

DEPARTAMENT DE TEORIA DELS LENGUATGES

LITERATURA COMPARADA FEMINISTA Y ESTUDIOS  
*GENDER AND GENRE*: RECORRIENDO LAS FRONTERAS  
DE LO FANTÁSTICO A TRAVÉS DE ALGUNOS CUENTOS  
ESCRITOS POR MUJERES.

ANA LOZANO DE LA POLA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
Servei de Publicacions  
2010

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 27 de juliol de 2010 davant un tribunal format per:

- Dra. Franca Sinopoli
- Dra. Meri Torras Francés
- Dra. Laura Borràs Castanyer
- Dra. Mercè Picornell Belenguer
- Dra. Begoña Pozo Sánchez

Va ser dirigida per:

Dra. Antonia Cabanilles Sanchis

©Copyright: Servei de Publicacions  
Ana Lozano de la Pola

---

Dipòsit legal: V-3429-2011  
I.S.B.N.: 978-84-370-7976-9

Edita: Universitat de València  
Servei de Publicacions  
C/ Arts Gràfiques, 13 baix  
46010 València  
Spain  
Telèfon:(0034)963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació  
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació



**Literatura comparada feminista y estudios *Gender and Genre*:  
recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos  
cuentos escritos por mujeres**

**TESI DOCTORAL**

Redactada per: Ana Lozano de la Pola

Dirigida per: Dra. Antònia Cabanilles Sanchis

València, 2010



# Índice

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	5
<b>ANSIEDADES Y PESADILLAS PRELIMINARES</b> .....	7
<b>PRIMERA PARTE: LA LITERATURA COMPARADA FEMINISTA Y LOS ESTUDIOS <i>GENDER AND GENRE</i></b> .....	15
<b>Capítulo 1: Historia de una disciplina no normalizada</b> .....	15
1.1. Falsos debates de la construcción de una disciplina: breves apuntes sobre escuelas y paradigmas .....	15
1.1.1. Érase una vez... la literatura comparada .....	16
1.1.2. Consecuencias de este cuento .....	24
1.1.3. Un posible sabotaje: la figura de René Étiemble .....	26
1.1.4. Algunos puntos de partida .....	30
1.2. El giro teórico: objeciones de las “últimas tendencias” de la literatura comparada .....	31
1.2.1. Posibles finales para nuestro cuento .....	32
1.2.2. Algunas advertencias de peligro .....	38
1.2.3. Dos cambios simultáneos: teoría e institución literaria .....	45
1.2.4. Aceptación de la heterogeneidad: diversas maneras de entender la disciplina hoy .....	50
1.2.5. Propuestas: definición abierta y posibles tipologías .....	56
<b>Capítulo 2: Zonas de contacto comparatistas y feministas</b> .....	63
2.1. El “campo de batalla” de los estudios humanísticos .....	63
2.2. <i>Borderwork. Feminist engagements with comparative literature</i> .....	67
2.3. Comparatismo feminista: un trabajo <i>de</i> y <i>desde</i> las fronteras .....	77
2.3.1. Un debate que planea sobre todo esto: el desmantelamiento de lo extrínseco y lo intrínseco .....	80
2.3.1.1. Literatura/Mundo .....	85
2.3.1.2. Posible deconstrucción del binomio extrínseco/intrínseco y propuesta de “compromiso con las diferencias” .....	89
2.3.2. Objeto y método de un comparatismo feminista .....	94
2.3.3. Objetivos de un comparatismo feminista .....	105

<b>Capítulo 3: Acotando aún más el campo: los estudios <i>Gender and Genre</i></b> .....	111
3.1. <i>Gender Studies</i> . La evolución del concepto <i>gender</i> , del feminismo de los setenta a la performatividad de género de Judith Butler .....	127
3.2. <i>Genre Studies</i> . Notas sobre una concepción textual de los géneros literarios: Todorov, Genette, Schaeffer .....	146
<b>SEGUNDA PARTE: UN EJEMPLO PRÁCTICO. ESTUDIO COMPARATISTA Y FEMINISTA DE ALGUNOS CUENTOS FANTÁSTICOS ESCRITOS POR MUJERES</b> .....	165
<b>Capítulo 4: Presentación y justificación del corpus y de su lectura descolocada</b> .	165
4.1. Razones principales que justifican la elección .....	165
4.2. Objetivos que se pretenden conseguir.....	177
4.3. Lectura descolocada.....	195
<b>Capítulo 5: Literatura fantástica, “paradigma de realidad” y normas de género</b>	207
5.1. Antes y después de Todorov. La literatura fantástica y la construcción de la realidad .....	208
5.2. La literatura fantástica del siglo XX.....	221
5.3. La trasgresión del paradigma de realidad: relatos fantásticos y subversión de las normas de género ( <i>gender</i> ).....	229
<b>Capítulo 6: Voz narrativa, autoridad y punto de vista</b> .....	247
6.1. Voz narrativa y autoridad.....	247
6.2. Voz narrativa y punto(s) de vista.....	261
6.3. La enunciación fantástica: dos viajes truncados de Silvina Ocampo .....	274
<b>Capítulo 7. Palimpsestos: juegos transtextuales con la tradición fantástica</b> .....	293
7.1. Gatos negros y prendas asesinas: repitiendo relatos fantásticos.....	300
7.2. Palimpsestos de hadas, cuentos de terror .....	323
<b>ANTÍDOTOS TRANQUILIZANTES: SEGUNDA PARADA PROVISIONAL</b> .	335
<b>ENGLISH TRANSLATION</b> .....	341
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	379
<b>ANEXO. Relatos</b> .....	407

## AGRADECIMIENTOS

La presente tesis hubiera sido imposible sin la participación activa de muchísimas personas: investigadores, profesores y amigos que me han ido guiando y apoyando durante los últimos años. Valga esta primera página como mi más sincero reconocimiento a todos ellos.

En primer lugar, a Antònia Cabanilles, no sólo por su dirección y por sus consejos en la investigación sino también por su compañía y por el ánimo con el que me ha cuidado durante todo el proceso.

Asimismo, a todos aquéllos que durante los diferentes periodos de investigación en otros centros me han aportado un conocimiento imprescindible para el resultado final: a Carmen Simón Palmer, del *Instituto de Lengua, Literatura y Antropología* (CSIC) que me mostró las herramientas iniciales de investigación y me ayudó a dar los primeros pasos; a Marisa Belausteguigoitia y a todo su equipo del Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, por regalarme una experiencia tanto profesional como personal que ha marcado esta tesis de manera definitiva; a Armando Gnisci y a Franca Sinopoli, de La Sapienza di Roma, que me acogieron en sus aulas y me demostraron la pertinencia que estudios como éste tienen todavía hoy en Europa.

Quisiera agradecer muy especialmente a Margaret Higonnet, cuya obra es uno de los motores de toda esta investigación, por su incansable ayuda y por su inmensa generosidad en los dos últimos años de este trayecto. Sin el trabajo realizado por esta autora en su carrera de investigación, esta tesis no hubiera podido, ni siquiera, ser imaginada.

Finalmente, también quisiera agradecer a todos los compañeros y amigos que tanto en la *Universitat de València* como en estos otros centros de investigación han compartido conmigo sus ideas y proyectos; principalmente a Rían Lozano, cuya dedicación y experiencia me han permitido esquivar muchos escollos del camino.

Este trabajo ha sido realizado gracias al apoyo a la investigación de la beca predoctoral *V Segles* de la Universitat de València (2006-2009).





## ANSIEDADES Y PESADILLAS PRELIMINARES

Entré en una librería moderna, llena de cristales y de plantas. Los estantes llenos de libros llegaban hasta el techo. La gente salía cargada de libros y se iban muy contentos, sin pagar. El hombre que estaba en la caja suspiraba tristemente, cada vez que alguien salía, y escribía algo en un gran libro, abierto sobre el mostrador. Empecé entonces a escoger libros rápidamente, antes de que se acabaran. Me llevaría muchos, igual que los demás. Ya había logrado reunir un gran alfiler, pero cuando quise cargar con ellos, me di cuenta de que no podía con tantos. Los brazos me dolían terriblemente con tanto peso y los libros se me caían sin remedio; parecía que se iban escurriendo de entre mis brazos. Decidí descartar unos, pero tampoco podía con los restantes; los brazos seguían doliendo de manera insoportable y los libros pesaban cada vez más; dejé otros, otro, otro más, hasta quedar con un libro, pero ni con uno solo podía... entonces me di cuenta de que ya no había gente allí, ni siquiera el hombre de la caja. Toda la gente se había ido y ya no quedaban libros, se los habían llevado todos. Sentí mucho miedo y fui hacia la puerta de salida. Ya no estaba. Comencé a correr de un lado a otro buscando una puerta. No había puertas. Ni una sola. Solo muros con libreros vacíos, como ataúdes verticales. Comencé a gritar y a golpear con los puños a fin de que me oyeran y me sacaran de allí, de aquel salón sin puertas, de aquella tumba. Yo gritaba, gritaba desesperada... sentí entonces una presencia, oscura, informe; yo no la veía pero la sentía totalmente, estaba atrapada, sin salida, empecé a retroceder paso a paso, lentamente para no caerme, también avanzaba, lo sabía, lo sentía con todo mi ser, ya no pude dar un paso más, había topado con un librero, sudaba copiosamente, los gritos subían hasta mi garganta y allí se ahogaban en un ronquido inarticulado; ya estaba muy cerca, cada vez más cerca, y yo allí sin poder hacer nada, ni moverme, ni gritar, de pronto...

Fragmento de "Tiempo destrozado" de Amparo Dávila (2009: 68-69).

Empezar una tesis doctoral de literatura con el fragmento de un relato como el que acabo de presentar no es una estrategia excesivamente original; es bien

sabido que los juegos intertextuales son una de las características más importantes de cualquier trabajo de este tipo. Sin embargo, espero que, según se avance en la lectura de estas páginas, se entienda que ésta, particularmente, no podía empezar de ningún otro modo.

Desde el momento en el que, en los inicios del proceso de investigación, leí este fragmento del relato “Tiempo destrozado” (1959) de Amparo Dávila, supe que ocuparía un lugar importantísimo en la redacción final; tras haber leído a los teóricos de literatura comparada cuyas ideas entrarán en juego en los próximos capítulos, y especialmente con el eco de las palabras de Bernheimer — “Comparative Literature is anxiogenetic”— no puedo más que sentirme profundamente identificada con esta narradora que se desespera eligiendo libros, acumulándolos, amontonándolos hasta que se da cuenta de que no puede con todos, y comienza a seleccionar algunos, a desechar otros mientras la mayoría se le van escurriendo y perdiendo irremediabilmente en el espacio pesadillesco de la librería vacía hasta que “de pronto...”

“Tiempo destrozado” es un relato compuesto por seis fragmentos que son, en realidad, las narraciones de seis pesadillas como la anterior; además, como ocurre también en la que acabamos de leer, las seis comparten la característica de terminar con frases truncadas, con puntos suspensivos que niegan cualquier cierre. Si pudiéramos representar el avance de la lectura que de estos textos hacemos como un paseo por un camino estrecho, en el que cada palabra correspondería a un paso más en el trayecto, llegar a un final como éste supondría encontrar un límite repentino, una especie de grieta, de precipicio del que nacen dos opciones: detenernos o saltar.

En ciertos momentos de esta tesis el lector puede sentir esta misma sensación extraña, como de falta de suelo firme bajo los pies, como de retorno a este “de pronto...” tan sugerente y, al mismo tiempo, tan angustioso. Una sensación de impaciencia, de ansiedad que, como se podrá comprobar en estas páginas, fue el principal motor que puso en marcha la máquina.

En un primer momento, la ansiedad surgió de la acumulación de respuestas fallidas con las que intentaba contestar a una pregunta muy simple y común para

cualquier alumno de doctorado: ¿cuál es tu línea de investigación? En los primeros meses, yo solía contestar —dependiendo de quién lanzara la pregunta— con respuestas tan amplias como insuficientes: “trabajo en literatura comparada”, “me interesa la teoría literaria del siglo XX” o “investigo en teoría literaria feminista”. El problema venía cuando mi interlocutor se mostraba realmente interesado y se empeñaba en saber qué era lo que hacía exactamente, cuál era mi propuesta específica de estudio. Entonces venía el desastre porque, en el momento de concretar, ninguno de los enunciados que era capaz de articular coincidían con las intuiciones que me rondaban en la cabeza. Se producía por lo tanto una especie de cortocircuito, un malentendido en el que finalmente siempre aparecía el sintagma gracias al cual, un tiempo después, pude encauzar las cosas de forma diferente: “ah, ya entiendo, investigas en literatura de mujeres”. A lo que yo contestaba algo como “no exactamente...”, pero ya no podía seguir.

Tardé bastante tiempo en identificar cuál era el problema. Fue en un curso organizado por la universidad en el que nos enseñaban técnicas de escritura para artículos, trabajos de investigación y tesis doctorales. Después de haber contestado de esta manera frustrante a esa pregunta de rigor, nos propusieron una actividad que consistía en realizar una especie de lluvia de ideas con las primeras palabras que te vinieran a la mente sobre el tema del que querías escribir. En mi esquema, entre otros, aparecían términos como: “frontera”, “diferencia”, “autocrítica”, “género” o “nación”; el comentario de la profesora cuando revisó mi ejercicio fue algo así: “tus términos son muy técnicos, estás demasiado encasillada en el lenguaje de tu disciplina, deberías ser más espontánea; por ejemplo, fíjate en algo muy llamativo, ¿no has escrito el nombre de ninguna escritora!”. Definitivamente, algo no estaba funcionando, no nos estábamos entendiendo.

Gracias a este equívoco, sin embargo, pude reformular un poco mi respuesta: si bien era cierto que no quería trabajar en “literatura de mujeres”, o por lo menos no sólo eso, sí me interesaba, por el contrario, llegar a entender cómo esta etiqueta ha sido asumida tanto por el lenguaje coloquial como por el discurso literario especializado. La idea era, entonces, comprender de qué manera ha sido

construida la categoría, desde qué presupuestos, para qué fines, con qué consecuencias, etc. La respuesta que ofrecía, a partir de entonces, empezó a hacerse algo más compleja, algo más precisa, aunque no dejaba de ser insuficiente: “ah, ya entiendo ¿un estudio de canon?”, me contestó una vez un profesor. A lo que de nuevo me descubrí respondiendo “no exactamente...”

En un momento en el que casi estaba decidida a rendirme y a aceptar que lo que pretendía podría no tener sentido y que, tal vez, mejor sería empezar a trabajar realmente en “literatura de mujeres” —fuese esto lo que fuese— la lectura de un artículo escrito en 1981 por Myra Jehlen me hizo darme cuenta de que estaba siendo demasiado impaciente y, con las prisas, me estaba saltando un paso intermedio: encontrar la metodología necesaria, el marco que me permitiera no tanto contestar esas primeras preguntas sino, más bien, enunciarlas de manera más productiva. Esta autora señalaba ya entonces la necesidad de encontrar una estrategia capaz de evitar la construcción de una “literatura de mujeres” como un mundo independiente de la demás “literatura”; de lo que se trataba era, según ella, de llegar a conseguir un punto de apoyo en el estudio literario tradicional mediante el cual lograr hacer palanca con el fin de provocar el movimiento. Lo que llama el “method of radical comparativism” se convirtió para mí en la primera de las señales de un viaje que, en ese momento, acababa de comenzar (Jehlen, 1997).

Si la literatura comparada, casi desde su nacimiento, se había caracterizado por la insatisfacción que producen categorías literarias como las nacionales, lo más seguro era que en el cruce de sus planteamientos con las teorías literarias feministas el problema con el que estaba intentando enfrentarme, se hubiese tratado ya por extenso. Después de un trabajo de rastreo bibliográfico y de consulta de los manuales que se han atrevido a sistematizar de alguna forma la multitud de líneas interconectadas que forman “las últimas tendencias de la literatura comparada”, la idea de que este cruce feminista-comparatista se había producido en los últimos años del siglo XX resultó ser el único bote salvavidas con el que empezar la travesía. La señal definitiva, sin embargo, llegó cuando

divisamos la isla titulada *Borderwork. Feminist engagements with comparative literature*, el volumen colectivo editado por Margaret Higonnet.

Esta parte inicial desembocó en una primera parada provisional: el trabajo de investigación titulado *Literatura comparada feminista. Un trabajo de y desde las fronteras* defendido en la Universitat de València en el mes de julio de 2007. Como se planteaba en la introducción, este estudio pretendía dibujar el estado de la cuestión y delinear las bases metodológicas sobre las que construir toda una investigación posterior, lo que ya entonces denominamos la “literatura comparada feminista”<sup>1</sup>.

El camino recorrido hasta esta primera parada, sin embargo, enseguida me pareció excesivamente corto. Teniendo en cuenta que una de las conclusiones a las que llegamos en este primer acercamiento fue que la literatura comparada sólo se podía entender de manera performativa, como un estudio cuyo sentido culmina en el momento en el que se da, en instante en el que alguien la practica, comprendí que mi propuesta tenía que ir un poco más allá.

Fue entonces cuando empecé a pensar en el corpus sobre el que quería trabajar en la segunda parte de la tesis: los cuentos fantásticos de autoras hispanohablantes del siglo XX. Aunque dedico gran parte del capítulo cuarto a justificar esta elección, sólo apuntaré aquí que el interés por ellos surgió, desde el primer momento, por la situación paradójica que en el sistema literario ocupan: un “punto ciego” tanto para los teóricos y críticos de la literatura fantástica, como para las teóricas y críticas feministas. Esta paradoja me obligó, entonces, a afilar algo más mi metodología para fijarme en lo que aquí denominamos los *Gender and Genre Studies*, aquellos trabajos integrantes de pleno derecho del comparatismo feminista y que se han dedicado en las últimas décadas a desentrañar las relaciones existentes entre los códigos literarios y los identitarios.

---

<sup>1</sup> Los contenidos de este trabajo constituyen la base fundamental de los dos primeros capítulos de la presente tesis.

Pienso que la elección de este camino concreto, así como también el acotamiento de las cuatro autoras en las que finalmente me centraría<sup>2</sup>, fue el punto más decisivo de todo el proceso, el momento en el que la pesadilla de encontrarme con un montón de libros escurriéndoseme de entre los brazos dejó de ser tan recurrente; los precipicios se hicieron menos profundos y empezaba a llegar con mis saltos, gradualmente más confiados, a regiones cada vez menos pantanosas.

La seguridad que estos cimientos metodológicos me proporcionaron me llevó, incluso, a arriesgarme demasiado en la segunda parte de la tesis con mi propuesta de “lectura descolocada”. Una estrategia poco académica aunque — espero— suficientemente eficaz para los objetivos que pretendo conseguir<sup>3</sup>. Así pues, las “interrupciones” que los relatos causan durante los capítulos finales no son en absoluto azarosas, sino calculadas y significativas para el desarrollo de los diferentes argumentos.

Otros saltos menos evidentes pero que, tal vez, sorprendan al lector de igual manera, serán las alteraciones de la persona gramatical mediante las cuales he ido tejiendo todo el trabajo: si bien la gran mayoría se enuncia desde un *nosotros*, hay algunos puntos determinados en los que el uso del *yo* me ha parecido inevitable. Varios factores se han aliado en este movimiento: el singular aparecerá, además de en esta introducción, en algunas notas al pie y en el capítulo cuarto principalmente, es decir, en todos los momentos en los que hacer referencia al proceso y a la experiencia investigadora personal resultaba ineludible. Sin embargo he optado por el plural para gran parte de la redacción no sólo porque se trate de la forma tradicionalmente aceptada en un ámbito científico como éste (siguiendo el consejo de Eco, 2002: 87), sino también, como espero que se desprenda de estas páginas, porque todo este trabajo es finalmente una suma de voces, tanto de todos los autores que aparecen reflejados en la

---

<sup>2</sup> En un principio, barajé la posibilidad de utilizar muchas otras procedentes de países diversos y que escribían en lenguas diferentes. Sin embargo, al final decidí que sería mejor restringir el corpus a éstas por las razones que se explicarán en el capítulo cuarto.

<sup>3</sup> Adelanto que ésta consiste en ir marcando, a lo largo de la segunda parte de la tesis, el trayecto del lector; mediante alusiones directas en determinadas páginas, le pido que salte conmigo al anexo en el que están recogidos algunos de los cuentos que conforman el corpus definitivo de este trabajo para volver, después de su lectura, a mis reflexiones.

bibliografía final<sup>4</sup>, como de todos aquéllos profesores, investigadores y compañeros que me han ido orientando, ayudando y apoyando en todo su recorrido. A ellos les debo este *nosotros* en el que, de igual manera, espero que el lector se encuentre cómodo a partir de ahora.

---

<sup>4</sup> Como se puede comprobar ya en el índice, no he subdividido el apartado bibliográfico en obras primarias y secundarias; por una parte, porque así se facilita la identificación de las notas abreviadas que utilizo entre paréntesis en el cuerpo del trabajo y, por otra, porque no he considerado que fuera posible: desde el momento en el que analizo manuales de comparada a partir de nociones narratológicas en la primera parte (como si fuesen *stories*), y utilizo los relatos para leer las teorías sobre literatura fantástica en la segunda, esta diferenciación habría sido tremendamente complicada.





# PRIMERA PARTE: LA LITERATURA COMPARADA FEMINISTA Y LOS ESTUDIOS *GENDER AND GENRE*

## Capítulo 1: Historia de una disciplina no normalizada

### 1.1. Falsos debates de la construcción de una disciplina: breves apuntes sobre escuelas y paradigmas

Muchos han sido los autores que, en el transcurso del último siglo, han intentado fundamentar las bases de una disciplina llamada “literatura comparada”, dotarla de una historia, de un desarrollo que, de alguna manera, justificara su existencia como saber autónomo, como disciplina específica capaz, por lo tanto, de sustentar departamentos propios dentro de las universidades, cierto número de cátedras, de tesis leídas, de grupos de investigación, de asociaciones nacionales e internacionales, etc.

Presentaremos a continuación, en estas primeras páginas, una síntesis de los puntos básicos en los que suelen coincidir todos estos autores. Un resumen que, además, pretende poner de manifiesto algo que nos llamó la atención desde el momento en que iniciamos esta investigación: la clara estructura narrativa que subyace a esta “historia de la literatura comparada”. Con ello, pretendemos demostrar que esta historia no es más que una construcción lingüística que intenta dar coherencia y temporalidad a toda una serie de estudios literarios extraviados<sup>5</sup> que se han amparado bajo el manto de esta etiqueta. Términos tan manidos como “escuela francesa” y “escuela americana”, o “antiguo paradigma” y “nuevo paradigma”, pueden ser considerados desde esta perspectiva como hitos terminológicos a partir de los cuales se ha guiado esta “construcción histórica”.

---

<sup>5</sup> Entendemos aquí “extraviados” en el sentido de “desviados” o “descarrilados”, es decir, de estudios literarios que no pueden entrar fácilmente en las rígidas casillas que supone la división tradicional en filologías. Elegimos también el término en referencia a *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* <[www.uv.es/extravio](http://www.uv.es/extravio)>, publicación que pusimos en marcha en 2006 desde el Área de Teoría de la Literatura i Literatura Comparada del Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació de la Universitat de València.

De todas maneras, antes de pasar a este estudio, es necesario reconocer que esta historia —y utilizamos historia en el sentido de *story*, de narrativa de la disciplina— ha sido tremendamente útil y necesaria; entre otras cosas, no podemos permanecer ajenos a que, gracias a ella, ha sido posible, por ejemplo, plantear un trabajo de investigación como éste. Por lo tanto, antes de empezar a ver cuáles son los problemas específicos que presenta, hemos creído conveniente iniciar suscribiendo la siguiente cita extraída del prólogo a la reedición de 2005 de *Entre lo uno y lo diverso*:

Conste de paso, lector, antes de que te me enojés, que «comparatista» y «comparatismo» son unos tecnicismos feos pero muy útiles, que significan el cultivo de la Literatura Comparada. Y que ésta es a su vez una *etiqueta convencional* —y bastante lamentable, puesto que en todas partes nadie para de comparar— con que se designa el conocimiento sistemático y el estudio crítico e histórico de la literatura en general, a lo largo y a lo ancho de un espacio literario mundial (Guillén, 2005: 11) [el subrayado es nuestro].

Más que el vago intento de definición que ofrece en las dos últimas líneas, lo que resulta fundamental aquí es la asunción, por parte del más reconocido comparatista español de todos los tiempos, del carácter “convencional” —construido artificialmente— de la disciplina que nos ocupa.

### **1.1.1. Érase una vez... la literatura comparada**

Como apuntábamos antes, podemos entender de manera muy esquemática que la historia de la disciplina ha seguido las tres funciones o ha pasado por las tres fases que cumple toda narración básica: en primer lugar, un momento de apertura o de presentación en el que se narran las causas y los orígenes de la institucionalización de este saber; más adelante, un momento de desarrollo, en el que se establecen los debates y las discusiones iniciales que dan entidad a sus principios y, finalmente, un momento de conclusión o de desenlace, que sería la culminación de todas estas cuestiones y que, dependiendo de la posición desde la que se hable, puede ser entendido de manera positiva o negativa (como un mejoramiento o como una degradación) como veremos en el apartado siguiente.

Fijándonos en los manuales que, normalmente, utilizamos como guías cuando nos acercamos al desarrollo histórico de la literatura comparada, podemos hacer un breve esquema del contenido de este cuento<sup>6</sup>.

Realizaremos una primera parada en la obra coordinada por María José Vega y Neus Carbonell. Este volumen está concebido como un conjunto de artículos de los “autores clásicos de la literatura comparada que no habían sido traducidos al castellano” (Vega y Carbonell, 1998: 7), así como también de autores muy recientes que, por razones cronológicas, los manuales usuales todavía no recogen. Cada uno de los tres capítulos que componen el libro incluye tanto estas traducciones, como una breve introducción de las editoras en las que sitúan —narran— el contexto en el que cada una de ellas se dio; unas introducciones cuya misión, por lo tanto, es la de poner orden en esta historia de la disciplina.

Atendiendo únicamente a los tres títulos que proponen como capítulos, podríamos ver ya en qué medida se está utilizando esta estructura narrativa de apertura, desarrollo y desenlace. En el primero, “Nacimiento e institucionalización de la literatura comparada”, entran los textos de los considerados como los padres más antiguos de la disciplina, los autores de finales del siglo XIX que consagran lo que se ha denominado el “paradigma biológico” de la literatura comparada: J. Texte, Ch. M. Gayley y también un fragmento de la llamada de atención de B. Croce. Asimismo, a estos autores les siguen los encargados de instaurar la disciplina en las universidades de Francia y Alemania por medio de las primeras cátedras a principios del siglo XX: F. Baldensperger, P. Van Tieghem, representantes y fundadores de lo que se ha llamado el “antiguo paradigma” o la “escuela francesa”. Como principal característica que comparten este grupo de autores suele considerarse la fuerte influencia de los presupuestos positivistas que marcan un objeto de estudio predilecto: las “relaciones de hecho” —*rappports de fait*— existentes entre diferentes autores, obras o literaturas nacionales. Hasta aquí, esta primera entrega

---

<sup>6</sup> Como se comprobará en el desarrollo de este apartado, hemos limitado nuestro corpus a los manuales mediante los cuales se suele estudiar la disciplina en el contexto español, bien sean de autores nacionales o extranjeros (Guillén, 2005; Vega y Carbonell, 1998; Romero, 1998; Gnisci, 2002; Bassnett, 1993).

nos sitúa en el nacimiento y en la posición que esta joven disciplina tiene cuando, pasados ciertos años, se produce el esperado desequilibrio narrativo, es decir, ese acontecimiento que va a hacer que el relato avance ya desde el título de su segundo capítulo: “La crisis y el nuevo paradigma”.

Antes de pasar a este segundo momento de la narración, podemos observar de qué manera otro de los manuales de la disciplina fundamentales para el siglo XX, el publicado por Susan Bassnett en 1993<sup>7</sup>, presenta estos orígenes; el título del apartado en el que los enmarca es también muy significativo “How Comparative Literature Came into Being”. Esta autora vuelve a fijarse en las raíces francesas y alemanas del término pero añadiéndoles, en este caso, la siguiente reflexión: la disciplina, a finales del siglo XIX, nace de una situación paradójica, en la encrucijada entre la búsqueda de unas raíces culturales europeas comunes y su choque con la defensa de la identidad nacional y cultural que estaba alentando a los diversos nacionalismos. Según Bassnett, por lo tanto, el término “literatura comparada” tiene un origen también paradójico, ya que se adelantó su propio objeto de estudio y se fosilizó con un adjetivo —“comparada”—, herencia de la metodología científica positivista que, en realidad, no responde a una manera de actuar propia. Es significativo para nuestro análisis narratológico que Bassnett acabe este apartado a manera de *prolepsis*, adelantando cuál será el próximo paso, el desequilibrio que toda narración necesita para avanzar: la intervención de René Wellek en el congreso de la ICLA en Chapel Hill (1958) titulada muy significativamente “The Crisis of Comparative Literature”.

Por seguir con este cotejo de relatos, no es de extrañar que sea esta intervención de Wellek el primero de los artículos que Vega y Carbonell recogen en su

---

<sup>7</sup> A pesar de no contar con una traducción castellana completa de esta obra (sólo su primer capítulo ha sido traducido en Romero, 1998: 87-101), la hemos incluido en nuestro estudio porque, como han reconocido multitud de especialistas, se trata de un hito internacional imprescindible en el terreno de las “últimas tendencias de la literatura comparada” y, como tal, ha influido en todos los demás manuales que utilizamos. Según Franca Sinopoli, encargada de su traducción italiana, esta obra de Bassnett supone, en sí misma, una nueva manera de concebir un manual de la disciplina, que ya no es ni una suma teórica, ni un manual histórico, ni una miscelánea de trabajos diversos; lo que se propone es examinar el sentido de la propia disciplina desde un punto de vista postcolonial situándolo, al mismo tiempo, en un contexto histórico-ideológico concreto (Bassnett, 1996).

segundo capítulo y que, del mismo modo, Claudio Guillén lo destaque como el hito más representativo de lo que él va a llamar “la hora americana”<sup>8</sup>.

El desequilibrio a la disciplina llega, por lo tanto, en el momento en que se rechaza y se denuncia cierta manera “antigua” de proceder que, a mediados de siglo, empieza a hacerse evidente en el contexto estadounidense. Esta manera “antigua” de entender la disciplina, es decir, este estadio anterior, es descrito por Armando Gnisci en el prólogo a la reedición de su manual en 2002 de la siguiente manera:

La literatura comparada tiene una historia singular que ilustra los avatares de esta disciplina, que desde su afirmación inicial en Europa como una ciencia gregaria de molde histórico-positivista (y con sus límites), sometida al estudio eurocéntrico (aunque, en efecto, euro-occidental) de las literaturas nacionales con la tarea de investigar sus «relaciones internacionales» o su «comercio exterior» (Gnisci, 2002:15).

La aparición de esta “crisis”, de este cambio que trae consigo la “madurez de la disciplina” (Guillén, 2005: 87), es enunciada por Wellek de la siguiente manera:

an artificial demarcation of subject matter and methodology, a mechanistic concept of sources and influences, a motivation by cultural nationalism, however generous —these seem to me the symptoms of the long-drawn-out crisis of comparative literature (cito desde Guillén, 2005: 87-88).

Esta nueva perspectiva hace entrar en el debate disciplinario una manera alternativa de entender el ejercicio comparatista: el estudio supranacional. Esta nueva vía era, en realidad, un intento de superar la visión nacionalista y los estudios internacionales (de búsqueda de fuentes e influencias) propios del paradigma considerado antiguo. Es indispensable señalar que, además, esta nueva perspectiva surgió en un momento histórico concreto y en un contexto geográfico determinado: los Estados Unidos en los años posteriores a la Segunda

---

<sup>8</sup> Según Guillén, “escuela francesa” y “escuela americana” son “etiquetas convencionales, tan rudimentarias como insuficientes” (2005: 72); por ello, prefiere hablar de “hora francesa” y “hora americana” para delimitar dos momentos en los que, respectivamente, triunfó una u otra manera de entender el estudio: la internacional en el primer caso y la supranacional en el segundo.

Guerra Mundial. Como explica Guillén, en este momento la disciplina empezaba a arraigar en sus departamentos universitarios gracias, en gran medida, a las aportaciones de los profesores europeos que allí emigraron<sup>9</sup>.

La superación del instinto nacionalista se hace muy cuesta arriba en tal o cual país europeo, como en España, desde el punto de vista cultural, mientras que en América, y sobre todo en el exilio, brotan con naturalidad la idea de Europa, desde fuera y desde lejos, la visión de conjunto, la ruptura con la caciquil rutina, la innovación digna del Nuevo Mundo (Guillén, 2005: 87).

Por lo tanto, desde ese contexto externo y lejano, parece más fácil plantearse los temas que caracterizarán a esta nueva fase de la disciplina, categorías supranacionales tales como los géneros, las formas, los temas, los estilos o los movimientos que, a su vez, se estudiarán mediante ejemplos provenientes de diferentes literaturas, es decir, desde una perspectiva internacional. Lo que caracterizaría a este “nuevo paradigma” —para utilizar otro de los hitos terminológicos que estamos desentrañando— sería un cambio en el objetivo final de sus trabajos: si bien sus cultivadores mantendrán una perspectiva internacionalista, es decir, van a seguir utilizando ejemplos llegados de “cualquier literatura”<sup>10</sup>, su objetivo último no será la observación de las “relaciones de hecho” que entre ellas se den, sino cómo, mediante ellas, podemos estudiar categorías supranacionales que nos lleven a una mejor comprensión de la misma esencia de la literatura, de la “literariedad”<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> La historia de nuestra disciplina es también una narrativa de viajes, un relato de exilio en este segundo momento. Para una visión detallada de estas “migraciones comparatistas” y de su relación problemática con los actuales estudios postcoloniales remito al artículo de Emily Apter, 1995. También Claudio Guillén fue un exiliado —en su caso de la guerra civil española— y vivió y se formó tanto en Canadá como en los Estados Unidos; es allí donde realiza su carrera investigadora y docente hasta 1982, año en el que vuelve a España (Monegal y Bou, 1999; Villanueva, 1999).

<sup>10</sup> Como han puesto de manifiesto algunos comparatistas periféricos, cuando estas tendencias señalaban la posibilidad de trabajar en “cualquier literatura”, en realidad, estaban hablando de cualquier literatura europea occidental o estadounidense, lo que Gnisci llama “euro-occidental”.

<sup>11</sup> Es necesario aclarar que cuando de aquí en adelante utilicemos el término “literariedad” para referirnos al sentido que le otorgaba Wellek, nos estamos refiriendo a esa “esencia universal” de la literatura a la que este autor pretendía llegar con el “study of literature as a whole” (Wellek, sin año b). Como ya advirtió Gilbert Chaitin,

Si bien esta defensa del estudio supranacional por encima del internacional sería uno de los rasgos que caracterizarían a esta fase de desarrollo y de debate de los fundamentos de la disciplina, hay un segundo acontecimiento que, también asociado a estos fundadores de la “escuela americana”, se suele apuntar: la ampliación y diversificación del objeto de estudio que, a partir de un texto programático de Henri H. H. Remak, abre una vía de desarrollo que ha llegado hasta nuestros días. Es la consideración de que la literatura comparada pueda ser el paraguas bajo el cual se enmarquen los incipientes estudios interdisciplinarios. En palabras de este autor:

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes, la filosofía, la historia, las ciencias sociales, las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana (Remak, 1998b: 89).

