH BLACK FARMING

The return to the South is a return not only to nature but home. Throughout the novel there is a constant negotiation of familial bonds that had been severed and that the characters returning to South Louisiana will try to restore, some more successfully than others. The reconnection with nature helps salvage the maternal relationship between Micah and Charley. Micah did not want to move to the South and desired to go back to California to live with Charley's mother, Lorna, who can provide her with a more lavish lifestyle. The novel registers the multiple clashes between an incipient teenager and a mother struggling to find a balance between being a landowner and taking care of Micah. For instance, Micah states that «I don't want to walk across fields. I want to live in a city, with sidewalks and a swimming pool» while Charley retorts «I'm your *home*» (2014, p. 45). Micah resents her mother for uprooting her. Lorna does not support Charley's decision and uses against Charley the fact that she was unable to take care of her when Micah suffered her accident: «This child has been scarred once. . . Why drag her down to Louisiana, where she'll only suffer again?» (2014, p. 64). Micah has been scarred literally and figuratively like the earth being tilled to plant cane. These earthy wounds between Charley and Micah will heal throughout time, as Charley is determined to give Micah «the chance to see that even a woman in desperate traits could pull her own survival out of the ruddy earth» (2014, p. 64). Charley becomes a role model for Micah, who will develop her independence through the garden. At the end of the novel, Micah enjoys life in nature with her family in St Josephine after finding a connection with the Bordelons and making new friends.

Micah's Corner and its transformation reflects the growth in the relationship between Micah and Charley. The parcel of Micah's Corner experiments the biggest change in the plantation: «When she'd first arrived in Saint Josephine, this quadrant was the worst section of her land . . . overgrown

with weeds, johnsongrass, and useless fourth-year stubble, the rows crooked as witch's fingers and so deeply rutted they were almost beyond repair. But since they'd cleared everything out and started over, the rows were straight and evenly spaced» (2014, p. 237). The parallelism between restoring the plantation and the mother-daughter bond is evidenced by Charley's statement that getting the farm back into shape and becoming a farmer is «the hardest thing I've ever done» after raising a daughter (2014, p. 276). The transformation of Charley's and Micah's relationship is the transformation of the plantation on an analogical way.

At the same time, Charley is able to find maternal figures in Miss Honey and Violet, who support her through the different challenges she faces when her own mother is unsupportive. In the matriarchal universe of the novel, the one character who is out of tune with nature is male. Charley's step-brother, Ralph Angel, is also given the opportunity to reconnect with the earth after Miss Honey invites him and his son to move to her house when Charley moves to Saint Josephine. Ralph Angel will fail to integrate in the rural life because he hates manual labour, and when he tries to work at a crawfish farm and Charley's plantation, he is fired. Ralph Angel is unable to reconnect with Charley, the Bordelon family and his father's legacy, the plantation. Ernest bought the plantation because he had experienced racism and discrimination there when, as a young boy, he worked sugar cane for the former owner of the plantation, a legacy farmer (2014, p. 123). Ernest decided to leave the South because of this and every time he came back to visit those feelings of hatred of the South remained. The person who is able to start healing the wounds of generational trauma is Charley, who becomes a prosperous landowner of her late father's fields at the end of the novel, ready for the next season.

The novel archives the individual and collective memories, either past, present or potentially future, of the Bordelon family and in connection with nature. The sugar plantation is a «counter-archive» or «contested site of official history and memory» (McInnis 2019, p. 744). *Queen Sugar* is an exercise of counter-memory, an act of resistance towards the erasure of representation and presence of Black farmers, and especially women. Even if the novel cannot be considered an eco-memoir formally, it does try to visibilise and memorialise the collective of Black farmers and of the region of South Louisiana. Developing and retelling ecomemories in nature thanks to Black farming is what helps the

Bordelon family to find a sense of home and belonging in nature and with each other, and what bounds them together.

WORKS CITED

- Baszile, N. (2014). *Queen Sugar*. Penguin Books.
- Baszile, N. (2016a). Interview by Claire Fallon. “*Queen Sugar* Author Wants More Diverse Stories About Black People.” (Interview) *HuffPost*, 16 Sept. 2016, www.huffpost.com/entry/queen-sugar-natalie-baszile-interview_n_57d337dfe4b06a74c9f4e712.
- Baszile, N. (2016b). Interview by Misan Sagay. “Natalie Baszile Wrote the Book She Wanted to Read: *Queen Sugar*.” *Literary Hub*, 26 Oct. 2016, lithub.com/natalie-baszile-wrote-the-book-she-wanted-to-read-queen-sugar/.
- Bell, M. R. (2017). *Dolly Parton and Southern Womanhood / The Mid-Century South* [Master’s thesis, College of William and Mary]. ProQuest Dissertations & Theses.
- Dungy, C.T. (2023). *Soil: The story of a Black mother’s garden*. Simon & Schuster.
- Finney, C. (2014). *Black faces, white spaces: Reimagining the relationship of African Americans to the Great Outdoors*. University of North Carolina Press.
- Glave, D. D. (2010). *Rooted in the earth: Reclaiming the African American environmental heritage*. Lawrence Hill Books.
- Gunter, J. H. (2011). “*Well I’ll be*” positive images of southern women as response to feminism from 1980–2000 [Master’s thesis, Mississippi University]. ProQuest Dissertations & Theses.
- Harris, M. L. (2017). *Ecowomanism: African American women and earth-honoring faiths*. ORBIS.
- Herbert C. C. & Eisenach, D. (2009). *What the slaves ate: Recollections of African American food and foodways from the slave narratives*. Greenwood Press.
- hooks, b. (1996). Touching the earth. *Orion*, 21-22. <https://orionmagazine.org/wpcontent/uploads/2020/04/bellhooksarticle.pdf>
- McInnis, J. C. (2019). Black Women’s Geographies and the Afterlives of the Sugar Plantation. *American Literary History*, 31(4), 741-774. <https://doi.org/10.1093/alh/ajz043>.
- McKittrick, K. (2013). Plantation futures. *Small Axe: A Journal of Criticism*, 17(3), 1-15. <https://doi.org/10.1215/07990537-2378892>
- McPherson, T. (2003). *Reconstructing Dixie: Race, gender, and nostalgia in the Imagined South*. Duke University Press.
- Penniman, L. (2018). *Farming while Black: Soul Fire Farm’s practical guide to liberation on the land*. Chelsea Green Publishing.
- Whitehead, C. (2016). *The underground railroad*. Fleet.