Esto produce, por lo tanto, un nuevo cambio de perspectiva. Como señala Bassnett, en estos mismos años todavía muchos comparatistas franceses estaban intentando limitar el campo, ponerle fronteras exactas que separaran claramente qué debía ser considerado literatura comparada y qué no, así como también diferenciarlo de otro tipo de compartimentos como la “literatura general”, la “literatura universal”, la “estética”, etc. En semejante contexto, esta nueva posibilidad de acción que vislumbra y alienta Remak amplía asombrosamente sus

---

nada tiene que ver este significado de “literariedad” con el que le conferían planteamientos formalistas tanto rusos como checos. La siguiente cita, tiene como objetivo señalar esta distancia: “Wellek y Warren adoran la unidad con tal devoción que, cuando se ven obligados a referirse a la diferencia encuentran, por regla general, algún término despreciativo como ‘desviación’. Mientras los formalistas rusos y checos y, después, los estructuralistas franceses consideraban que la desviación de la norma formaba la auténtica esencia de la literariedad, Wellek y Warren, en consonancia con la tradición formalista alemana y anglo-americana, se esforzaron por mantener la norma contra la pesadilla de la subversión” (Chaitin, 1998: 153). La teorías sobre la “literariedad” que formulan tanto los formalistas rusos como los checos se alejaban, por lo tanto, de toda concepción esencialista.

horizontes<sup>12</sup>. Además, no sólo la perspectiva queda trastocada, sino que esto va a provocar un verdadero cambio en la manera en la que ella se aprende y se enseña. Si, según la antigua concepción, un estudiante o investigador en literatura comparada tenía, en principio, que formarse en el conocimiento de varias lenguas y de varias tradiciones literarias, ahora, sin embargo, va a tener que adentrarse en disciplinas anteriormente consideradas “diferentes” y “autónomas”, como por ejemplo la historia del arte, la estética, la teoría filmica, incluso la teoría televisiva o la musical. Por lo tanto, además de diversificar los posibles objetos de estudio, cambia la idea misma de la disciplina que, según Remak, tendría que dejar de ser considerada como coherente y con límites precisos.

Entendemos la literatura comparada no tanto como una materia independiente que deba sentar leyes propias e inflexibles a cualquier precio, sino más bien como una disciplina auxiliar extremadamente necesaria, como un nexo entre los segmentos menores de las literaturas locales, como un puente entre áreas de creatividad humana relacionadas orgánicamente pero separadas físicamente. Sea cuales fueren los desacuerdos sobre los aspectos teóricos de la literatura comparada, hay acuerdo sobre sus fines: dar a los investigadores, profesores, lectores, una comprensión mejor y más comprehensiva de la literatura como un todo, y no como un fragmento compartimentalizado o como varios fragmentos departamentales estancos de literatura (...) se amplía la investigación de la literatura tanto en términos geográficos como genéricos (Remak, 1998b: 93).

Desde esta perspectiva, la literatura comparada pasa a ser considerada una disciplina puente, transversal, auxiliar, sin límites precisos, que se caracterizaría por ser el nexo entre otras.

Llegados a este punto, nos encontramos en un momento clave de la narración histórica: si con posterioridad a la presentación y a la institucionalización de la

---

<sup>12</sup> Varias décadas después, en 1999, este mismo autor se lamenta en las páginas de *Neohelicon* de que éstas hayan sido las dos frases con las que se suele asociar toda su obra. En este artículo, Remak se considera a sí mismo como uno de los culpables del peligro de extinción en el que, desde su punto de vista, se encuentra la literatura comparada norteamericana a finales del siglo XX y, como remedio, aboga por un retorno consciente a la literatura como punto de partida para cualquier comparatista (Remak, 1999).



disciplina habían aparecido estos dos debates —crisis— abiertos en los nuevos departamentos estadounidenses, la consecuencia directa, que de algún modo podemos entender como el principio de un desenlace, es que el centro de atención de nuestro estudio se desplaza irremediabilmente a la otra orilla del Atlántico. A partir de los años sesenta, estos grandes departamentos de comparada diversifican cada vez más sus estudios, se subdividen, se transforman y es en su seno donde se reconoce, dentro de esta misma narrativa, el surgimiento de lo que se han llamado las “últimas tendencias de la literatura comparada”. No en vano, el tercer y último de los capítulos del manual de Vega y Carbonell lleva el título de “Las últimas tendencias: la literatura comparada a finales del siglo XX”.

Sin embargo, no adelantemos acontecimientos; en el próximo apartado analizaremos de manera más detallada cuáles han sido los diferentes desenlaces que se han propuesto para esta historia. No perdamos de vista que nos encontramos justo un paso antes.

A partir de estas nuevas concepciones, cuyas cabezas visibles son Wellek y Remak, se empieza a construir la etiqueta de “escuela francesa” en contraposición a una “escuela americana”, o de “antiguo paradigma” en contraposición a un “nuevo paradigma” que surgiría después de la anunciada “crisis”. Es a partir de estos cambios de concepción y de objeto de estudio cuando la disciplina empieza a pensarse a sí misma, cuando empieza a historizarse. A este respecto, resulta interesante la estrategia que utiliza D. W. Fokkema en su clásico artículo: “La literatura comparada y el nuevo paradigma”. Antes de señalar cuáles son los rasgos que, según él, caracterizan este nuevo paradigma, hace un breve recorrido por el desarrollo histórico de la literatura comparada tanto en Holanda como en los Estados Unidos; en este trayecto —que tiene como finalidad situar la novedad que él representa— aparece ya una retórica propia, la utilización de unos términos que, cada vez más a partir de estos años, van ganando entidad. De hecho, ya Remak, en 1971 (1998b), había opuesto su concepción “americana” a la de una supuesta “escuela francesa”. Incluso podemos observar en estos mismos años las primeras voces de alerta ante

lo que se considera una negativa atomización de la comparatística; es el caso de Dionyz Durisin que, en 1970, escribía: “El hecho de que los comparatistas pertenecen a diferentes corrientes y escuelas científico-literarias causa polisemia y falta de unidad en la interpretación de los principios fundamentales y los conceptos particulares” (Durisin, 1982: 30)<sup>13</sup>.

Por lo tanto, si seguimos la línea del corpus textual con el que los manuales construyen la disciplina, podemos ver que es durante los años setenta cuando se fijan las etiquetas con las que todavía hoy contamos una y otra vez la historia — *story*— de la literatura comparada.

### **1.1.2. Consecuencias de este cuento**

Si, dando un salto un tanto brusco nos situamos ahora en nuestra posición actual —bastantes décadas después de estas primeras formulaciones— y echamos la vista atrás, podemos observar que, de alguna manera, esta construcción de escuelas y paradigmas presentados como antagónicos, tiene dos consecuencias opuestas: por una parte, sin duda, podemos hablar de una consecuencia positiva para todos los comparatistas desde el momento en que se está favoreciendo la unidad y la entidad de una disciplina siempre sospechosa, por su aparente heterogeneidad e incoherencia, de no ser digna de ocupar una posición autónoma en el mapa de los saberes. Dotándola de una historia coherente (nace en Europa y años después, con los exiliados de la II Guerra Mundial, se traslada a Estados Unidos, donde comienza su crisis, su transformación, su diversificación, se contraponen dos escuelas, dos modelos, dos paradigmas, con los que llegamos a la actualidad) parece más justificada su autonomía y sus derechos en el campo de las humanidades.

No obstante, al mismo tiempo, no podemos dejar de apuntar una consecuencia negativa que ha sido, a largo plazo, la que ha dado pie a los desarrollos actuales a los que dedicaremos el resto del trabajo. Todo intento que pretenda ordenar y encauzar acontecimientos heterogéneos con el fin de dotarlos de un significado

---

<sup>13</sup> En palabras de Armando Gnisci, Durisin es el “estudioso que ha elaborado la crítica más eficaz a las diversas síntesis esquemáticas de valores eurocéntricos (...) No realizó una llamada deconstrucción más o menos brillante, sino construyó con paciencia y rigor un modelo general del proceso literario” (Gnisci, 2000: 37).

último, es decir, toda narrativa histórica, va a tener como contrapartida la simplificación y, por lo tanto, la pérdida de aportaciones igualmente significativas.

Desde el principio y hasta hoy han existido gran cantidad de autores que se han sentido incómodos con estos términos, aunque en una línea diferente a la que hemos intuido en las palabras de Durisin. René Étiemble, Claudio Guillén y Susan Bassnett serían tres ejemplos de estas reticencias ante la simplificación extrema que suponen. Según ellos apuntan, esta construcción basada en términos geográficos deja fuera a multitud de países y de tradiciones comparatistas que tuvieron un peso importantísimo para el nacimiento y el posterior desarrollo de la disciplina. Quizá, desde nuestra perspectiva euro-occidental, las ausencias más llamativas sean las de los comparatistas procedentes de países centroeuropeos; nombres como los de Leo Spitzer, Erich Auerbach, René Wellek o Wolfgang Kayser que, aunque acabaron en su exilio incorporados a la “escuela americana”, parten de tradiciones comparatistas alemanas, austriacas y checoslovacas; de la misma forma, países como Bélgica, Hungría, Rumania, Yugoslavia y la importantísima tradición de la Unión Soviética<sup>14</sup> resultan totalmente obviadas en esta simplificación. Estos tres autores, además, coinciden en señalar las aportaciones de países asiáticos como China, Japón o India, así como también de Brasil como cabeza visible de un comparatismo latinoamericano; Bassnett añade a todas éstas las aportaciones de comparatistas africanos. Finalmente, como señala Guillén, hay también otros espacios europeos como Italia, Portugal, Holanda, Gran Bretaña e incluso España que, aun teniendo propuestas diferentes, no encajan en estos dos grupos<sup>15</sup>. No deja de ser paradójico que un saber que se define desde su origen por su carácter no nacional y no monolingüe haya elegido unas categorías tan restrictivas a la hora de autolegitimarse, de construir su propia historia.

---

<sup>14</sup> No olvidemos que la construcción de la disciplina tal y como nos ha llegado hasta hoy se dio en plena guerra fría y desde el lado capitalista.

<sup>15</sup> Además de Bassnett (1993), Guillén (1995) y Étiemble (1963), para un mapa actual de los diferentes centros y desarrollos comparatistas: Tötösy de Zepetnek (sin año).

Por otra parte, hay un segundo problema al que se tienen que enfrentar estos términos organizadores que, más que “representar” la situación en la que se encuentran los estudios, la inventan, la construyen<sup>16</sup>. Desde el momento en que éstos se fijan y se utilizan, es decir, se “normalizan”, están expuestos al peligro de ser falseados, de ser sabotados por lecturas disidentes como la que presentamos a continuación.

### **1.1.3. Un posible sabotaje: la figura de René Étiemble**

Nos bastaría la observación detallada de la obra de un solo comparatista francés, René Étiemble, para desmontar de un plumazo la historia simplificadora que hasta ahora hemos narrado. Vamos a recoger aquí algunas de sus ideas para comprobar cómo adelanta muchas de las preocupaciones con las que se suelen caracterizar esas “últimas tendencias” de la disciplina a partir de los años noventa; ideas que, además, entran en conflicto directo con la “escuela francesa” dentro de la cual, paradójicamente, Étiemble acaba siempre siendo encasillado a partir de denominaciones como “l’enfant terrible” (Remak, 1960) o el “francotirador del comparatismo francés” (Marino, 1998).

En 1963, con su obra *Comparaison n’est pas raison. La crise de la littérature comparée*<sup>17</sup>, Étiemble entra de lleno en el debate de los cambios que se vienen discutiendo en esos años, en la fase de desarrollo que hemos visto hasta ahora. El propósito que persigue aparece ya en las primeras líneas:

La littérature comparée subit en effet, depuis deux décennies ou moins, ce qu’il ne messied pas d’appeler une crise. Je me propose d’en faire ici le diagnostic, en vue, qui sait, de prescrire ou du moins suggérer quelques remèdes (Étiemble, 1963: 9).

---

<sup>16</sup> No nos detendremos ahora en este punto porque tendremos ocasión de verlo en los apartados siguientes, simplemente nos limitaremos a señalar que éste es un caso claro en el que podemos observar la capacidad preformativa del lenguaje que, como nos han enseñado muchos teóricos actuales, construye lo que pretende representar.

<sup>17</sup> Nuevamente, se trata de un texto clave de la disciplina que no ha sido traducido en castellano. En Díez Borque (1985) hay un capítulo de Étiemble titulado “Literatura comparada” que, a pesar de recoger muchas de estas reflexiones, no es exactamente una traducción de esta obra de 1963.

Lo primero que hace Étiemble en este ensayo es atacar de manera feroz un trabajo de M.-F. Guyard prologado por J.-M. Carré (dos figuras fundamentales de la llamada “escuela francesa”) con el que, dentro a la colección *Que sais-je?*, intentaban ofrecer unos puntos básicos de la disciplina, una teoría simple y accesible para el lector no especializado. No duda en calificar la posición de estos dos autores de “chovinista” y “provinciana” cuando, sin ningún pudor, apuntan una posible tipología de estudios dividida en tres grupos: “*Écrivains français à l'étranger, Écrivains étrangers a France, Influences entre littératures étrangères*”. A esta visión, Étiemble contrapone la actividad de los comparatistas que, durante estos mismos años, están trabajando fuera de Francia (y —añadimos nosotros— también fuera de Estados Unidos): el comparatismo alemán, italiano, suizo, belga, pero también el soviético, el polaco, el húngaro, etc. En el año 1962 —recuerda Étiemble en su argumentación— se celebró en Budapest un congreso internacional de literatura comparada que reunió a gran parte de los profesionales soviéticos y a muchos representantes de países europeos. Pero va incluso más allá para poner en evidencia el pensamiento estrecho de algunos de sus compatriotas con dos ejemplos, si cabe, más llamativos: habla de un *Centro de investigaciones de literatura comparada de la Universidad de Chile*, y de los estudios de Estuardo Núñez en Perú, así como del *Instituto de Literatura Comparada* de la Universidad de Tokio.

Como demuestra la figura de Étiemble, ya en los años sesenta podemos encontrar comparatistas que están reaccionando ante esta manera simplificada de narración histórica que, además, responde a un objetivo peligroso: “la littérature comparée tende a reconstituer, au profit d'une Europe conservatrice et catholique, un nouveau centre du monde, arbitraire et dangereux”<sup>18</sup>. El problema es que estas

---

<sup>18</sup> Años más tarde, esta misma sospecha pudo ser extrapolada a la reconstitución de un nuevo “centro del mundo”, en este caso estadounidense que, sin embargo, juega el mismo papel engañoso que Étiemble denunciaba en la tradición francesa: el uso perverso de los términos “cosmopolita”, “supranacional”, “universal” en su definición como disciplina. Si miramos realmente cuáles son sus estudios y sus preocupaciones, no saldremos en ningún momento de las literaturas escritas en una porción muy limitada del planeta: en algunos países de la Europa más occidental y en los Estados Unidos. Los países que, por lo tanto, detentan no sólo el poder económico y político mundial, sino también la hegemonía cultural, el poder simbólico.

voces disidentes se oyen menos y, si se escuchan, es para ser presentadas, como en el caso de Étiemble, como la excepción, como el toque pintoresco, que confirmaría la veracidad de la historia oficial.

De una manera bastante irónica, en esta misma obra, Étiemble deja patente su opinión sobre la formación de las dos escuelas comparatistas a través de una anécdota biográfica: por un problema con el visado estadounidense —dice— no le fue posible viajar al congreso de Chapel Hill de 1958. Según él, este hecho fortuito y aislado fue el responsable de la narración histórica que hoy conocemos porque: “Si j’avais pu lire là-bas la communication que je me proposais d’y faire, l’opposition qui s’y manifesta entre les comparatistes de « l’école américaine » et de « l’école française » eût été un peu moins brutale” (1963: 62), que es otra manera de señalar la convención que supone esta división. En esta misma línea, Étiemble concluye: “Ce serait pourtant simplifier que de considérer l’école française comme un bloc, une orthodoxie”. Así por ejemplo lo demuestran las diferentes concepciones que de la disciplina tienen los miembros del comité de una de sus revistas principales, la *Revue de littérature comparée*, seleccionado por M. Bataillon con la intención de reunir en él, no a representantes de diferentes escuelas o paradigmas, sino de “toutes les interprétations de notre discipline” (Étiemble, 1963: 63).

Resulta muy revelador retomar aquí la cita que Étiemble recoge de M. Voisine, profesor de la Universidad de Lille. En un artículo para la revista japonesa *Hikaku Bungaku* este autor señalaba:

La littérature comparée est pratiquée avec assez de diversité dans les différentes chaires existant en France. Elle s’ouvre à des horizons nouveaux : les pays slaves, l’Orient, commencent à attirer les chercheurs. Ce serait avoir peu de foi dans le comparatisme que de ne pas se féliciter de cette variété, que de dénoncer les manquements à l’orthodoxie dans les méthodes nouvelles qu’expérimente l’un ou l’autre (cito desde Étiemble, 1963: 63)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Me ha resultado imposible encontrar esta publicación japonesa: las bases de datos que manejamos no recogen ni siquiera sus índices, cosa que, por otra parte, demuestra una vez más lo alejados que estamos de la “universalidad” que pretendemos. Cito, por lo

Las últimas ideas hacia las que apunta este ensayo de Étiemble, y que adelantan en gran medida los desarrollos que vamos a ver en el apartado siguiente, se podrían resumir en tres líneas diferentes. Por una parte, cuando imagina el centro ideal donde se deberían formar los verdaderos comparatistas, da un listado de las lenguas que no podrían faltar; entre sus profesores, este centro debería contar con helenistas, latinistas, sumerólogos, egiptólogos, eslavistas, germanistas, romanistas, semitistas, sinólogos, especialistas en hindi, bengalí, japonés, lenguas fino-húngaras, turco-mongolas y dravídicas; como se puede observar, nada que ver con el occidentalismo exclusivista al que estamos acostumbrados.

Además, continúa Étiemble, será responsabilidad de nuestra disciplina poner atención en las literaturas de los países que han sufrido procesos de colonización y descolonización y en las relaciones que entre varias lenguas se han dado en ellos. La siguiente cita podría ser entendida como un argumento a favor de lo que hoy conocemos como “estudios postcoloniales”:

Je n'ai pas cru démeriter du comparatisme en consacrant plusieurs années de la vie et trois de cours à étudier en Sorbonne cette variété française du babélien contemporain que j'ai baptisée le *sabir atlantique*. Il s'agit là d'un fait de colonisation.

Notre siècle étant pourtant celui de la décolonisation, il importera d'examiner dans quelle mesure les langues des colonisateurs ont réagi sur les langues et les littératures des colonisés; réciproquement, dans quelle mesure les langues des colonisés ont réagi sur celles des oppresseurs. Toutes sortes de pays ayant subi longuement le statut colonial, l'étude du bilinguisme dans ses rapports avec la création des œuvres littéraires devrait être à l'ordre du jour et non pas seulement du point de vue statistique, psychologique, pédagogique (Étiemble, 1963: 89).

Por otra parte, al aceptar que el “babelismo” es un obstáculo claro para cualquier comparatista, Étiemble predice que éstos tendrán, tarde o temprano, que valorar y apoyar el trabajo de los traductores. Es responsabilidad de nuestra disciplina, por lo tanto, no sólo formar, sino dignificar la actividad de la traducción literaria con

---

tanto, desde Étiemble (1963); aunque él no da la fecha exacta de la publicación, dice que es un número reciente.

el fin de enriquecer nuestros horizontes de trabajo. Son los mismos llamamientos que, como veremos, Susan Bassnett realizará treinta años después desde la teorización y la defensa de los llamados “estudios de traducción”.

#### **1.1.4. Algunos puntos de partida**

Siguiendo la misma línea que Voisine apuntaba en la cita que acabamos de ver en la que se felicitaba por la riqueza y la gran variedad de aproximaciones comparatistas, nos referiremos para cerrar este primer apartado a un artículo de Pierre Laurette (1998) que, varios años después, aboga nuevamente por deshacernos de la constricción que supone seguir hablando de “paradigmas” o de “escuelas” cuando nos referimos al desarrollo de la literatura comparada. Según Laurette sería beneficioso para la disciplina y para todos los comparatistas aceptar que, si existe algo capaz de definirnos a todos, sólo puede ser la aceptación de nuestra propia heterogeneidad, el estatuto epistemológico indeterminado que compartimos con el resto los saberes humanísticos.

La delimitación de un paradigma (o de una escuela, o de un modelo) —sigue este autor— conlleva el peligro de “limitar la empresa científica, de paralizar el espíritu crítico que debería situarse en el corazón mismo de la investigación científica” (Laurette, 1998: 122). Esta “parálisis teórica” se produce al intentar ocultar la ausencia de una “teoría fundacional” de las ciencias humanísticas; no hay una “teoría auténtica” que las legitime, sino que han de redefinir constantemente su propio estatuto y modificar sus dispositivos teóricos de forma cambiante en el espacio y en el tiempo. Por lo tanto:

Los discursos de la literatura comparada, que es un subconjunto de los discursos de las ciencias humanas, no están ni pueden estar regidos por un «paradigma» teórico en el sentido que lo entiende Kuhn, ya que la literatura comparada no es una ciencia «normal(-izada)» como la biología o la física. La fuente de los discursos en literatura comparada, las estrategias discursivas diferentes, intentan dar fe de lo que Bajtín denomina «la gran temporalidad» de la humanidad, de la cultura. Desde esta perspectiva, la literatura comparada no puede ser más que un «diálogo infinito e inacabable» (Laurette, 1998: 133).



La aceptación y la explotación de esta heterogeneidad como punto de partida de cualquier estudio comparatístico es lo que va a definir los distintos finales propuestos para la historia que venimos narrando en estas primeras páginas; diferentes desenlaces —también denominados “últimas tendencias”— que, en palabras Armando Gnisci (1998), tienen algo en común, una especie de “familiaridad” en nuestro actual mundo globalizado que conforma una “nueva forma de saber mundial (...) un gran y multidireccional diálogo de las diferencias que educa y descoloniza las mentes y las culturas en el concierto de la complejidad” (Gnisci, 2002: 19).

## **1.2. El giro teórico: objeciones de las “últimas tendencias” de la literatura comparada**

En 1995 Charles Bernheimer publica el volumen colectivo *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*; según muchos autores, es uno de los acontecimientos que de manera más significativa ha marcado el debate teórico en lo que se refiere a estas “últimas tendencias” de la literatura comparada por el hecho de contener interpretaciones —utilizando un término de Étiemble— muy diversas, incluso enfrentadas, de lo que supone dedicarse a la docencia y a la investigación en el marco de esta disciplina a finales del siglo XX. Aunque, como en el apartado anterior, iremos comentando con más detalle estas diferentes posturas (que nosotros hemos llamado “desenlaces”), nos parece oportuno abrir este segundo punto con una cita extraída de la intervención que David Damrosch aporta a este volumen ya que, de alguna manera, advierte de los peligros, y sobre todo, de las ventajas de tratar con una disciplina no normalizada:

Comparative literature, however, is in a more fluid situation, floating as it largely does in an interstitial space between the more solid masses of the national literature departments. This is good insofar as it renders us more attentive to new ideas —hence the prominence of comparative literature programs in the spreading of literary theory during the seventies and eighties; it is dangerous insofar as we have less to anchor us amid the shifting winds of current fashion (Damrosch, 1995: 123).

Esta situación más fluida, menos ortodoxa, es la que va a permitir que los departamentos de literatura comparada estén “más atentos a las nuevas ideas” y a las posiciones que en el debate humanístico, y en especial en el debate de la teoría literaria, se desarrollan durante estos años para, consecuentemente, dar lugar a un final abierto, un final que nunca será único y cuya interpretación variará según el *crystal* —léase *autor*— a través del que se mire.

Once años más tarde, es Haun Saussy el encargado de editar *Comparative Literature in the Age of Globalization*, y también de escribir su primer capítulo, el estado de la cuestión de la disciplina a principios del siglo XXI. Después de proponer un extenso recorrido por las diferentes maneras en que ésta ha sido concebida a lo largo de su desarrollo histórico y hasta llegar a la era globalizada actual, Saussy señala:

The hospitality of comparative literature departments to the miscellaneous, disfavored, outmoded, or too-good-to-be-true approaches; to the leftlovers and virtuosi of the better-organized disciplines; to margins and angles and all comers, may impede our forming a smooth corporate identity, but it gives us the opportunity to present ourselves as the test bed for reconceiving the ordering of knowledge both inside and outside the humanities (Saussy, 2006: 34).

Nuevamente la cara y la cruz, las ventajas y las desventajas de seguir trabajando en una “disciplina no-normalizada”.

### **1.2.1. Posibles finales para nuestro cuento**

Siguiendo con las líneas abiertas en el apartado anterior, podemos sintetizar el final que ofrece Neus Carbonell en la introducción al último capítulo de su manual (Vega & Carbonell, 1998: 137-143); tanto ella como Bassnett o Gnisci coinciden en proponer finales abiertos que son considerados como verdaderos mejoramientos con respecto al estadio anterior en el que nos habíamos quedado, es decir, con respecto a la fase del debate entre escuelas y paradigmas.

Carbonell apuesta, de nuevo, por situar este avance en un contexto histórico, social y académico determinado: “los movimientos de reivindicación de los derechos civiles y de los derechos de las mujeres y la democratización del acceso

a las universidades”, así como también “la descolonización” que, si por una parte “politizaron la vida académica”, por otra, “causaron transformaciones profundas en la relación de la literatura con la sociedad”. Esto explicaría, de la misma forma, el porqué de la influencia que, en estas nuevas propuestas comparatistas, han tenido tendencias teóricas como la deconstrucción, la crítica política, los diversos feminismos, pero también el marxismo y la crítica postcolonial (Vega & Carbonell, 1998: 137).

Las consecuencias prácticas que en la literatura comparada ha tenido este acercamiento han sido definitivas: por una parte, se ha producido una apertura del concepto de textualidad y esto ha permitido atender a muchos textos anteriormente no leídos por ninguna disciplina literaria; por otra, se ha planteado la relectura y reinterpretación, a la luz de estos planteamientos, de obras consagradas de las literaturas occidentales; en tercer lugar, y esto tiene mucho que ver con lo que va a proponer Bassnett, se ha producido una revalorización de la investigación literaria a partir de traducciones, o del trabajo comparatista entre traducciones; finalmente, y es la cuarta de una lista de posibilidades que, sin duda, podría ser más amplia, estos nuevos desarrollos han sido el “marco institucional” desde el cual se han estudiado los efectos del colonialismo y la descolonización, tanto en las literaturas de las naciones colonizadoras como en las de las colonizadas (Vega & Carbonell, 1998: 138).

La obra de Susan Bassnett anteriormente citada, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, ha sido considerada por muchos (Gnisci, 1996: 189; Vega & Carbonell, 1998: 137) como uno de los síntomas más claros de esta diversificación del campo de estudio que se estaba produciendo en la disciplina durante los últimos años del pasado siglo. A pesar de la brevedad volumen (no llega a doscientas páginas) en los diferentes capítulos que lo forman podemos ver esbozadas las líneas por las que la disciplina se va a mover hasta la actualidad: si, por una parte, Bassnett hace un recorrido —narrativo como hemos visto— por los hitos históricos más importantes de la tradición comparatista, con la particularidad de añadir a la situación occidental otra dimensión de la que muchos manuales carecen, esto es, el desarrollo de la literatura comparada en los

departamentos universitarios de países no-occidentales (lo que ella denomina “Alternative Concepts of Comparative Literature”), utiliza los capítulos siguientes como prácticas interpretativas en las que pone en juego estas nuevas influencias teóricas: los acercamientos postcoloniales (en dos capítulos titulados: “Comparative Identities in the Post-Colonial World” y “Constructing Cultures: The Politics of Travelers’ Tales”), los acercamientos feministas (en “Gender and Thematics: The case of Guinevere”), y los Estudios de Traducción (“From Comparative Literature to Translation Studies”)<sup>20</sup>.

No es nuestra intención detenernos en cada uno de los debates que Bassnett recoge en sus páginas, sino simplemente apuntar que el hecho de incluir estos ejemplos prácticos en su obra atiende a una estrategia muy eficaz: la de apoyar una afirmación que aparece en sus primeras páginas y que, tal y como anunciamos, es una verdadera celebración de las posibilidades que este estado heterogéneo, fluido y cambiante que la literatura comparada nos ofrece actualmente. Dice Bassnett:

Today, comparative literature in one sense is dead. The narrowness of the binary distinction, the unhelpfulness of the ahistorical approach, the complacent shortsightedness of the Literature-as-universal-civilizing-force approach have all contributed to its demise. But it lives under other guises: in the radical reassessment of Western cultural models at present being undertaken in many parts of the world, in the transcendence of disciplinary boundaries through new methodological insights supplied by gender studies or cultural studies, in the examination of the processes of intercultural transfer that are taking place within translation studies (...) the activity of comparison is being both revitalized and politicized in the world today (Bassnett, 1993: 47).

Por lo tanto, la unión de todas estas “otras apariencias” bajo las que la literatura comparada vive a partir de los noventa, son consideradas como un “nuevo modelo” de la disciplina que, de alguna manera, contesta a los anteriores. Un nuevo modelo “post-europeo”, según Vega y Carbonell, que “reconsidera

---

<sup>20</sup> Como tendremos ocasión de analizar en el apartado 1.2.5, Bassnett es una de las defensoras más reconocidas de este tipo de estudios.

cuestiones clave acerca de la identidad cultural y el canon literario e indaga las implicaciones políticas de la influencia cultural, la periodización y la construcción de la historia literaria” (1998: 137)<sup>21</sup>.

En un artículo publicado en 1996, Armando Gnisci vuelve sobre esta misma idea: contrapone una concepción estrecha de la literatura comparada, que según él, actualmente, sería asimilada completamente a la teoría literaria, con una segunda opción, la que verdaderamente le interesa. Ésta nacería de los desarrollos concretos de estudios literarios tomados desde una perspectiva verdaderamente mundial (no exclusivamente euro-norteamericana)<sup>22</sup>; es lo que califica como una opción “articulada y múltiple” en la que entrarían “los estudios de traducción, los estudios poscoloniales e interculturales y los estudios sobre la mujer”. Además, según él, estos tres grupos “no son indiferentes o alternativos entre sí, sino que *parecen ir en una misma dirección* unidos por una especie de «familiaridad»” (Gnisci, 1996: 189) [el subrayado es nuestro] y, como ejemplo incontestable, remite a la publicación del manual de Bassnett al que nos acabamos de referir.

Su concepción parte de unos presupuestos teóricos que podemos resumir gracias al artículo que Franca Sinopoli, dentro del volumen *Comparare i comparatismi. La comparatistica letteraria oggi in Europa e nel mondo*, dedica al desarrollo de la disciplina en *La Sapienza* (y por lo tanto, muy especialmente centrado en la figura de Gnisci). La propuesta de estos investigadores y docentes se resume en las siguientes líneas:

---

<sup>21</sup> Exactamente lo mismo que había apuntado Bassnett años antes: “The time has come to recognize that we now have a post-European model of comparative literature, one that reconsiders key questions of cultural identity, literary canons, the political implications of cultural influence, periodization and literary history” (Bassnett, 1993: 41).

<sup>22</sup> En 2006, Armando Gnisci publica el libro *Mondializzare la mente. Via della Decolonizzazione europea n.3* en el que desarrolla esta idea. En su primer capítulo reivindica las artes como única vía para comprender el mundo, como el único lugar donde hallar esos “encuentros felices” que nos permiten “estar juntos”, compartir con el resto de la humanidad. Un lugar donde “noialtri europei (...) mondializzandoci ci decolonizziamo al meglio, contemporaneamente rieducandoci e risanandoci. Perfino potendo incontrare, già *in itinere*, momenti felici” (Gnisci, 2006: 9).

Partendo dalla constatazione, posta a fondamento morale e teorico dello studio letterario, per cui la letteratura forma, esprime ed educa l'umano, e dall'intendere la letteratura stessa in quanto fenomeno culturale longevo e mondiale, il sapere critico e didattico della nostra disciplina si rivolge ad argomenti d'indagine che fanno del comparatista stesso uno studioso interculturale della letteratura (...) il nostro contributo al dibattito conoscitivo internazionale sulla identità della disciplina passa proprio attraverso l'educazione letteraria al rapporto reciproco tra le culture (Gnisci & Sinopoli, 1995: 141; 151).

En la comprensión de la literatura comparada como el “lenguaje de la reciprocidad”, como un saber cuyo diálogo con los textos busca mantener viva la alteridad, han jugado un papel muy importante lo que Armando Gnisci ha denominado las “revoluciones de las diferencias” que se han producido en el mundo desde finales de los años sesenta<sup>23</sup>. En particular, este autor reconoce al menos tres movimientos críticos —que también denomina evolutivos, ya que proponen un mejoramiento de la especie humana— que están afectando a la manera de concebir el mundo y, muy especialmente, a cambiar nuestra “conciencia de especie”: el movimiento ecologista, altermundialista y de oposición a la economía neoliberal —cuyos principales hitos se hacen visibles en Seattle (1999) y en Génova (2001)— el movimiento feminista —que no afecta sólo a las mujeres, sino a la especie humana en su conjunto— y finalmente, el movimiento de la gran migración que, como ha ocurrido siempre, es uno de los motores del cambio de cualquier visión de mundo.

Teniendo en cuenta que, para Gnisci, el comparatista es aquel estudioso de literatura que piensa, escribe y habla del encuentro con el otro, se hace traspasar por él, se pone en discusión, aquél que hace de este encuentro el objeto y el método de su conocimiento y elabora así una cultura de la hospitalidad a partir de la consideración de la reciprocidad de los mundos literarios (Gnisci & Sinopoli,

---

<sup>23</sup> Las reflexiones siguientes están basadas en los comentarios realizados por el profesor Gnisci en sus clases de “Letteratura europea e letteratura mondiale”, en *La Sapienza* (Roma), a las que tuve la oportunidad de asistir desde octubre a diciembre de 2008.

1995: 139-140), estas tres revoluciones de las diferencias van a marcar definitiva y positivamente el desarrollo actual de la disciplina.

En este mismo sentido, podríamos añadir algunas de las valoraciones también positivas del estado actual de la disciplina que aparecen en el citado trabajo coordinado por Bernheimer. En primer lugar, cabe remitir a las palabras que utiliza el propio texto programático que desencadena todo el volumen, “The Bernheimer Report, 1993. Comparative Literature at the Turn of the Century”<sup>24</sup>. Refiriéndose a la incorporación de una nueva manera de concebir la literatura y su estudio, dice: “In the rest of this report we hope to give a sense of how this incorporation will enable comparative literature to position itself as a productive locus for advanced work in the humanities” (Bernheimer, 1995: 42).

En esta misma línea, otra de las participantes en el volumen, Mary Louise Pratt, utiliza un símil eficaz para referirse a la vitalidad y a la renovación actual de la literatura comparada; analiza la historia de la disciplina —nuestra narrativa— a partir de la premisa de que, en cualquiera de sus estadios de desarrollo, la literatura comparada, para autojustificarse, ha utilizado lo que ella llama una “retórica de la vigilancia”. Como ocurre en una granja donde los propietarios se preocupan por vallar bien el terreno para que ningún animal se escape —pero también para que ningún otro entre— la teoría comparatística, históricamente, se ha dedicado a mantener dentro de ella lo que le es propio —lo “bueno”— y a desechar lo ajeno, lo que no le pertenece —lo “malo”.

Según Pratt, a partir de los años noventa, esto ya no es posible; no podemos seguir asumiendo el papel de “vigilantes de la disciplina” en una investigación humanística que se ha transformado en tres sentidos: se ha globalizado, se ha

---

<sup>24</sup> Este texto, en principio, fue un informe encargado por la ACLA (American Comparative Literature Association) sobre la situación de la literatura comparada en Estados Unidos; fue realizado por un grupo de profesionales (J. Ara, M. Hirsch, R. Jones, R. Judy, A. Krupat, D. LaCapra, S. Molloy, S. Nichols y S. Sulery) coordinados por Charles Bernheimer y, en 1993, fue presentado y discutido en una de las sesiones del congreso de la asociación. Tras la polémica que surgió de este debate, Bernheimer decidió hacer un libro que recogiera tanto los dos informes anteriores (el de Levin, de 1965 y el de Greene, 1975), como éste, acompañándolos, además, con las respuestas de otros profesores que contradicen, matizan o debaten sus ideas (Bernheimer, 1995).

democratizado y se ha descolonizado<sup>25</sup>. Su propuesta, por lo tanto, consiste en cambiar esta retórica de la amenaza, del contagio, del acecho a la disciplina, por una más optimista que reconsidere la potencialidad renovadora del momento en el que estamos:

In the later spirit, let me sketch an alternative view of the kind of leadership I think comparative literature can perform today, a view that sets aside reactive categories of wariness, fear, border patrolling. These days I like to advance a concept of comparative literature as a site for powerful intellectual renewal in a study of literature and culture (Pratt, 1995: 62).

### **1.2.2. Algunas advertencias de peligro**

De todas maneras, existen otras posiciones que, al contrario de lo que venimos viendo, se han mostrado algo más críticas ante esta explosión de fronteras y esta diversificación de objetos de estudio y metodologías comparatistas. Analizaremos a continuación, algunas de las que nos han parecido más significativas.