«ELPHABA LIVES!»: THE LEGACY OF THE RETOLD WITCH IN GREGORY MAGUIRE'S *ANOTHER DAY* TRILOGY (2021–2023)

César F. Más Sánchez

Universidad de Alicante

1. INTRODUCTION

In Western civilisation, one witch continues to hold the titles of the ugliest, the wickedest and the *witchiest* of them all: the Wicked Witch of the West—particularly her cinematographic rendition in Metro-Goldwyn-Mayer's *The Wizard of Oz* (1939). Few witches can hold a—black—candle to this conglomerate of ugliness and wickedness, whose art, witchcraft, is pejoratively portrayed as pernicious and morally reprehensible. While her green skin is a distinctive trait, every other aspect of her character adheres to the fairy-tale witch of traditional stories.

In contrast to this portrayal, feminist criticism has challenged the witch's vilifying portrayal, from Matilda Joslyn Gage's late-nineteenth-century studies—which influenced her son-in-law L. Frank Baum in writing *The Wonderful Wizard of Oz* (1900)—to the work of contemporary scholars. As a result of these critical efforts, the witch has been reimagined as an inspirational figure. In Western literature, this revisionist work has been shaped by authors such as North American writer Gregory Maguire (1954–), who retells the Wicked Witch of the West as Elphaba, a rebellious, green-skinned outcast, in *The Wicked Years* series (1995–2025). Maguire constructs a complex character who, among other aspects, subverts the conventional representation of the fairy-tale witch. Following her tragic demise, Elphaba is elevated to the status of a revolutionary symbol, and her legacy endures through her granddaughter, Rain, who emerges as her rightful heiress in the *Another Day* trilogy (2021–2023).

The primary objective of this study is to demonstrate how Maguire continues his revisionist portrayal of the fairy-tale witch in the *Another Day* trilogy, where Rain inherits the legacy of her grandmother, Elphaba, while transcending the limitations that the latter has as a retold character of significant intertextual meaning. To achieve this, this analysis focuses on the portrayal of Rain concerning her subversion of the two tenets that characterise the fairy-tale witch. First, this villainess is a conglomerate of inherent ugliness and wickedness, which share an umbilical connection. Second, her art, witchcraft, is deprived of its potential and instead depicted as a condemnable practice. This examination is conducted across the novels that comprise the *Another Day* trilogy: *The Brides of Maracoor* (2021), *The Oracle of Maracoor* (2022), and *The Witch of Maracoor* (2023). By establishing the subversion of these tenets as a central premise, this study ultimately seeks to position Maguire's novels within the broader corpus of contemporary literature on witches—referred to as *witcherature*—which offers reimagined portrayals of the witch and her craft.

To examine the abovementioned tenets, this study first draws on Synnott's (2006) concept of the «ugly mystique» (p. 166), which defines the traditional association between ugliness and wickedness. This equation is then interrogated through modern perspectives on appearance, such as Przybylo and Rodrigues's (2018) analysis of the politics of ugliness—the framework through which both Elphaba's and Rain's physical otherness is examined. To contextualise this discussion, the study engages with critical analyses of the representation of the witch in Western literature (Purkiss, 1996; Spaeth, 2014; Callow, 2018) and, more specifically, in fairy tales (Cashdan, 1999; Domínguez García, 2003; Laxdal, 2008; Chakravorty, 2013). Second, for the analysis of witchcraft and its feminist revitalisation, this study builds on the works of scholars that expose the vilification of witchcraft and recognises the witch's inspirational attributes (Gage, 1893/2002; Ehrenreich and English, 1972/2010; Federici 2004; Grossman, 2017; Sollée, 2017; Chollet, 2018; Miller, 2018; Young, 2018; Kosmina, 2023). These studies are brought into dialogue first to establish the traditional portrayal of the fairy-tale witch. Building on this foundation, the discussion then shifts to the feminist reimagination of the witch before focusing on Maguire's Oz retellings. The analysis begins with Elphaba in *The Wicked Years* series and culminates in her legacy as embodied by Rain in the *Another Day* trilogy.

2. THE PORTRAYAL OF THE WITCH IN TRADITIONAL FAIRY TALES

In Western literature, the threatening witch is closely associated with the fairy tale genre. In these stories, she is known to live in the nearest forest, lurking in the shadows and scheming against society at large. Her primary target: a young protagonist embarking on a transformative journey toward personal development. Although the witch has long been confined to the fairy tale tradition, her presence in literature extends back to classical antiquity. In Greek and Roman literature, its portrayal evolves from the witch-goddess figure in Greek mythology—exemplified by Homer’s Circe—to the repulsive old woman in the Roman tradition, such as Lucan’s Erichtho (Spaeth, 2014). The witch has also been a central subject of medieval treatises such as the *Malleus Maleficarum* (ca. 1486). During the European witch-hunt period, this text detailed methods for identifying, persecuting, and punishing individuals—primarily women—suspected of practising witchcraft. As this perceived threat diminished, the witch began to adopt comedic and tragic roles, often symbolising superstition and rural life, as seen in early modern English drama (Purkiss, 1996). With the advent of the Enlightenment, society gradually abandoned its fears and superstitions, leading to a growing disinterest in this figure (Callow, 2018). Once the witch was no longer regarded as a threat to the patriarchal order, she was relegated to the fairy tale, where she assumed the role of the primary agent of evil. And, above all, the incarnation of children’s nightmares.

In traditional fairy tales¹, the portrayal of the witch is shaped by two tenets: the inherent *ugly mystique* and the vilification of witchcraft. First, she is portrayed as a woman character whose ugliness is inseparable from her wickedness—both being intrinsic to her characterisation. This umbilical relation is coined by Synnott (2006) as «the ugly mystique» (p. 166). Contrary to the «beauty mystique»—which suggests that «physical beauty is traditionally symbolic of the beauty of the self» (p. 163)—the ugly mystique prescribes that outer ugliness is symbolic of inner moral corruption. This aligns with the traditional Western equation between

¹ Here I follow Joosen’s (2011) term “traditional fairy tales” (p. 9) to refer to those versions of the most well-known stories by canonical voices in this literary genre, such as Charles Perrault and the Brothers Grimm.

appearance and morality that dates to the time of Homer. Rooted in the Greek ideal of *kalokagathia*—«what is good is beautiful»—and its inverse (Karoglou, 2018), this equation was solidified in Western philosophical thought in the works of Plato and his followers. For instance, Plotinus (ca. 253–270 CE/1952), who Eco (2007) describes as more radical in his ideas than Plato, affirms that «the Ugly is also the primal evil»² (p. 24). Moreover, the ugly mystique is also invoked in Aristotle’s theory, though in a less metaphysical manner. Aristotle suggests that outward features, particularly the face, can serve as indicators of an individual’s mental character. *Physiognomonica*, a pseudo-Aristotelian treatise, explains that character is reflected in «movements, shapes and colours, and from habits as appearing in the face, from the growth of hair, from the smoothness of the skin, from voice, from the condition of the flesh» (Aristotle, ca. 4th century BCE/1955, p. 93). As heirs of these theories, Western civilisation has long embraced the idea that ugliness is collorary to wickedness. Therefore, the fairy-tale witch, as an inherently evil character, is depicted as ugly in appearance.

Furthermore, attributes traditionally associated with ugliness—such as old age (Walker, 1985; Banner, 1992), monstrosity, deformity and disfigurement (Eco, 2007), or disability (Przybylo & S. Rodrigues, 2018)—are also linked to the witch’s wickedness. In the most well-known stories, this character not only lacks the idealised beauty of the maiden protagonist but is often depicted as an elderly woman with a decrepit and deformed body. For instance, in «Hansel and Gretel», the Witch is described as an old woman with red eyes, significant vision impairment, and reliance on a cane. This characterisation presents her as physically undesirable at a superficial level, while these traits also serve to emphasise her villainous nature. For instance, Laxdal (2008) identifies that the Witch’s disability represents «villainy and a lack of physical ability»³ (p. 88).

² It is also important to acknowledge that Plotinus’s theory is more complex than a mere correlation between physical appearance and morality. Rather, his conception of beauty, as discussed in the first book of his *Enneads*, encompasses both physical and metaphysical realities. For Plotinus (ca. 253–270 CE/1952), ugliness represents a deficiency in form or a kind of imperfection, but more significantly, it is «the Principle contrary to Existence» (p. 21). Thus, ugliness is understood as the privation of beauty, just as evil is the privation of good.

³ Unlike other villainesses in the Brothers Grimm’s fairy tales, Laxdal (2008) notes that this character represents an exception to the typical portrayal of disability as limiting (p. 88). Indeed, Schmiesing (2014) observes that the disability of villainesses «is meant to further mark their

This portrayal of the fairy-tale witch as the embodiment of all that is physically and morally undesirable serves a clear vilifying purpose. And just as her appearance and morality are vilified, so too is her art—witchcraft. In contrast to the benevolent magic of the fairy godmother, the witch's art is portrayed as pernicious and reprehensible. Her enchantments and potions are depicted as serving no purpose other than to bring about society's downfall. Regarding her magic, Chakravorty (2013) identifies a gender bias in the portrayal of witches and sorcerers. Unlike the witch of innate powers, the sorcerer embarks on a journey for knowledge, positioning him as a more active and formidable figure (pp. 236–237). In addition, while demons, ogres, and other monsters are straightforward in their malevolence, the witch «use[s] guile and secret spells to gain [her] evil ends» (p. 237). Despite the pervasiveness of this infamous image of witchcraft, such a portrayal is not exclusive to the fairy-tale genre. Rather, it represents another iteration of the negative perception of the witch's craft in the Western imagination. Beneath this portrayal lies, among others, the shadow of the demonic witch of the witch-hunt era. During this period, the power dynamics between the magic practitioner and the demon were inverted and the witch was made subordinate to Satan—her «owner and master, pimp and husband at once» (Federici, 2004, p. 187).

As a despised member of society—ugly, wicked and of pernicious craft—the witch's punishment in fairy tales is inevitable. This punishment ranges from social exclusion (Chakravorty, 2013) to punitive violence (Cashdan, 1999). Focusing on the latter, the witch's fate constitutes an act of «retributive violence» (Calvo García de Leonardo & Alcantud-Díaz, 2019, p. 60) for the suffering inflicted upon the hero or heroine. However, the penalty she receives is excessive and gender-specific (Bottigheimer, 1987/2009). So vilified is her portrayal that she must be both physically and spiritually destroyed (Tatar, 1985). Due to her malevolent nature, her downfall provokes no empathy when the tables turn (Tatar, 1987). Furthermore, her destruction involves not only the tormented protagonist but also other characters within the story and even the forces of nature itself. Ultimately, they all unite to vanquish evil incarnate (Bell, 1995).

wicked deeds without in any way compromising their ability to perform them . . . [casting] female agency as wicked» (p. 84).

3. THE FEMINIST REVIVAL OF THE WITCH

Like the most well-known fairy tales, the vilifying portrayal of the witch has been recited for centuries. Throughout Western literature, witches have consistently been depicted in negative terms. However, the—fairy—story does not end here. Due to both her vilifying portrayal and the punishment she endures, feminist criticism—even beyond fairy-tale scholarship—has reclaimed the witch as a transgressive and inspirational figure.