En primer lugar, nos referiremos de nuevo al prólogo de la reedición del manual de Guillén (2005) titulado “Literatura comparada y crisis de las Humanidades”. Después de hacer un brevísimo repaso por la particular situación de la literatura comparada en España<sup>26</sup>, Guillén pasa a señalar cuáles son las “guerras” que en

---

<sup>25</sup> No vamos a entrar detalladamente en cada uno de estos procesos (cosa que sí hace la autora en su artículo), sólo señalaremos muy brevemente que son tres fenómenos que están cambiando la manera en que la cultura y la literatura son concebidas por la academia: con *globalización* se refiere a la rápida integración del planeta, al rápido traspaso de información, de personas, etc.; con *democratización*, a la inclusión de grupos minorizados en los altos puestos de la academia, sobre todo se refiere a los casos de discriminaciones de género y de raza; finalmente, entiende la *descolonización* en dos sentidos: por una parte, la entrada de la voz de los intelectuales del llamado “Tercer Mundo” y, por otra, la descolonización de los Estados Unidos en lo que se refiere a la cultura europea.

<sup>26</sup> Según Guillén, el desarrollo de la disciplina en España ha sido diferente al de otros países por el hecho de no haber sido reconocida como un área de conocimiento independiente por el Ministerio de Educación y Ciencia; la asimilación a la Teoría de la Literatura ha frenado, según él, el desarrollo del comparatismo español que, sin embargo, puede ser rastreado gracias a la publicación *1616*, revista editada por la SELGYC (Sociedad Española de Literatura General y Comparada) desde 1976. Incluso, en estas primeras páginas escritas en 2004 se atreve a dar una explicación más profunda del hecho: “en nuestro país, esta forma de saber, de pensar y de sentir, en cualquier



los departamentos universitarios de literatura comparada estadounidenses se están librando en los últimos treinta años. Su argumentación comienza de esta manera:

Claro que no me refiero sino a las *contiendas civiles* que se fueron manifestando en las universidades, *sin salirse del recinto de ninguna*, o del espacio que todas ellas juntas constituyen. No se me oculta que mis términos son notoriamente *exagerados*, y ello porque mi intención consiste en poner de relieve el carácter no sólo transgresivo sino agresivo de muchas de las posturas que se proclamaron. Agresivo ante la historia literaria y, más aún, ante la literatura misma (Guillén, 2005: 17) [el subrayado es nuestro].

Desde el principio, aunque no lo haga explícitamente, nos prepara para la crítica que a continuación va a hacer de lo que él llama las “contiendas civiles” que entran en los departamentos universitarios y que se desarrollan “sin salirse” — según él— de sus dominios. Además, confiesa que va a exagerar un poco, porque lo que quiere es mostrar el carácter no sólo transgresivo sino agresivo de estas “posturas”.

Tres notas nos parecen sospechosas desde este momento: en primer lugar, que no se hable explícitamente de a qué corrientes se refiere, que no las enumere desde el principio con el fin de que el lector identifique y tome una posición consciente ante lo que va a pasar a calificar muy negativamente en las líneas siguientes. Como vamos a intentar demostrar, no deja de ser ésta una estrategia retórica diseñada cuidadosamente. En segundo lugar, llama también la atención que acepte, sin más, que lo que va a hacer es “exagerado” —es decir, no es del todo cierto— ya que, en lo que viene a continuación, el fin justificaría los medios; para mostrar que estas “posturas” son agresivas “ante la historia literaria y, más aún, ante la literatura misma” merecen la pena estas exageraciones, estas tergiversaciones. Finalmente, fijémonos en el fácil juego de palabras que utiliza entre “transgresivo”, que tiene una connotación aparentemente positiva, y

---

momento amenaza con tropezar frontalmente, como en un accidente de carretera, con el inexorable «hispanismo español» (Guillén, 2005: 16).

“agresivo”, con una connotación tan negativa<sup>27</sup>. De todas maneras, seguimos leyendo:

Esta agresividad no debe poco a la impotencia e inutilidad políticas de los universitarios —llamémoslos intelectuales— norteamericanos. La organización de su inmenso y complejo país, la estructura de sus medios de comunicación, los ritos de su democracia no dejan la menor entrada a estos intelectuales. Cierto que hay algunos grandes escritores, como Susan Sontag o Norman Mailer, que hablan con fuerza y se dejan oír. Pero los intelectuales a los que me refiero no pueden, ni en fin de cuentas desean, introducirse en los espacios donde la acción de veras existe. Los hay de izquierdas, de izquierdísimas, que opinan o gesticulan *sin la menor vinculación concreta con la realidad política envolvente*. Los historiadores, o críticos literarios *politizan* la única cosa que está a su alcance, la única institución que pueden soñar con alterar o destruir, que es la enseñanza universitaria, dando vueltas y más vueltas en sus facultades y departamentos *como fieras enjauladas* (Guillén, 2005: 17) [el subrayado es nuestro].

A la “agresividad”, añade ahora la “inutilidad” y la “impotencia”, además de cierto cinismo que lleva a “estas posturas” —que todavía no ha identificado— a no desear en realidad salir de una especie de refugio donde la “acción”, más concretamente, la acción política, no existiría; según este autor, este territorio totalmente autónomo, sería el mundo universitario.

Aunque todavía no haya descubierto las cartas, aunque todavía no muestre cuáles son estas corrientes que tanto daño están haciendo a las humanidades norteamericanas, si leemos con atención, podemos ver en qué punto su argumentación está empezando a flaquear. Lo que hace Guillén, como muchos otros autores que no dan validez a estas corrientes llamadas “políticas” dentro de las humanidades, es presuponer que existe una línea divisoria que separa

---

<sup>27</sup> Es curioso cómo unos años antes Steven Tötösy de Zepetnek, en el capítulo que dedicaba a las aproximaciones feministas comparatistas, formulaba una opinión completamente contraria para la que, sin embargo, utilizaba estos mismos términos. En uno de los puntos con los que el autor define y prioriza lo que llama la “responsabilidad de género” dice: “Militant feminist [activities] are (necessary) transgressions and aggressions” (Tötösy, 1998: 1976).

netamente un espacio universitario de un espacio social; el primero sería el lugar propio de los “intelectuales” y el segundo el de los “políticos”. Confundir ambos, mezclar ambos, contaminarlos, es un delito no permitido, es un acto reprochable y condenable por los que se mantienen de uno u otro lado de la línea que, además, afecta negativamente, en este caso, a la institución universitaria misma. Estas posturas son consideradas agresivas porque, como agentes, “politizan” — además con malas intenciones— algo supuestamente ajeno a la política: la crítica, la teoría o la historia literaria<sup>28</sup>.

Sigue después criticando estas “tendencias colectivas”, estas “propuestas militantes” por haber dinamitado el soporte de la tradición, con lo que hacen peligrar los mismos cimientos de los estudios humanísticos: “este soporte es lo que *peligraba* en los círculos que me refiero, y que, gracias al prestigio y al poder estadounidenses, *amenazaba* con *contaminar* los estudios humanísticos en otras latitudes” (Guillén, 2005: 18) [el subrayado es nuestro]. Sin duda alguna, toda esta argumentación puede concebirse como un ejemplo claro de lo que Marie Louise Pratt llamaba “reactive categories of wariness, fear, border patrolling” (Pratt, 1995: 62).

Una vez ha calificado y situado —de manera *exageradamente* negativa— estas “posturas”, Guillén pasa a enumerar, ahora sí, cuáles son sus principales preocupaciones; fijémonos en que, muy hábilmente, nunca dice, por ejemplo, que la teoría literaria feminista o la crítica negra sean dos de estas amenazas, sino que utiliza una paráfrasis que —cree— va a resultar menos alarmante: “las preocupaciones principales eran tres de las más progresistas de nuestro tiempo: la lucha por la igualdad de las mujeres, la dignificación de los homosexuales y la defensa de las minorías étnicas. ¿Cómo promover estos procesos? ¿Y dónde?”. A partir de esta división de espacios clara que ya había diseñado antes, la última parece casi una pregunta retórica. Por si quedara alguna duda, acaba el párrafo

---

<sup>28</sup> A este respecto, nos viene a la mente la cita de Terry Eagleton: “La diferencia entre la crítica «política» y la «no política» es la diferencia que existe entre el primer ministro y el monarca: éste último favorece ciertos fines políticos fingiendo no hacerlo; y aquél los favorece sin ocultarlo”. Ante lo que concluye: “En estas cuestiones siempre es mejor obrar con honradez” (1988: 247).

diciendo: “El valor social y político de una publicación feminista es en mi opinión indiscutible; pero su calidad crítico literaria no lo es” (Guillén, 2005: 18)<sup>29</sup>. Aunque en la segunda parte de este trabajo analizaremos con detenimiento la falacia que supone esta separación de espacios en la que Guillén se apoya (y que ha dado lugar a las discusiones entre lo que se han denominado estudios literarios intrínsecos y extrínsecos), no dejaremos pasar la oportunidad de preguntarnos, al hilo de las palabras de este autor y retomando una estrategia utilizada por Nancy K. Miller<sup>30</sup> (1994), ¿quién es agresivo con quién? ¿Y por qué razón?

Estas sospechas se agravan, si cabe, en los párrafos siguientes en los observamos los dos autores (y con ellos las dos líneas de investigación) a los que Guillén “salva de la quema” (2005: 17): “me refiero a los *Cultural Studies* y a los *Post-Colonial Studies*” que, a manera de metonimia, ve representados, respectivamente, en las obras de F. Jameson y de E. Said. No vamos a entrar en la valoración que de estos dos autores hace, sino que nos limitaremos a apuntar una idea que, aunque originariamente fue enunciada por Fedwa Malti-Douglas para un contexto diferente<sup>31</sup>, es totalmente extrapolable a la actitud de Guillén. Esta autora, alarmada porque fueran los mismos investigadores que valoraban las interpretaciones marxistas y post-coloniales los que atacaran la entrada del feminismo en los estudios árabes, se pregunta: “Could it be that attacks on capitalism and imperialism do not threaten academics (a salaried class indeed) the way that those on patriarchy do?” (Miller, 1994: 229).

---

<sup>29</sup> En otro momento habla de “el impacto disolvente de unas tendencias arrolladoras, de carácter político, social o étnico, y de calidad más que discutible” (Guillén, 2005: 13).

<sup>30</sup> Haciendo un paralelismo entre la Historia de Philoctetes, guerrero abandonado por Ulises en una isla, y la crítica feminista que actualmente está siendo atacada de “parcial”, de “segregacionista” o de “discriminadora con respecto a la experiencia del hombre blanco”, Nancy K. Miller se pregunta “Who left whom on the island?” (1994: 200).

<sup>31</sup> Esta autora se refiere a las críticas que muchas estudiosas feministas del mundo árabe están recibiendo desde las filas de sus colegas de área.

Por lo tanto, a pesar de haber recogido aquí la crítica que Guillén hace de estos nuevos desarrollos, es necesario señalar que nos parece uno de los puntos más débiles del texto con el que introduce su manual<sup>32</sup>.

Una línea crítica diferente es la que podemos encontrar recogida en algunas de las intervenciones del volumen coordinado por Bernheimer (1995). En su ánimo por aglutinar opiniones plurales en torno a la disciplina, junto al texto optimista de Pratt o al suyo propio aparece, por ejemplo, un artículo de Peter Brooks en el que se advierte del peligro de una interdisciplinariedad que acabe “replacing the study of literature with amateur social history, amateur sociology and personal ideology” (Brooks, 1995: 100).

En este caso, como podemos intuir, Brooks no está atacando a lo que Guillén llamaba “posturas militantes” que, por otra parte, considera totalmente válidas para el estudio literario —habla positivamente de la entrada de las perspectivas antropológicas, de la historia social, de las lecturas feministas, psicoanalíticas, cinematográficas e, incluso, de los estudios *queer* en el ámbito literario—, sino que ataca a cierta manera de concebir la disciplina: a aquélla que trata la “Literatura” como “un discurso entre otros”, es decir, “rebajando” su valor al nivel de los objetos que estudian, por ejemplo, los *Cultural Studies*. Defendiendo la supremacía de la “Literatura” sobre estas otras maneras discursivas —lo que no deja de ser cuestionable— este autor aboga por una forma diferente de entender esta interdisciplinariedad que, desde su punto de vista, es la que debería mover a los comparatistas actuales:

Here it is perhaps worth a polemical caveat against a bland ‘interdisciplinarity’, of the type so often touted by deans. Real interdisciplinarity doesn’t come from mixing a bit of this and that, putting philosophy and penology and literature into a Cuisinart. It comes when a thought processes reach the point where the disciplinary boundary one comes up against no longer makes sense —when the internal logic of thinking impels a transgression of borderlines. And to the

---

<sup>32</sup> Toda esta argumentación aparece en el prólogo de la edición de 2005, fechado en agosto de 2004, mientras que en ediciones anteriores de la misma obra, estas reflexiones no aparecen.

extent that this is teachable at all, it requires considerable apprenticeship in the discipline that is to be transcended (Brooks, 1995: 102).

Aunque, en cierto sentido, podemos pensar que la crítica de Brooks podría tener un fundamento razonable, considerar la literatura como un discurso privilegiado o superior a otros, no deja de ser problemático. Es más, siguiendo las ideas que Terry Eagleton había publicado doce años antes (1983), podemos decir que resulta muy poco productivo seguir empeñados en la posibilidad de saber con exactitud qué es la literatura; propuestas como las de Brooks, por lo tanto, seguirían alimentando el mito de que es posible poner un cerco alrededor de ciertos textos y, consecuentemente, considerar que aquello que quede dentro puede ser tratado de manera diferente —que es lo mismo que decir superior— a cualquier otro tipo de discurso.

Una objeción parecida podría hacerse a la intervención de Marjorie Perloff (1995) en el mismo volumen. A pesar de reconocer los méritos, las posibilidades y los avances que han supuesto, esta autora señala que la entrada de los estudios feministas y postcoloniales en los departamentos de literatura comparada ha tenido un efecto negativo: el acercamiento a los Estudios Culturales ha propiciado la fragmentación y la paulatina desaparición de los departamentos de literatura comparada en sí. Por eso, aboga por volver a estudiar algo llamado “literatura”, algo llamado “poesía”, que no puede definirse bien pero que es comprensible por cualquier hablante<sup>33</sup>. Para defender esta idea, cuenta la siguiente anécdota:

Just a few weeks ago, the student representative on our departmental curriculum committee asked, much to my surprise, whether “Yeats and Eliot”, which I last taught three years ago, couldn’t be offered again. Perhaps, after all, “Prufrock” is more interesting than the lyrics of Madonna. Not necessarily “better” —we must avoid such value judgments, and certainly everyone needn’t like Yeats or Eliot— but more interesting (Perloff, 1995: 184).

---

<sup>33</sup> Siguiendo de nuevo a Eagleton, no resulta difícil desmontar esta idea. Aunque lo parezca, como señala Perloff cuando se refiere a que “cualquier hablante” identifica lo que es literatura, no hay nada que constituya su esencia (Eagleton, 1998).

Una vez más, advertimos aquí esa retórica de la amenaza, del peligro que corren los estudios considerados de “verdadera literatura” —Yeats y Eliot— si no ponemos a raya las fronteras, si no vallamos el objeto de la disciplina en la que estamos trabajando con el fin de impedir la entrada a supuestos productos artísticos ajenos —las letras de las canciones de Madonna.

Lo que ocurre es que Perloff cae en su propia trampa desde el momento en que considera que el adjetivo “interesante” —contrariamente a lo que pasa con el adjetivo “mejor”— no expresa ningún juicio de valor. Todo estudio, da igual de qué tipo sea, puede ser considerado “interesante” en relación a cierto fin, a cierto objetivo; por poner un ejemplo extremo, podríamos decir que para alguien que investigue en literatura española medieval, poco le va a servir, o dicho de otra manera, poco interesante le va a resultar un estudio pionero sobre las sustancias capaces de potabilizar el agua; de la misma forma que en nada va a ayudar a quien esté diseñando una depuradora la lectura de un estudio brillante sobre la autoría del *Cantar del Mio Cid*. Decir que el estudio de la poesía de Eliot es, en sí, más interesante que el de las letras de las canciones de Madonna no deja de ser engañoso, ya que nos llevaría inmediatamente a preguntarnos algo así como: más interesante ¿para qué?, ¿para quién? o ¿con qué fin?

### **1.2.3. Dos cambios simultáneos: teoría e institución literaria**

Si nos detenemos en este punto y tenemos en cuenta todo lo anterior, podemos señalar dos hechos que tienen en común estas nuevas maneras de entender la disciplina a partir de los años noventa: por una parte, lo que se ha llamado la “teorización” de la literatura comparada, que no es más que la influencia que en ella han tenido las principales líneas procedentes de la teoría literaria en estos últimos años (de las que la teoría literaria marxista, la psicoanalítica, la feminista, la deconstrucción o la teoría postcolonial serían algunos ejemplos); por otra parte, un cambio simultáneo es el que se produce en la concepción misma de la literatura. Intentaremos exponer ambos sin caer en la trampa de preguntarnos cuál de los dos se dio primero, ya que nos llevaría irremisiblemente a un callejón sin salida.

En 1988, Susan Noakes y Clayton Koelb editan *The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice* en cuyo prólogo se proponen recoger la mayor diversidad posible de ejemplos comparatistas; según ellos, los manuales clásicos, las introducciones tradicionales a la disciplina —citan la de Jost— estaban en ese momento desfasadas porque no respondían a la investigación real que se estaba llevando a cabo en diferentes departamentos universitarios bajo el nombre de literatura comparada; en contraposición a esto, los editores proponen llenar sus páginas “exemplifying what comparatists actually do” (Noakes & Koelb, 1988: 3).

Cuentan cómo en el momento en que reciben los textos que van a formar parte de su libro, se encuentran con una sorpresa: apenas ninguno de ellos utiliza las taxonomías comparatistas tradicionales, no hablan de influencias, ni de géneros, ni de temáticas, aunque, sin embargo, la mayoría de ellos muestran claras preocupaciones teóricas. Esto les lleva a asegurar que la reflexión teórica es omnipresente en la literatura comparada actual (Noakes & Koelb, 1988: 5).

La razón que encuentran estos autores para explicar el porqué de este triunfo de la teoría en los trabajos y en los programas de enseñanza comparatista parecen encontrarla en el siguiente razonamiento: si el campo de estudio es tan heterogéneo que, por ejemplo, en un mismo programa está participando un alumno interesado en poesía y pintura japonesa contemporánea, con otro interesado en la literatura escrita por mujeres durante el renacimiento europeo, hay que encontrar algo que estos dos estudiantes o investigadores puedan compartir. La teoría y la historia de la crítica, según ellos, permiten a los comparatistas tener un campo de discusión común, un espacio de diálogo. Por lo tanto, concluyen: “both theoretical concern and relative theoretical sophistication have become the trademarks of the latest generation of comparatists” (Noakes & Koelb, 1988: 10).

En esta misma línea, Rey Chow (1995) habla de la “dirección teórica” que la literatura comparada ha empezado a tomar desde hace algunos años. Según esta autora, el cuestionamiento del discurso occidental que ha sido posible gracias a



las teorías postestructuralistas —tan demonizadas por muchos— es el punto de partida para el desarrollo de las actuales tendencias comparatistas:

I would say that deconstruction and poststructuralist theory have very close ties with cultural studies, gender studies, gay and lesbian studies, and ethnic studies, in that the investigation of disciplines, class, race, gender, ethnicity and so forth, however empirical, must always already contain within them the implicit *theoretical* understanding of the need to critique hegemonic signs and sign systems from without as well as from within. This kind of theoretical direction is the one in which I would like to see comparative literature continue (Chow, 1995: 112).

Para profundizar en esta cuestión, merece la pena seguir con las ideas que dentro del volumen editado por Noakes y Koelb ofrece Wlad Godzich sobre este mismo asunto. Según este autor, es falso decir que actualmente el estudio de la literatura comparada (o de cualquier otro estudio literario) haya sufrido un “giro teórico”; o lo que es lo mismo, no es del todo cierto afirmar que la teoría haya entrado en las últimas dos décadas en el trabajo de los comparatistas dado que “there is not atheoretical approach to literature; there are only more or less consciously held theoretical tenets” (1988: 23). Por lo tanto, es imposible que haya existido una literatura comparada no teórica anterior a la que podamos contraponer una literatura comparada teórica actual; lo que ocurre, según Godzich, es que el “impulso teórico” actual ha utilizado sus estrategias para poner en evidencia que, realmente, no existe tal acercamiento ateórico. Lo que diferenciaría a la literatura comparada anterior de las tendencias actuales sería, no su falta de una teoría en la que apoyarse, sino el grado de explicitud de los principios teóricos que la sustentan. Por lo tanto, resulta engañoso diferenciar un comparatismo teórico de uno ateórico; lo que ocurre es que existe un comparatismo que oculta la teoría en la que se apoya y otro que, sin embargo, la hace explícita.

La agitación teórica que hemos vivido en las humanidades, particularmente en los estudios literarios, durante los últimos años, ha tenido como consecuencia —

sigue Godzich— la desmitificación de la literatura, es decir, el desvelamiento de su estatus de institución<sup>34</sup> o, lo que es lo mismo, de constructo social.

The theoretical impulse originated in an operation of demystification: it sought to bring back to light the constructed and institutionally determined character of the objects of literary study, something that the institution of literature, like all the other institutions within the apparatus of knowledge, prefers to gloss over (Godzich, 1988: 23).

El mito de que existe algo llamado literatura, una entidad estable, definible y delimitable, se ha descubierto como una operación fraudulenta avalada por el aparato del conocimiento y de las disciplinas; la literatura no es nada “dado”, sigue Godzich, sino una construcción hecha *por y para* la disciplina:

Institutionalized knowledge practices —another name for disciplines— have rules and protocols for the determination of their objects (...) what a particular discipline takes to be a given is actually a construct (...) the entire apparatus of knowledge —and, *a fortiori*, the disciplines— functions on the premise that objects are available to or given for the cognitive operations specified within the apparatus; at the same time, this apparatus constructs this objects, that is, determines conditions of givenness (Godzich, 1988: 24)<sup>35</sup>.

Según este autor, la función de la literatura comparada hoy, después de este descubrimiento, sería el preguntarse justamente por estas condiciones de posibilidad de la literatura, por el mecanismo con el que se construye y se constituye la institución.

Por eso, según él, la disciplina tendría que acercarse hoy a lo que llama “emergent literatures”, entendiéndolas como aquéllas “desafiantes ante las

---

<sup>34</sup> Es el mismo sentido que Eagleton había señalado unos años antes (1983).

<sup>35</sup> La influencia foucaultiana en estas ideas es muy evidente; cuando este autor en *El orden del discurso* intenta diferenciar entre los discursos que “se dicen” —por ejemplo, los que hablan de literatura— y los que “son dichos” —por ejemplo, la literatura— afirma que: “la diferencia entre estos discursos no es ni estable, ni constante, ni absoluta. No existe por un lado la categoría dada ya de una vez para siempre de los discursos fundamentales o creadores y después, por otro, la masa de aquellos que sólo repiten, glosan o comentan. Bastantes textos importantes se oscurecen y desaparecen, y ciertos comentarios toman el lugar de los primeros. Pero por más que sus puntos de aplicación cambien, la función permanece; y el principio de cierto desfase no deja de ponerse continuamente en juego” (Foucault, 2002 [1970]: 26-27).

hegemonías”, desafiantes ante el punto de vista monumentalizador y hegemonizador de la literatura<sup>36</sup>.

Para entender mejor sus objeciones, podemos contraponerlas al intento de definición del comparatismo expuesto por René Wellek en el *Dictionnaire International des Termes Littéraires (DITL/IDLT)* dentro del apartado titulado “Problems of definition”. Después de criticar la mirada reduccionista de algunos autores como Van Tieghem, Carré, Guyard, y la poco justificada ampliación de Remak, Wellek da, finalmente, su propia definición: la literatura comparada tiene que seguir siendo el estudio de la “literatura en sí”, sin preocupación de las fronteras nacionales ni lingüísticas, el estudio de la literatura como un todo. En este sentido, considera que:

Works of literature are monuments and not documents. They are immediately accessible to us today: they challenge us to understanding to which a knowledge of the historical setting and the place in the literary tradition may contribute importantly but not exclusively or exhaustively (...) Comparative literature can and will flourish only if it shakes off artificial limitations imposed by academic organization or the prejudices of nineteenth century methodologies and will boldly strike out to become the study of literature as a whole (Wellek, sin año b)

Este discurso normativo de la disciplina —que considera la literatura como un “monumento inmediatamente accesible”, como un objeto de estudio delimitado— es un claro ejemplo de cómo el saber institucionalizado intenta controlar, mediante este tipo de estrategias, la inestabilidad inherente a todo conocimiento. Volviendo a Godzich, éste apunta que son cuatro las condiciones necesarias para que una disciplina exista, para que un saber esté institucionalizado: en primer lugar, tiene que dar la impresión de poseer un objeto de estudio normalizado —lo que Wellek llama “inmediatamente accesible”; en segundo lugar, debe tener un campo definido en el interior del cual se constituye su objeto; en tercer lugar, debe parecer que cuenta con cierto

---

<sup>36</sup> En este sentido, Noakes y Koelb relacionan este concepto de “literatura emergente” con el de “literatura menor” de Deleuze y Guattari (1978).

número de teorías y de procedimientos metodológicos que, aunque puedan no ser homogéneos, deben ser limitados —la eterna cuestión de la “escuela francesa” frente a la “escuela americana”; finalmente, necesita unos individuos determinados que la enseñen a unos sucesores<sup>37</sup>.

Desde ciertas posiciones, como la que podría representar Wellek, estas condiciones están resueltas para la literatura comparada; sin embargo, desde otras —pensemos en la de Damrosch— son percibidas de manera menos estable. Para Godzich, la posibilidad de poner en peligro estos cuatro pilares disciplinarios, acecharlos con preguntas, objetarles todos los “peros” posibles, representa la mayor oportunidad con la que contamos los comparatistas actuales para avanzar (Godzich, 1988: 19).

#### **1.2.4. Aceptación de la heterogeneidad: diversas maneras de entender la disciplina hoy**

Por lo tanto, según todo lo anterior, lo primero que va a tener que aceptar alguien que, a partir de estos años, quiera investigar en literatura comparada es la existencia de una serie de dificultades con las que tendrá que enfrentarse; Bernheimer pone el énfasis en esto cuando elige el título a la introducción de su libro “The Anxieties of Comparison” y, más aún, cuando escribe su primera frase: “Comparative Literature is anxiogenetic”, lo que nos avisa de estar ante un tipo de estudio que produce ansiedad o angustia<sup>38</sup>. Sigue su explicación mediante un caso curioso:

The eager graduate student —let’s assume she’s a woman, since today the majority of students in comparative literature programs and departments are women— begins her course of study with an excited sense of broad horizons

---

<sup>37</sup> Es inevitable no escuchar aquí de nuevo ecos foucaultianos: “Una disciplina se define por un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas verdaderas, un juego de reglas y de definiciones, de técnicas y de instrumentos: una especie de sistema anónimo a disposición de quien quiera o de quien pueda servirse de él, sin que su sentido o su validez estén ligados a aquel que ha dado en ser el inventor” (Foucault, 2002 (1970): 33).

<sup>38</sup> La utilización de este término no es arbitraria, sino que sin duda responde a un juego con el título *The anxiety of influence: a theory of poetry* de Harold Bloom (1973), que en castellano se tradujo ese mismo año como *La angustia de las influencias: una teoría de la poesía*.

opening before her. A year or two later, she discovers that she has *no firm ground underfoot*. More is expected on her than of her peers in the national literature departments —more knowledge of languages, more reading of literatures, more expertise in theory— but it is not clear that she will benefit professionally from all this extra work (...) Sometimes the *comparatist's ability to wear different hats* is just what is wanted —“hey, she can teach a film course for us... and that survey of eighteenth-century French lit... and she could even pinch-hit in twentieth-century”. At other times this multifacetedness is viewed as a *sign of dilettantism* (Bernheimer, 1995: 1) [el subrayado es nuestro].

Treinta años después de la llamada de atención de Wellek en Chapel Hill, y a pesar incluso de sus intentos posteriores de fijación de las bases de la disciplina, podemos seguir diciendo, según Bernheimer, que “el indicio más serio de la precariedad de nuestro estudio es el hecho de que no ha sido capaz de establecer un objeto diferenciado y una metodología específica” (Wellek, 1998: 79). Esto hace que no estemos nunca pisando suelo firme, que tengamos las ventajas, pero también los inconvenientes, de ser vistos como investigadores con muchas caras. En definitiva, que es necesario aceptar la situación inestable de nuestro campo, su carácter inseguro y cambiante dentro del cual la autocrítica va a ser constante<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Asimismo, Bernheimer trae a colación las palabras de Peter Brooks “Although I hold a Ph.D. in comparative literature, I have never been sure I deserve it, since I’ve never been sure what the field, or the discipline, is and never sure that I could really claim to be teaching it or working in it” (Bernheimer, 1995: 2). Es la misma preocupación la que afecta a Roland Greene cuando nos avisa sobre el “nomadismo departamental” de los comparatistas; a pesar de que en las dos últimas décadas del siglo XX nacieron en el contexto estadounidense los grandes departamentos de literatura comparada, su personal sigue siendo visto como aquellos profesores capaces de mostrar diferentes caras dependiendo de la ocasión. Según él, ante esta situación, la literatura comparada debe ser todavía defendida como el “laboratorio” de los estudios literarios: “Comparative literature (...) is necessarily the most unsettled, the most difficult, the most mercurial of all literary fields, because unlike the national ones it is undergoing reinvention at least every generation or so, perhaps every few years, and in principle every time a scholar begins to negotiate a new project out of this rich array of models” (Greene, 1995: 143-144).

Por eso, parece inútil cualquier intento por llegar a una definición aceptada “universalmente”, o a una tipología que recoja todas las posibilidades de prácticas comparatísticas. Como hemos visto en las páginas anteriores, no se ha conseguido, en ningún momento, un consenso capaz de unir a todos sus practicantes en un mismo camino, bajo unos mismos planteamientos.

Pero es que, además, desde el punto de vista de muchos comparatistas actuales, este “consenso” está lejos de ser deseable: es un hecho que los trabajadores de departamentos de literatura comparada pertenecientes a diferentes universidades muy difícilmente se reconocen entre sí. Lo que estos autores plantean, sin embargo, es que así debe ser; según Roland Greene, por ejemplo, ésta es la única condición honesta de un saber que, como la literatura comparada es, por definición, un saber plural (Greene, 1995: 151).

En un texto escrito con anterioridad pero publicado en 2003, Hillis Miller entra de lleno en este debate. Desde el mismo título, “The (Language) Crisis of Comparative Literature”, doble del título elegido por Wellek cuatro décadas antes, advierte de cuál va a ser su preocupación principal: la vuelta sobre la supuesta crisis de la disciplina enunciada por este último en 1958. Según Hillis Miller, podemos hablar actualmente de dos crisis abiertas en nuestro ámbito: una primera en la que no se detiene demasiado, es la producida por la entrada en el campo literario de las nuevas tecnologías<sup>40</sup>; la segunda, a la que dedica el resto del texto, es la denominada “language crisis” que tiene su origen en la problemática intervención de Wellek en Chapel Hill. Dice Hillis Miller al respecto:

One problem with Wellek’s title is that it is an oxymoron. The word “crisis” names a turning point of some kind, a critical dividing line, as when, in the

---

<sup>40</sup> Es una reciente posibilidad de estudio comparatístico que, actualmente, está siendo tomada muy en cuenta. A manera de ejemplo, podemos apuntar cómo dos congresos importantes de literatura comparada celebrados en los últimos años en nuestro contexto más cercano tuvieron este tema como motivo principal. Las Segundas Jornadas de Literatura Comparada de la Universidad de Alicante: *Tecnologías de la creación en la era digital* (24-27 de octubre de 2005) y el Seminario Internacional organizado en la Universidad Complutense de Madrid: *Literaturas: del texto al hipertexto* (septiembre de 2006).

crisis of a disease, the patient either gets better or dies. Comparative literature, however, is always in crisis. As a discipline it is especially designed to embody in an acute form a perpetual crisis in literary studies (Miller, 2003: 15-16).

Si la condición de posibilidad de la literatura comparada es encarnar la crisis perpetua de los estudios literarios, o las sucesivas crisis que en ellos se dan, es una paradoja, un oxímoron según Miller, enunciar una crisis de la disciplina misma: es imposible que esto suceda, porque la propia literatura comparada *es* la crisis. De esto se desprende que el título de Wellek, que tanto ha dado que hablar en el último medio siglo, está basado en un equívoco, en un oxímoron no entendido como tal.

Esta confusión ha sido posible porque, a diferencia de los estudios literarios nacionales, nuestra disciplina nunca ha tenido —ni tendrá, puesto que es otra de sus condiciones de posibilidad— un canon delimitado y aceptado por todos. Como esto no sucede, se pretende que lo que la unifique sea un método o una teoría, cosa que, como señala Miller, resulta también imposible:

This lack of a definite canon, it is often said, means that comparative literature is held together only by method or theory, and one knows (Wellek knew!) how impossible is to get people in Comparative Literature to agree about theory and method. (Miller, 2003: 16).

Para salir del callejón sin salida al que parece abocarnos el vaticinio de Wellek, Hillis Miller propone considerar la literatura comparada de una forma bien distinta:

I suggest that the perpetual crisis of comparative literature arises not from methodological or theoretical disagreements but rather from the question of translation, in the widest sense of that term. The center of comparative literature as a discipline is not “theory”, but the vexed and more or less insoluble problem of translation, translation from language to language, translation from culture to culture or from one subculture to another within a larger regional culture (Miller, 2003: 17).

Por lo tanto, el problema fundamental al que se tiene que acercar cualquier estudio de literatura comparada, es decir, aquello que todos los comparatistas

pueden tener en común, va a ser siempre el problema o la (im)posibilidad de la traducción o, dicho de otra manera “The fundamental problem is one of language competence” (Miller, 2003:17).

Lo que parece evidente, llegados a este punto, es que en la actualidad resulta imposible seguir considerando la disciplina comparatística como un todo homogéneo, como un tipo definido de estudios que presenten objetos, métodos y teorías limitadas: más bien, tenemos que empezar a hablar de diferentes maneras o propuestas dirigidas a aceptar la heterogeneidad actual. Uno de estos intentos es la propuesta de Hillis Miller que acabamos de resumir, aunque rastreando todos los debates que estamos viendo en esta primera parte, encontramos muchas otras igualmente significativas.

Como habíamos adelantado en el apartado que dedicamos a René Étiemble, hay varios aspectos de su obra que adelantan planteamientos vigentes en estas últimas tendencias; uno de ellos es el que nos ocupa en estos momentos, es decir, la concepción global del estudio comparatístico de manera flexible, no limitándolo a una unidad monolítica. Según Étiemble, la literatura comparada puede ser considerada una “disciplina intermedia, cuando no una disciplina doble” (Marino, 1998: 56); aunque concibe esta apertura como la posibilidad de conjugar dos metodologías (la de los estudios considerados extrínsecos —más cercanos a la historia literaria— y los considerados intrínsecos —más cercanos a la estética), es uno de los intentos más significativos por ampliar la concepción misma de la literatura comparada que va a ser seguida por otros muchos autores<sup>41</sup>.

De la misma forma, este intento de ampliación es abordado por Remak cuando habla de la “naturaleza” dual de la disciplina —intermediaria entre lo extrínseco y lo intrínseco (1998a: 127)— o cuando propone que este estudio sea entendido como una “*disciplina auxiliar* extremadamente necesaria, como un *nexo de unión*

---

<sup>41</sup> Similar a ésta es la propuesta de Claudio Guillén cuando propone que el modelo de “la hora francesa” y el de “la hora americana” no son excluyentes, sino que sus planteamientos se pueden conjugar en el tratamiento del “problema” con el que choca cualquier comparatista, es decir, en la relación entre lo local y lo universal: la tarea del comparatista —dice Guillén— va a ser siempre “de orden dialéctico” (Guillén, 2005: 39). Veremos esta idea ampliada más adelante, a partir de la página 82.



entre los segmentos menores de literaturas locales, como un *punte entre áreas de creatividad humana*” (Remak, 1998b: 93) [el subrayado es nuestro]; en palabras de Roland Greene:

Comparative literature is, or ought to be, the practice of a vanguard among the literatures. It is the laboratory or workshop of literary studies, and through them, of the humanities. Comparative literature compares literatures, not only as accumulations of primary works, but as the languages, cultures, histories, traditions, theories, and practices with which those works come (...) Hence comparative literature compares not only texts but contexts; not literary works much as ways of reading, writing and thinking about such works (Greene, 1995: 144).