Ironically, the first feminist scholar to do so is none other than Matilda Joslyn Gage, who influenced his son-in-law, L. Frank Baum, in the creation of the Land of Oz. In *Woman, Church, and State* (1893), Gage acknowledges the patriarchal persecution of women accused of witchcraft during the early modern period. However, more influential is her rendition of the witch as «the profoundest thinker, the most advanced scientist of those ages» (1893/2002, p. 243). Building on Gage's ideas, feminist scholarship has revitalised the figure of the witch, moving beyond her infamous image in Western civilisation. Scholars such as Ehrenreich and English (1972/2010) and Federici (2004) have reimagined the witch as a woman healer, identifying her profession as a key reason for her persecution by both the Church and the State. Other scholars like Gilbert and Gubar (1979) and Waelti-Walters (1982) have seen in the witch the representation of creative energy, intelligence, and a vital drive for emancipation. Contemporary feminist scholarship has also recognised the witch as powerful (Sollée, 2017; Miller, 2018), independent (Grossman, 2017; Young, 2018), exemplary (Chollet, 2018), and even as an emblem of feminism (Kosmina, 2023).

This reimagination is also evident in feminist—or modern—fairy-tale scholarship, where voices such as Domínguez García (2003) go further in recognising the witch's positive attributes. According to her, the witch is indeed a role model for the passive and obedient heroine, who finds herself subjected to an oppressive system. The scholar even defines the witch as the only valid woman archetype in contemporary culture, as her autonomous self can offer the young girl a vision of womanhood where being intelligent and independent are cardinal values (p. 4).

No one in the fairy-tale world possesses as much knowledge and cunning as the witch. Moreover, secluded in the forest, she exists outside the patriarchal system of power, often represented by the king or prince. Therefore, beyond her wicked deeds, she is also condemned for her transgressive nature. Despite the

differences between the fantastic world and reality, the society from traditional fairy tales retains a distinctly patriarchal character, in which the witch represents a primary threat to man authority. Besides her vilifying portrayal as ugly and wicked, she is reprimanded in every respect due to her transgression. The witch's punishment reveals a patriarchal gender bias, in which her deviant behaviour is rendered as condemnable as her malevolent actions. Ultimately, within a patriarchal society, the wicked woman is punished not only for her morally reprehensible actions but also for defying established norms of female behaviour (Muir, 2022).

The revisionist work undertaken by the feminist scholars discussed in this section has also influenced contemporary literature, particularly authors like Gregory Maguire, who reimagines the character of the Wicked Witch of the West from L. Frank Baum's *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) and MGM's *The Wizard of Oz* (1939). In his fairy-tale retellings of the Land of Oz—*The Wicked Years* series and the *Another Day* trilogy—Maguire presents a reimagined version of the witch that aligns with feminist ideas, challenging her vilifying portrayal and elevating her to the status of an inspirational figure.

4. RETELLING THE WITCH IN *THE WICKED YEARS* SERIES

The Wicked Witch of the West is arguably one of the most iconic villains in Western civilisation. While she first appeared in L. Frank Baum's novel *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), it is her green-skinned rendition in the musical film *The Wizard of Oz* (1939)—directed by LeRoy and produced by Metro-Goldwyn-Mayer—that has persisted in the collective imagination, particularly within American popular culture. Alongside the Evil Queen from Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), few figures have instilled as much fear across multiple generations of children. Shaped by the traditional archetype of the witch, she is an old woman with sharp facial features, wearing a pointed hat and black clothing, and flying on a broomstick. In addition, following Synnott's ugly mystique, her physical features aim to symbolise her inner wickedness. Contrary

to Baum's more unconventional witch⁴, MGM's Wicked Witch of the West is a one-dimensional conglomerate of ugliness and evil. Decades later, this portrayal would be by Gregory Maguire in *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West* (1995).

The first in a series of five novels—*Son of a Witch* (2005), *A Lion Among Men* (2008), *Out of Oz* (2011), and *Elphie: A Wicked Childhood* (2025)—*Wicked* challenges the tenets that have defined the fairy-tale witch for centuries, from the early days of the literary fairy tale to its Hollywood adaptation. To achieve this, Maguire presents a portrayal in which appearance and morality, however negative they may be, are not intrinsically linked. Elphaba's physical appearance is not a reflection of supposed moral corruption. Yet, this does not mean that her appearance is devoid of attributes traditionally associated with ugliness. Indeed, she retains her distinctive green skin, sharp nose and chin, and a gaunt complexion that becomes more pronounced in adulthood. The subversive nature of these traits lies in their political significance, as Elphaba's physical otherness becomes the primary reason for her segregation.

In *Wicked*, ugliness operates within Ozian society in a way analogous to how it functions in our own: it is a relational attribute that emerges from the hierarchical comparison of bodies (Przybylo & Rodrigues, 2018). From birth, Elphaba's body is perceived as negative because it does not conform to hegemonic norms of physical normality, mainly because of her green skin: «The infant glistened a scandalous shade of pale emerald» (Maguire, 1995, p. 19). Even her own parents reject her, referring to her as «damaged» (p. 22) and describing her in derogatory terms: «She is more grasshopper than girl, with those angular thighs, those arching eyebrows, those poking fingers» (p. 33). This rejection of her appearance intensifies during adolescence, when she is described as «A hatchet-faced girl with putrescent green skin and long, foreign-looking black hair» (p. 70). What was socially scandalous is now dehumanisingly despising. It then reaches its peak in adulthood, when she is perceived as «green as sin, thin and crooked, older than any of us. Dressed in black like an old maunt» (p. 245).

⁴ Baum's Wicked Witch of the West is a one-eyed old hag of small stature, masculine features and extravagant clothes. Unlike her European counterparts, she does not terrorise a child protagonist but oppresses an entire territory. However, despite her power, she exhibits childlike fears of darkness and water, as well as petty behaviour.

However, compared to Baum and MGM's Witches, this negative portrayal is neither one-dimensional nor unquestionable. Through a combination of omniscient narration and focalisation on characters' perspectives, Elphaba's depiction as a negative figure arises primarily from the prejudices and normative body ideals held by most characters.