A lo que añade: “where this paradisciplinary work is not under way, *comparative literature is not happening*” [el subrayado es nuestro]. Se trata, por lo tanto, de una “paradisciplina” que no *es*, sino que *actúa*; que no tiene una esencia, sino que es definida y definible únicamente en el momento en el que se la pone en práctica; es decir, una concepción preformativa de la literatura comparada sobre la que más adelante volveremos.

Años antes, ésta había sido también la manera en la que Noakes y Koelb concebían el estudio al que dedicaron su manual, en el que querían recoger lo que los comparatistas realmente estaban haciendo —es decir, que partían, en principio, de una concepción también preformativa de la tarea comparatista. Sin embargo, más que referirse a un conjunto concreto de prácticas, que seguramente nos llevaría a hacer listas siempre incompletas, estos autores proponen que la literatura comparada hoy sólo puede ser considerada como una “perspectiva compartida”:

Comparative literature today seems to be less a set of practices (e. g., comparing texts in different languages, comparing literary and “nonliterary” texts, comparing literature and other arts) and more a *shared perspective* that sees literary activity as involved in a complex web of cultural relations (Noakes & Koelb, 1988:11) [el subrayado es nuestro].

En este mismo sentido, aunque de manera intencionada y explícitamente metafórica, Margaret R. Higonnet —comparatista cuyos planteamientos estudiaremos por extenso en los capítulos posteriores de este trabajo— señala:

Humanity, Jean Paul Richter once suggested, is “the great dash in the book of nature”. Comparatists in turn play the role of a *hyphen* in the world of humanities. Shuttling between languages, cultures, arts, or discourses marks the condition of comparatist. As indispensable as a *suture* in an operation, the comparatist works at the edge of the matter (Higonnet, 1995: 155).

El guión entre las humanidades, la sutura de las cicatrices —fronteras— construidas entre las diferentes disciplinas que las conforman, ese es el espacio de trabajo del comparatista: siempre un “entre” inestable, un “entre” que, a la vez, une y separa<sup>42</sup>.

### **1.2.5. Propuestas: definición abierta y posibles tipologías**

“Pero ¿son fragmentación y desestabilización aspectos negativos para el desarrollo y difusión de la literatura comparada o se pueden considerar como solución que contribuye a repensar y delimitar los objetivos de estudio?”. Esta es la pregunta que Dolores Romero formula en las últimas líneas de la introducción a su antología de textos. Inmediatamente después, y a manera de justificación de lo que vamos a encontrar en el volumen —las traducciones de artículos en las que se mezclan de nuevo interpretaciones de la disciplina muy diferentes— contesta: “fragmentación y diversidad son una huella de la postmodernidad contemporánea que, lejos de suponer una desventaja para dichos estudios, se convierten en el mejor aliado para su supervivencia en el mundo de la pluralidad

---

<sup>42</sup> Aunque no lo desarrollemos por extenso en esta tesis, sí queremos apuntar una relación evidente que podemos establecer entre esta concepción de la literatura comparada como la perpetua crisis de los estudios literarios —su posición perpetua en el “entre”— y la idea del “in between” de Homi Bhabha, aquel espacio de “entre medio” que alberga prácticas culturales con un denominador común: constituir un desafío epistemológico. “Estos espacios de “entre medio” [*in between*] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [*selfhood*] (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad” (Bhabha, 2002; 18). La literatura comparada —entendida como el trabajo del “entre”— constituiría por lo tanto una vía perfecta para dar cuenta de este espacio liminal.

y las diferencias” (Romero, 1998: 16). Una visión positiva de la fragmentación y la diversidad que, como veremos a continuación, va a resultar muy útil en los apartados siguientes para comprender en qué medida podemos hablar de la existencia de un comparatismo feminista.

Antes de centrar nuestra atención en este cruce, vamos a fijarnos en algunas definiciones que, partiendo de esta concepción positiva de la fragmentación y la heterogeneidad, representan muy bien lo que, para nosotros, significa trabajar en literatura comparada.

La primera, es la llamada “literatura diferencial” de Gilbert Chaitin. En contraposición a los estudios comparatísticos tradicionales, todos ellos obsesionados por la unidad, por la norma, por la pretendida “universalidad” (lo que él llama el “ideal totalitario de la literatura comparada”), ha emergido un nuevo tipo de estudio literario cuyo fin es cuestionar esa supuesta unidad. La comparación, según él, sigue siendo el método, la piedra angular del estudio, pero ahora no se utiliza para buscar la igualdad y dictar patrones, sino que:

Intelectualmente, la literatura diferencial cuestiona la existencia de entidades y esencias autónomas; éticamente, milita en contra del uso de categorías propias para capturar al otro; políticamente, ataca la práctica etnocéntrica de subordinar al otro en nombre de la norma y la objetividad; pedagógicamente, fomenta la investigación y la enseñanza de discursos en relación unos con otros y con los sujetos, lectores, espectadores, oyentes. Muchas clases de estudio literario se encuentran excluidos de la literatura diferencial, algo totalmente apropiado para una situación que no busca en absoluto un control imperial sobre la totalidad de la literatura, o, de hecho, sobre la totalidad de cualquier cosa (Chaitin, 1998: 165).

Por lo tanto, la “literatura diferencial” sería el tipo de trabajos que cumpliría estos requisitos; unos estudios nacidos de la literatura comparada pero que, a la vez, reaccionan en su contra. Nos parece importante esta diferenciación onomástica que Chaitin propone porque pone en evidencia algo que, tal vez, estamos perdiendo de vista: no es que, actualmente, ya no se practique un comparatismo con las herramientas que florecieron en el XIX y que se

desarrollaron en el XX, es decir, trabajos tradicionales de tematología, genología, morfología, etc. De hecho, este tipo de estudios siguen siendo los más numerosos todavía en la mayoría de departamentos y manuales universitarios. Lo que enfatiza este autor, sin embargo, es que, además, existen otro tipo de discursos que actualmente, partiendo de esas mismas preocupaciones iniciales (el estudio no nacional de la literatura, no monolingüe, no limitado a la “alta” literatura, etc.) están buscando unos objetivos radicalmente opuestos a los tradicionales y están proponiendo para lograrlos, en muchos casos, una nueva metodología de trabajo. El renombramiento de la disciplina es una estrategia también utilizada por Michael Palencia-Roth en su breve artículo “Contrastive literature” (1993). Según este autor, el cambio de nombre es necesario para producir un giro significativo en la práctica de los comparatistas que, hasta ahora, han estado obsesionados con la búsqueda de las semejanzas, de los elementos comunes de las diversas literaturas. Esto les ha llevado a lo que denomina un “imperialismo cognitivo”, el leer y estudiar, por ejemplo, las literaturas no europeas pero partiendo de presupuestos y teorías eurocéntricas y, por lo tanto, reduciéndolas siempre a una cuestión de equivalencias y de jerarquías. La “Literatura Contrastiva” que propone este autor tendrá que poner su énfasis en las diferencias, se mostrará escéptica ante cualquier teoría literaria considerada universal y permitirá realizar preguntas nuevas a los textos literarios (siempre relacionadas con los contextos en los que se producen). Asimismo, esta nueva “Contrastive Literature” permitirá llevar a cabo una práctica estética, pedagógica y crítica a la que denomina la “diferenciación sin jerarquía”: “The «contrastive» in Contrastive Literature can work for differentiation and *against* hierarchization. Let us celebrate alterity rather than fear it” (Palencia-Roth, 1993: 58).

Es la misma postura la que mantiene Steven Tötösy de Zepetnek cuando nos dice que, actualmente, la literatura comparada sólo puede definirse por la acumulación de diferentes factores, el uso de una metodología precisa y el conocimiento de idiomas extranjeros (lo que denota una “ideología inclusiva” o una “atención a la alteridad”): “In my opinion, the distinctive feature of comparative literature is cumulative, that is, including interlinked factors such as

the knowledge of foreign languages with an inclusionary ideology (the attention to *altérité*) tied to precise methodology” (Tötösy, sin año). Aunque en la mayoría de sus trabajos estén dedicados al desarrollo de esta metodología precisa<sup>43</sup>, creemos que es posible relacionar lo que él llama “inclusionary ideology”, o “attention to *alterité*”, con las propuestas de Chaitin y de Palencia-Roth<sup>44</sup>. Es lo que nosotros, a partir de ahora, vamos a considerar como característico de las últimas tendencias de literatura comparada.

Por lo tanto, aunque de aquí en adelante utilicemos el término “últimas tendencias” por razones de comodidad —puesto que posee un uso más extendido— hemos de tener en cuenta que nos estaremos refiriendo en todo momento a las definiciones de estos autores y nunca a cuestiones cronológicas. De esta manera, un estudio de literatura comparada realizado en el siglo XXI que no cumpla con este requisito, no formará parte de ellas, mientras que, de la misma forma, otros trabajos escritos con anterioridad a los años noventa, sí podrían estar incluidos. No se trata de una cuestión cronológica, sino de los planteamientos de los que parten unos y otros.

Es imposible, con una definición como ésta, sostener ninguna tipología rígida de estudios en la que queden recogidos todos los trabajos que, de una u otra manera, comprendan estas “últimas tendencias”. Sin embargo, varios han sido los autores que han apuntado, si bien no compartimentos estancos, sí algunas líneas que recogen sus tendencias más representativas. Volviendo a los manuales que conforman nuestro corpus, Vega y Carbonell consideran que, dentro de estas “nuevas prácticas de estudio” podemos diferenciar “tres apartados dominantes: la investigación postcolonial —a la que acompaña la globalización y la extensión

---

<sup>43</sup> Su propuesta metodológica, el “Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture” está extensamente desarrollada y aplicada en Tötösy, 1998.

<sup>44</sup> Además, entendemos que la idea de la “hospitalidad recíproca” que debería provocar la literatura comparada según Armando Gnisci apunta en esta misma dirección: “La literatura comparada encarna un saber literario que nace de la comparación y el diálogo entre identidades diferentes mediante los cuales es posible comprender mejor la diversidad y aumentar las oportunidades y las razones de la unicidad. Comparar significa pues estudiar y trabajar juntos en el respeto de las diferencias para crear una nueva dimensión comunicativa: la de la hospitalidad recíproca. Una hospitalidad que se realiza y caracteriza por nuestra disponibilidad para escuchar y traducir al otro, y viceversa” (Gnisci, 1998: 190).

mundial del comparatismo; la crítica política —especialmente el feminismo—, y los estudios sobre la traducción” (Vega & Carbonell, 1998: 138). De la misma opinión es Armando Gnisci cuando intuye la familiaridad que existe entre estas nuevas tendencias: “los estudios de traducción, los estudios poscoloniales e interculturales y los estudios sobre la mujer” (Gnisci, 1998: 189).

La estrategia de Susan Bassnett es, sin embargo, algo diferente; normalmente se suelen citar las últimas palabras de su manual para representar su posición frente al futuro de los estudios de literatura comparada:

Comparative literature as a discipline has his day. Cross-cultural work in women’s studies, in post-colonial theory, in cultural studies has changed the face of literary studies generally. *We should look upon translation studies as the principal discipline from now on, with comparative literature as a value but subsidiary subject area* (Bassnett, 1993: 161) [el subrayado es nuestro].

Por lo tanto, parece estar proponiendo que, llegados al punto actual, la literatura comparada se ha convertido en un área dentro de un tipo de estudios más amplios que, desde su punto de vista, serían los estudios de traducción<sup>45</sup>.

A pesar de ser una opinión que le ha acarreado muchas críticas, la estrategia de Bassnett no es en absoluto desdeñable, siempre que entendamos los estudios de traducción en el “sentido amplio” que les confería, por ejemplo, Hillis Miller. Cuando este autor propone que la traducción es lo que debe estar en el centro de las preocupaciones de cualquier comparatista, no se refiere únicamente a la traslación de una lengua a otra, sino también a las relaciones entre varias culturas, entre una subcultura y otra dentro de una región más amplia, entre una lengua y el poder imperial, etc. En un momento del texto, Miller pone un

---

<sup>45</sup> En el marco del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada celebrado en octubre de 2008 en la Universitat Pompeu Fabra, Susan Bassnett pronunció la conferencia “New directions in Comparative Literature” en la que se refirió a esta misma cita. Reconoce que es curioso que ésta, una “idea de juventud”, haya sido la más conocida de toda su carrera (seguramente por haber sido la más polémica). Quince años después de su publicación, Bassnett reconoce que se ha perdido mucho tiempo en discutir cuestiones de este tipo y que hoy parece claro que ni la literatura comparada ni los estudios de traducción son una disciplina, sino dos métodos de aproximación a las obras literarias irremediabilmente relacionados entre sí.

ejemplo de estudio que podría abordar un comparatista preocupado por este tipo de problemas de traducción:

recognizing that there is something fishy about calling a multi-volume study *A History of Modern Criticism* when is really *A History of Modern Criticism in the West*, leaving China, Japan, India and all Africa, minority languages, most women, and so on. In an age of globalization, the Euro-centrism of traditional Western comparative literature, it is easy to see, is profoundly suspect (Miller, 2003: 20).

Si entendemos la traducción en este sentido amplio empleado por Hillis Miller — y, desde nuestro punto de vista, también por Bassnett— es fácil reconocer los planteamientos de Vega y Carbonell o del mismo Gnisci como integrantes de pleno derecho de estos “estudios de traducción”.

Una de las críticas más duras que ha recibido la autora inglesa, es la formulada por Steven Tötösy. Este autor considera un error crucial la frase contenida en su manual: “today, comparative literature in one sense is dead”. A pesar de que Bassnett aclare más tarde que es la antigua manera de concebir la disciplina la que ha muerto —afirmación bastante cuestionable por otra parte— Tötösy la valora de manera muy negativa fijándose sólo en este fragmento. De la misma forma, también ataca la estrategia de Gayatri Ch. Spivak de titular un libro *The Death of the Discipline*, aunque justo después señale que está de acuerdo con la mayoría los planteamientos que en él se recogen. Tötösy se justifica de la siguiente manera:

Spivak makes a great error to suggest that comparative literature is “dead”, similar to Bassnett. While they are right to suggest new thought and notions to revive and to alter the intellectual parameters of the discipline, this ought to be done in such a way that no dean who wants to eliminate yet another department or program of comparative literature to save money would be able to point to Bassnett’s statement or to the title of Spivak’s book in order to justify the elimination of or cutbacks in funding of comparative literature (Tötösy, sin año).

Por lo tanto, leyéndolas atentamente, las ideas de estos tres autores no están tan alejadas. En el mismo texto que venimos citando, Tötösy señala los cinco puntos o desarrollos por los que, según él, la literatura comparada va a seguir transitando en el siglo XXI: en primer lugar, habla del acercamiento a los *Cultural Studies* que resultará beneficioso para ambas disciplinas; el desarrollo de la literatura comparada europea, entendida no como la comparación de diferentes “literaturas nacionales” sino como el estudio capaz de desmontar el eurocentrismo desde dentro, es su segunda propuesta; señala también la “literatura comparada emergente”, es decir, las teorías procedentes de espacios geo-culturales periféricos (habla de Portugal, Brasil, Argentina, Italia, España, Austria, Holanda, Hungría, Canadá, China...) como otro de los desafíos que se deberán tener en cuenta; de la misma forma, enfatiza el potencial que gracias a las nuevas tecnologías está arraigando en la disciplina (pone como ejemplos el acceso a multitud de materiales mediante Internet, la posibilidad de la publicación electrónica, etc.); finalmente, el problema no resuelto, tal vez irresoluble, de cómo hablar del “otro” y de “otras literaturas”, o lo que es lo mismo, los conflictos abordados por los *East/West Studies* que van a seguir siendo cruciales en nuestros intereses.

Teniendo en cuenta todos los argumentos abordados en este primer capítulo, lo que proponemos hacer a continuación es centrarnos de manera más concreta en lo que, en principio, ha sido considerado por muchos autores como una de las líneas integrantes y responsables de estas “últimas tendencias”: la que nacería del cruce entre sus planteamientos y los intereses feministas, o si se quiere, la aparición y la conformación de eso que hemos denominado desde el título de esta tesis una “literatura comparada feminista”.



## **Capítulo 2: Zonas de contacto comparatistas y feministas**

### **2.1. El “campo de batalla” de los estudios humanísticos**

Aunque nos vamos a dedicar, como anuncia el título de este capítulo, a los cruces que han existido entre las diversas formas de feminismo y las prácticas comparatistas, antes debemos atender a cómo esto se engloba en un fenómeno más amplio: la entrada de los feminismos en las diferentes formas de estudio literario o, incluso, yendo un paso más allá, en las diferentes formas de estudio humanístico.

Como señalaba Peter Brooks (1995: 105), retomando una idea de Terry Eagleton (1993: 16), parece necesario hacer referencia al hecho de que, a partir del último cuarto del siglo XX, los estudios literarios y culturales se han convertido en un “campo de batalla”. Según Eagleton, esto se debe a que han acogido en su seno debates vitales que otras disciplinas cercanas, en su profesionalización, han abandonado: cuestiones de justicia, verdad, libertad, felicidad, etc. Todos estos temas, además, están enfocados a partir de una nueva manera de concebir la relación entre cultura y práctica social. No se puede seguir considerando la cultura (y dentro de ella la literatura) como un reflejo de la práctica social, sino, más bien, como su legitimación.

Diez años antes, el mismo Eagleton había dedicado uno de los capítulos de su manual al papel de las teorías feministas en este nuevo “campo de batalla” humanístico. Lo hacía en estos términos:

El feminismo no era una cuestión aislable, una campaña particular colocada junto a proyectos políticos, sino una dimensión que conformaba y cuestionaba todas las facetas de la vida personal, social y política. El mensaje del movimiento feminista, (...) no se reduce a que las mujeres deben gozar de igualdad frente a los hombres, en lo relativo a posición y poder; es un cuestionamiento de esa misma posición y ese mismo poder (Eagleton, 1988: 181).

Es curioso que la metáfora bélica —“battleground” (1995: 105)<sup>46</sup>— con la que Brooks intenta explicar esta idea de Eagleton remita directamente a uno de los términos considerados ya clásicos por la teoría y la crítica literaria feminista; nos referimos al “campo de minas” —“minefield”— al que aludía unos años antes Anette Kolodny (1986)<sup>47</sup>. La concepción de esta autora ilustra perfectamente lo señalado por Eagleton: enfatiza el hecho positivo de no poder encuadrar la crítica literaria feminista en una única línea coherente y unitaria; es por eso que no es posible hablar de un feminismo singular, sino más bien de posturas que se relacionan por tener unos objetivos comunes: “Under this wide umbrella, everything has been thrown into question: our established canons, our aesthetic criteria, our interpretative strategies, our reading habits, and most of all, ourselves as critics and as teachers” (Kolodny, 1986: 145).

Kolodny recurre a la noción del “campo de minas” en el momento que está intentando definir cómo ha sido acogido el feminismo dentro del contexto más amplio de las diferentes escuelas críticas que en los años ochenta estaban empezando a entrar en los departamentos universitarios. Después de hacer un repaso por diferentes facetas a las que las críticas y teóricas literarias feministas se estaban dedicando (desde la formación de nuevos cánones, reinterpretaciones de los antiguos, relaciones entre lenguaje y poder, revisión del concepto de historia literaria, revisión de los patrones estéticos, etc.), Kolodny hace un diagnóstico sorprendente de la acogida que todas ellas tuvieron en la academia:

To have attempt so many difficult questions and to have accomplished so much (...) in so short time, should certainly have secured feminist literary criticism an honoured berth on that ongoing intellectual journey which we loosely term in academia “critical analysis”. Instead of being welcomed onto the train, we have been forced to negotiate a minefield. The very energy and diversity of our

---

<sup>46</sup> En 1991, Susan S. Lanser se refiere a este mismo fenómeno como “the battle of books —the battles over what shall be taught as literature” que comenzó, no con el nuevo historicismo en los ochenta, como pretendía James Atlas, sino con los feminismos en los años setenta (1991: 4).

<sup>47</sup> Aunque ambos términos compartan la pertenencia a un lenguaje bélico, mientras que el “campo de batalla” conlleva siempre una posibilidad activa por ser el lugar donde todavía se puede luchar, el “campo de minas” es un espacio donde no se puede ganar, una trampa constante.

enterprise have rendered us vulnerable to attack on the grounds that we lack both definition and coherence (Kolodny, 1986: 149).

Este fenómeno puede ser igualmente trasladado hoy a la aparición de lo que, de ahora en adelante, vamos a denominar “comparatismo feminista”. Centrándonos sólo en el campo de la literatura comparada, podríamos citar las palabras de muchos de sus teorizadores que, como analizamos en el apartado anterior, apuntan a los planteamientos feministas como una de las líneas principales de esta nueva manera heterogénea de entender la disciplina: Vega y Carbonell, Gnisci, Noakes y Koelb, Bassnett o Tötösy nos podrían servir de ejemplo. De la misma forma, tenemos las valoraciones no tan positivas de Claudio Guillén, cuando se refería a los planteamientos feministas como esas tendencias “transgresivas y agresivas”, o las de Cristina Naupert, que las incluye dentro de lo que denomina las “corrientes multiculturalistas de la academia estadounidense” (Naupert, 1998: 172); ambas reacciones críticas que, sin embargo, también dan cuenta de la existencia de este tipo de estudios.

Una de las explicaciones más útiles con la que contamos para entender la entrada en este “campo de batalla”, es la ofrecida por Hillis Miller en “The Function of Literary Theory in the Present Time” (Miller, 1989). Según interpreta Bernheimer, este artículo supone el fin de la era de la deconstrucción en los departamentos de literatura comparada americana, y el paso a lo que Hillis Miller califica como “more human work writing about power, history and ideology, the ‘institution’ of study of literature, the class struggle, the oppression of women, and the real lives of men and women in society as they exist in themselves and as they are ‘reflected’ in literature” (Bernheimer, 1995: 6).

No es nuestra intención analizar detalladamente aquí la tendenciosa interpretación que Bernheimer hace del artículo de Miller. Sólo apuntaremos que, lejos de considerar las influencias deconstruccionistas como algo superado, como una especie de moda pasajera ante cuyo final nos deberíamos sentir aliviados — lo que se desprende de Bernheimer— el argumento de Miller es totalmente diferente, incluso, podríamos decir, opuesto.

Hillis Miller utiliza esas palabras —como también la frase tantas veces repetida “The era of deconstruction is over” (Miller, 1989: 103)— de manera irónica, con el fin último de contradecirlas; diríamos que las usa para demostrar a aquéllos que las toman de manera literal que sería una verdadera catástrofe intentar hacer como si las consideraciones de Derrida o de de Man con respecto a la literatura no hubiesen existido nunca. Este tipo de interpretación borraría una idea clave que Miller enuncia de la siguiente manera:

My contention is that the study of literature has a great deal to do with history, society, the self, but that this relation *is not a matter of thematic reflection within literature of these extra linguistic forces and facts*, but rather a matter of the way the study of literature offers perhaps the best opportunities to identify the nature of language as it may have effects on what de Man calls “the materiality of history”. *Here “reading” in the sense of a rhetorical analysis of the most vigilant and patient sort, is indispensable* (Miller, 1989: 104) [el subrayado es nuestro].

Lo que nos interesa aquí es que, como señala Hillis Miller, las ideas de estos deconstruccionistas han sido uno de los factores que han favorecido el cambio necesario para que los debates feministas, entre otros, hayan entrado por fin a formar parte de los departamentos universitarios —no olvidemos que se refiere, sobre todo, al contexto estadounidense. La razón que explica esta entrada es la ruptura del consenso sobre la función de las humanidades; unas humanidades concebidas hasta entonces siguiendo un determinado patrón:

That curriculum was oriented primarily toward preparing white anglo-saxon middle-class male for professions: law, medicine, teaching, public service, business, the protestant ministry, and toward preparing white anglo-saxon middle-class women to be better wives, mothers, hostesses and community servants (Miller, 1989: 108).

Entender que la llegada de los feminismos a los estudios literarios es una de las consecuencias de la ruptura de este consenso es una de las explicaciones más productivas y sugerentes que se han ofrecido al respecto. Si tomamos el término “consenso” es su sentido más negativo, fijándonos en lo que tiene de estatismo,

de parálisis, de estrategia auto-legitimadora del poder, encontraremos precisamente uno de los puntos clave contra los que estas escuelas críticas se han situado.

En resumen, como señalaba Cary Nelson, podemos decir que este amplio proceso coincide con una tendencia que, desde los años ochenta de manera especial, han seguido diferentes teorías literarias: de “cómo entender la literatura” —es decir, de la aproximación temática y estética al fenómeno literario, que caracterizaría a los estudios tradicionales— hemos pasado a analizar “cómo se ha construido la disciplina en sí” y “qué consecuencias sociales ha propiciado esta construcción” (Nelson, 1986<sup>48</sup>). Este desplazamiento, este intento por pensar la disciplina, es uno de los puntos básicos de los que va a partir cualquier acercamiento feminista a la literatura, incluyendo, por lo tanto, los acercamientos comparatistas a los que atenderemos a continuación.

## ***2.2. Borderwork. Feminist engagements with comparative literature***

Aunque las aproximaciones en las que confluyen metodologías comparatistas y planteamientos feministas aparecen desde el mismo momento en que éstos últimos entran en el campo de batalla de los estudios literarios, no resulta difícil elegir un título que, por situarse conscientemente en este cruce, puede ser considerado, si no el fundador, sí una de las piezas clave en la conformación del ámbito que nos proponemos analizar en este trabajo. Se trata del volumen colectivo que, coordinado por Margaret R. Higonnet, se publicó en 1994: *Borderwork. Feminist engagements with comparative literature*.

Si bien no se trata de un volumen que se haya tenido en cuenta en todos los manuales hasta ahora utilizados<sup>49</sup>, sí ha habido autores que han reconocido su importancia vital en este terreno. Cristina Naupert, por ejemplo, señala que “esta intersección entre feminismo y Literatura Comparada o, mejor dicho, el análisis

---

<sup>48</sup> No es posible, en este caso, señalar la referencia exacta de la cita porque los textos de esta publicación (*ADE Bulletin*) se recogen en bases de datos on-line en formato pdf sin paginar.

<sup>49</sup> Es significativo que no haya sido nunca traducido completo; de todas maneras, al ser una obra escrita en inglés, tampoco podemos considerar esto una prueba de que haya sido un trabajo desconocido.

de sus posibilidades de convivencia o incluso de simbiosis ha tenido en Margaret Higonnet su portavoz más importante” (1998: 173). De la misma forma, Vega y Carbonell traducen para el capítulo de últimas tendencias de su antología el artículo de Susan S. Lanser (1998) incluido en él. Asimismo, Elena Gajeri (2002), en el apartado titulado “Los estudios de mujeres y los estudios de género” —dentro del volumen editado por Gnisci— remite tanto a *Borderwork* como la intervención de Higonnet en el volumen de Bernheimer cuando habla de este cruce.

En esa misma línea, recientemente Steven Tötösy ha elegido el libro de Higonnet para ejemplificar las diferencias que existen, todavía hoy, entre los manuales de literatura comparada europeos y los norteamericanos. Según él, el hecho de que este volumen no haya sido suficientemente citado en los trabajos comparatistas europeos, se debe al tratamiento todavía (inter)nacional con el que se suele identificar la disciplina. Lo explica de la siguiente manera:

With regard to my observation that comparative European literature is, in principle, based on the premise of national literatures despite various claims that the discipline is global and inclusive and that this represents anew an entrapment in the national paradigm, there is a further aspect I would like to mention briefly. This is the problem of national self-referentiality within the scholarship of comparative European literature. For example, in the above mentioned volumes of Souiller and Troubetzkoy and Didier, such volumes as Margaret R. Higonnet's collected volume *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature* (1994) are not often enough cited and referred to thus indicating limited attention (Tötösy, sin año).

Dedicaremos este apartado a analizar algunos de los aspectos más significativos que se tratan en la introducción de *Borderwork* ya que configuran algo así como las posibilidades —un primer esbozo— de lo que hemos dado en llamar “comparatismo feminista”.

Como premisa inicial de todo el volumen articulado por Higonnet podemos destacar una idea que aparece en su introducción y que está tomada directamente de la intervención de Spivak en una entrevista en 1990. Sus palabras exactas son:

I was speaking of feminism as the movement with the greatest radical potential within literary criticism. Literary criticism is basically a Western discipline with a very specific subject. Given the kinds of institutions within which literary criticism flourishes, I feel that if feminism did not go exactly the line that it was going today, then it does have the potential of opening up the discipline in various, *most* interesting ways (Spivak, 1990: 118).

Si Spivak considera las posiciones feministas como potencialmente capaces de provocar una renovación de la disciplina literaria en general, Higonnet cree posible retomar esta idea para aplicarla directamente sobre el campo comparatista: “The idea that feminist theories can renovate not only literary study at large but comparative literature specifically” (Higonnet, 1994: 4). Esto es lo que se va a proponer demostrar tanto en el resto de la introducción como en la selección de artículos con los que arma el volumen.

Existe una coincidencia entre feminismos y comparatismos que ha podido facilitar el cruce que se ha dado entre ambas maneras de llegar al estudio literario: el debate intenso, la autocrítica consciente y constante, así como la heterogeneidad —que en ocasiones se ha revelado como abierta oposición— que encontramos entre sus diferentes desarrollos o posturas.

En el capítulo anterior ya habíamos anunciado cómo esta idea de debate y re-teorización constante estaba presente, por ejemplo, en la manera en la que Hillis Miller (2003) entiende la disciplina, es decir, desde el momento en que considera que la literatura comparada no *está* en crisis, sino que *es* la crisis. Esta indeterminación epistemológica no pasa desapercibida para Higonnet cuando, en sus primeras líneas, señala: “Precisely the indeterminacy of comparative literature as a discipline has fostered its continuous retheorizing of interpretative models and their consequences” (1994: 2).

Lo llamativo es que con los planteamientos feministas ha sucedido algo muy parecido. Aunque un análisis exhaustivo de cómo diferentes líneas feministas han ido entretejiendo un discurso complejo a lo largo de la historia excedería los objetivos de esta tesis, sí son necesarias aquí algunas precisiones. Para realizarlas, nos referiremos al trabajo *Feminist Studies. Critical Studies* de Teresa

de Lauretis (1986), todavía hoy una de las síntesis más aclaratorias de esta manera plural de concebir el feminismo como un discurso formado a partir de voces no homogéneas.

De Lauretis parte de una premisa explícita: la definición de feminismo “is certainly not a point of consensus” (1986: 4)<sup>50</sup>. A partir de aquí, enumera los principales debates que a mediados de los ochenta se estaban librando en su seno: los desencuentros entre posturas culturalistas y biologicistas, la integración de las nuevas posiciones de las “políticas de identidad” en lo relacionado con la raza, la clase, la opción sexual, etc., o las tensiones y oposiciones que se daban entre la teoría feminista desarrollada en las universidades y la práctica real del movimiento de mujeres. Dice de Lauretis:

These debates make us uncomfortable because they give incontrovertible evidence that sisterhood is powerful but difficult, and not achieved; that feminism itself, the most original of what we can call “our own creations”, is not a secure or stable ground, but a highly permeable terrain infiltrated by subterranean waterways that cause it to shift under our feet and sometimes to turn into a swamp (De Lauretis, 1986: 7)<sup>51</sup>.

Es algo parecido a lo que Damrosch (1995) señalaba con respecto a la literatura comparada: la heterogeneidad de posturas que actualmente la forman (y que podemos diferenciar en los artículos que componen los volúmenes editados por Bernheimer o Saussy), no es un terreno seguro, sino que su situación fluida provoca que no tengamos unas bases firmes, unos fundamentos en los que apoyarnos. Al mismo tiempo, sin embargo, el propio Damrosch señalaba que esta situación fluida es la responsable de que nuestra disciplina sea tremendamente productiva, en un sentido similar al que de Lauretis otorga a la constante autocrítica característica de los debates feministas: “They sustain and nourish the practice of self-criticism, or better, perhaps, self-consciousness, as the Italian

---

<sup>50</sup> Lo mismo podríamos decir de la disciplina comparatista; igual que en el feminismo, no hay consenso a la hora de dar una definición de literatura comparada (como ya hemos visto en el apartado capítulo anterior).

<sup>51</sup> Fijémonos en la relación semántica cercana que existe entre esta ciénaga y el “campo de minas” o el “campo de batalla” que ya han aparecido antes.



feminists call what in the United States we used to call «consciousness rising»” (De Lauretis, 1986: 8). Una autocrítica que, además, tiene que ser entendida no como propia del movimiento en sí, sino del método con el que opera:

But the practice of self-consciousness, which, according to Catherine MacKinnon, is the “critical method” of feminism, its specific mode of knowledge as political apprehension of self in reality, continues to be essential to feminism (...) Consciousness is not the result but the term of a process (...) Consciousness, therefore, is never fixed (De Lauretis, 1986: 8-9).

Por eso, de la misma manera que habíamos aceptado cómo resulta imposible definir la disciplina en la que trabajamos a través de ninguna esencia compartida, las diversas posturas feministas, tampoco pueden ser hoy reducidas a unos principios comunes. En palabras de Lauretis: “What amounts to saying, in effect, is that an all-purpose feminist frame of reference does not exist, nor should it ever come prepackaged and ready-made” (De Lauretis, 1986: 14). La inestabilidad que produce esta práctica autocrítica constante, el aceptar que no es posible llegar a conclusiones cerradas válidas para todos, sería uno de los puntos de encuentro que más claramente convierten a los desarrollos de las teorías comparatistas y de las feministas en paralelos<sup>52</sup>.

Vamos a fijarnos a continuación en las metáforas críticas que Margaret Higonnet utiliza en la introducción a su antología de textos porque pueden ayudarnos a comprender mejor todo esto. En un artículo titulado “Mapping the text: critical metaphors” (Higonnet & Templeton, 1994: 295-212) publicado el mismo año que *Borderwork*, Higonnet hace un estudio de cómo diferentes metáforas

---

<sup>52</sup> Neus Carbonell apunta con respecto a esta misma idea: “La literatura comparada a lo largo de su historia ha tenido la virtud de demostrar que, ante el abismo de la incompreensión estructural entre culturas, siempre puede aparecer un vínculo, el del comparatismo que pone a dialogar lo diferente: otros con otros —y no tanto, «unos con otros». Los estudios de género han desempeñado un papel similar, han convocado el diálogo entre los sexos, como un modo de «hacer algo» con el malentendido estructural que conlleva la diferencia sexual. Ambos, el comparatismo y los estudios de género, allí donde hay diferencia han construido un lazo, en lugar de dejar la incompreensión errar por los caminos de la ignorancia, la superstición o el fanatismo. La dificultad de soportar lo diferente puede dar excelentes frutos” (Carbonell, 2005: 15)

espaciales han poblado el lenguaje crítico. La intención de su trabajo no es, ni mucho menos, deshacerse de ellas —lo que sería una empresa completamente imposible— sino mostrarse consciente del poder que estas metáforas tienen como herramientas para la descripción y la comprensión de los textos, de cómo nos pueden limitar en algunos casos y liberarnos en otros. Pretende, por lo tanto, poner de manifiesto sus implicaciones políticas produciendo, así, un efecto desfamiliarizador<sup>53</sup>. En este artículo, la autora se centra especialmente en las metáforas que se construyen alrededor de los binomios centro/periferia, interior/exterior y alto/bajo; justamente los pares que intenta evitar en la introducción del volumen al que está dedicado este apartado.

El primer término que elige para el título —*Borderwork*<sup>54</sup>— resalta ya la importancia que el concepto de frontera va a tener en este cruce entre comparatismos y feminismos. Las fronteras disciplinarias —pero también las lingüísticas, las geográficas, las identitarias, etc.— van a ser el campo de trabajo de este cruce desde el momento en que se muestra en contra de una definición de la disciplina que sea cerrada y monolítica. Unas fronteras, además, entendidas no como líneas divisorias estáticas, sino como “zonas de contacto”, como lugares dinámicos e interactivos. Como señala Higonnet, las fronteras han sido un tropo privilegiado para cualquier trabajo literario feminista ya que, examinándolas, se han podido entender en ellas los mecanismos de marginación que la historia literaria ha usado para suprimir géneros, grupos de autores, movimientos, etc. Exactamente lo mismo podríamos decir de la literatura comparada que, desde su origen a finales del siglo XIX, no ha parado de proponer formas de traspasar las

---

<sup>53</sup> El artículo va encabezado por una cita de Spivak (“One should perhaps clean up the metaphorical situation moment by moment”) que es contestada poco después por la propia Higonnet: “In contrast to my epigraph from Gayatri Chakravorty Spivak, my goal here is not to «clean up» and purge our critical language metaphors: these are not only inescapable traps but also powerful tools that enable us to release the energies of texts and mobilize institutional change. Instead, by exposing the latent organizational and evaluative functions of our critical vocabulary, I hope to defamiliarize it and to provoke greater awareness of its political implications” (Higonnet & Templeton, 1994: 197).

<sup>54</sup> Es exactamente este término el que nosotros hemos querido traducir como “trabajo *de y desde* las fronteras”

fronteras, aunque sea precisamente las maneras diferentes de entenderlas lo que la han hecho desarrollarse en diversas líneas<sup>55</sup>.

Una metáfora similar a la que ya habíamos aludido anteriormente es la del “guión”, utilizada también por Higonnet (1995); la misma idea de frontera que une y separa es la que se desprende del término “hyphen”, el guión entre lenguas, culturas, artes o discursos que marcan la condición de cualquier comparatista. Un trabajo en el “entre” que comparten, por lo tanto, ambos planteamientos.

Like comparatists, feminist critics have stressed the reexamination of critical boundaries. To be sure, feminists tend to focus on the cultural construction of gender, whereas comparatists traditionally have focused on genre or period conventions and on the transnational movement of forms. While comparatists have identified fences that organize national literary study in order to leap over them, feminists have danced in the minefields of margins (Higonnet, 1995: 155)<sup>56</sup>.

Además de estas concepciones fronterizas y en relación con esas posiciones heterogéneas, también la metáfora del “marco” ha sido utilizada por los planteamientos feministas y comparatistas actuales. Es curioso que el término inglés (“frame”) signifique al mismo tiempo el “marco”, pongamos por caso, de un cuadro o de una ventana —que mantiene por lo tanto connotaciones de límite similares a las de las fronteras que estamos viendo— y también “armazón”, la estructura interna que mantiene unidas las diferentes partes de una construcción.

---

<sup>55</sup> Este mismo tropo de frontera, unido a cierto eco bélico del “minefield” de Kolodny, lo encontramos en Apter (1995): con la metáfora potentísima de la “border war”, esta autora se refiere a la resistencia que los planteamientos postcoloniales estaban encontrando a mediados de los noventa en los departamentos de comparada. Es la misma resistencia que encontraron anteriormente los planteamientos feministas o la deconstrucción: “I would tend to frame the issue as a border war, an academic version of the legal battles and political disputes over the status of “undocumented workers”, “illegal aliens”, and “permanent residents”. What everybody knows is that no amount of border patrolling is going to “keep out” the new arrivals; they will find a place to park themselves much like the previous tenants: deconstruction, feminist theory, gay and lesbian studies, film, popular culture. Postcolonialism will claim its place whether continental comparatism likes it or not; but I think the field stands to become a great deal more interesting if it provides an international house rather than a hotel for the multicultural future” (Apter, 1995: 94-95).

<sup>56</sup> De nuevo aparece la referencia al “minefield” de Kolodny.

Nos interesa especialmente este segundo sentido porque, aunque se insiste de nuevo en la pluralidad de posiciones representadas por las diferentes partes de los feminismos, al mismo tiempo ofrece la idea de intereses comunes, compartidos por todos ellos. Elaine Showalter, para el caso de los estudios literarios feministas, apuntó que aunque estemos lejos de llegar a un acuerdo sobre el sistema teórico más adecuado que pueden compartir, lo que está claro es que todos ellos se unen “by the faith that feminist concerns can bring new energy and vitality to literary studies, for men as well as for women” (Showalter, 1986: 4)<sup>57</sup>. Es éste el sentido que Kolodny utilizó cuando consideró que los diversos acercamientos feministas en los estudios literarios se situaban “under a wide umbrella” (Kolodny, 1986: 145) o, en el caso del que nos estamos ocupando, el sentido con el que Higonnet dota al término “frame” para definir su función de coordinación en el volumen *Borderwork*. Como señala en los agradecimientos de la obra: “For me, this book has been that kind of passport: after I constructed the frame, many colleagues placed their marks in it” (Higonnet, 1994: IX). Lo que propone Higonnet es que la literatura comparada feminista, es decir, los estudios que nazcan de este cruce, se van a encargar muy especialmente de romper tanto con la concepción de una teoría literaria feminista unidireccional y monolítica —igual que había hecho de Lauretis— como de la propia definición canónica de una literatura comparada como disciplina unificada y coherente —en el mismo sentido en el que proponía Chaitin su “literatura diferencial”. Lilian S. Robinson (1987) ya había vaticinado algo así cuando señalaba:

My assumption is that the logic of feminist scholarship and criticism (...) necessarily entails rethinking the entire literary tradition in order to place centrally into it not only an entire excluded sex —which is an enormous enough task— but also excluded classes, races, national groups, sexual minorities, and ideological positions, as well (...) What this means is a more truly comparative literature, one that could, in fact, comfortably be called our literature (Robinson, 1987: 28-29).

---

<sup>57</sup> Como hemos podido comprobar con la cita que Higonnet hace de Spivak (páginas 68-69 de esta tesis).

De todas formas y a pesar de estos buenos augurios, debemos ser conscientes de que, como apunta Higonnet, a día de hoy: “We cannot yet celebrate a happy marriage between comparative literature as a discipline and feminist forms of critical practice” (1995: 157). Una de las causas principales podría ser el hecho de que la literatura comparada se institucionalizara en Estados Unidos de manos de la Nueva Crítica, tendencia que juzgaba ilegítima cualquier aproximación “política” a los textos. Otra sería la exclusión de escritoras del corpus tradicionalmente estudiado por los comparatistas: si sus estudios se han basado en las “obras maestras de la literatura universal”, parece fácil adivinar el porqué de esta ausencia forzada.

Susan S. Lanser añade a estas razones otras dos en su aportación a *Borderwork*. Por una parte, considera que este acercamiento no tendrá una buena acogida mientras la literatura comparada siga teniendo la diferencia lingüística como campo predilecto de sus investigaciones<sup>58</sup>. De la misma forma, mientras que la literatura comparada siga siendo entendida y practicada como “una especie de Naciones Unidas literarias dedicadas a probar el dicho «el mundo es un pañuelo»” (Lanser, 1998: 200), es decir, mientras se sigan defendiendo y extendiendo los valores de universalidad propios de la comparatística que surgió después de la II Guerra Mundial, este cruce no va a ser llevado a cabo o, por lo menos, no va a desarrollarse en los términos que le corresponderían.

Según Lanser “la crítica feminista ha sido a menudo tan insuficientemente comparatista como la literatura comparada insuficientemente feminista” (1998: 195) y esto, en líneas generales, se puede resumir en una frase:

Que la literatura comparada ha preferido no reconocer que «en todo encuentro intercultural hay dominio, sumisión, fusión o resistencia» puede explicar su especial resistencia al feminismo, que ve dominio en la diferencia, y para el que las relaciones de poder son su núcleo teórico (Lanser, 1998: 201)<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Volveremos sobre esta cuestión más adelante, en la justificación del corpus literario que utilizaremos en esta tesis (apartado 4.1. páginas 165-177).

<sup>59</sup> Un hecho que apunta hacia este escaso contagio entre comparatismo y feminismo denunciado por Lanser podía ser, por ejemplo, el que una autora reconocida por algunos como “pionera” del comparatismo europeo haya sido borrada de la propia historia —

Por lo tanto, a mediados de los años noventa, nos encontramos con una situación paradójica<sup>60</sup>: si por una parte hay una serie de autores que hablan del feminismo como una de las líneas claramente establecidas y asentadas dentro de los departamentos de literatura comparada —como se puede observar en Apter (1995) o en el “Informe Bernheimer” (1993)— por otra, hay quienes se quejan justamente de lo contrario (es el caso de las intervenciones anteriores de Lanser o de Higonnet).

En cualquier caso, nos ha parecido pertinente cerrar este apartado con una opinión que transita perfectamente entre estos dos polos; es la que aboga por encontrar el equilibrio entre un exceso de pesimismo o de optimismo que, al fin y al cabo, sólo conducen a la parálisis. Se trata de la opinión de Sarah W. Goodwin; después de señalar que el feminismo no tiene todavía una historia larga en la literatura comparada, que sigue siendo todavía casi una página en blanco (Goodwin, 1994: 265), acaba situando el potencial de este cruce —en la misma línea que Spivak— en la capacidad de proponer nuevas preguntas cada vez, es decir, en la posibilidad de concebir una disciplina en movimiento:

Despite the practical difficulties of doing comparatist historical research and the danger of slipping into facile generalizations, there is a tremendous

---

*story*— de la disciplina: se trata de Madame Staël y sus obras *De l'Allemagne* (1813) y *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). Como señala Goodwin “there is a story to tell in the erasure of Staël’s presence. Consistently, histories of the discipline mention her and drop the subject. Ulrich Weisstein, *Comparative Literature*, calls her book *De l'Allemagne* a “palimpsest” of comparative literature, an overt and unembarrassed metaphor of erasure. More typical is the overture of praise followed by dismissal offered by Hugo Dyerinck: he calls her work decisively influential, then dismisses it for being limited in its point of view; see his *Komparatistik: Eine Einführung*” (1994: 252). Se trata de una prueba más de la construcción “gendered” no sólo de la historia literaria, sino de la misma disciplina comparatista. Para profundizar en esta cuestión, remitimos a Lanser & Beck, 1980.

<sup>60</sup> No olvidemos que estamos todo el tiempo refiriéndonos al contexto norteamericano que fue el primero en atender a esta circunstancia. Si hablásemos del estado español, la situación sería tremendamente diferente. En primer lugar, deberíamos fijarnos en que la literatura comparada, tal y como señalaba Claudio Guillén, es una disciplina que aquí no se ha desarrollado al mismo ritmo; en segundo lugar, sólo en época muy reciente se han introducido en algunos programas de teoría de la literatura referencias a las teorías literarias feministas. Por lo tanto, podríamos decir que ninguno de las dos líneas que estamos cruzando en este trabajo están en nuestro contexto inmediato “normalizadas” dentro de la universidad.

potential here for new energy in comparative literature studies. On place to begin rewriting the disciplinary borders might well be with questions: What are the relations between nations as constructs and cultural models of gender? Are nations exclusively part of a male-centred political world? How literary texts compare to other cultural documents in the ways they reinforce or undermine national boundaries? How do women and men place themselves with reference to those processes, and what role do gender constructs play? This is only one set of questions on the table, but it may be one that comparatists in particular should address (Goodwin, 1994: 266).

### **2.3. Comparatismo feminista: un trabajo *de y desde* las fronteras**

Vamos a dedicar el resto de este segundo capítulo a trazar las líneas por las que transitan los diferentes estudios que podemos encontrar en este cruce de caminos comparatistas y feministas.

En un primer momento nos planteamos esta tarea siguiendo una especie de falsilla muy simple que, aunque —sospechábamos— iba a ser insuficiente, nos podría resultar útil. Se trataba, inicialmente, de hacer una especie de trabajo de campo, de recolección de datos: localizar los principios básicos que articulan estos diferentes y muy dispares trabajos y agruparlos en tres grandes secciones. La primera de ellas correspondería a la conceptualización del objeto de estudio, o lo que es lo mismo, a contestar la pregunta ¿qué estudia un comparatismo feminista? Con el resultado del segundo, obtendríamos las claves del método que utiliza, es decir, ¿cómo trabaja un comparatismo feminista? Y finalmente, siguiendo esta misma lógica, tendríamos un tercer grupo que consistiría en los objetivos que persigue, o lo que es lo mismo, ¿para qué actúa un comparatismo feminista?

Después de llevar a cabo la primera fase, la de observación, surgió el problema, pues esta falsilla, más que ayudarnos, hacía que nos perdiésemos en dudas cada vez menos productivas: cómo separar, por ejemplo, el objeto de estudio del método en un trabajo de Rajeswary Sunder Rajan titulado “Life after rape: Narrative, Theory and Feminism” (1994), donde trabaja la imbricación entre la violación física de personajes femeninos pertenecientes a cinco obras literarias y

la estructura narrativa que se utiliza para contarlo. En qué medida el objeto y el método, en este caso, son la misma cosa. Hasta qué punto el objeto de estudio y el método no están profundamente ligados, fusionados, irreconocibles.

De la misma forma, un trabajo como el de Lore Metzger titulado “Modifications of Genre: a Feminist Critique of «Christabel» and «Die Braunt von Korinth»” (1994), en el que estudia la función normativa y reguladora del *genre* (género literario) en relación al *gender* (construcción de género), ¿podríamos decir que se trata de un estudio de genología comparatista? ¿Es sólo eso? Nuevamente, las fronteras entre el objeto de estudio y el método con el que se afronta son indescifrables.

El problema con el que nos estamos enfrentando no es menor, y no ha sido únicamente afrontado por los estudios feministas en el campo de la literatura comparada. Se trata de dilucidar hasta qué punto las bases sobre las que se construyó la disciplina comparatista siguen siendo hoy útiles. Si las preguntas han cambiado, no podemos pretender que las respuestas se puedan clasificar en la misma falsilla en la que, más o menos cómodamente, se asentaban las taxonomías anteriores.

Como expusimos en las páginas iniciales del trabajo, el gesto que inauguraron los primeros intentos de literatura comparada estaba muy relacionado con esto. La reacción en contra del estudio literario tradicional fracturado por cuestiones tanto lingüísticas como nacionales pareció suponer, al mismo tiempo, un cambio tanto del objeto como del método y los objetivos del estudio literario. En realidad, se trataba de desafiar las fronteras de la lengua y de las naciones para conseguir objetivos distintos dependiendo de cada tendencia: o se intentaba hacer un mapa de “influencias” internacionales, o bien se pretendía una visión amplia de fenómenos “supranacionales”, es decir, la búsqueda de universales literarios que nos llevaría irremisiblemente a despejar el hecho de la “literariedad”<sup>61</sup>.

Con la entrada de la interdisciplinariedad, tal y como la entendía Remak, parecía avicinarse un cambio más radical: el comparatista ya no contaba, para llegar a esos “universales”, solamente con la literatura, sino que debía ampliar sus

---

<sup>61</sup> Véase nota al pie número 11 (páginas 20-21).



horizontes a la música, al cine, a la filosofía, etc. Examinándolo con más cuidado, se trataba simplemente de un cambio de objeto, o mejor dicho, de una ampliación<sup>62</sup>.

Lo que ocurrió es que se confiaba en la posibilidad de saltar unas fronteras, lingüísticas y nacionales primero, disciplinarias después, con el objetivo de engrasar un poco las tuercas de un modelo de estudio literario que, durante siglos, había permanecido inmutable. Ahora bien, al hacerlo, estas fronteras eran concebidas como líneas divisorias a la vez invisibles y bien delimitadas que separaban nítidamente, por ejemplo, la literatura francesa de la literatura española. La cosa se complicaría si la frontera a la que nos refiriéramos fuera menos “evidente” pues ¿qué línea invisible separa la literatura española de la literatura catalana? ¿La del idioma? ¿Y la literatura francesa de la literatura argelina? O, por seguir el mismo ejemplo ¿la literatura española de la mexicana? ¿La nacional?

La propuesta de Wellek de dejar de lado estos problemas y dedicar nuestros esfuerzos a la búsqueda de universales literarios, no deja de ser una manera de enmascarar el asunto pues, a poco que indagemos, llegaremos a la conclusión de que esos supuestos universales han estado siempre ligados a lenguas y a naciones hegemónicas (a unos cuantos idiomas europeos y a unos cuantos países europeos y norteamericanos).

Con la entrada de los diferentes planteamientos críticos en la disciplina, eso que en el capítulo anterior hemos denominado las últimas tendencias, parece que sí se produce un cambio. El movimiento que ha realizado la literatura comparada feminista va a servirnos, a manera de metonimia, como ejemplo de un trabajo que se está llevando a cabo hoy en formas muy dispares. El cambio que se produce puede ser entendido recurriendo a estas mismas metáforas espaciales pues se trata, en definitiva, de un cambio de concepción de la frontera: de ser

---

<sup>62</sup> De hecho, gran cantidad de los estudios interdisciplinarios que todavía hoy se llevan a cabo, descansan sobre las mismas bases metodológicas que han llevado a diferentes autores a proponer tipologías fijas. Por ejemplo, muchos de estos estudios serían fácilmente encasillables en los grupos de: tematología, morfología, genología, relaciones internacionales o historología, por decirlo en palabras de Guillén.

unos límites nítidos y palpables, una especie de barreras que separaban limpiamente espacios atendiendo a diferencias nacionales, lingüísticas o disciplinarias, han pasado a ser, como decía Higonnet, lugares dinámicos e interactivos; por una parte, esto supone que son espacios transitables —que pueden ser paseados— y, por otra, que son artificiales, contruidos<sup>63</sup>.

Según Higonnet, los esquemas comparatistas que eligen las fronteras de las lenguas, de los países o de los continentes, ocultan la complejidad de los entretejimientos que se dan entre los procesos culturales; con su empeño por saltar de uno a otro lado de estas fronteras, entre estas diferencias, oscurecen otras que, de la misma forma, están operando en cualquier producción cultural: ya sean las de clase, las de género, las de raza, etc.

El gesto que representa la literatura comparada feminista sería algo así como el rechazo a dar por supuestas estas fronteras, la negación de que existan sin más; en contra de esto, si lográramos imaginarlas por un momento como una larguísima muralla, podríamos ver cómo este impulso se iniciaría como una excursión en su búsqueda; una vez alcanzadas, serían trepadas, caminadas, rastreadas... Se intentaría buscar los puntos de conexión entre varias, se marcarían las que no han sido señalizadas para, finalmente, estar en condiciones de descender y cavar en busca de los pilares sobre los que fueron contruidas en tiempos inmemoriales. El cambio llega cuando, después de todo el esfuerzo, surge la revelación: los cimientos, al fin y al cabo, no eran más que arena apelmazada por el propio peso.

### **2.3.1. Un debate que planea sobre todo esto: el desmantelamiento de lo extrínseco y lo intrínseco**

Antes de mostrar algunos de los planteamientos comunes de este cruce específico de intereses, tenemos que afrontar un debate que planea por encima de nuestras

---

<sup>63</sup> A esto mismo se referían Mercè Picornell y Margalida Pons en la introducción a su obra de 2009 cuando tratan las características comunes de las actuales tendencias comparatistas; según estas autoras: “La frontera és, en aquestes pràctiques, el lloc del contagi que permet el coneixement de l'altre a través de la in-corporació i no només de la contemplació des d'una de les bandes. Aquest contagi desdramatitza la severitat purista de la separació d'allò fronterer i converteix els duaners en passejants —sovint en *turistes*” (Picornell i Pons, 2009: 18).

cabezas siempre que nos adentramos en cuestiones relacionadas con la teoría literaria en el siglo XX; nos referimos a las discusiones que tienen como objeto la defensa o el ataque a los dos polos alrededor de los que, durante este siglo, se ha entendido el acercamiento literario: los llamados estudios extrínsecos y los intrínsecos<sup>64</sup>. Dado que es un debate con múltiples ramificaciones y matices, nos limitaremos simplemente a señalar de qué manera se ha encarnado en las posiciones comparatistas.

En el transcurso de la fase de desarrollo de la disciplina esta distinción sirve de elemento diferenciador de las llamadas dos escuelas comparatistas: mientras que la “escuela francesa” sería la representante de la concepción extrínseca, la “escuela americana”, lo sería de la intrínseca. Cabe señalar que, en este contexto, la observación extrínseca se identificaba con la búsqueda de relaciones genéticas, de datos comprobables, de conexiones internacionales (*rappports de fait*), es decir, con la visión historicista que comportaba el “antiguo paradigma” de literatura comparada.

De la misma forma, el estudio intrínseco se entendía como ese tipo de trabajo cuyo objetivo último era el descubrimiento de valores supranacionales, de fenómenos equiparables en diferentes lugares, tiempos, etc., es decir, aquellos estudios que, mediante la comparación de ejemplos dispares, pretendían reconocer una especie de “universales literarios” que conformaran la “literariedad”. Sabiendo esto, es fácil entender por qué esta aproximación, en la narrativa de la disciplina, ha sido identificada con la llamada “escuela americana”.

---

<sup>64</sup> Alrededor de estos dos tipos de acercamiento literario organiza Wellek los materiales para su *Teoría literaria* en 1953. Los estudios extrínsecos de literatura son los “más extendidos y florecientes” y “se preocupan de su marco, de su medio ambiente, de sus causas externas”; aunque pueden “encaminarse simplemente a interpretar la literatura a la luz de su contexto social y de sus antecedentes, en la mayoría de los casos se convierte en una explicación «causal» (...) nunca puede resolver problemas de descripción, análisis y valoración de un objeto como obra literaria” (Wellek, 1985: 87). Por otra parte, los intrínsecos son presentados por este mismo autor como “el punto de partida natural y sensato de los estudios literarios”, “la interpretación y análisis de las obras literarias mismas” que proponen un necesario replanteamiento y revisión de “los antiguos métodos de la retórica, la poética o la métrica” (Wellek, 1985: 165-166).

Lejos de una separación dicotómica, polarizada y excluyente, los trabajos de Claudio Guillén apuestan por una posible y necesaria combinación dialéctica de ambos puntos de partida: éste es el corazón mismo de su propuesta de trabajo “entre lo uno y lo diverso” y el origen del “problema” que, según él, caracteriza la preocupación de todo comparatista. Guillén equipara la postura extrínseca, la historicista, con “lo diverso”, con “lo plural” con la búsqueda de diferencias y especificidades, mientras que la intrínseca quedaría reflejada en “lo uno”, en “la esencia”, en “la unidad” de toda la literatura. Este debate entre la esencia y lo plural además, según Guillén, es uno de los temas de reflexión principales de la cultura moderna. Su propuesta se resume en las siguientes líneas:

No nos es dado eliminar ni la diferencia individual ni la perspectiva unitaria; ni la emoción estética singular, basada en la percepción de lo que está ahí, ni la inquietud integradora. La tarea del comparatista es de orden dialéctico. Por ello dije que lo que la caracteriza es la consciencia incesante de un problema. Pues la investigación de relaciones dialécticas conduce al enriquecimiento progresivo de nuestra percepción de sus elementos constitutivos. Por una parte, no todo es individualidad en *esa isla encantada* que es la obra literaria (o incurriríamos en un formalismo ingenuo). Y aún es más obvio, por otra parte, que aquello que pueda surgir ante nosotros como dimensión o componente universal de la historia literaria, o de ese maremágnum siempre cambiante y renaciente que llamamos literatura, no es premisa acabada, de fácil admisión, sino más bien una hipótesis de trabajo, menesterosa de comprobación y análisis, y de un acervo de saberes muy superior al que hoy poseemos (Guillén, 2005: 39) [el subrayado es nuestro].

En esta misma línea, según Adrian Marino en 1980, se situaban las intenciones de René Étiemble; teniendo en cuenta que la dicotomía intrínseco-extrínseco está dentro del debate comparatista desde la crisis enunciada por Wellek y que se ha hecho “casi obligada la referencia a la propia elección (aproximación «histórico-positivista» y/o «crítico-interpretativo-extrínseca»)”, este autor se pregunta si, puesto que ésta es su preocupación principal, no sería posible considerar que la literatura comparada es una “disciplina «intermedia», cuando no una disciplina doble: «auxiliar» de la historia de la literatura o «superdisciplina» (¿atrofia o

hipertrofia?), con dos «subdisciplinas»: una estética y otra cultural-histórica” (Marino, 1998: 54-55).

En cualquier caso, estas dos posiciones compartirían una base similar: el cariz de las dos fronteras que un comparatista debe interrogar independientemente de la posición que elija. Como señala el propio Guillén, éstas pueden ser de dos tipos: las fronteras espaciales (que definen las especificidades nacionales, continentales y/o lingüísticas) y las fronteras temporales (que marcarían las diferencias históricas). De la misma forma, los llamados “universales”, son entendidos también con respecto a estos dos ejes: un elemento es considerado universal en cierto momento, o para cierta época histórica, porque se ha comprobado su existencia en diferentes lugares geográficos y lingüísticos.

El término más débil de esta ecuación, como apuntaba Guillén, es el de esos supuestos universales ya que, además de haber sido contruidos basándose en las obras de muy pocos países (de Europa y América del Norte), están irremediamente destinados a ser desmentidos con el paso del tiempo.

Ya en 1963 Étiemble había propuesto desplazar el interés hacia otras literaturas y otros planteamientos comparatistas que nos permitieran salir de una visión tan “provinciana” de la disciplina. Como vimos en páginas anteriores, en el impulso que alienta a las nuevas formas de entender la literatura comparada a finales del siglo XX se reconoce la impronta de este autor francés, aunque las soluciones a las que han llegado, hayan sido diferentes: mientras que, para desenmascarar los supuestos universales, Étiemble había optado por ampliar todo lo posible el número de tradiciones y de lenguas a las que atender en su construcción, con lo que demostraba la parcialidad interesada que existe a la hora de elegir las fronteras susceptibles de ser saltadas, los movimientos integrantes de estas últimas tendencias comparatistas han querido multiplicar el número de fronteras, es decir, sacar a la luz —o desenterrar, por seguir con la metáfora— aquellas otras murallas que, de igual manera, han afectado al fenómeno literario<sup>65</sup>; la

---

<sup>65</sup> Higonnet, reflexionando sobre la posición del crítico literario, añade el siguiente matiz a esta idea: “One of the most telling strategies to decenter the canon and destabilize dominant norms has been the device of consciously multiplying the approaches of the critic”; lo que Jane Marcus denomina “quotational poliphony” o lo

frontera de género que da razón de ser a la aparición de la teoría literaria feminista, sería uno de los ejemplos paradigmáticos.

A partir de la entrada de estos movimientos en la universidad, se ha producido lo que podríamos llamar una nueva oleada de protesta en contra de lo extrínseco, que pasa ahora a ser entendido, dentro de la literatura comparada, no como aquellos acercamientos historicistas a la disciplina identificados con la escuela francesa, sino como los debates provenientes del feminismo, de los *back studies*, de los estudios gays y lésbicos, de los postcoloniales, etc.

A pesar de tratarse de planteamientos tan dispares (los positivistas por una parte y las últimas tendencias por otra) sus críticos, en muchos casos, los han querido mostrar como equivalentes. Cuando en 1982 D. W. Fokkema estableció las cuatro premisas sobre las que se sustentaba el “nuevo paradigma” de la literatura comparada —una nueva concepción del objeto de estudio, nuevos métodos, nueva percepción de la relevancia científica de la investigación literaria y nueva visión de su justificación social— también advirtió: “Algunos estudiosos han malinterpretado el nuevo paradigma como una vuelta al viejo positivismo. Este equívoco sigue del fracaso de reconocer la perspectiva histórica y de apreciar y valorar la reflexión metodológica del nuevo paradigma” (Fokkema, 1998: 112).

Lo que se pone en duda a la hora de juzgar estas últimas tendencias tan negativamente es la misma licitud de sus planteamientos en lo relacionado con el discurso literario; a partir de la afirmación de Guillén: “El valor social y político de una publicación feminista es en mi opinión indiscutible; pero su calidad crítica literaria no lo es” (2005: 17-18) podemos empezar a entender de qué se trata.

Como ya comentamos, en esta argumentación Guillén toma lo social y lo literario como dos realidades independientes; dentro de lo literario, diferencia, a grandes rasgos, el fenómeno extrínseco de las historias literarias, y el intrínseco de la teoría y la crítica, los dos acercamientos que, según él, se deben combinar dialécticamente; ahora bien, el intentar introducir en la misma discusión

---

que Spivak propone cuando se presenta como crítica “marxista-feminista-deconstruccionista” (Higonnet & Templeton, 1998: 202).

cuestiones relacionadas con la clase, con el género, o con la raza es, para esta misma visión, confundir términos, es aplicarle al discurso literario las categorías y las injusticias existentes en el mundo social. Mundo y literatura —recordemos la metáfora “esa isla encantada” (Guillén, 2005: 39)— no son la misma cosa, tienen reglas de juego diferentes. Es esta concepción la que le permite continuar el argumento:

Escindida, estrellada, desde finales del siglo XVIII, la literatura *se reparte, se dispersa, se esfuma*, y hasta cierto punto, a pesar de los pesares, *se reconstituye*. Y con las generaciones, los sistemas, las teorías, las historias, las antologías, la literatura *tiende* una y otra vez *a reordenarse*. Pues, tela de Penélope, sin cesar *se procura reunir* lo que fue separado, *lo que la lectura y el estudio restauran y reconstruyen*. Vaivén primordial, este doble movimiento entre la descomposición y la recomposición, la incoherencia y la integridad (Guillén, 2005: 45-46) [el subrayado es nuestro].

Parecemos advertir la trampa cuando nos damos cuenta de que Guillén, muy hábilmente, recurre a un mito clásico —la tela de Penélope— para no explicitar el agente de los verbos que utiliza en el fragmento; por la formulación retórica y gramatical que utiliza, parece dar por sentado que la literatura es un ente autónomo capaz, por lo tanto, de “reordenarse”; oscurece, así, que ese procurar “reunir lo que fue separado”, esa “restauración” o esa “reconstitución” va a tener siempre como origen un agente externo a ella. “La lectura y el estudio”, eso está claro; pero aún estando de acuerdo con esto, podríamos preguntarnos: la lectura y el estudio de qué literatura; la lectura y el estudio de quién; la lectura y el estudio que persigue qué intereses. Exactamente éstas son las preguntas que, a partir de los años ochenta, empezaron a recorrer insistentemente los pasillos de los departamentos de literatura comparada de un buen número de universidades.

### **2.3.1.1. Literatura/Mundo**

El hecho de que haya una separación clara y limpia entre literatura y mundo es una de las principales falacias que la teoría literaria feminista —entre otras— se ha propuesto desmontar, pues, lo que entendemos por “literatura” y por “mundo” son dos constructos íntimamente relacionados.

Para profundizar en esta cuestión hemos creído conveniente confrontar la cita anterior de Guillén con las siguientes palabras escritas por Virginia Woolf en 1929:

La obra de imaginación es como una tela de araña: está atada a la realidad, leve, muy levemente quizá, pero está atada a ella por las cuatro puntas. A veces la atadura es apenas perceptible; las obras de Shakespeare por ejemplo, parecen colgar, completas, por sí solas. Pero al estirar la tela por un lado, engancharla por una punta, rasgarla por en medio, uno se acuerda de que estas telas de araña no las hilan en el aire criaturas incorpóreas, sino que son obra de seres humanos que sufren y están ligados a cosas groseramente materiales, como la salud, el dinero y las casas en que vivimos (Woolf, 2002: 60).

Penélope es sustituida aquí por Aracne, la artista castigada por tejer imágenes demasiado realistas de mujeres violentadas (Europa, Leda, Antiope...). Según Nancy K. Miller, un mito que nos devuelve la idea del texto como tejido —tan de moda desde Barthes— pero con la virtud de no limitarse a él, sino de ir más allá para dar cuenta de la violencia ejercida sobre quien teje (Miller, 1986b: 272-273). A diferencia de la concepción de Guillén de la literatura como “tela de Penélope”, como “esa isla encantada”, la “tela de araña” unida a la realidad por las cuatro puntas de Woolf incide claramente en lo deseamos proponer en este apartado.

Para seguir el camino, vamos a fijarnos ahora en una pregunta clásica que enunció Linda Nochlin en un texto de 1971 ya que conecta perfectamente con lo que intentamos explicar. Dice esta autora:

Si se responde de manera adecuada, una pregunta tan sencilla como «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» puede provocar una reacción en cadena que llegue a abarcar cualquier hipótesis aceptada en este terreno e ir, luego, más allá, hasta incluir la historia y las ciencias sociales o, incluso, la psicología y la literatura, poniendo así en cuestión desde un primer momento las divisiones tradicionales de la investigación intelectual (Nochlin, 2004: 101).

Según Nochlin, el movimiento feminista en lo que se refiere a los estudios artísticos —y que nosotros podemos extrapolar sin problema al ámbito



literario— tiene dos maneras de contestarla: la primera se trataría de “picar en el cebo e intentar responder a la pregunta tal como aparece planteada, desenterrar ejemplos de mujeres artistas insuficientemente apreciadas”. Se trata de un trabajo de archivo que, en la mayoría de los casos, no difiere en gran medida de los trabajos de un universitario corriente cuyo objetivo sea defender “la importancia de un maestro no reconocido o secundario”. Aunque se trata de una tarea necesaria y, afortunadamente, cada vez más extendida, al mismo tiempo, no deja de ser una estrategia “que no afronta en realidad la pregunta” con la que comenzaba la explicación.

Otra posibilidad, todavía menos desarrollada, es la que defiende que las obras realizadas —escritas— por mujeres tengan unas características estilísticas específicas que se relacionen exactamente con este lugar marginal que ocupan; la cuestión de la “feminidad” en la literatura, sin embargo, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, no deja de ser un debate igualmente problemático. De todas maneras, como apunta Nochlin: “El problema no reside tanto en la concepción feminista de lo que es la feminidad en el arte, sino en una concepción equivocada de lo que es el arte, en la idea ingenua de que arte es la expresión directa y personal de la experiencia emocional del individuo”.

La sutil respuesta a su pregunta nos sirve para seguir adelante:

La realidad es que no ha habido, hasta donde sabemos, grandes mujeres artistas, aunque sí muchas interesantes y buenas que no han sido suficientemente estudiadas o apreciadas —pero tampoco ha habido grandes pianistas de *jazz* lituanos ni tenistas esquimales (...) No hay mujeres equiparables a Miguel Ángel o Rembrandt, Delacroix o Cézanne, Picasso o Matisse (...) Como tampoco hay estadounidenses negros que se les puedan comparar (Nochlin, 2004: 102-103).

Sabemos que la literatura no se relaciona con la sociedad a manera de espejo; a nadie se le escapa que una trama contada en una novela no es el mundo y, es más, ni tan siquiera es su reflejo fiel; pero, de la misma forma, tampoco es posible proclamar alegremente su independencia ya que, cuestiones como las anteriormente planteadas por Linda Nochlin lo desmentirían rotundamente.

Todo esto quedaría más claro si aceptáramos que la literatura es una institución y que, como cualquier otra, nace de profundas raíces sociales que, tal como advertía Eagleton, no se pueden obviar; así pues, no se trata tanto de que la literatura sea el reflejo de las prácticas sociales, sino más bien, de que sería su legitimación.

La culpa no es de nuestro horóscopo o nuestras hormonas, de nuestros ciclos menstruales o nuestros espacios interiores vacíos, sino de nuestras instituciones y nuestra educación —entendida como todo aquello que nos ocurre desde el momento que entramos de cabeza en este mundo de símbolos, signos y señales cargados de sentido. En realidad, lo milagroso es que, a pesar de que las mujeres o los negros tienen un número tan abrumador de posibilidades en contra, haya habido tantos y tantas que han conseguido un grado de excelencia tan elevado (Nochlin, 2004: 103-104).

Mientras que no nos enfrentemos a la causa que explica estas ausencias y asumamos que no se trata sólo de una cuestión de ocultamiento y de marginación —que también— sino que la estructura de la literatura, igual que la de las artes, la historia, la psicología, las ciencias sociales, etc. son producto de los mismos principios básicos que sustentan la sociedad en la que vivimos, no estaremos más que dando rodeos por la capa más superficial de la cuestión. O si no, ¿cómo explicar que, en todos estos ámbitos, se acepte como “natural”, como “objetivo” o como “no marcado” el punto de vista del hombre blanco, occidental, de clase media y heterosexual? Como dice Nochlin, “esta tendencia es tan cierta en el reino de la investigación académica como en nuestra organización social” y por ello, cualquier discurso que, como el que acabamos de citar de Guillén, separe tan tajantemente estas dos realidades, no puede escaparse de nuestra sospecha.

Volviendo a los planteamientos comparatistas, podemos decir que este límite tan “evidente” (el que supuestamente separa de manera nítida el mundo de la literatura), es una de las fronteras que Higonnet intuye como lugar ineludible por el que una versión feminista de la disciplina va a tener que transitar.

Retomando el primero de los objetivos de este punto, podemos concluir que si, como hemos dicho, es imposible seguir considerando la existencia separada y

autónoma de estos dos campos —mundo/literatura—, de igual manera, la dicotomía de estudios intrínsecos y extrínsecos se volvería problemática, pues haría falta preguntarse siempre a qué interior o a qué exterior nos estamos refiriendo.