While most Ozians reject Elphaba's appearance due to her physical otherness, a small group of characters provides an alternative vision of her appearance—a counter-portrait—such as her babysitter Nanny and her lover Fiyero, who declares, «I *adore* your looks and I acknowledge them. Fae!» (Maguire, 1995, p. 199). Besides introducing contrasting viewpoints, those who perceive her appearance negatively also recognise traits traditionally associated with beauty. For instance, although Glinda is horrified by Elphaba's appearance, she also acknowledges the beauty of her hair. This way, Maguire offers a more complex view of ugliness, proving that it can coexist with attributes of beauty within the same body.

As Maguire challenges the fairy-tale witch's ugliness by exploring the sociopolitical implications of the label «ugly», he reevaluates her wickedness through the same lens. In traditional fairy tales, the witch is inherently wicked in a sinful sense. Conversely, *Wicked* explores how it is «the prerogative of those in power . . . to define evil for their citizens», particularly when someone green «chooses to challenge the government violently and the government sees her as a threat to their own plans» (Roman, 2009, p. 215). Elphaba's open defiance of the Wizard of Oz's government and her alignment with rebel guerrillas mark her as an enemy of the state. The Wizard, who embodies a fascist-like authority, maintains his rule through segregationist policies and systemic violence. In this context, he wields power to define «good» and «evil» based on individuals' submission or resistance to his regime. Moreover, the community at large, «governed by strict codes of gendered» behaviour, also plays a role in labelling individuals as wicked when «existing outside the parameters of this norm» (Ferrier-Watson, 2017, p. 230). Elphaba's defiance of gender norms, both in appearance and behaviour, all but ensures her designation as «wicked». This gender-specific construction of wickedness manifests in the image of the wicked witch.

Just as ugliness and wickedness convey political messages, so too does witchcraft. Its traditional pejorative image functions now as a propaganda tool

to frame Elphaba as an enemy of authority and Ozian society. In this redefinition of the concept, Maguire aligns with feminist scholarship in exposing the derogatory construction of witchcraft while also reclaiming and revitalising the witch character. Maguire first exposes the derogatory connotations associated with the term in the magical Land of Oz. While Baum introduces a broader spectrum of witchcraft by introducing good witches—or pagan sorceresses (Hearn, 1973, p. 102)—the image of the evil witch is deeply embedded in Ozian imagination. As a result, Glinda distances herself from it: «No sooner had I arrived than they deferred to me, introducing me as a witch. I tried to correct them, a sorceress is really much more apt» (Maguire, 1995, p. 342). Similarly, Elphaba is raised in a household where the art of the witch is defined as «the refuge of the amoral. . . . Contracts with the demons!» (p. 30). These examples illustrate that, within Maguire’s Oz, the label «witch» is far from being an honorific title.

However, following this feminist reclamation, Maguire also presents witchcraft as a source of knowledge and liberation. This reinterpretation aligns with contemporary scholarship on the witch (Grossman, 2017; Sollée, 2017; Chollet, 2018; Miller, 2018; Young, 2018; Kosmina, 2023), which tends to emphasise her exemplary qualities rather than focusing on her historical persecution and oppression. Beyond possessing innate magical power, Elphaba devotes herself to studying biology, anatomy, and linguistics, as in her attempt to decipher the Grimmerie, her spellbook. Besides knowledge, the Witch also embodies emancipation when Elphaba learns to fly on her broomstick—an act that symbolically challenges the Wizard’s patriarchal rule. Most significantly, Maguire reimagines the witch character as a symbol of civil resistance and activism. Throughout *The Wicked Years* series, Elphaba’s status evolves from being Oz’s public enemy number one in *Wicked* to becoming the emblem of revolution under the rallying cry «Elphaba lives!» in *Son of a Witch*, and finally to the symbol of the Munchkinlanders’ nationalist movement in *Out of Oz*.

Gregory Maguire’s *The Wicked Years* series serves as a subversive reimagining of the fairy-tale witch. Through the character of Elphaba, the series critically examines the fairy-tale tradition, challenging its reliance on both the beauty and ugly mystiques, the gendered nature of punishment, and the vilification of witchcraft. While the series successfully deconstructs these tropes, it is important to acknowledge that Maguire remains somewhat conservative in

his depiction of the witch's physical appearance. In Elphaba's case, she retains many of the problematic attributes from her traditional vilifying portrayal. Furthermore, despite her posthumous recognition, Elphaba's life is ultimately one of tragedy. Such tragic life is marked by social ostracisation, persecution, and the individual's inability to dismantle the oppressive system on their own. However, luckily for Elphaba, Maguire continues her legacy in the *Another Day* trilogy, in which her granddaughter, Rain, follows her path.

5. THE CONTEMPORARY WITCH IN THE *ANOTHER DAY* TRILOGY

While *The Wicked Years* series chronicles key events in the Thropp lineage—from Elphaba and her sister Nessarose to the former's son, Liir, and his struggle against his uncle, Emperor Shell, culminating in the birth and adolescence of her granddaughter, Rain—the *Another Day* trilogy follows Rain's brief journey through Oz's neighbouring land, Maracoor. To banish the Grimmerie, she flees Oz on her broom and casts the book into the ocean, triggering a magical cataclysm in Maracoor. At its most critical point, the territory is invaded by the Skedes, a rival nation. Blamed for these misfortunes, Rain is imprisoned by Maracoor's authorities. Seizing the opportunity presented by the enemy invasion, she escapes and embarks on a quest to undo the destruction caused by the Grimmerie.

Unlike Elphaba, whose character bears the intertextual weight of her predecessor, Rain is introduced as an entirely new figure. This provides Gregory Maguire with the opportunity to portray a witch character through a contemporary lens—one that, in alignment with current scholarship on the witch, emphasises her positive attributes rather than solely depicting her as society's ultimate victim. In her journey through Maracoor, Rain gradually discovers Elphaba's legacy and her own identity as a witch. Besides, as a literary character, she serves to transcend the limitations inherent in Elphaba's portrayal as a *retold* witch and reassess the tenets that have traditionally shaped the fairy-tale witch.