### **2.3.1.2. Posible deconstrucción del binomio extrínseco/intrínseco y propuesta de “compromiso con las diferencias”**

Si regresamos por un momento al texto de Gilbert Chaitin en el que proponía su “literatura diferencial” —y que nosotros hemos tomado como base conceptual de estas últimas tendencias comparatistas— veremos cómo la deconstrucción de este binomio intrínseco/extrínseco juega un papel fundamental en la argumentación. Este autor demuestra cómo estos dos tipos de estudios, que supuestamente se encontrarían totalmente enfrentados, en realidad, son las dos caras de una misma moneda, de una misma fase que él llama la de “la unidad en literatura comparada”. Si bien, según la narrativa de la disciplina, los interlocutores del debate comparatista se solían reunir alrededor de uno u otro polo desde su aparición, Chaitin argumenta que, aunque no sea evidente, no estaban haciendo dos cosas distintas. Se trataba de un debate falso porque, bien mirada, la base primordial de la que partían ambos era común: la fe en la unidad. El desacuerdo se limitaba, simplemente, al lugar donde ésta se debía colocar. Mientras que los primeros confiaban, por ejemplo, en encontrar una serie de rasgos particulares en una determinada literatura nacional contraponiéndola a lo largo y ancho del mundo (occidental) a las otras, los segundos creían posible rastrear, a partir de la observación de los textos (“obras maestras” de la literatura también occidental) esa esencia denominada “literariedad”<sup>66</sup>.

Desde la perspectiva de Chaitin, ha llegado la hora de que la literatura comparada deje de basarse en esta supuesta unidad y se reorganice “de acuerdo con métodos diferenciales”. Para explicar esto, parte de la siguiente cita de Saussure:

Todo lo que se ha afirmado hasta el momento se reduce a lo siguiente: en la lengua solamente hay diferencias. Más aún: una diferencia generalmente implica términos positivos entre los cuales se establece la diferencia; pero en el

---

<sup>66</sup> Véase nota al pie número 11 (páginas 20-21).

lenguaje solamente hay diferencias: sin términos positivos. Tanto si tomamos el significante como el significado, la lengua no tiene ni ideas ni sonidos, solamente diferencias conceptuales y fónicas que producen un sistema... dicho de otra forma, el lenguaje es forma y no substancia (cito desde Chaitin, 1998: 156).

Ante esto, Chaitin señala que los fonemas o las ideas no existen de manera independiente, no tienen una esencia propia; su única “naturaleza” es la diferencia que presentan con respecto a los otros. Por otra parte, las unidades positivas —las palabras— están ellas mismas construidas “en las arenas movedizas de la diferencia (...) como los compuestos químicos, estas unidades son, de hecho, compuestos, pero no de átomos sino de sistemas de diferencias, «otros» no unitarios definidos solamente por su otredad recíproca” (1998: 157).

Según Chaitin, esta argumentación lingüística nos sirve también para entender lo que ha ocurrido en nuestra disciplina; hasta ahora, los comparatistas se han limitado a considerar los “términos positivos” de la literatura —las obras, autores, géneros, periodos, literaturas nacionales, literariedad— sin tener en cuenta los sistemas de diferencias que se combinan para dar lugar a todos esos constructos complejos. Su propuesta, por lo tanto, consistirá en abandonar las “tendencias universalizadoras”, negar la existencia de cualquier esencia en literatura y entrar en el juego y la investigación de las diferencias.

Como apuntamos más arriba, Eagleton (1983) había llegado a una conclusión parecida con respecto al hecho literario, pues había demostrado cómo es imposible definir nada parecido a una “esencia” de la literatura. Los sistemas literarios, como los lingüísticos, sólo pueden ser pensados —construidos, inventados— a través de las relaciones entre sus miembros, sólo se les puede concebir a partir de sus diferencias. Como dice Chaitin, la aplicación de cualquier tipo de unidad, de cualquier fenómeno calificado de universal en literatura, ha demostrado ser una construcción etnocéntrica (euro-norteamericana, blanca, masculina, de clase media y heterosexual) y, por lo tanto, impuesta e interesada.

Es exactamente este el punto en el que su propuesta de “literatura diferencial” se distancia: “En lugar de imponer una unidad etnocéntrica so capa de universalidad y de una supuesta objetividad, se buscaría la liberación de diferentes voces para dejarlas en su otredad” (Chaitin, 1998: 163). Dicho de otra manera: el centro de gravedad de nuestro estudio tiene que dejar cuanto antes de ser la igualdad, la unidad, para pasar a situarse en las diferencias.

Antes de seguir adelante, es conveniente apuntar que, cuando hablamos de unidad, no nos referimos únicamente a la supuesta unidad nacional, lingüística o literaria, sino que incluimos también otro tipo de “términos positivos” igualmente problemáticos como serían la unidad de género, la de clase, la de raza, etc. Como advierte Chaitin:

la diferencia no debe erigirse como un principio positivo de conocimiento ético, político o pedagógico, puesto que el impulso aporético de la Otredad se perdería; esto es, la posibilidad de producción de algo inesperado, de algo fundamentalmente impredecible. Si la diferencia se convierte en el objeto de una búsqueda, como la literatura universal en Wellek y Warren, o en un horizonte de expectativas, como en la síntesis lectora de Iser, entonces se habrá convertido en un principio de igualdad; en lugar de estructurar el mundo, se habrá convertido en parte del mundo (Chaitin, 1998: 165).

En este sentido, una autora como Joan W. Scott tituló muy significativamente su intervención en la *4th European Feminist Research Conference* del año 2000: “Fictitious unities. «Gender», «East» and «West»”. Scott construye toda su exposición como una fábula con moraleja que pretende advertirnos de la necesidad de ser conscientes de cómo usamos estas categorías a la hora de construir nuestras diferencias, ya que corremos siempre el peligro de caer en ficciones que nuevamente las borren:

It also seemed a cautionary tale about the ways we use categories to designate our differences. West/East (but also North/South and First World/Third World) have at various moments tended to obscure the ways in which history and politics refuse the simplicity of these «fictitious unities.» Although they were introduced to counter the universalizing (and thus homogenizing) identities of

‘woman’ and ‘feminist,’ these designations have created homogeneities of their own, effacing all kinds of other differences —especially differences of history and politics— among women and feminists within the designated groups (Scott, 2000).

Esta voluntad de investigar la diferencia, de someterla a estudio sin objetivarla, comparte el gesto de explorar las fronteras al que anima Higonnet. El fin último de este movimiento sería, en definitiva, llegar a comprenderlas, poder leerlas para entender su razón de ser y sus consecuencias; en definitiva, una propuesta bien diferente a aceptarlas como simples barreras susceptibles de ser saltadas.

La invitación siguiente de Susan S. Lanser se refiere a este mismo aspecto. Según esta autora, una “literatura comparada global conscientemente feminista” tiene que basarse en “la presunción de la diferencia como premisa al menos igual a la presunción de similitud”. Si consiguiéramos esto estaríamos abriendo “maneras infinitamente más complejas de entender las relaciones textuales de raza, de sexo, región o colonia, y de reconocer que una parte considerable de la literatura universal es «fronteriza»” (Lanser, 1998: 204).

Siguiendo la misma línea que Chaitin, Higonnet advierte del peligro que supone esta estrategia equilibrista constante —lo que nosotros hemos llamado un trabajo *de y desde* la frontera— pues la distancia que separa el “compromiso con la diferencia”<sup>67</sup> y su objetivación, es decir, su conversión en unidad, en identificación, es muy corta<sup>68</sup>. Resulta un peligro, sin embargo, al que están acostumbrados tanto comparatistas como feministas:

Feminists have often focused exclusively on differences of gender, while comparatists have focused on national or linguistic identity as a primary locus of difference. As Diana Fuss argues, a problem arises at the point “when the

---

<sup>67</sup> Utilizamos aquí “compromiso con la diferencia” como una traducción insuficiente de “engagement with difference” o “engagement with the Other”.

<sup>68</sup> Cuando las diferencias son asumidas por el discurso del poder, su fuerza queda neutralizada, pierden lo que Chaitin llama el “impulso aporético”, dejan de ser diferencias. El problema es, ¿cómo conseguir hablar de la diferencia sin “asumirla”? ¿Es posible?

central category of difference under consideration blinds us to other modes of difference and implicitly delegitimizes them” (Higonnet, 1995: 156)<sup>69</sup>.

No hay una manera única ni definitiva de actuar que nos asegure no fracasar ante esta situación incómoda, aunque, siguiendo con otro texto de Diana Fuss, tampoco podemos permitir que esto nos paralice. Cualquier categoría de diferencia tiene la capacidad de sostener y, a la vez, de subvertir el binomio que la sustenta. Un caso claro de este doble juego es la institucionalización de la “literatura de mujeres” que, si bien es capaz de desenmascarar la posición ideológica desde la que se dicta el discurso literario normativo, corre a la vez el peligro de la guetización que supone cuando es aceptada no como “otro”, sino sumada como parte del “uno”, como “capítulo de” o como “tema en”.

El trabajo comparatista feminista estará, por lo tanto, muy relacionado con la estrategia propuesta por Fuss. Aunque ella se refiera únicamente al binomio a través del cual se concibe la diferencia sexual, es posible extrapolar sus planteamientos a muchos otros pares que constituyen nuestra manera de concebir el mundo, también el mundo literario:

Que las oposiciones jerárquicas tiendan siempre hacia su propio restablecimiento, no significa que jamás puedan ser invadidas, interferidas y menoscabadas críticamente. Lo que significa es que debemos estar pendientes de trabajar contra una tendencia así: lo que se requiere es nada menos que una insistente e intrépida desorganización de las mismas estructuras que producen esta lógica ineludible. Tal vez lo que no podamos eludir en este momento de la historia es un «análisis interminable», una responsabilidad de ejercer una presión continua *de y sobre los márgenes* para remodelar y reorientar el terreno

---

<sup>69</sup> Es exactamente lo mismo que apunta Rey Chow cuando señala la ambivalencia de la literatura comparada: “The currently constitutive features of comparative literature can as easily be manipulated to consolidate repressive cultural interests as they can be used to open up new intellectual avenues. This fundamental ambivalence of the name and the discipline means that Comp-Lit will always remain institutionally controversial” (Chow, 1995: 108).

de la diferencia sexual, para incluir las diferencias sexuales (Fuss, 1999b: 122) [el subrayado es nuestro]<sup>70</sup>.

En el caso concreto de la literatura comparada, esto es exactamente lo que se ha producido desde el momento en que las fronteras —léase *márgenes* o *diferencias*— han empezado a ser sospechosas, han dejado de ser homogéneas, y han sido sometidas, simultáneamente, un proceso de multiplicación y de deconstrucción que parece interminable.

### **2.3.2. Objeto y método de un comparatismo feminista**

Retomemos una cita de Cary Nelson que vimos anteriormente para volver al punto de partida que habíamos anunciado, cuál podría ser el método y el objeto de estudio de un comparatismo feminista. Si recordamos, según esta autora, los estudios literarios han experimentado un cambio crucial en las últimas décadas del siglo XX: “the attention of theory begins to shift from how to interpret literature to how the discipline of literary studies is constituted and what its social effects are” (Nelson, 1987<sup>71</sup>). Es decir, que de estudiar algo llamado literatura, hemos pasado a estudiar cómo ha sido construida la disciplina que la estudia.

Esta idea parte de dos premisas implícitas: la primera de ellas es que, anteriormente, en los estudios tradicionales, sí existía una separación clara entre el objeto y el método. Mientras que el objeto sería el corpus de textos literarios, con sus características estéticas y sus evoluciones históricas susceptibles de ser interpretados, el método estaría conformado por ese conjunto de principios teóricos con el que contábamos para acercarnos a ellos. Sólo a partir de esta separación tiene sentido dibujar el desplazamiento del “cómo interpretar” al “cómo se ha construido” la disciplina que, según ella, se está llevando a cabo.

En segundo lugar, sin embargo, Nelson afirma que la disciplina literaria es, en sí misma, una construcción; por lo tanto, podríamos pensar que de sus propias

---

<sup>70</sup> Entendemos este intento de “incluir las diferencias” en el mismo sentido que el anteriormente visto “engagement with difference” o como esa “ideología inclusiva” que proponía Tötösy como característica primordial de la literatura comparada.

<sup>71</sup> Véase nota 48, página 67.



palabras se desprende ya cierta voluntad de desmentir este binomio objeto/método que, como vamos a comprobar, es el auténtico rompecabezas al que nos enfrentamos.

Tradicionalmente, el objeto del comparatismo se identificaba con una o varias literaturas nacionales, con uno o varios autores, con un género literario, etc., mientras que el método se definía, por ejemplo, por cuestiones como los acercamientos extrínsecos o intrínsecos. Después de analizar la cita de Nelson, podemos afirmar que las cosas no son tan simples. La mayoría de tipologías que se han propuesto para clasificar los estudios comparatistas combinan, mezclándolas, cuestiones de este supuesto método y de este supuesto objeto; sin ir más lejos, categorías clásicas como las de tematología, genología o morfología, se refieren a la vez a ambos elementos. Hacer un estudio tematólogo, por ejemplo, supone, por una parte, la elección de un objeto tal y como se entiende en la separación tradicional: el estudio de un motivo repetido y desarrollado en diferentes textos a lo largo de la historia, en diferentes lenguas y culturas. A la vez, sin embargo, esto implica un determinado método: el rastreo y posterior cotejo de ejemplos capaces de mostrar cómo este motivo ha funcionado en sus diferentes apariciones y/o ausencias.

Podríamos pensar que esta paradoja, esta falta de claridad en los planteamientos disciplinarios, podría tener su origen en los dos términos que constituyen el rótulo de nuestro estudio: por un lado el de “literatura”, que parece corresponder de manera transparente al objeto, y por otro, el de “comparada”, que haría referencia al método. Sin embargo, no podemos aceptar esto tampoco, pues esta falta de claridad es completamente equiparable a cualquier otro discurso metaliterario, a cualquier otra disciplina que hable de literatura y que, por lo tanto, la construya como objeto. Cualquier discurso sobre literatura va a partir de unos planteamientos teóricos y metodológicos previos: la única diferencia es que, en algunos de ellos, como es el caso de las últimas tendencias comparatistas que estamos viendo, estos planteamientos se muestran de manera explícita.

Una primera lectura de la afirmación de Nelson parecería explicar que lo que ha pasado en estas últimas décadas, es que el método ha desplazado al objeto, es

decir, que el nuevo objeto de estudio literario es el propio método tradicional que está siendo actualmente revisado y diseccionado con el fin de observar cuáles han sido los efectos sociales que ha conseguido y las premisas ideológicas de las que partía. Sin embargo, esto no sería más que simplificar el problema, pues este cambio de objeto es, en sí, un cambio metodológico con una premisa teórica explícita y fundamental: la concepción inicial de la literatura como construcción. Es ésta una cuestión a la que ya aludimos en el momento en que intentábamos concretar el cambio en la concepción de la literatura que compartían estas últimas tendencias; citando un artículo dedicado exclusivamente al comparatismo, vimos cómo Godzich (1988) era capaz de demostrar que la literatura no es un objeto dado, sino una construcción del discurso que cree hablar sobre ella<sup>72</sup>: el aparato del conocimiento, las disciplinas —decía este autor— funcionan como si los objetos sobre los que se construyen fueran entidades autónomas dadas cuando, en realidad, son esas mismas disciplinas las que construyen sus objetos, las que determinan sus condiciones de posibilidad. La literatura no es más que aquello que el discurso literario ha decidido llamar literatura —por seguir con Eagleton. Por lo tanto, desde el momento en que las últimas tendencias comparatistas aceptan esto, la separación entre método y objeto se vuelve, si cabe, más problemática, más opaca y más fantasmagórica. Tal vez una de las respuestas más explícitamente comprometidas con estas ideas que podemos encontrar en el seno del comparatismo actual sea la “New Comparative Literature” de Steven Tötösy de Zepetnek y su “Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture”. El punto que a continuación vamos a señalar es el primero del decálogo — “Manifiesto”— con el que el autor quiso redefinir la disciplina a finales de los años noventa (Tötösy, 1997; Tötösy, 1998; Tötösy, 1999):

The First General Principle of Comparative Literature is the postulate that in and of the study, pedagogy, and research of literature it is not the “what” but rather the “how” that is of importance. This means that it is method that is of

---

<sup>72</sup> En el apartado 1.2.3. (páginas 45-50).

crucial importance in Comparative Literature in particular and, consequently, in the study of literature as a whole (Tötösy, 1998: 15).

En principio, podría parecernos una afirmación similar a la de Nelson —lo importante no es responder al qué se estudia, sino al cómo— aunque la propuesta de Tötösy va mucho más allá al afirmar explícitamente que no es que se haya producido un desplazamiento entre método y objeto, sino que cualquier discurso metaliterario —también la literatura comparada— es, ante todo, un método, una forma de aproximación que se va a sustentar siempre en ciertos postulados teóricos (aunque su intención sea esconderlos o borrarlos).

Si esta nueva literatura comparada se acepta como método —recordemos que Noakes y Koelb la habían definido como “perspectiva”— a lo que haría falta atender, no sería a su supuesto objeto, sino, más bien, a los principios teóricos que lo justifican. Según Tötösy, además de la confianza en la posibilidad del diálogo entre culturas, lenguas, disciplinas, etc., la base fundamental en la que se sustenta el método comparatista de estas últimas tendencias es lo que él llamaba la “ideología inclusiva”:

the basic definition of Comparative Literature includes —apart from the traditional and historical approach to “compare” literary texts from different languages and cultures— the study of literary text as/in relationship with extra-literary-areas (e.g., sociology, history, economics, the publishing industry, the history of the book, geography, biology, medicine, etc.) the other arts. But most importantly (...) Comparative Literature means the recognition of the *engagement with the Other*, may that be a “non-canonical” text (popular literature, for instance) or the literary and cultural aspects of another race, gender, nation (Tötösy, 1998: 30).

En su obra —explica Tötösy—esta misma “ideología inclusiva” es la causa de la elección de diversos planteamientos empíricos y sistémicos con los que elabora su teoría<sup>73</sup>. Según su concepción, la propia condición de posibilidad de la disciplina, esta relación con el otro, se basa ya en la noción misma de sistema.

---

<sup>73</sup> En el primer capítulo de su manual señala que, aunque su propuesta nace principalmente del “Constructivismo Radical”, toma prestados elementos de los

En otro orden de cosas, el debate no tanto del método, sino más bien de ese supuesto objeto de la literatura comparada, ha sido uno de los temas más importantes que, teniendo epicentro de nuevo en los departamentos y en los congresos de literatura comparada, han afectado a su reformulación como disciplina académica y la han hecho encontrarse en ciertos momentos —no sin férreas resistencias— pisando el terreno de los *Cultural Studies* o de los *Area Studies*<sup>74</sup>.

El ejemplo más claro de este debate lo tenemos, una vez más, en el conjunto de ensayos que forman *Comparative Literature in the Age of the Multiculturalism* (Bernheimer, 1995). En el mismo volumen podemos ver recogidas dos opiniones totalmente opuestas:

These ways of contextualizing literature in the expanded fields of discourse, culture, ideology, race, and gender are so different from the old models of literary study according to authors, nations, periods and genres that the term “literature” may no longer adequately describe our object of study (Bernheimer *et alii*, 1995: 42)<sup>75</sup>.

Según el Informe Bernheimer el problema está en el término “literatura” desde el momento en que éste ha dejado de definir el objeto de estudio de los nuevos comparatistas. La intervención en el volumen de Rey Chow, entre otras, refuerza esta necesidad de “redefinir el campo” ampliando el concepto de “literatura”. Un verdadero diálogo entre literatura comparada y estudios culturales sería una de las direcciones que podríamos manejar actualmente ya que, siguiendo a Tötösy, no tiene sentido seguir considerando la literatura como un sistema autónomo de la cultura en general.

---

“Acercamientos empíricos a la Literatura”, de la “Teoría de la Literatura como Institución”, de la “Teoría de los Polisistemas”, del la “Teoría del *Systeme de l’écrit*”, de la “Teoría del *Champ littéraire*” y de la “Teoría de la Literatura como sistema”.

<sup>74</sup> Para una reflexión detallada de las relaciones entre la literatura comparada y los *Area Studies*: Spivak, 2003.

<sup>75</sup> En el término “field” recoge conscientemente tanto referencias al trabajo de Godzich, “Emergent Literature and the Field of Comparative Literature” (1988), como al de Perloff, “«Literature» in expanded field” (1995).

En el mismo volumen, sin embargo, podemos encontrar la opinión de Peter Brooks, para quien, lo que falla en realidad, es el adjetivo “comparada”:

I think I began to rid myself on some of my own anxieties about the undisciplined discipline I had stumbled into only when I managed to stop worrying about “comparing the literature”, about that adjective *comparative*. The name of the game seemed to have been formed on the model of other nineteenth-century usages such as “comparative anatomy” or “comparative linguistics”, in a kind of pseudoscientific claim that there was a comparative method that could be universally applied, to the production of acceptable results. We weren’t “comparing literature”. But what, then, were we doing? (Brooks, 1995: 97-98).

La respuesta de Brooks la habíamos leído antes de que se formulase esta pregunta: “you didn’t really compare anything. You simply worked in more than one literature, studying literature without regard to national boundaries and definitions”. Como vimos en un apartado anterior (1.2.2), la posición de este autor es una de las representantes de esas resistencias al acercamiento a los estudios culturales, disciplina que, a su modo de ver, está lastrada por una carencia de presupuestos teóricos y unida simplemente —dice— por una “ideología progresista” y una “acumulación de resultados prácticos” (Brooks, 1995: 100).

Volviendo a posturas comparatistas feministas, podemos ver que, aunque podrían estar en cierta medida de acuerdo con la pertinencia de la primera pregunta de Brooks sobre si debemos mantener o no el término “comparada”, no aceptarían en absoluto su respuesta, ya que borra sin cuestionarlas las fronteras nacionales —y, por supuesto, también las lingüísticas, las de clase, las de género, etc.— que cruzan cualquier literatura. Esta problemática denominación es abordada por Higonnet en los siguientes términos:

In the late twentieth century, the violent redrawing of political frontiers around the world has complicated the comparativist’s ideal of open borders in a “global” republic of letters, an ideal that itself emerged from world conflict. The crisis provoked by renewed nationalisms and by the pursuit of “ethnic

purity” coincides with a sustained reconsideration of definitions of geographic and linguistic identity which have regulated the discipline of comparative literature. Differences internal and external to a culture have acquired such value that some propose renaming the field “contrastive literature”, as “an antidote to certain homogenizing, westernizing, monistic tendencies of Comparative Literature as an academic discipline” (Higonnet, 1994: 3)<sup>76</sup>.

Lo cierto es que, atendiendo a todo lo anterior, podemos afirmar que este límite entre el objeto y el método de estudio ha sido otra de las fronteras con las que se ha enfrentado muy especialmente el comparatismo feminista. De hecho, desde el momento en que se quiere definir cualquier tipo de acercamiento feminista a la literatura, estos dos elementos aparecen en primer plano; si este acercamiento, además, pertenece a lo que hemos llamado últimas tendencias comparatistas y es, por lo tanto, consciente de este problema de limitación entre ambos, la cosa se complica o, dependiendo de dónde nos situemos, se aclara.

Por ejemplo, en la propuesta que hace Bassnett (1993) en el capítulo que dedica a este cruce entre comparatismo y feminismo, retoma las dos fases de las que hablaba Elaine Showalter para intentar adaptarlas a los intereses de disciplina. En un primer momento, según ella, la comparación se tendría que llevar a cabo sobre la base de las imágenes estereotipadas y misóginas de la mujer que aparecen a lo largo de diferentes culturas. En segundo lugar, sin embargo, tendría que llegar el momento de atender a los textos escritos por mujeres excluidas de la historia literaria para revisar de qué manera y sobre qué premisas ha sido ésta escrita (Bassnett 1993: 116). Lo más significativo de su estrategia es que, aunque reclame este doble gesto clásico de la teoría literaria feminista, esto no implica que asuma los principios de análisis textual que defendía la misma Showalter:

Showalter’s proposition is radical in that it forces a revision of assumptions about the literary canon, but it is surprisingly formalist and close to Wellek’s view in the conception of movement across national boundaries (...) regardless

---

<sup>76</sup> Se refiere a la propuesta de Palencia-Roth que hemos visto anteriormente (Palencia-Roth, 1993: 55-56).

of the socio-economics and political contexts in which those texts are produced (Bassnett 1993: 117).

Podríamos decir que lo que Bassnett recrimina es que, en el caso de Showalter, la preocupación exclusiva por la frontera de género la ha cegado ante las demás diferencias que igualmente operan en el campo literario. Este descuido es algo que, como señalaba Higonnet utilizando palabras de Fuss, un comparatismo feminista no se podría permitir. El problema, una vez más, tiene que ver con el objeto y el método, pues es exactamente la voluntad de definir un objeto de estudio feminista lo que, al fin y al cabo, hace que perdamos la noción —nos ciega— ante la cuestión del método.

La hipótesis que venimos defendiendo aquí es que un comparatismo feminista pondría de manifiesto la necesidad de definirse a partir de un método, nunca a partir de un objeto, ya que esto significaría caer una y otra vez en la misma trampa de la que se quiere huir. Sería algo así como aceptar que sólo es posible reconocernos atendiendo a las fronteras que recorreremos y nunca fijándonos simplemente en los territorios que quedan a uno u otro lado.

Vamos a utilizar, para seguir con esta cuestión, la lectura —*misreading*— que Cristina Naupert hace de uno de los primeros trabajos en los que Higonnet pretendía conceptualizar la relación entre “Feminist Criticism and Comparative Literature” (1992). La principal intención de Naupert (1998 y 2003) es muy clara: la defensa de los estudios tematólogicos como la parcela clave que todavía hoy tiene que seguir siendo atendida por los comparatistas; para ello, se propone demostrar cómo lo que denomina las “(contra)corrientes innovadoras que aportan un enfoque crítico ideologizado”, o también las “corrientes multiculturalistas” —dentro de las cuales incluye explícitamente el comparatismo feminista de Higonnet— deberían ser incorporadas sin más a la categoría amplia de la tematólogía, si es que quieren tener “posibilidades de «supervivencia»” en el campo de la literatura comparada. La conclusión a la que Naupert llega en ambos trabajos es muy reveladora:

la tematólogía podría ser una alternativa válida para *reconducir* las aportaciones de la (socio)crítica reciente ligada a los estudios (multi)culturales,

hacia el terreno de la crítica temática, sólidamente enraizada en el ámbito disciplinar de la Literatura Comparada. En nuestra opinión, se podría *evitar* de esta manera que la Literatura Comparada (...) *caiga* en una deliberada asociación, de dudoso provecho, con el campo difuso de los *cultural studies* y en la consiguiente *radicalización y fragmentación* de sus planteamientos. Una *reorientación* hacia la temología *apaciguaría* en cierta manera el excesivo relativismo de las *lecturas ideologizadas de los multiculturalistas* al devolver su debida importancia a elementos textuales que se pueden reconocer de manera objetiva (Naupert, 1998: 182-183) [el subrayado es nuestro].

Sólo fijándonos en los términos que utiliza (“reconducir”, “evitar que caiga”, “reorientación”...) podríamos señalar que, una vez más, nos encontramos ante una aportación a esa “retórica de la vigilancia” de la que hablaba Pratt que, por tanto, la convierte ya en sospechosa. Hay varias ideas en su interpretación con las que no podemos estar de acuerdo después de la investigación llevada a cabo para esta tesis: en primer lugar, no podemos aceptar que estas “corrientes multiculturalistas” —se refiere principalmente a los feminismos, los *black studies* y los estudios postcoloniales— tengan que ser, en ningún caso, “salvadas” o “reconducidas” al buen carril de la literatura comparada asentada que se identifica con los estudios temológicos; en segundo lugar, consideramos cuanto menos tendencioso el adjetivo “ideologizadas” que se les aplica, ya que parecería suponer la existencia de otras tendencias opuestas, “no ideologizadas”, que tratarían la literatura de manera “objetiva”<sup>77</sup>.

De todas maneras, lo que realmente resulta llamativo es el intento de “reconducir” las ideas de Higonnet. Según Naupert, la actitud de esta autora, que en su artículo de 1992 sí había considerado el estudio temológico como una de las posibles bases para la definición de un comparatismo feminista, cambia radicalmente en 1994 con la publicación de *Borderwork*. Esto se debe a que, para entrar a formar parte de estas corrientes innovadoras, se tienen que dejar de lado ciertas categorías que se consideran pasadas de moda, como sería el caso que nos ocupa. Los estudios temológicos —sigue Naupert— han sido tremendamente

---

<sup>77</sup> Véase nota al pie número 28 (página 41).



denostados por todas estas corrientes en el seno de la academia norteamericana porque han sido considerados excesivamente reduccionistas y simplistas. Esta crítica a la temalogía se ha hecho, además, sin reconocer que, en la práctica, muchos de los estudios integrantes de estas posiciones innovadoras tienen una gran deuda con ella.

A pesar de que Naupert puede tener razón en cierta medida —no podemos obviar que gran cantidad de los estudios que englobamos no sólo en el feminismo comparatista, sino en los estudios literarios feministas en general, tienen mucho en común con un estudio de “temas literarios”— nos parece necesario recurrir a las palabras exactas que Higonnet utilizaba en 1992 para comprobar en qué punto se sitúa su lectura. En este trabajo, la autora esboza las primeras líneas que dos años después desarrollará por extenso en la introducción de su volumen; para ello, intenta ofrecer una especie de lista no cerrada de tipos de estudios a los que se puede enfrentar un comparatismo feminista.

El primero de ellos es el que nos interesa porque es el aludido expresamente por Naupert. Higonnet lo enuncia como “woman (or gender) as a theme” para referirse a aquellos estudios también llamados de “mujeres en la literatura”. Dice Higonnet: “This thematic criticism of the literary representation of women at its best has always been comparative, although it has not always been feminist in the sense that it has not been primarily concerned with the problematic definition and status of «feminine»” (1992: 270). Debemos ser conscientes de que este tipo de análisis —sigue Higonnet— ha tenido muchas y muy fundadas críticas entre las cuales podríamos citar la inconveniencia de concebir los textos como mosaicos de “unit-ideas”, es decir, como estereotipos de mujeres o patrones estáticos; en segundo lugar, además, este acercamiento positivista muchas veces cae en la trampa de calificar de misóginos textos de autores varones, mientras que no hacen lo mismo con textos escritos por mujeres, cosa que produce su auto-deslegitimación. En palabras de Higonnet: “the positivistic mode of analysis in thematic studies may reproduce a pattern of objectification which makes Woman into Other, a (marginal) object to be studied, condemned, adored” (1992: 270).

En consecuencia, es desde el momento en que “la mujer” se toma como “objeto de estudio” y, por lo tanto, como elemento definitorio de un acercamiento feminista a la literatura, que se produce la caída desde la frontera, la pérdida del equilibrio que todo acercamiento comparatista tendría que evitar, la conversión del “otro” en “uno” y, de ahí, la vuelta a los planteamientos tradicionales de la literatura comparada. En este punto es en el que Naupert cree posible “rescatar” a Higonnet, pero para hacerlo, sólo puede “malinterpretarla” o dejar de leerla en cierto punto. La propuesta de Higonnet, según nuestra lectura, vendría después de desvelar el problema principal de esta visión positivista que define al comparatismo feminista como aquel estudio que se ocupa de estudiar el “tema de la mujer” en literatura. Actualmente —sigue Higonnet— se está llevando a cabo desde las filas del comparatismo feminista un movimiento capaz de evitar esta “objetualización” de la mujer como tema, lo que denomina el “formal analysis”, que permite poner de manifiesto la narrativa codificada de la masculinidad y la feminidad y reconocer su transmisión intertextual y literaria. Teniendo en cuenta que lo “femenino” es un problema de convención, la representación de la mujer en la ficción va a estar siempre entrelazada con la cuestión de las representaciones sociales (Higonnet, 1992: 171).

Consiste, como dice, de un salto de “la mujer” como tema al “género” como código y convención (algo en lo que profundizaremos más adelante). Podríamos decir que, de nuevo, se trata de un “malentendido” que tiene su origen en el concepto diferente de literatura que están manejando las dos autoras: mientras que Naupert utiliza todavía una separación clara entre lo intrínseco, equiparado en su discurso con “las estructuras textuales que se pueden reconocer de manera objetiva”, y lo extrínseco “ciertos excesos relativistas de los análisis ideológicos” (Naupert, 2003: 24), Higonnet se muestra en su explicación consciente de que esa separación es una de las falacias contra las que debe trabajar un comparatismo feminista.

Por lo tanto, como conclusión podemos extraer que los acercamientos feministas a la literatura —y muy especialmente los comparatistas— no pueden ser definidos nunca por un objeto concreto; ni la mujer como tema, ni los textos

escritos por mujeres, en sí, son su razón de ser —ni que decir tiene que nos podemos encontrar con estudios completamente tradicionales en ambas vertientes. Tenemos que afirmar, por lo tanto, que un acercamiento feminista y comparatista a la literatura sólo puede ser entendido como un método, como una forma de acercarnos a los textos que, con el simple hecho de ser practicada, explicita los planteamientos teóricos de los que parte: la artificialidad de las fronteras, de los límites y las oposiciones con las que los estudios literarios en general y los comparatistas en particular, se han desarrollado a lo largo de su historia. La práctica constante de este “engagement with the Other”, esta “ideología inclusiva”, es el único punto de partida con el que podríamos contar para su delimitación; un fundamento que, sin embargo, no es exclusivo del feminismo comparatista, sino compartido por todas los estudios que habíamos englobado bajo el epígrafe de “últimas tendencias”.

### **2.3.3. Objetivos de un comparatismo feminista**

Si ni el objeto al que se dedica ni el método que utiliza ofrecen al comparatismo feminista una base clara a partir de la cual nos sea posible delimitarlo, tal vez sean los objetivos que persigue los que le confieran cierta especificidad. La hipótesis inicial de este apartado será, entonces, que sólo si llegamos a vislumbrar estos objetivos —compartidos seguramente con otras formas de feminismo académico— podremos demostrar la necesidad del sintagma. Nos preguntaremos, por lo tanto, hacia dónde se dirige este movimiento o, lo que es lo mismo, cuáles son las metas que pretende conseguir, el tercero de los elementos necesarios, como vimos antes, para la definición de cualquier disciplina tradicional<sup>78</sup>.

Para ir desentrañando los entresijos de esta hipótesis, comenzaremos con la propuesta de Diana Fuss que, aunque no se refiere concretamente al ámbito comparatista, puede introducirnos perfectamente en el debate. En un movimiento similar al realizado por Chaitin con los estudios intrínsecos y extrínsecos, Fuss

---

<sup>78</sup> En el apartado 2.2. (página 74) ya habíamos visto cómo Showalter confiaba en que la unidad de los estudios feministas se encontraba en su capacidad para aportar una nueva energía a los estudios literarios (Showalter, 1986, 4).

confronta en 1989 los dos términos del binomio que ha polarizado las posiciones feministas académicas en las últimas décadas: esencialismo/construccionismo. Su argumento se articula a partir de la detección de rasgos esencialistas en las posiciones construccionistas y, a la inversa, de apuntes construccionistas dentro de las posiciones más claramente reconocidas como esencialistas.

Lo que más nos interesa de sus ideas, sin embargo, es la conclusión a la que llega en el capítulo “Reading like a feminist”: “és difícil imaginar un feminisme *no polític*, la política emergeix com l’essència del feminisme” (1999a: 66). Los objetivos políticos, desde esta perspectiva, serían la razón de ser de todo feminismo —incluyendo también nuestro supuesto comparatismo feminista<sup>79</sup>.

Según explica, su propuesta se contrapone al concepto de “afinidad” de Donna Haraway porque, lo que para ella es el objetivo que aúna los diversos feminismos, para Haraway sería su punto de partida:

Jo, personalment, tendeixo a tractar aquestes mateixes qüestions de la identitat, la política, la coalició i el feminisme però des de la direcció oposada. Mentre que Haraway postula una coalició de dones com la base d’una possible política feminista socialista, jo veig la política com la base d’una posible coalició de dones. Per a Haraway, l’afinitat és el que fomenta la política; per a mi, és la política el que fomenta l’afinitat. La política marca el punt de partida del projecte de Haraway i el meu punt d’arribada (Fuss, 1999a: 65).

Lo político, por lo tanto, emerge como objetivo “privilegiado” y “evidente” del feminismo; la dificultad llega, sin embargo, cuando Fuss intenta definirlo de manera más concreta:

---

<sup>79</sup> Neus Carbonell, en la conferencia titulada “La literatura comparada en l’era de la hipermodernitat” apunta a estos mismos intereses políticos, para definir no el comparatismo feminista, sino todos los movimientos que en la comparada se han dado desde los años noventa. Dice en un momento esta autora: “Quina diferència hi ha entre ara i el que havia fet abans la literatura comparada? Hi ha una diferència política, d’un tret polític important; i és que, si des dels anys cinquanta als vuitanta la literatura comparada volia arribar a l’universal a través del particular, als anys noranta es considera que això és simplement una ideologia que confirma determinades estructures, divisions de poder, hegemònies, etc.” (se puede acceder a la conferencia completa en: [http://www.youtube.com/watch?v=GV\\_4FIMWSwc](http://www.youtube.com/watch?v=GV_4FIMWSwc)).

però què és —ens podríem preguntar— la *política*? La política és precisament la categoria evident del discurs feminista: el que és irreductible i indispensable. Com a component *essencial* del feminisme, es resisteix acèrrimament a les definicions. És, alhora, el terme més transparent i el més elusiu (Fuss, 1999a: 65).

Aunque, en cierto sentido, esta solución pueda parecernos más elusiva que transparente, fijémonos en qué ocurre cuando estos objetivos son efectivamente definidos, cuando son expuestos de manera más concreta como en el trabajo de Susan S. Lanser dedicado, este sí, a un comparatismo feminista:

Concluyo con la sugerencia utópica de que este tipo de práctica comparatista intercultural específica y localizada puede ayudar a cumplir *los deseos de los comparatistas anteriores de un mundo más justo y armonioso*, fines que, creo, pueden conseguirse sin negar las relaciones de poder y diferencia, sino enfrentándose a ellas para desmantelarlas (Lanser, 1998: 205) [el subrayado es nuestro].

Por lo tanto, los feminismos se pueden unir en virtud de unos intereses políticos imposibles de definir de manera simple pero que tienen en común la búsqueda de un mundo —aunque sea el mundo académico— más justo y armonioso. A pesar de ser una definición bastante abierta y susceptible de ser aceptada por casi cualquier integrante de los estudios literarios feministas, a nosotros, después de haber dedicado varias páginas a la relación problemática que existe entre mundo, literatura, y discurso que habla sobre literatura, nos parece algo apresurada y nos provoca multitud de interrogantes: si no se pueden definir de manera más concreta, ¿podemos seguir pensando en sus objetivos como elementos unificadores?; ¿hasta qué punto es productivo emparentar nuestros intereses (políticos), como hace Lanser, con los de los “anteriores comparatistas”?; ¿cómo podemos confiar en que el desarrollo de un comparatismo feminista pueda llegar a suponer, en cualquier caso, un cambio en el mundo entendido como realidad social?

Recurriremos de nuevo a las ideas de Spivak que, reflexionando sobre esta cuestión, vuelve a meter el dedo en la llaga cuando apunta a la discontinuidad

entre el feminismo académico —dentro del cual se situaría el comparatista— y la lucha anti-sexista que se lleva a cabo fuera de la institución universitaria. Discontinuidad que debemos reconocer y a partir de la cual deberíamos trabajar:

As soon as one steps out of the classroom, if indeed a “teacher” ever fully can, the dangers rather than the benefits of academic feminism, French or otherwise, become more insistent. Institutional changes against sexism here or in France may mean nothing or, indirectly, further harm for women in the Third World. This discontinuity ought to be recognized and worked at (Spivak, 1981: 179).

Esto significa que la utopía señalada por Lanser, del mismo modo que la respuesta poco clara de Fuss, tampoco serviría para determinar unos objetivos capaces de definir nuestro estudio. La observación de Spivak, sin embargo, no sólo pone de manifiesto la existencia de tal discontinuidad, sino que cuestiona, al mismo tiempo, la pertinencia de la pregunta que, tal vez, sea la causa de que nos estemos adentrando en un callejón sin salida.

Si ya habíamos analizado cómo el feminismo no podía seguir siendo entendido como un ente unitario, como un conjunto de conflictos y de estrategias gobernadas por un mismo ideal, tal vez la mecánica de preguntar por unos objetivos comunes nos esté haciendo tropezar de nuevo con la misma piedra.

This argument implies that we might be ill advised to appeal to a set of “universal” (i.e., Western humanist) values which would allow feminists to come to a consensus about the possibility of sharing certain beliefs or points of view regarding both the nature and function of feminism as a global process, and the social construction of femininity within different cultural contexts. The point is well taken: ethnocentric value judgments have no place within a truly diverse, multicultural, and multiracial feminist inquiry (Lionnet, 1994: 20)<sup>80</sup>.

Por lo tanto, no hay un objetivo único en el comparatismo feminista, ni siquiera varios aunables bajo una misma bandera, ya que esto supondría, en cualquier

---

<sup>80</sup> La entrada de este texto de Lionnet no es caprichosa, pues tiene su origen precisamente en una de las preguntas sugeridas por Spivak (1981). Esta deuda se hace evidente desde el título “Dissymmetry Embodied: Feminism, Universalism, and the Practice of Excision”.

caso, volver a caer en la búsqueda de una “unidad”; toda universalización enmascara valores etnocéntricos, como vimos, y es este mismo equívoco el que explica que Lanser acepte, después de su crítica radical a la literatura comparada tradicional, que sus objetivos tienen que ver con los de “los comparatistas anteriores”.

Por volver a nuestra metáfora del trabajo *de* y *desde* la frontera, imaginemos que nos encontramos encima de una de las murallas más altas desde la que podemos contemplar las líneas y los cruces que, a manera de tejido, van configurando todas las demás fronteras que se interconectan; nuestro trabajo en este nivel metafórico estaba ya claro: recorrerlas, marcarlas, señalizarlas, subir las, bajar las, cavarlas, pero... para qué. Imaginemos que esta pregunta nos asalta estando en esta cima y que, desde ese mismo lugar, intentamos contestarla. Cualquier respuesta que consigamos articular, desde allí, parecerá ridícula, parecerá minúscula, porque revelará su parcialidad y su provisionalidad; nos permitirá centrarnos en una o en otra parte del mapa, pero no como quisiéramos, en todas a la vez. Cualquier intento de resolución, supondría el estatismo. Para evitarlo, Lionnet sugiere:

I would like to propose a truly comparative feminist criticism, one that is performed on the border between those disciplinary categories [“American or French approaches”, “essentialist or poststructuralist epistemologies”, “first or third women world”]. Such an approach aims not at conflict resolution but rather at reframing the issues in such a way that dialogue can remain open and productive (Lionnet, 1994: 19).

Más que un objetivo, deberíamos empezar a preguntarnos por un “estado”, por una “actitud” del comparatismo feminista, por algo que tiene que ver con empezar a valorar positivamente la “ansiedad”, la “angustia” que toda la narrativa de la disciplina, con sus escuelas, paradigmas y tipologías, ha intentado contener<sup>81</sup>. Sería algo como asumir, desde el principio, que nuestras respuestas

---

<sup>81</sup> Foucault ya había hablado de algo parecido en *El orden del discurso* cuando, antes de empezar, intuía un estado de “inquietud” ante su propio texto: “inquietud al sentir bajo esta actividad, no obstante cotidiana y gris, poderes y peligros difíciles de imaginar; inquietud al sospechar la existencia de luchas, victorias, heridas, dominaciones,

no van a ser nunca únicas ni definitivas, porque en todo momento tendremos que ser conscientes de que podríamos haber ido más allá o haber girado más acá.

Si recordamos lo expuesto en el primer capítulo, podemos concluir que las notas allí apuntadas a partir de la argumentación de Chaitin para la definición del conjunto de las últimas tendencias comparatistas, pueden servirnos ahora para evitar perder el equilibrio en esta situación: no buscar el control imperial sobre la totalidad de cualquier cosa, cuestionar entidades autónomas, sospechar de todo universal que parezca surgir como objetivo; trabajar la frontera y desde la frontera como único fin, como único objetivo en perpetua construcción, como si a cada paso estuviésemos condenados a leer un cartel con el imperativo “sigua intentándolo”<sup>82</sup>. De nuevo, sin embargo, es un objetivo compartido con las demás corrientes que constituyen lo que hemos llamado las últimas tendencias comparatistas; de nuevo nos quedamos sin un límite claro; de nuevo se nos escapa el cerco a ese “comparatismo feminista” que venimos rastreando desde la primera página.

---

servidumbres, a través de tantas palabras en las que el uso, desde hace tanto tiempo, ha reducido las asperezas” (Foucault, 2002 [1970]: 13).

<sup>82</sup> Esto mismo es lo que Meri Torras, en 2009, denomina “poètiques frontereres diferencials”; corrientes entre las cuales ella sitúa estos contagios comparatistas y feministas: “una poètica fronterera convida a passejar-se per les barres separadores de les dicotomies, s’instal·la en el mestissatge i mostra la impuresa de la identitat que és, alhora, el seu mecanisme de resistència (...) el caràcter contaminant, paràsit i contagiós d’aquestes pràctiques feministes i comparatistes (...) constitueix una incomoditat per a l’àmbit acadèmic, que no sempre facilita per ambdues aproximacions la consecució d’un reconeixement, d’un lloc a la universitat” (Torras, 2009: 110-111).



### Capítulo 3: Acotando aún más el campo: los estudios *Gender and Genre*

Puede sorprender en el título de este apartado que hayamos optado por mantener en inglés la denominación del tipo de estudios en los que vamos a profundizar en el final de esta primera parte. Aunque pudiera parecer lo contrario, esto no se debe a su mayor proliferación en el ámbito anglosajón, sino al hecho de que, al utilizar dos términos diferentes —separados sólo por una *d*— se nos muestran más claramente los sentidos que aquí vamos a intentar interrelacionar.

En castellano —como en otras lenguas romances— esta diferencia se sitúa únicamente en el nivel del significado, pero no en el significante. Esto suele llevar a equívocos que hemos querido evitar desde el principio:

Nelle lingue romanze la parola ‘genere’ abbraccia tre ambiti semantici distinti: quello della differenza sessuale, quello, ad esso collegato, della differenza grammaticale, e infine, quello dell’attribuzione dei testi a un determinato insieme sulla base di un certo numero di tratti comuni. È necessario, pertanto, qualificare di volta in volta il termine perché il significato risulti chiaro.

Tale complessità semantica si scompone nelle lingue anglosaxoni, in cui *genre* è la categoria di classificazione e studio dell’oggetto letterario, mentre *gender* designa il genere grammaticale e quello sessuale (Lops, 2000: 77).

Lo que el inglés permite separar en dos términos diferentes, por una parte, el género literario (*genre*), y por otra, lo que por ahora llamaremos género identitario (*gender*), en castellano aparece escondido bajo la misma forma fónica y gráfica: género. Una traducción literal de esta categoría de los *Gender and Genre Studies* sería algo así como “estudios de género y género”. Esta incómoda repetición, que oscurece el sentido último de la presente tendencia de estudios, es la que ha hecho que, en castellano, haya sido adoptada una solución diferente: hemos observado la aparición del binomio “género y géneros” y, aunque en menos ocasiones, “géneros y género”<sup>83</sup>. Ahora bien, el significado de este

---

<sup>83</sup> Un ejemplo de este intento de traducción aparecido en España en los últimos años puede ser la publicación, en 2006, de *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*; la publicación de las actas de un congreso homónimo celebrado en 2004 en la Universidad Autónoma de Madrid (Encinar *et alii*, 2006).

enunciado tampoco es completamente claro debido a que el plural no es una marca exclusiva de ninguno de los dos términos.

Por esta razón y con la intención de hacer más visible esta diferencia, hemos considerado el uso de los términos en inglés como una herramienta útil<sup>84</sup>. En las ocasiones en las que utilicemos los términos castellanos, intentaremos clarificar mediante las paráfrasis “género literario” y “género identitario” a qué estamos haciendo referencia en cada caso.

De todas maneras, conviene no olvidar que estos dos significados (en las lenguas romances fusionados bajo una misma forma y en inglés separados por una *d*) no son independientes, sino que provienen de una misma raíz:

Para fijar el significado remoto de la expresión consolidada «género literario», es útil preguntarnos sobre su primera parte: ¿qué es el género? El término culto «género» deriva del latín *genus*, *-eris*, que significa ‘estirpe’, ‘nacimiento’ (...) En italiano *genere* está documentado a partir del siglo XIII y conserva en su significado el origen verbal indoeuropeo *gignere*, es decir ‘generar’, que justifica su empleo en el sentido de ‘sexo’, y que se remonta a su vez al equivalente griego de ‘tierra’, tal como afirma San Isidoro de Sevilla. En nuestra cultura, el género es una serie, una categoría de objetos particulares con unos elementos esenciales en común y al mismo tiempo unos caracteres secundarios que los distinguen individualmente (Sinopoli, 2002: 171-172).

Tampoco en inglés son términos completamente independientes: “The terms ‘gender’ and ‘genre’ come from the same Greek root. Both have in common the concept of classification; in fact the *Oxford English Dictionary* lists ‘kind’ and ‘sort’ as meanings of both words” (Eagleton, 1996: 77). Es curioso, como señala aquí Mary Eagleton, que estos dos términos, que llevan dentro de sí el concepto de clasificación, hayan tenido a lo largo de la historia, paradójicamente, muchos problemas para dejarse clasificar.

Dentro del marco teórico que hemos trazado hasta aquí, lo que hemos denominado la literatura comparada feminista, los estudios de *gender and genre*

---

<sup>84</sup> Es una estrategia también contemplada por otras autoras como Lops (2000), Chialant (1991) o Di Michele (1993).

han tenido una presencia fundamental. Volveremos al artículo publicado por Margaret Higonnet en 1992 “Feminist Criticism and Comparative Literature” en el que se trazaba una especie de panorama general sobre los trabajos que ocupaban estas zonas de contacto entre los dos ámbitos. Cuatro grandes bloques de estudio se podían extraer de su explicación: los que tratan la mujer (o mejor el *gender*) como tema<sup>85</sup>, los que se dedican a la mujer como escritora, los que lo hacen a la mujer como lectora y los que estudian el género identitario en relación con la ideología y con el discurso. Estos bloques, que no deben ser entendidos como compartimentos estancos, tampoco tienen la intención de abarcar completamente todos los tipos de estudios que se pueden reunir bajo este paraguas comparatista y feminista.

De todas maneras, lo que por ahora nos interesa es que los estudios de *gender and genre*, según Higonnet, aparecen formando parte del segundo de los grupos mencionados, es decir, el de “la mujer como escritora”. No es extraña esta circunstancia si tenemos en cuenta que la autora a la cual debemos la teorización de la “ginocrítica”, Elaine Showalter, ya había hablado de ellos como una de las posibilidades de este mismo concepto:

Feminist criticism has gradually shifted its center from revisionary readings to a sustained investigation of literature by women. The second mode of feminist criticism engendered by this process is the study of women *as writers*, and its subjects are history, styles, themes, genres, and structures of writing by women; the psychodynamics of female creativity; the trajectory of the individual or collective female career; and the evolution and laws of a female literary tradition. No English term exists for such specialized critical discourse, and so I have invented the term “gynocritics” (Showalter, 1986: 248).

Por lo tanto, en un primer momento, serían considerados dentro de este tipo de estudios todos aquéllos que, basándose en obras escritas por mujeres, se adentraran en cuestiones de géneros literarios. En este punto, Higonnet da un ejemplo que ha sido utilizado en muchas ocasiones como referente en este campo: el conjunto de artículos editado en 1983 por Elizabeth Abel, Marianne

---

<sup>85</sup> Cuestión ya discutida en el apartado 2.3.2. (páginas 94-105).

Hirsch y Elizabeth Langland y titulado *The Voyage in: fictions of female development*, un volumen dedicado al análisis de novelas de formación (*bildungsroman*) escritas por mujeres y con protagonistas femeninas. Como señalan las editoras en la introducción a este libro, su intención consistía en examinar representaciones ficcionales de formación femenina para integrar el *genre* con el *gender* y poder descubrir, así, las “versiones femeninas” del *bildungsroman*; descubrir un modelo genérico “alternativo” que revele las estrategias comunes de las “narrativas femeninas” hasta ahora no tenidas en cuenta. Un planteamiento que permitiría, además de descubrir este modelo, redefinir y expandir el concepto tradicional y aceptado del propio género de novelas de aprendizaje (Abel *et alii*, 1983: 5).

Hoy en día, sin embargo, esta definición de los *Gender and Genre Studies* nos parece demasiado restrictiva. A la luz de la paulatina transformación de las teorías feministas en los estudios de género, hoy resulta llamativamente insuficiente considerar las relaciones que las mujeres escritoras guardan con el género literario como las únicas susceptibles de ser estudiadas desde esta perspectiva. Del mismo modo, los estudios que indaguen la relación entre escritores varones y el género que utilizan podrían desvelar datos muy significativos. En definitiva, el avance que han supuesto estos últimos desarrollos que consideran los códigos tanto de la feminidad como de la masculinidad en relación a los códigos literarios, pueden ser aplicados a cualquier obra (ya sea escrita por un hombre o por una mujer).

Sin movernos de la bibliografía comparatista que venimos manejando hasta ahora, podemos citar el capítulo que Gail Finney aportó al volumen *Comparative Literature in the Age of Globalization* en 2006 con el título “What’s happened with feminism?”. Una de las líneas actuales que esta autora concibe como deudora del las teorías feministas desarrolladas en los departamentos de comparada de Estados Unidos desde los años setenta, son los llamados “estudios de masculinidades”, o lo que es lo mismo, estudios de género (“masculino”)<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Ya no es posible, por lo tanto, seguir pensando que la perspectiva de género incumba sólo a cuestiones “de mujeres”.

Es algo de lo que la misma Margaret Higonnet da cuenta, muy poco tiempo después del artículo que acabamos de citar. En la introducción a su obra *The Sense of sex: feminist perspectives on Hardy*, de 1993, un volumen que pretende demostrar cómo la crítica feminista ofrece herramientas muy valiosas para analizar también obras escritas por varones, podemos leer:

We argue that gender study is not exclusively a domain of or about women. Rather, it encourages us to examine historically the codes of both masculinity and femininity inscribed in Thomas Hardy's texts (...) Over the last decade or so, critics have shifted from thinking of "men" and "women" (as if these signs were conceptually separable) to gender studies. They have shifted from assuming a biological "sense of sex" to exploring the multiple meanings we attach to and construct through sex (Higonnet, 1993: 1).

Podemos decir, por lo tanto, que dentro de los estudios de *gender and genre* vistos desde una perspectiva actual podrían entrar todos aquellos trabajos que consideren las relaciones entre esas dos construcciones. Es necesario insistir, además, en que no es ésta una cuestión de contenido; no se trataría tanto de ver en cierta obra cómo se plasma —en los personajes, en la voz narrativa, etc.— un determinado código, sino más bien de entender que el sistema de género identitario está implicado en el lenguaje y, por lo tanto, también en sus estructuras narrativas. En palabras de Susan S. Lanser, se trataría de reconocer en qué puntos y de qué manera se implican las estructuras textuales (*genre*) con las extratextuales (*gender*) (Lanser, 1981: 7) aunque en muchos casos, como veremos, esta diferencia sea imposible de establecer<sup>87</sup>.

Como se puede intuir, el establecimiento de este tipo de relaciones no va a resultar una tarea fácil, pues no se trata de cuestiones evidentes. Son más bien relaciones escondidas, borradas, ocultadas: "the unwritten gender codes of genre", es decir, de los códigos no escritos de género identitario que afectan a los géneros literarios (Friedman, 1986: 203).

---

<sup>87</sup> Un cruce que propicia la posición intelectual declarada por esta misma autora: entre una formación profundamente formalista y unos intereses intensamente feministas. Esta aparente contradicción será la palanca que le llevará a proponer lo que más adelante se denominará "narratología feminista".

Mary Eagleton ha sido la autora que en los últimos años más ha trabajado en su investigación con las relaciones entre estos dos códigos. Seguiremos nuestra exposición con algunas de las preguntas que ella lanza en su obra *Working With Literary Criticism*, un manual que, a partir de algunos argumentos tratados por la crítica feminista de las últimas décadas, se dedica a proponer ejercicios y reflexiones para trabajar de manera práctica en una clase universitaria.

El capítulo que nos interesa se titula precisamente “Gender and Genre” y empieza implicándonos en la siguiente situación: imaginad que, examinando una estantería de libros<sup>88</sup>, nuestra atención se fijara en los títulos *A Mother’s Guide to Breastfeeding*, de John Smith, y *The Theory of Advanced Nuclear Physics*, de Jane Smith. Nos podría llamar la atención, sólo en un principio, la relación del título con sus autores, pues no resultaría usual que un varón escriba un manual sobre amamantamiento o una mujer un libro de ciencias físicas. Como sigue Eagleton, esto podría trastocar un poco nuestras expectativas como lectores, pero en ningún caso lo consideraríamos imposible: durante toda la historia han existido varones dedicados a la obstetricia y en el mundo de la física actualmente podemos encontrar también mujeres (aunque sea en número muy inferior al de los hombres). De todas maneras, esta primera impresión es la que, según esta autora, demostraría la forma extensiva y normalmente inconsciente en la que asociamos algunas formas de escritura con determinado sexo, presuponiendo que lo relacionado con el nacimiento, los niños, lo doméstico, las emociones o lo experiencial correspondería más directamente a lo femenino, mientras que las ciencias, la tecnología, lo público, lo racional y lo teórico, a lo masculino.

Estas ideas pueden perfectamente articularse con las de Susan S. Friedman que concebía el sistema de géneros literarios de la cultura occidental como un sistema “gendered”<sup>89</sup>, es decir, un sistema en el que los géneros identitarios se reflejan en

---

<sup>88</sup> Eagleton recupera aquí una imagen potentísima utilizada por Virginia Woolf en *Una habitación propia*.

<sup>89</sup> En varias ocasiones en el proceso de investigación que ha llevado a la redacción de esta tesis nos hemos enfrentado con la dificultad de traducir estos términos utilizados por muchas teóricas feministas: “gendered”, “engendered”. Reproducimos a

los géneros literarios<sup>90</sup>. La prueba más evidente que demuestra esto, según Friedman, son las dos figuras que se reconocen como padre y madre, respectivamente, de la épica y la lírica occidental: Homero y Sapho. Según este esquema, el género épico se regirá por la acción situada en un terreno público, por ser la palabra de una nación en la voz de un hombre y por presentar un protagonista que es el héroe de una época, mientras que la lírica sería el género de lo privado, lo no universal, protagonizado por un yo poético (fácilmente confundible con el poeta): “Epic norms —public objective, universal, heroic— coincide with western norms for the masculine. Lyric norms —private, subjective, personal, emotional— overlap with the concept of the feminine”. Este punto de encuentro entre las normas del género literario y los códigos de género identitario tiene un impacto diferente, según Friedman, en el momento en el que tanto las escritoras como los escritores, consciente o inconscientemente, eligen sus formas poéticas (1986: 205).

Siguiendo su argumentación, nos damos cuenta de la manera excesivamente rígida a partir de la cual esta autora concibe dichas normas. Por una parte, esto se debe a las obras que elige para su estudio —dos poemas épicos escritos por sendas mujeres: *Aurora Leigh*, de Elizabeth Barrett Browning, y *Helen in Egypt* de H. D.— y, por otra, al objetivo que pretende conseguir: demostrar que la existencia de estas normas (reflejo del *gender* en el *genre*) no significa un acatamiento obligatorio por parte de quien escribe. Como demostrarían las dos

---

continuación la nota al pie en la que María Echaniz, traductora de Teresa de Lauretis, se refiere justamente a esta dificultad: “Los adjetivos *in-generato* (italiano) y su equivalente inglés *en-gendered* son difíciles de traducir si se quiere mantener el significado que tienen dentro del discurso teórico de la autora, que además hace un juego de palabras con género y engendrar. Podrían traducirse como «sexuado», pero entonces no reflejarían el concepto «género» que está proponiendo, por lo cual prefiero utilizar «generado», que me parece una solución mejor, aunque no plenamente satisfactoria, que la traducción más literal del término, que sería «engendrado»” (de Lauretis, 1999: 35). Ante estas dificultades la mejor solución nos ha parecido, una vez más, mantener el término en inglés.

<sup>90</sup> En palabras de la estudiosa de folklore Amy Shuman: “I suggest that genres are not neutral classification systems but are part of a politics of interpretation in which meaning and the authority to propose and ascribe categories is contested (...) Genre is often gendered, and a great deal of feminist scholarship concerned with cultural texts (literary, political, traditional) has focused on the ways gender boundaries have been reinforced by generic ones” (Shuman, 1993: 71).

obras elegidas, es posible en cierta medida saltarse las reglas, ir más allá de lo que denomina “the gender and genre anxiety” para crear, en este caso, una “épica feminizada”.

En los diez años que separan este artículo del manual de Eagleton al que nos estábamos refiriendo, las investigaciones en este campo han proliferado y han permitido entrever unas relaciones más complejas. Probemos a realizar el siguiente ejercicio propuesto por la autora, que consiste en sustituir el sintagma “the author’s” de esta lista por los posesivos “his” o “her”. Está claro que en todos los casos podríamos utilizar ambos, pero se trata de ver cuál es el que más rápidamente se nos ocurre cuando pensamos en cada una de estas formas:

the author’s screen-play	the author’s novel
the author’s moral tales	the author’s household manual
the author’s sermons	the author’s poem
the author’s etiquette book	the author’s political pamphlet

Según el esquema de Friedman, este ejercicio no debería presentar ningún problema ya que las normas rígidas definidas por ella nos permitirían, en cada caso, decantarnos claramente por uno u otro posesivo. Sin embargo, esto no está tan claro. Quizá el punto más débil de la argumentación de esta autora se sitúe cuando relaciona de manera inequívoca la poesía lírica con las autoras cuando, en realidad, ésta se mantiene en una situación contradictoria (es por eso que no es tan rápida la elección del posesivo). “Poetry is regarded in our culture in very contradictory ways, and those contradictions seem intimately bound up with gender. It is seen both as a prestigious élite and esoteric form, and as a private, intimate, intensely subjective one” (Carr, 1989: 136).

Lo que pone de manifiesto esta dificultad, en cualquier caso, es que las normas de las que hablaba Friedman no son tan claramente delimitables; en muchas ocasiones, nos encontraremos con contradicciones, inadecuaciones,



transformaciones, etc. Por eso, preferimos recoger la idea con la que Eagleton avanza a partir de dos preguntas dirigidas a sus lectores:

- Could we think of literary forms, whether written or spoken, as open to women, relatively open to women and largely closed to women —or are such demarcations too sweeping?
- Could we trace a changing historical pattern with respect to any genre, sometimes more, sometime less open to women?

(Eagleton, 1996: 81).

Gracias a la concepción de géneros más abiertos o más cerrados, podemos entender esta relación entre *gender* y *genre* de manera menos estática, regida por normas que, transformándose en el tiempo y en el espacio, y combinándose con otras —como las de raza, las de clase, etc.—, facilitan o dificultan la decisión de una escritora en el momento de adoptar una forma literaria concreta.

Sobre todo esto volveremos en los apartados posteriores que dedicaremos tanto a la profundización en algunas líneas marcadas por la *Genre Theory* y por la *Gender Theory*, así como también cuando nos fijemos en un género —el de los cuentos fantásticos— que pretendemos analizar con más precisión. Antes de esto, sin embargo, sería necesario establecer el panorama de los *Gender and Genre Studies* que la propia Mary Eagleton traza años después, las formas de investigación que, según ella, podrían ser incluidas dentro de este marco (Eagleton, 2000).

Una de las primeras posibilidades que ha tratado la crítica feminista preocupada por cuestiones de género literario, ha sido el rastreo de la presencia o ausencia de escritoras en los considerados como “géneros mayores”: la novela, la poesía y el drama. Echando un vistazo a toda esta bibliografía, es abrumadora la mayoría de trabajos dedicados a la relación que las mujeres han tenido, desde el siglo XIX, con las novelas. Una formulación temprana y pionera de este tipo de estudios la encontramos ya en el capítulo cuarto de *Una habitación propia* (1929) de Virginia Woolf —obra que, según Higonnet, sigue siendo hoy uno de los textos más audaces de estética y política sexual (Higonnet & Templeton, 1994: 206). En

este ensayo, las razones que Woolf encuentra para explicar por qué las escritoras se decantaron durante el siglo XIX hacia este género, se sitúan en una posición ambigua, oscilando entre argumentos materialistas (la falta y la fragmentación del tiempo para escribir del que disponían las mujeres, el espacio en el normalmente lo hacían —el salón de sus casas—, el no ser imprescindible la lectura de los clásicos<sup>91</sup>, la pobre experiencia vital que una señorita debía tener, etc.) y argumentos biologicistas (al requerir menos concentración, los nervios de las mujeres permitirían acoger este género de manera más fácil; también la diversidad de emociones que en ellas se expresan facilitarían esta relación).

Aunque muchos de estos argumentos nos puedan parecer actualmente poco justificables, Woolf los fusiona en una frase a la que debe mucho el concepto de apertura de un género que hemos visto enunciado por Eagleton. Cuando, en el siglo XIX, aparecen novelistas como Charlotte y Emily Brönte, George Eliot o Jane Austin “todos los géneros literarios más antiguos ya estaban plasmados, coagulados (...) Sólo la novela era todavía lo bastante joven para ser blanda en sus manos, otro motivo quizá por el que la mujer escribió novelas” (Woolf, 2002: 106).

Sin embargo, como hemos visto ejemplificado en el trabajo de Friedman (1986), las novelas no han sido un objeto exclusivo de este tipo de estudios, que también se han dedicado a la poesía épica, a la lírica, a los dramas, etc. Siguiendo de nuevo a Mary Eagleton, hay un campo en el que estos trabajos están dando unos frutos muy significativos: los estudios que se dedican actualmente a la relación de las mujeres con la “genre fiction”. Con este término se refiere a la “popular fiction strongly marked with the conventions of a particular form” (Eagleton, 1996: 91), lo que en castellano se podría traducir con el sintagma “literatura de género” y que correspondería a formas como la ficción detectivesca, la ciencia ficción, la “novela rosa”, la escritura utópica, etc. A causa de la existencia de

---

<sup>91</sup> Como es sabido, la propia Woolf se quejaba de no haber podido aprender griego como los varones, ya que no era una de las materias consideradas adecuadas para las señoritas de su época.

unas convenciones mucho más rígidas en este tipo de géneros<sup>92</sup>, como también de su habitual exclusión del circuito crítico, son un campo tremendamente productivo para experimentar toda clase de posibilidades subversivas, también en lo que al *gender* se refiere.

Esto enlaza con el segundo gran campo que esta autora delimita dentro de los estudios de los que nos estamos ocupando: la posibilidad de identificar estrategias mediante las cuales las escritoras —en virtud de su tradicional situación marginal dentro del sistema— han intentado subvertir las normas de los géneros literarios canónicos. Lo que todos estos trabajos tienen en común es una concepción similar de género literario, que es visto por ellos como un conjunto de convenciones —de normas— que los textos pueden obedecer o no; una especie de “sistema de dominantes”.

Un ejemplo ilustrativo es el ofrecido por Rachel B. DuPlessis; según su investigación, todas las novelas románticas tienen en común una especie de “script”, unas normas que determinan tanto las convenciones sociales como las estructuras narrativas del romance heterosexual. Al afirmar esto, Duplessis está utilizando exactamente esta idea del género literario como norma que puede ser obedecida pero también subvertida (1985: 3). Esto explicaría, según la autora, que el mismo concepto de “script” sea utilizado por sociólogos —cuando se refieren a patrones obligatorios de comportamiento aprendido— y por cineastas —como hilo narrativo de una historia. Su volumen *Writing beyond the ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers* es un ejemplo que encaja perfectamente en el marco de este segundo tipo de investigaciones: en él, propone estudiar las estrategias narrativas que las autoras del siglo XX han utilizado para escribir “más allá del final” de estas plantillas románticas, para salirse de este guión que proponía, como únicas alternativas de todas sus tramas, o bien un matrimonio o noviazgo feliz, o bien la muerte de sus protagonistas femeninas.

---

<sup>92</sup> “Given a hero, a heroine, a balcony and a moonlit night, most people whether they read romantic fiction or not, would accurately predict the course of that scene” (Eagleton, 1996: 91).

Volviendo a Eagleton, podemos ver cómo esta pregunta acerca de las posibilidades de subversión de las normas del género literario se ha intentado —y se sigue intentando— contestar desde diferentes frentes. Una opción que acabamos de mencionar, la adoptada por Abel, Hirsch y Langland, era la de observar cómo afecta en la estructura de una novela —en su caso particular al subgénero de las novelas de formación— el cambio de héroe a heroína, de protagonista masculino a femenino. La conclusión de estas autoras es que esto efectivamente afecta a la estructura: observan, por ejemplo, que en el caso de las protagonistas femeninas, la historia no empieza a narrarse desde la infancia del personaje —como ocurre en los *bildungsroman* cuyos protagonistas son hombres— sino que suele empezar después de un matrimonio fallido o de un parto, a partir de un personaje “caído” que tiene que hacer todo lo posible por recuperar el equilibrio perdido.

Una segunda opción también explotada parte de la convicción de que sólo a partir del cuestionamiento de las formas realistas de escritura se pueden subvertir las normas de género literario, sólo así se puede minar el orden simbólico:

To query the truth, coherence and resolution of realism is to undermine the symbolic order. Non-realist forms permit the woman writer to express the contradictions, fantasies or desires that the demands of realism silence. It is in this context that we can understand the involvement of feminist criticism in modernist avant-garde forms of writing which challenge, in Dorothy's Richardson words, 'current masculine realism' (Eagleton, 2000: 253).

Esta formulación, bajo nuestro punto de vista, presenta por lo menos tres inconvenientes destacables: por una parte, no deja claro a qué se refiere cuando habla de “realismo” o de “formas realistas de expresión”; del mismo modo, tampoco las “formas no-realistas”, denominadas aquí “vanguardistas”, quedan identificadas claramente. En ningún caso son éstos conceptos transparentes ni de significado unívoco y su definición tiene una gran tradición crítica y teórica que parece obviarse al ser utilizadas, simplemente, como opuestas.

En segundo lugar, el uso de estas estrategias vanguardistas —aceptando que pudiéramos definirlas en algún caso— no es en absoluto un patrimonio único de

las mujeres escritoras, por lo que tampoco podemos considerar adecuado este argumento de exclusividad.

Finalmente, esta concepción, como señalaba Nancy K. Miller refiriéndose a la formulación en Francia de *l'écriture féminine*, ofrece más un proyecto para el futuro que un modelo que nos permita entender las estrategias utilizadas por las mujeres a lo largo de la historia y que se podrían explicar gracias a la situación complicada con respecto al lenguaje y a la cultura dominante que han tenido. No se trataría por lo tanto de fijarnos en este nivel del lenguaje, sino de indagar en las complejidades del nivel textual, de estudiar “the problem of identity and difference not on the level of the sentence —not as a question of another language— but on the level of the text in all its complexities” (Miller, 1986a: 341)<sup>93</sup>.

Según Higonnet, a lo largo de la historia sí podemos reconocer muchas mujeres que han escrito, de manera autoconsciente, con la intención de revisar las formas convencionales —*gendered*— de los géneros literarios mediante giros irónicos que defraudan las expectativas del lector. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la novela *Indiana*, de George Sand, que no se cierra con el final esperable de matrimonio o muerte de la protagonista, sino que lo hace con un epílogo que nos la presenta viviendo con su primo Ralph unas “felicidades imposibles” (Higonnet, 2009: 240). Un giro inesperado en el género (*genre*) que, a pesar de haber llevado a críticos como Henry James a atacar esta novela por su escasa “verosimilitud” (Miller, 1986b), hoy nos permite entrever estrategias subterráneas y sutiles de crítica al guión hegemónico.

Para terminar con este panorama, Eagleton señala que los estudios *Gender and Genre* también se están dedicando a analizar cómo la historia literaria ha privilegiado unos géneros —a los que delimita como “male-dominated genres”— por encima de otros —los “female-dominated genres”. Su argumento entero es el siguiente: hay unos géneros literarios como la tragedia, la poesía épica, los sermones y los tratados filosóficos, que han sido escritos predominantemente por

---

<sup>93</sup> En el apartado 4.2. de la segunda parte (páginas 177-195) volveremos sobre todas estas cuestiones.

hombres, y otros como las cartas, los diarios y buena parte de la ficción, que lo han sido por mujeres. Como la historia literaria forma parte del discurso hegemónico patriarcal, los primeros han sido privilegiados sobre los segundos y, por lo tanto, han sido los que han marcado lo que durante siglos se ha entendido como literatura en la cultura occidental.