5.1. *The ugly mystique*

Like her grandmother, Rain is green-skinned. This trait is shared exclusively between them in the Land of Oz—and now, in Maracoor. However, moving to a new land does not provide Rain with the opportunity for reinvention. Instead, she is subjected to a fate similar to Elphaba's. Her distinctive greenness shapes how she is perceived within society, becoming a signifier of segregation in both Oz and Maracoor. As Maguire (2023) notes, «Maybe green skin does paint you marginal in a deeper, more irrevocable way» (p. 23). The prevalence of this marginalisation in Maracoor suggests that Rain's greenness goes beyond the confines of a particular society, acquiring a more universal significance. In this regard, Wolf (2008) characterises Elphaba's green skin as a universal marker of difference, distinguishing it from the racial marginalisation of Animals and the disability-based exclusion of Nessarose. This notion is extended to Rain's portrayal, as, upon her arrival on the island of Maracoor Spot, the local Brides perceive her as an outsider. She is even referred to as «the Rain Creature» (Maguire, 2021, p. 64) and «Greenie» (p. 62). Her difference is not only defined by her foreign origins or linguistic divergence but, most significantly, by her deviant appearance.

However, despite being portrayed as different from the rest, Rain's physical otherness is not configured through ugliness—although this does not mean it is entirely accepted or devoid of negative connotations. Unlike Elphaba, the strangeness that Rain's green skin evokes does not provoke a reaction of disgust and repulsion, which are typical responses to ugliness (Eco, 2007). This distinction is even illustrated by one of the few characters in *Wicked* who shows compassion toward the Witch's appearance, Nanny. In a conversation between Rain and her, she remarks: «Elphaba with that horrid green skin. Mean no offense, darling; sorry; yours isn't horrid» (Maguire, 2023, p. 215). His distinction stems partly from the fact that, while both characters share green skin, only Elphaba retains the features associated with the archetypal witch—such as a prominent chin, hooked nose, and angular traits, among others.

Furthermore, while Elphaba's greenness is primarily depicted as «scandalous» (Maguire, 1995, p. 19) and «putrid» (p. 70), Rain's difference is perceived more positively. Her green skin is described as «a green mask of exoticism; a walking pod of a maya-fruit tree» (Maguire, 2021, p. 50) and «a sprig of green lightning» (2023, p. 15). The metaphors used to describe her greenness

are closely tied to nature, as evidenced by the reference to her cheeks as «green-apple cheeks» (p. 5). While Elphaba's greenness is associated with the decay of the body, Rain's uniqueness is portrayed as embodying the vitality and freshness of Mother Nature.

To a lesser extent, certain characters perceive Rain's appearance negatively, echoing the way Elphaba was described by her adversaries in power. Through the perspectives of the Bvasil of Maracoor—or Burden—and the Oracle of Maracoor—the former Wizard of Oz—Rain's green skin acquires a pejorative connotation. She is depicted as a «green-skinned aberration» (Maguire, 2022, p. 121), a «green menace» (p. 125), and «green as a bad penny» (p. 247). This may initially seem like a setback in Maguire's attempt to challenge the traditional depiction of the witch as ugly. Yet, it ultimately reinforces a key argument established in *The Wicked Years* series: the portrayal of the witch as ugly is politically motivated. In this case, the Bvasil's depiction of Rain aligns with his efforts to establish her guilt in the cataclysm of Maracoor. It also mirrors the Wizard's vilification of Elphaba as a political adversary. Ironically, this image of Rain is also perpetuated by the—now aged and less combative—Wizard himself. More broadly, these portrayals affirm Maguire's argument that appearance is shaped by individual perception rather than by any inherent, objective qualities of the characters themselves.

In contrast to the more ambiguous reception of her appearance, Rain's moral compass drastically differs from that of the fairy-tale witch and Elphaba's so-called wickedness. By dissociating physical appearance from morality, Rain remains untainted by the negative connotations that might be ascribed to her greenness. The few instances in which her green skin is linked to moral corruption are immediately dismissed as mere superstitions. For example, upon seeing the young, green-skinned girl on her broomstick, an elderly woman, driven by superstition, makes «the local gesture to ward off evil» (Maguire, 2023, p. 102). Similarly, upon returning to Oz, Rain chooses to conceal her skin during her visit to the Emerald City, as she fears the pervasiveness of Elphaba's wicked persona in the Ozian collective imagination. However, despite the negative connotations associated with the label «witch» in Rain's society, Maguire ultimately presents a witch character who appears to follow in her grandmother's footsteps towards a corrected model.

5.2. *The portrayal of witchcraft*

Witchcraft, much like green skin, is passed down through the maternal line. In both Oz and Maracoor, no individual is better suited to inherit Elphaba's legacy as a witch than her granddaughter, Rain. However simple it may seem, the depiction of witchcraft in the *Another Day* trilogy is far from this simplistic. Instead, it reintroduces the dual image established in *The Wicked Years* series, which presents both the societal perception of the witch and the feminist revitalisation of this figure.

The traditional image of the witch is deeply embedded in the collective imagination of the magical world of Maracoor. Like the Land of Oz, Rain's public image as a witch is shaped by deeply ingrained societal beliefs that view witchcraft as pernicious and morally reprehensible. Despite the negative connotations associated with this image, Rain cunningly exploits the fear that the figure of a witch still evokes in certain members of society. For example, upon her return to Oz, Rain's ship is intercepted by a pirate vessel with a superior crew in terms of numbers. To intimidate the enemy, she pretends to cast a spell that enables her animal companion, the Goose Iskinaary, to speak. Amplifying the threatening aura of the witch in the eyes of the pirates, the Animal declares: «The queen of witches has had her say. If I were you, I'd go away. . . . Far away» (Maguire, 2023, p. 80). Similarly, upon her arrival in the Emerald City, when the palace servants refuse her entry, Rain warns them of her witch status: «You'll learn what mischief I can make. I'm a certified troublemaker. The Witch of Maracoor, in the flesh, as it happens» (p. 230).

Trickery aside, Rain is established in the trilogy following *The Wicked Years* series as the rightful heiress to her grandmother's craft. In Maguire's Oz fiction, witchcraft is constructed as a body of knowledge and practices rooted in an innate magical power. Unlike wizards and sorcerers, who actively seek and cultivate their power (Chakravorty, 2013), in Rain's case, she is born with the same gift that Elphaba possessed. However, like her grandmother, her innate powers require development and cultivation. As Maguire (2023) notes, «Rain was playing at being a witch. In play does instinct become talent; through practice, then, talent is refined into prowess» (p. 205). Once perfected, a witch's abilities are conceived as boundless. Despite her youth and initial scepticism about witchcraft, Rain possesses incredible abilities, as recognised by Nanny: «The gift ... you've got it in spades» (Maguire, 2023, p. 217).

However, the witch does not merely represent the ultimate incarnation of magical powers. In her contemporary revitalisation, she now more than ever exemplifies traits desirable within a feminist framework. Maguire (2023) defines the witch as determinate and defiant: «Any witch worth her ginger is at least somewhat immortal. . . . She'll bounce back» (p. 5). In this regard, she is accustomed to persecution and punishment. Still, she transforms these adversities into a source of resilience: «That's also where witchiness comes in—when temporary scar tissue turns into carapace» (p. 6). The result is an insurgent and transgressive attitude, characterised by her refusal to submit to oppressive authority and her pursuit of independence, «going her own way come hell or high water» (p. 142). As these attributes are attainable by real women, the witch has emerged as an inspirational figure in contemporary Western culture. Particularly in post-Trump America, she functions as a figure of opposition (Kosmina, 2023).

Although Maguire imbues his witches with attributes reminiscent of the witch-goddess in classical literature (Spaeth, 2014), the *Another Day* trilogy challenges this near-mythical image. As Rain uncovers her grandmother's legacy, she recognises her shortcomings in attempting to replicate Elphaba's deeds. She admits, «I'm not Elphaba. . . . I know my limitations» (Maguire, 2012, p. 215). The symbolic weight of Elphaba's posthumous image is so profound that she has become an ideal in herself. However, Rain's acknowledgement of her inability to follow in her grandmother's footsteps does not diminish her strength. Rather, it underscores her humanity. This redefinition of the witch character is central to Maguire's approach in the *Another Day* trilogy. While the traditional witch has historically been vilified and marginalised, retellings have sought to emphasise her exemplary qualities, often to the point of constructing a larger-than-life image. After decades of reimagining the witch, contemporary society now embraces a more complex portrayal—one that allows for contradictions and flaws, presenting the witch not only as magically powerful but also as deeply human.

On the other hand, Rain's perceived limitations do not prevent her from confronting the magical cataclysm she unleashes by casting the Grimmerie into the ocean. For instance, she fulfils her promise to ensure the survival of the new generation of Caryatids and successfully casts a spell to send Dorothy home for a second time with a spell. However, by the end of *The Witch of Maracoor*, she

relinquishes the magical tools that once belonged to her grandmother. In doing so, she emancipates herself from the weight of Elphaba's legacy. Like the heroes described by Joseph Campbell in *The Hero with a Thousand Faces* (1949), the end of Rain's journey entails the recognition of her own identity. She consciously distances herself from the heroic feats of her grandmother—such as attempting to overthrow a fascist regime with a spellbook. Yet, despite this departure, she remains as much a witch as Elphaba—just a different kind.

Ultimately, Rain's effort to distinguish herself from the mythical figure of Elphaba ironically brings her closer to her. In the end, what unites them is their ability to challenge expectations and forge their own destinies. The leitmotif embedded in the feminist reimagining of the witch is, above all, a pursuit of independence—an element already present in the traditional witch figure (Waelti-Walters, 1982). Like Elphaba, Rain does not seek power within the patriarchal system, so she does not empower. Instead, she *liberates* herself, which highlights the distinction between empowerment and liberation (Martín Alegre, 2018). In this contemporary redefinition of the witch, Rain, while honouring her grandmother, follows her own path, limited only by her own choices. As Elphaba herself reminds her granddaughter: «What you say matters. What you do matters. Love whom you will. . . . Kick back» (Maguire, 2023, p. 177).

6. CONCLUSIONS

The *Another Day* trilogy continues the revisionist work initiated by Gregory Maguire in *The Wicked Years* series, further solidifying Elphaba's inspiring legacy. However, by introducing a new witch that detaches herself from the intertextual weight of her predecessor, Rain personifies the evolution of the witch in contemporary Western literature. First, Maguire constructs a character who, unlike Elphaba, challenges the traditional association of ugliness and wickedness as intrinsic to the fairy-tale witch. In Rain's case, her greenness, while denoting physical otherness, is neither configured through ugliness nor symbolises moral corruption. Second, even though Rain becomes a witch with remarkable abilities by the end of the trilogy, she eventually distances herself from her grandmother's idealised image as a tragic witch burdened with symbolism. No longer a persecuted figure or a revolutionary martyr, Rain is a humanised witch who forges her own path, free from the constraints imposed by both society and

lineage. This way, Maguire not only reaffirms the significance of the rallying cry «Elphaba lives!» but also imagines a future in which the witch character no longer needs to be feared or redeemed—only free.

WORKS CITED

- Aristotle. (1955). *Physiognomics*. In *Minor Works* (W. S. Hett, Trans.) (pp. 83–140). Harvard University Press London and William Heinemann Ltd. (Original work published ca. 4th century BCE)
- Banner, L. W. (1992). *In full flower: Aging women, power and sexuality*. Knopf.
- Bell, E. (1995). Somatexts at the Disney shop: Constructing the penitents of women's animated bodies. In E. Bell, L. Haas, & L. Sells (Eds.), *From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture* (pp. 107–124). Indiana University Press.
- Bottigheimer, R. B. (2009). *Grimms' bad girls and bold boys: The moral and social vision of the tales*. Yale University Press. (Original work published in 1987)
- Callow, J. (2018). *Embracing the darkness: A cultural history of witchcraft*. I. B. Tauris.
- Calvo García de Leonardo, J. J., y Alcantud-Díaz, M. (2019). *Escandalizar al inocente: Violencia y sexualidad en cuentos infantiles y de hadas*. Publicacions de la Universitat de Valencia.
- Cashdan, S. (1999). *The witch must die: How fairy tales shape our lives*. Basic Books.
- Chakravorty, S. (2013). *How happy is their "ever after"? A few perspectives on the "interior colonisation" of women in fairy tales across cultures* [Doctoral dissertation, Jadavpur University]. Shodhganga: A reservoir of Indian theses.
<https://shodhganga.inflibnet.ac.in/handle/10603/133054>
- Chollet, M. (2018). *Sorcières: La puissance invaincue des femmes*. La Découverte.
- Domínguez García, B. (2003). Madrastras y brujas: Una reacción al cuento de hadas tradicional. In *AEDEAN. Proceedings of the 23rd International Conference*. Universidad de León.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=502106>
- Eco, U. (Ed.) (2007). *On Ugliness* (A. McEwen, Trans.). Harvill Secker.
- Ehrenreich, B., & English, D. (2010). *Witches, midwives, and nurses: A history of women healers*. Feminist Press. (Original work published in 1972)
- Federici, S. (2004). *Caliban and the witch*. Autonomedia.
- Ferrier-Watson, S. (2017). The many roads of Oz. *Journal of the Fantastic in the Arts* 28(2): 219–235.
- Gage, M. J. (2002). *Woman, church, and state*. Humanity Books. (Original work published in 1893)
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (1979). *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Yale University Press.
- Grossman, P. (2017). Foreword. In T. Kitaiskaia (Ed.), *Literary Witches: A Celebration of Magical Women Writers* (pp. 5–7). Seal Press.
- Hearn, M. P. (Ed.) (1973). *The annotated wizard of Oz*. Clarkson N. Potter.
- Joosen, V. (2011). *Critical and creative perspectives on fairy tales: An intertextual dialogue between fairy-tale scholarship and postmodern retellings*. Wayne State University Press.

Cartografías feministas: teoría, canon y reescrituras culturales

- Karoglou, K. (2018). Dangerous beauty: Medusa in classical art. *New York: The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 75(3): 1–52.
- Kosmina, B. (2023). *Feminist afterlives of the witch: Popular culture, memory, activism*. Palgrave Macmillan.
- Laxdal, L. (2008). *A narrative blind eye: Visual disability representation within the Brothers Grimm folk tales* [Doctoral dissertation, University of Windsor]. Electronic Theses and Dissertations. <https://scholar.uwindsor.ca/etd/7999>
- Maguire, G. (1995). *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*. HarperCollins.
- Maguire, G. (2012). *Out of Oz*. HarperCollins.
- Maguire, G. (2021). *The Brides of Maracoor*. HarperCollins.
- Maguire, G. (2022). *The Oracle of Maracoor*. HarperCollins.
- Maguire, G. (2023). *The Witch of Maracoor*. HarperCollins.
- Martín Alegre, S. (2018, November 12). TOWARDS LIBERATION FROM EMPOWERMENT. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://webs.uab.cat/saramartinalegre/2018/11/12/towards-liberation-from-empowerment>
- Miller, M. (2018, April 7). *From Circe to Clinton: Why powerful women are cast as witches*. Guardian (US Edition). <https://www.theguardian.com/books/2018/apr/07/cursed-from-circe-to-clinton-why-women-are-cast-as-witches>
- Muir, R. (2022). Introduction. In R. Muir, B. Frasl, C. Lauder, & E. Schreiber-Byers (Eds.), *Evil women: Representations within literature, culture and film* (pp. 1–7). Brill.
- Plotinus. (1952). *The Six Enneads* (S. MacKenna & B. S. Page, Trans.). Encyclopaedia Britannica. (Original work published ca. 253–270 CE)
- Przybylo, E., & Rodrigues, S. (2018). Introduction: On the politics of ugliness. In E. Przybylo y S. Rodrigues (Eds.), *On the politics of ugliness* (pp. 1–30). Palgrave Macmillan.
- Purkiss, D. (1996). *The witch in history: Early modern and twentieth-century representations*. Routledge.
- Roman, C. S. (2009). The Wicked Witch of the West: Terrorist? Rewriting evil in Gregory Maguire's *Wicked*. In S. R. Bobby (Ed.), *Fairy tales reimagined: Essays on new retellings* (pp. 210–220). McFarland & Company.
- Schmiesing, A. (2014). *Disability, deformity, and disease in the Grimms' fairy tales*. Wayne State University Press.
- Sollée, K. J. (2017). *Witches, sluts, feminists: Conjuring the sex positive*. Stone Bridge Press.
- Spaeth, B. S. (2014). From goddess to hag: The Greek and Roman witch in classical literature. In K. B. Stratton (Ed.), *Daughters of Hecate: Women and magic in the ancient world* (pp. 41–70). Oxford University Press.
- Synnott, A. (2006). The beauty mystique. *Facial Plastic Surgery* 22(3): 163–174. <https://doi.org/10.1055/s-2006-950173>
- Tatar, M. (1985). From nags to witches: Stepmothers in the Grimms' fairy tales. In W. Kerrigan y J. H. Smith (Eds.), *Opening texts: Psychoanalysis and the culture of the child* (pp. 28–41). Johns Hopkins University Press.
- Tatar, M. (1987). *The hard facts of the Grimms' fairy tales*. Princeton University Press.
- Waelti-Walters, J. R. (1982). *Fairy tales and the female imagination*. Eden Press.

- Walker, B. G. (1985). *The crone: Woman of age, wisdom, and power*. Harper & Row Publisher.
- Wolf, S. (2008). “Defying gravity”: Queer conventions in the musical “Wicked”. *Theatre Journal* 60(1): 1–21. <https://doi.org/10.1353/tj.2008.0075>
- Young, S. (2018). *Women who fly: Goddesses, witches, mystics, and other airborne females*. Oxford University Press.