Este argumento que puede parecer válido a primera vista, analizado a la luz de algunas teorías que a continuación intentaremos explicar, tampoco nos resulta carente de sospecha pues, bajo nuestro punto de vista, descansa en una concepción tremendamente esencialista. Aunque para evitar justamente esta crítica, Mary Eagleton utilice las perífrasis “male-dominated” y “female-dominated genres”, su discurso se basa en la existencia de unos géneros masculinos (como la tragedia o los sermones) y otros femeninos (como los diarios o las cartas). Enunciado así, podemos ver que esta idea acepta y refuerza las normas que, durante toda la historia, han relegado a las mujeres a espacios domésticos e íntimos, desconectados de la tradición literaria, alejados de la erudición, etc.

Vamos a intentar localizar el problema a partir de una fórmula simple que podría desprenderse de las palabras de Eagleton (y de muchos de los estudios a los que ella se refiere): “los diarios son un género femenino”. Afirmar esto supondría, por una parte, aceptar que ha sido un género utilizado por mujeres como formato adecuado para su expresión, para su escritura; desde el momento en que este género se considera digno de formar parte de la Literatura con mayúsculas, se vuelve posible que muchas obras escritas por mujeres empiecen a tenerse en cuenta. Ahora bien, del mismo modo, aceptar sin cuestionar este enunciado, no deja de ser una operación confusa porque, desde nuestro punto de vista, se está equivocando la dirección de la relación. Si entendemos que la feminidad —y también la masculinidad— es un código construido y performado socialmente<sup>94</sup>, podemos comprender también que asociaciones como éstas no son más que elementos que ayudan a su construcción: es decir, que no vamos a encontrar una

---

<sup>94</sup> Algo que justificaremos de manera detallada en el próximo apartado (páginas 127-146).

razón esencial por la que las mujeres escriban diarios y los hombres tragedias, sino que la escritura de estos diarios y estas tragedias son una prueba más de cómo la feminidad y la masculinidad se han construido a lo largo de los siglos.

Como comparatistas feministas investigadoras en literatura escrita por mujeres, nos encontramos en este punto con otro de los momentos que nos pueden hacer caer de la posición fronteriza que queremos mantener si aceptamos este tipo de enunciados que parten, sin nombrarlos, de presupuestos esencialistas. Con esto no queremos decir que no consideremos una labor importantísima y tremendamente necesaria el estudio de todos estos géneros no canónicos en los que a una mujer le estaba permitido expresarse, sino que justamente por eso, no deberíamos perder nunca de vista el papel que éstos han tenido en la construcción de la feminidad en cada momento de la historia.

Además, habría que ser cautos a la hora de hacer este tipo de afirmaciones porque, involuntariamente, podríamos estar cayendo en la misma trampa que queríamos denunciar. Al reivindicar este tipo de formas literarias como femeninas y centrar nuestra atención en ellas de manera casi exclusiva podemos, a parte de reforzar el estereotipo, no prestar la suficiente atención a otras obras y a otras autoras que no se ajustarían fácilmente a ellas (como pueden ser las épicas de Elisabeth Barret Browning estudiadas por Friedman, los escritos de mujeres en las trincheras durante la I Guerra Mundial recogidos por Higonet, o los cuentos fantásticos que propondremos más adelante como corpus de este trabajo). Esta misma advertencia se encontraba implícita en las palabras que Virginia Woolf ofreció a su audiencia —y a sus lectores— hacia el final de *Una habitación propia*; después de tratar durante páginas y páginas la relación especial que las mujeres han tenido con la novela a lo largo de la historia, la autora lanza la siguiente exhortación:

Por tanto, os pediré que escribáis toda clase de libros, que no titubeéis ningún tema, por trivial o vasto que parezca. Espero que encontréis, a tuertas o a derechas, bastante dinero para viajar y holgar, para contemplar el futuro o el pasado del mundo, soñar leyendo libros y rezagaros en las esquinas, y hundir hondo la caña del pensamiento en la corriente. Porque de ninguna manera os

quiero limitar a la novela. Me complaceríais mucho —y hay miles como yo— si escribierais libros de viajes y aventuras, de investigación y alta erudición, libros históricos y biografías, libros de crítica, filosofía y ciencias (Woolf, 2001: 146-147).

Por lo tanto, ante este asunto tan complejo, nuestra posición no puede ser la de aceptar sin más estas clasificaciones expuestas por Mary Eagleton y utilizadas por muchos estudios feministas, sino seguir el consejo de Higonnet y empezar la cuestión por otro lado, intentando entender, en cada caso, por qué unos géneros literarios han sido asociados a hombres y otros a mujeres y a qué mecanismos de construcción identitaria responde esto (2009: 244)<sup>95</sup>.

Nuestra opción va a pasar, por lo tanto, por no entender la relación existente entre los géneros literarios y los identitarios en una sola dirección, sino en las dos a la vez: por una parte, los códigos del género identitario de cada época, es decir, las normas que los rigen y que dependen de condiciones socio-históricas concretas, pueden explicar la causa de que las mujeres escriban en un determinado género pero, al mismo tiempo, y esto no es menos importante, este género literario estará reforzando la construcción de determinada idea de feminidad. Nuestra tarea consistirá, por lo tanto, en buscar un entendimiento no esencialista de estas dos categorías que pueda articular, además, todas estas interrelaciones.

Es algo que Mary Eagleton parece tener en cuenta cuando, a partir del planteamiento de algunos problemas teóricos con los que puede chocar este tipo de estudios, cierra su texto no con una conclusión, sino con una pregunta que tiene la capacidad de cuestionar muchos de los puntos anteriormente recogidos en su propio texto: “Can we create a criticism which is non-essentialist, non-reductive but subtly alive to the links between gender and genre?” (Eagleton,

---

<sup>95</sup> Entendemos que las clasificaciones simplistas que aceptan estas etiquetas de “géneros masculinos” y “géneros femeninos” corren el riesgo de ser desmentidas en cualquier momento por ejemplos que las contradigan. Además, su validez estaría siempre limitada a un contexto socio-histórico preciso, es decir, no serían —como en muchos casos pretenden— igualmente válidas para todas las culturas ni en todas las épocas.



2000: 260). Una voluntad que hemos intentado mantener a lo largo de toda nuestra investigación.

La dificultad más grande con la que nos hemos encontrado en nuestro camino por entender de qué manera se relacionan *gender* y *genre* tiene que ver con el volumen bibliográfico que ambos conceptos han suscitado por separado en las últimas décadas. Como señaló Marina Lops, ambas son nociones problemáticas que están siendo sometidas a un proceso continuo de revisión y redefinición en los últimos años (2000: 77). Por ello, los siguientes apartados no pretenden trazar un panorama completo de estas líneas de estudio, sino recoger aquellas aportaciones que mejor se adaptan a esta intención de entender ambas categorías de manera flexible e interrelacionada.

### **3.1. *Gender Studies*. La evolución del concepto *gender*, del feminismo de los setenta a la performatividad de género de Judith Butler**

A pesar de ser un concepto mucho más reciente que el de género literario — formulado y estudiado desde la antigüedad— hemos decidido seguir esta exposición con algunas ideas sobre el *gender* por una razón práctica: la concepción compleja y no normativista que de éste primero vamos a establecer, nos guiará en la elección de los autores y textos que utilizaremos para comprender el segundo.

Por *gender studies* actualmente se entienden todos aquellos estudios que se realizan desde una *perspectiva de género*, es decir, desde la conciencia de que en nuestra sociedad existe algo llamado *género* y que provoca *diferencias de género*. Estas expresiones, leídas por encima, parecen, en principio, claras: pues la perspectiva de género se suele relacionar con un posicionamiento feminista y las diferencias de género con las diferencias con las que hombres y mujeres se encuentran en la sociedad. Ahora bien, como señalan muchos autores, es un error considerar que género (entendido como *gender*) sea un término fácil y transparente que se pueda definir, como acabamos de hacer, de manera apresurada:

«Gènere» és actualment una de les paraules més utilitzades i més inquietes del llenguatge, una paraula que apareix arreu, però amb un ús que sembla canviar

contínuament, sempre d'una banda a l'altra i amb inflexions de significat noves i sovint sorprenents (...) és un concepte molt sotmès a contestació, tan esmunyedís com indispensable, però que constitueix una font d'incomoditat més que no pas un acord (...) Aquesta sensació de discòrdia ens hauria de prevenir contra la possibilitat de fixar ràpidament una definició sumària del terme, buscant ordre i claredat allà on no se poden trobar (...) gènere ha esdevingut una paraula vital i tot i així intensament problemàtica en el lèxic contemporani (Glover & Kaplan, 2002: 9-10).

Debemos tener en cuenta que, a pesar de que hemos citado la traducción catalana, estos autores son de procedencia anglosajona y, por lo tanto, su reflexión gira en torno al término *gender*. En el caso de las lenguas romances, a todos estos vaivenes de significado, tendremos que sumar una dificultad más: la resistencia de algunos a que este calco semántico entre en la lengua.

En el caso español, esta polémica ha sido bastante visible en los últimos años como consecuencia de la incorporación de la categoría género al lenguaje político después de que se aceptara internacionalmente, tras la conferencia de Pekín de 1995, la necesidad de una lucha contra la “violencia de género”. Los argumentos de aquéllos que no aceptan este uso derivado de la categoría inglesa *gender* suelen pasar por considerarla un anglicismo, un extranjerismo innecesario en nuestro idioma y sólo explicable en la utilización de un supuesto lenguaje “políticamente correcto”<sup>96</sup>. Aunque el debate en este punto podría ser muy largo, nos limitaremos a señalar dos elementos que estas actitudes revelan: por una parte, demuestran el desconocimiento de un campo de estudios que desde hace años ha sido reconocido internacionalmente en el contexto de la investigación universitaria<sup>97</sup> —donde ha dado lugar a numerosas publicaciones, congresos, departamentos, etc.— y, por otra, denotan una clara resistencia ante el hecho de que fueran los movimientos feministas los que propusieran esta ampliación de

---

<sup>96</sup> Como ejemplo de esta polémica remito al artículo de Fernando Lázaro Carrater “Con algún género de dudas” publicado en *El País* el 3 de marzo de 2002.

<sup>97</sup> Sólo haría falta buscar en cualquier catálogo de una biblioteca universitaria para comprobar que los “estudios de género” hace años que están en sus estanterías.

significado de la palabra castellana polisémica “género” para que recogiera los valores del *gender* inglés<sup>98</sup>.

Desde otra posición discursiva, situándonos dentro del pensamiento feminista, podemos ver cómo, en estos mismos años, ya encontramos intentos de historización del concepto, de ordenación de las diferentes fases por las que ha pasado su teorización. En el marco del congreso *Retóricas del género/políticas de la identidad: performance, performatividad y prótesis* celebrado en la UNIA (Sevilla) en marzo de 2003, Beatriz Preciado definió las “retóricas del género” como los discursos teóricos que, a lo largo de la historia, han contribuido a pensar y reflexionar sobre el *gender*. Nos interesa subrayar esta cuestión porque, a pesar de que Preciado no se refiera en ningún momento a los géneros literarios, la elección del término “retórica” hace muy evidente la relación que queremos poner de manifiesto en esta investigación. Las diferentes retóricas —entendidas en su sentido tradicional de “teorías sobre la composición literaria y la expresión hablada” (*DRAE*, 2001)— han sido las encargadas de establecer las diversas definiciones que a lo largo de la historia se han dado de los géneros literarios. De manera paralela, los diversos discursos feministas —las distintas “retóricas feministas”— han sido los encargados de establecer diferentes concepciones del género (*gender*).

Para continuar con nuestra particular retórica del género, partiremos de una cita de Erica Carter que condensa, en la entrada GÉNERO del *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* de Michale Payne, una evolución compleja y llena de matices:

Término que denota los atributos culturales atribuidos a mujeres y hombres. Convencionalmente, se establecen ciertas distinciones entre el género y sexo; el último debe entenderse como la suma de las características físicas que nos

---

<sup>98</sup> En palabras de Isabel Morant en su artículo “Del sexo al género” publicado en *El País* el 28 de febrero de 2004: “la traducción del concepto inglés *gender* por género en castellano resulta más bien oscura, como han protestado los gramáticos por entender que el género es una categoría gramatical. Pero en esto no llevan toda la razón. Las palabras y sus significados no les pertenecen en exclusiva. Cabe preguntarse por qué razón no puede el feminismo utilizar el concepto gramatical ampliando su contenido como lo hace o ¿es que los significados de las palabras son únicos y eternos?”.

hacen biológicamente “hombres” y “mujeres”. Más recientemente, sin embargo, la oposición sexo/género ha comenzado a ser cuestionada por los teóricos que sostienen que nuestras percepciones de la biología, la naturaleza o el sexo están formadas exclusivamente dentro del lenguaje y la cultura. Se rechazan la noción de sexo más allá de la cultura y la noción de género dentro de la cultura, dado que el concepto de sexo biológico innato es en sí mismo producto de la cultura y la historia y, por tanto, es “interior” a ellas (Carter, 2002: 352).

Del mismo modo, esta evolución es resumida por Juan Vicente Aliaga en su volumen *Arte y cuestiones de género*, cuando intenta responder a la pregunta “¿qué es eso del género?”:

Acuñado a principios de los años setenta en el contexto estadounidense, se trata de un concepto que facilitó a las mujeres separarse del discurso que la verdad de la persona estribaba en su anatomía, en su sexo biológico.

Con el tiempo, y especialmente tras el impacto de las teorías de Michel Foucault sobre la sexualidad, de los feminismos construccionistas y de la teoría *queer*, se afirma que no existe ninguna verdad y/o autenticidad absoluta en el individuo (...) la genética y la anatomía son realidades que no suponen un destino indefectible, ya que se pueden sufrir modificaciones y cambios (Aliaga, 2004: 11).

A partir de las dos citas podemos distinguir, al menos, dos momentos en la historia del concepto: una primera teoría establecida por los movimientos feministas norteamericanos de los años setenta que, después, es contestada o matizada, como veremos, por otras dentro del mismo marco de estudios.

La noción fundamental que caracterizaría lo que Preciado ha llamado la “retórica clásica sobre el género” sería la separación que, en el ámbito estadounidense, se estableció entre los términos “sex” y “gender”<sup>99</sup>. Las autoras de *Historia de la misoginia* lo resumen de la siguiente manera: mientras que el “sexo” haría referencia a un conjunto de procesos biológicos en diferentes niveles (genético, hormonal y neurológico) y coincidiría, por lo tanto, con las “características

---

<sup>99</sup> A pesar de que desde nuestro punto de vista se trata de una distinción ya superada, debemos tener en cuenta que, actualmente, muchos estudios siguen basándose en ella.

*biológicas asociadas a cada una de las categorías sexuales existentes, hombres y mujeres*”, el “género”:

“es un concepto de carácter eminentemente cultural que se emplea para referirse a las características psicosociales (rasgos, roles, motivaciones y conductas) que se consideran propias de hombres y mujeres. O, dicho de otro modo, el género es una realidad compleja que se asienta en el sexo biológico, pero que podría no coincidir con él, y en cuya formación intervienen de forma decisiva procesos socioculturales y ambientales. Por ello, empleamos el término género para referirnos a las *diferencias construidas socialmente en función del sexo*” (Bosch *et alii*, 1995: 103-105).

Se sabe con certeza que este término empezó a utilizarse con este valor, como hemos dicho, en los años setenta; lo que no está tan claro es de dónde surge o a quién se le debe su nacimiento. En la bibliografía que hemos manejado, aparecen hasta tres génesis diferentes. Según el ensayo de David Glover y Cora Kaplan, el uso feminista del término *gender* tiene su origen en la obra del psicoanalista Robert J. Stoller *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity* de 1968 en la que el género se entendía como aquella enorme área de comportamientos, sentimientos, pensamientos y fantasías que se relaciona con los sexos pero que, al contrario que ellos, no tiene connotaciones biológicas primarias (Glover & Kaplan, 2002: 20). Tina Chanter, por su parte, considera que el uso del término *gender* en el discurso feminista de los setenta tenía que ver con el surgimiento de los estudios antropológicos de Margaret Mead, heredados por el feminismo tras pasar por el filtro de la sociología y la psicología (2006: 11-12).

Beatriz Preciado, sin embargo, enfatiza el hecho de que fuera en el discurso médico —y no en el de las ciencias humanas— a mediados de los años cincuenta, cuando se utilizó por primera vez en inglés el término *gender*. Según ella, fue el doctor John Money quien lo aplicó “para referirse a la posibilidad quirúrgica y hormonal de transformar los órganos genitales durante los primeros

18 meses de vida” (Preciado, 2003b<sup>100</sup>). Que *gender* fuera, antes de ser utilizada por el feminismo norteamericano, una noción “sexopolítica”, será importante, como veremos a continuación, para la revisión crítica que desde la teoría *queer* se ha hecho de esta noción de género (Preciado, 2003a: 20).

Dejando a un lado este origen incierto, lo que podemos afirmar es que estas primeras teorías de género indentitario partían de una “ontología biológica de la diferencia sexual” (Preciado, 2003b), es decir, de una esencia biológica primaria —el sexo— de la que derivaría una construcción social —el género.

A grandes rasgos, existen dos razones por las que los movimientos feministas estadounidenses decidieron adoptar esta terminología: por una parte, al separar ambas cuestiones —una biológica y otra cultural— era más fácil demostrar que muchas de las desigualdades que sufrían las mujeres en la sociedad no se debían a una razón “biológica” —y por lo tanto “científica” y “demostrable”—, sino que dependían de la construcción social de la feminidad que, a partir de esa diferencia “natural”, se había llevado a cabo: que las mujeres hubiesen sido privadas del voto durante siglos, no dependía por lo tanto de un condicionamiento de inferioridad demostrable, sino de las determinaciones sociales que a ellas les habían sido impuestas.

En segundo lugar, entender el género como una construcción social, vinculada al sexo pero separable, implicaba concebirlo como algo abierto a la modificación, al cambio. De hecho, por seguir con el mismo ejemplo, sólo a partir de esta explicación se podía entender el fenómeno de la victoria que para muchas luchas feministas supuso la obtención del sufragio para las mujeres. Si esto hubiese dependido de una característica “innata”, e “inmutable” —como se suponía el sexo— este cambio nunca hubiera sido posible.

En algunas ocasiones, este binomio sexo/género así entendido ha querido reivindicarse como heredero de la famosa frase de Simone de Beauvoir: “On ne naît pas femme : on le devient”. Parecería que Beauvoir estuviera, con esta afirmación, apoyando la idea del género como constructo social que nos viene

---

<sup>100</sup> Al tratarse de una publicación electrónica no paginada, nos es imposible detallar más la referencia.

impuesto, dependiendo de nuestro sexo, al nacer. Pero, como advierte Monique Wittig en su ensayo “No se nace mujer” (2005: 32), la propuesta de Beauvoir es mucho más radical; para entenderla no debemos cortar la cita tan pronto, sino observar atentamente el argumento entero:

On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c’est l’ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu’on qualifie de féminin (De Beauvoir, 1976b: 13).

Desde el momento en que no acepta la idea de que un “destino biológico” determine qué es una mujer, podemos entender que la propia categoría del sexo queda en entredicho en su discurso; éste ha sido uno de los principales argumentos esgrimidos por las teorías críticas que pasaremos a analizar a continuación.

Por la cantidad de palabras entrecomilladas que hemos utilizado en los párrafos anteriores<sup>101</sup>, así como por esta última cita de Beauvoir, se puede intuir que, desde nuestro punto de vista, hay algo inquietante en toda esta separación entre ambos términos. La sospecha principal viene del hecho de identificar tan claramente una separación entre sexo y género que se base en dos términos supuestamente independientes —incluso muchas veces presentados como opuestos: la naturaleza y la cultura. Del mismo modo, esta distinción tan clara entre sexo y género quiere explicarse también a partir de otro de los pares fundadores del pensamiento occidental moderno, la distinción cartesiana entre cuerpo y mente. Así pues, mientras el primer elemento de cada par sería entendido como aquello “dado”, “material”, “natural” y “eterno”, el segundo representaría lo “inmaterial” y lo “susceptible de cambio”. Este mismo argumento binario es el que, en la

---

<sup>101</sup> “Biológica”, “científica”, “demostrable”, “innata”, “inmutable”... todas estas comillas quieren servir de llamada de atención, al estilo del “emphasis added” que Nancy K. Miller entiende como estrategia utilizada por las mujeres escritoras para ir más allá, para decir más de lo que parece en un principio (Miller, 1986a).

cultura occidental, se ha utilizado durante siglos para otra oposición equivalente señalada por Meri Torras:

El funcionamiento del binomio mente/cuerpo no difiere del que ha regido el par hombre/mujer, más bien se debería decir que completa y afianza su jerarquía interna: el hombre viene asociado a lo inmaterial (espíritu, mente, alma...) mientras que la mujer se empareja con el cuerpo y sus materialidades efímeras, caducas, superficiales (Torras, 2004: 1).

El problema de todos estos binomios aparece cuando muchas teorías durante las últimas décadas del siglo XX empiezan a poner en entredicho la frontera que los separa, la barra inclinada que a la vez los instituye como pares y los pretende independientes.

Para seguir adelante en la evolución del concepto, vamos a fijarnos ahora en la segunda parte de las definiciones que tanto E. Carter como de J. V. Aliaga nos ofrecían en sus textos; en ellas, ambos advertían que esta pareja de términos ha sido cuestionada por autores que, como Michel Foucault, han defendido que “nuestras percepciones de la biología, la naturaleza o el sexo están formadas exclusivamente dentro del lenguaje y la cultura” (Carter, 2002: 352).

Por lo tanto, sería un error aceptar la existencia de una esencia natural llamada “sexo”, a partir de la cual cada sociedad hubiese fabricado un constructo social al que llamaríamos “género”. Entender el género como diferencia sexual, como señala por ejemplo de Lauretis, es una simplificación enorme que, además, provoca un problema inmediato: si creemos en una “oposición universal de sexo”, es más difícil atender a las diferencias que existen entre las propias mujeres (de Lauretis, 2000: 34). Siguiendo nuestra intención inicial de buscar una definición de *gender* que se aleje por todos los medios de concepciones esencialistas, más bien deberíamos entender que ambas nociones forman parte de igual manera del discurso cultural que las produce.

Para ello, hemos creído indispensable acudir a las teorías de Judith Butler, filósofa y profesora en el departamento de Retórica y Literatura Comparada en Berkley (University of California), que es actualmente la representante más



importante del argumento que vamos exponer y a utilizar a continuación en nuestro estudio. La pista fundamental de la relación que las teorías de esta autora guardan con lo que nosotros planteamos en esta investigación se la debemos, de nuevo, a Margaret Higonnet que, en su artículo “Weaving Woman into World Literature”, después de considerar en una nota a pie de página la teoría de la naturaleza performativa del *gender* de Judith Butler como imprescindible para comprender sus ideas, señala:

universalist, binary ideas of male and female, or masculinity and femininity, have given way to more complex conceptions of identity as something performed in specific social and cultural contexts, and these conceptions have fostered a richer understanding of gender as a component of literary representation and symbolic action (Higonnet, 2009: 232-233).

Es justamente esta naturaleza performativa del género la que nos ofrecerá la clave principal para la relación que nosotros estamos buscando entre *gender* y *genre*<sup>102</sup>.

Como señala E. Carter en su definición, la obra *Gender trouble: Feminism and the Subversión of Identity* publicada por Butler en 1990 —y reeditada con un nuevo prólogo en 1999—, es el intento teórico más importante de toda la historia por “desnaturalizar el género”, es decir, por demostrar que la desigualdad de género no depende, como se había defendido hasta entonces, de diferencias innatas y naturales. Esto se debe a que es una obra en la que confluyen, por una parte, las teorías de género y sexualidad desarrolladas en las últimas décadas y, por otra, las teorías postestructuralistas (Carter, 2002: 352). Como la misma Butler señala en su prólogo de 1999, su intención no era la de aplicar el postestructuralismo al feminismo, sino someter a las teorías postestructuralistas a una “reformulación específicamente feminista” (2001a: 10).

Así pues, Butler parte de la idea de que cualquier teoría feminista que restrinja el significado del género (como todas las que hemos visto hasta ahora y que forman

---

<sup>102</sup> Del mismo modo, Lore Metzger había apuntado ya que las ideas de Butler sobre el *gender* resultaban muy útiles al aplicarlas a los géneros literarios para entender cómo se interrelacionan ambos (Metzger, 1994: 83).

parte de lo que Preciado denominaba la “retórica clásica”), inevitablemente, establecerá normas de género excluyentes y jerarquías. El trabajo que ella propone, sin embargo, es la búsqueda de una noción de género que no caiga en esta trampa.

Por otra parte, su intención es hacer una revisión crítica de las categorías de “sexo” y “género” entendidas —como hemos visto hasta ahora— como fundadoras del sujeto. Según Butler, sólo podemos entender este par si lo relacionamos con un tercer elemento del que siempre van acompañadas: el de la sexualidad. De esta manera, sexo, género y sexualidad forman un sistema de causalidades y continuidades que rige la sociedad, lo que Meri Torras ha denominado una “confusión triple”:

Me refiero a la presunta evidencia de que los cuerpos vienen marcados naturalmente por un sexo biológico (macho/hembra), un género (masculino/femenino) y una sexualidad centrada en la práctica heterosexual compulsiva y obligatoria. El hombre y la mujer son categorías que surgen de la articulación psicológica y social de una combinación concreta de estos elementos (sexo, género y sexualidad) o dicho de otro modo, de una determinada economía y legislación de los cuerpos (Torras, 2004: 1).

Los ecos de autores como Monique Wittig o Michel Foucault se hallan bajo la idea butleriana de que la asociación de un “sexo natural” con un “género” y con una “atracción hacia el sexo opuesto” atiende, en realidad, a intereses reproductivos y reguladores de las sociedades; lo que significaría, por lo tanto, que sexo/género/heterosexualidad no pueden ser entendidos más que como “productos históricos” (Butler, 1998: 305)<sup>103</sup>.

Michel Foucault fue el encargado de estudiar, en el primer volumen de su *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, publicado en 1976, cómo la idea de sexo ha estado tremendamente ligada a cambios culturales y sociales a lo largo de la historia. Todo el volumen hace un repaso por los principales cambios que se pueden observar a partir de los discursos que, desde el siglo XVII y hasta

---

<sup>103</sup> Se trata de una triada, además, que actúa excluyendo del sistema a todos aquellos cuyas experiencias, prácticas y deseos no se adaptan al modelo (como homosexuales, bisexuales, transexuales o transgénero).

el XIX, han proliferado sobre la sexualidad; durante estos trescientos años hemos asistido, según Foucault, a una verdadera explosión discursiva en torno a y a propósito del sexo: “Sur le sexe, les discours —des discours spécifiques, différents à la fois par leur forme et leur objet— n’ont pas cessé de proliférer : une fermentation discursive que s’est accélérée depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle” (Foucault, 1976 : 25-26). Esto se enmarca en un momento de transición entre lo que este autor denominó las antiguas “sociedades soberanas” —que se definían por un poder que decidía sobre la muerte— y las modernas “sociedades disciplinarias” —que se caracterizan por una nueva forma de poder que controla la vida. Este contexto histórico y discursivo explica que las creencias sobre sexo y sexualidad cambiaran de manera tan radical durante estos tres siglos.

En este mismo sentido, como nos recuerda Preciado, tenemos las aportaciones de Thomas Laqueur que en su obra *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud* estudia cómo “hasta el siglo XVII existía un solo sexo, el masculino, con una variable débil y decadente que se asociaría a la feminidad” (Preciado, 2003b). Esta idea se desprendía de estudios médicos que creían en la existencia de un único órgano sexual en forma de U que podía salir hacia fuera (en el caso de los hombres), o entrar hacia adentro (en el caso de las mujeres). En el XVII, según Laqueur, este paradigma cambia y la morfología genital pasa a ser el elemento clave de la diferencia sexual; los estudios de anatomía sexual de este siglo, que ya entienden los genitales de manera diferenciada, “producen la diferencia sexual entre lo masculino y lo femenino”.

Tendrán que pasar un par de siglos más para que, durante el XIX, este paradigma vuelva a cambiar y a incluir dos nuevos conceptos hasta entonces desconocidos: la distinción lingüística y conceptual entre la homosexualidad y la heterosexualidad.

Todo esto demuestra, como apunta Preciado, que los “sujetos sexuales”, es decir, los sujetos a los que se les presupone una continuidad entre sexo, género y orientación sexual, son una “invención moderna” (Preciado, 2003b) que ha perdurado hasta hoy.

La idea fundamental que de estos autores podemos extraer, por lo tanto, es que la categoría sexo tiene bien poco de “natural” e “inmutable”: como cualquier categoría histórica ha sufrido cambios a lo largo del tiempo y dependiendo de la sociedad en la que nos hallemos.

Una de las argumentaciones más radicales al respecto ha sido la de la autora francesa Monique Wittig, que en 1992 entendía el “sexo” como la “categoría política” gracias a la cual se mantiene todo un orden económico e ideológico: la heterosexualidad, el “régimen político que se basa en la apropiación y sumisión de las mujeres” (2006: 15). El problema, según ella, es que sigamos confundiendo los términos y entendiendo que la diferencia de sexo es algo natural y no social ya que “es la opresión la que crea el sexo y no al revés”:

lo que creemos que es una percepción directa y física, no es más que una construcción sofisticada y mítica, una «formación imaginaria» que reinterpreta rasgos físicos (en sí mismos tan neutrales como cualquier otro, pero marcados por el sistema social) por medio de la red de relaciones con que se los percibe (2005: 34)<sup>104</sup>.

Por lo tanto, en el pensamiento de Wittig no encontramos una diferenciación entre sexo y género (desde sus primeras páginas nos dice que el término género, tal y como es entendido por muchas feministas estadounidenses, le parece algo “impreciso”) sino la negación absoluta de que los sexos sean algo anterior a las sociedades, de la existencia de ninguna esencia sexual (ya sea natural, hormonal,

---

<sup>104</sup> En todo este capítulo, Wittig hace un paralelismo entre el sistema de la heterosexualidad y el esclavismo; del mismo modo que no hay esclavos sin amos — dice— no hay mujeres sin hombres. La legitimidad de la esclavitud se acabó en el momento en el que se dejó de pensar que tener la piel negra significara, científicamente, la pertenencia a una raza inferior. Esto mismo es lo que ella pide para las mujeres, dejar de pensar que exista una diferencia natural que las separe de los hombres como única posibilidad para salir del sistema político y económico que las oprime. Con la abolición de la esclavitud se consiguió, por ejemplo, que se desterrara la identificación de “raza” en el registro civil por considerarlo discriminatorio; actualmente, sólo la identificación de sexo es obligatoria, la categoría que, según ella, sigue manteniendo en pie todo el sistema de opresión.

biológica o genética)<sup>105</sup>. En su concepción, la naturaleza y el discurso científico han proporcionado la excusa para que este sistema se mantenga, ha “naturalizado la historia” llevándonos a un callejón sin salida. Si admitimos la diferencia entre “hombre” y “mujer” como una división natural:

naturalizamos la historia, asumimos que «hombres» y «mujeres» siempre han existido y siempre existirán. No sólo naturalizamos la historia, sino que también, en consecuencia, naturalizamos los fenómenos sociales que manifiestan nuestra opresión, haciendo imposible cualquier cambio (2005: 33).

Como advertíamos anteriormente, todas estas ideas sobre la categoría de “sexo” están en la base de las teorías de Judith Butler; su opción, sin embargo, no pasa por eliminar la noción “género”, sino por hacerla protagonista —aunque inseparable, como hemos visto, tanto del sexo como de la sexualidad— y entenderla de una manera mucho más compleja que hasta ese momento. En vez de pensar que la diferencia de sexo sea la causa natural de las diferencias de género (por todo lo expuesto en párrafos anteriores), su estrategia consiste en recorrer el camino contrario para afirmar que es el género lo que produce el sexo. Pero entonces, ¿qué deberíamos entender cuando Butler habla de género?

Podemos empezar por lo que, en varias ocasiones, Butler afirma que el género “no es”: “no es ninguna entidad estable” (1998: 297), “no es un hecho” (1998: 301), “no es un sustantivo ni una serie de atributos vagos” (2001a: 58). En definitiva, no es ninguna esencia o sustancia expresada por los cuerpos.

Podríamos considerar, incluso, que el problema viene de la misma estructura lingüística que utilizamos para estas definiciones, pues sería muy difícil explicar la idea de Butler diciendo algo como “el género es X”.

Vamos a observar cómo la propia autora lo expresa acabando las frases anteriores: “el género (...) debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente”. El género no es, por lo tanto, una

---

<sup>105</sup> Cuando Wittig habla de género (por ejemplo en su artículo “La marca de género”) se refiere al género gramatical y lo entiende como la única marca que en el lenguaje ha dejado la opresión de una clase, la de las mujeres.

sustancia, aunque tenga “apariencia de sustancia”; no es una “identidad aparentemente de una sola pieza”, sino una “repetición de actos en el tiempo” (1998: 227).

Así, dentro del discurso heredado de la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que constituye la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un *hacer*, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción (...) no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad *se constituye* performativamente por las mismas “expresiones” que, según se dice, son resultado de ésta (2001a: 58) [el subrayado es nuestro].

En este párrafo se resume lo que se ha denominado la teoría de la performatividad de género que, como indicamos, es una de las estrategias que más nos van a interesar en nuestra investigación. Lo que hasta ahora habíamos llamado género —con un sustantivo que parece corresponder a una esencia, a una sustancia— según Butler, debe ser entendido como la repetición de unas determinados gestos, de movimientos, de normas, de comportamientos; es la repetición de los “actos” la responsable de crear esta “idea de género”. El problema es que, tal y como venimos entendiéndolo hasta ahora, el género es “una construcción que regularmente oculta su génesis”, es decir, que nos hace creer que está fundado en una sustancia —que podría ser el sexo. Por eso decíamos que la misma fórmula lingüística con la que queríamos definirlo no es satisfactoria, pues el verbo “ser” ayuda a esta confusión, a presuponer, a anticipar esta sustancia.

Esta es la causa de que Butler prefiera hablar de “performatividad de género”. En el prólogo de 1999 a *Gender Trouble* encontramos el siguiente párrafo en el que aparecen sus claves más importantes:

Es difícil decir con precisión qué es la performatividad, no sólo porque mis propias posturas sobre lo que la “performatividad” puede significar han cambiado con el tiempo, casi siempre en respuesta a críticas excelentes, sino también porque muchos otros la han adoptado y la han formulado a su manera. Originariamente, la pista de cómo interpretar la performatividad del género me

la dio la interpretación que Jacques Derrida hizo de “Ante la ley” de Kafka. En esta historia, quien espera la ley se sienta frente a la puerta de la ley, y le atribuye cierta fuerza a esa ley que uno espera. La anticipación de una revelación fidedigna del significado es el medio por el cual esa autoridad se atribuye y se instala: la anticipación conjura su objeto. Me pregunto si no trabajamos con una expectativa similar en lo que se refiere al género, de que funcione como una esencia interior que pueda ponerse al descubierto, una expectativa que termina produciendo el fenómeno mismo que anticipa. En el primer caso, entonces, la performatividad de género gira en torno a esta metalepsis, la forma en que la anticipación de una esencia dotada de género provoca lo que plantea como exterior a sí misma. En el segundo, la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente (2001a: 15).

Por lo tanto, el género, como ha señalado Butler en otras ocasiones, sería una ilusión sostenida por lo que ella llama “actos de género” que, lejos de poder ser elegida, se regula mediante una serie de leyes y castigos severos —cuya función principal sería la de forzar la “coherencia de género”, es decir, la causalidad y la continuidad entre las entidades de sexo/género/sexualidad. Unos años más tarde, Butler afirmará:

La feminidad no es producto de una decisión, sino la cita obligada de una norma, una cita cuya compleja historicidad no puede dissociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo. En realidad no hay “alguien” que acate una norma de género. Por el contrario, esa cita de la norma de género es necesaria para que a uno se lo considere como “alguien”, para llegar a ser “alguien” viable, ya que la formación del sujeto depende de la operación previa de las normas legitimadoras de género (Butler, 2002: 326).

Estamos, por lo tanto, ante un cambio total de perspectiva: lo que anteriormente era tomado como un “rasgo interno”, el género basado en una supuesta esencia sexual que se expresaba en una construcción social, es entendido ahora como algo que anticipamos y producimos mediante la repetición de ciertos actos

corporales, “un efecto alucinatorio de gestos naturalizados” (2001a: 15), una “ficción cultural” regulada a fuerza de castigo (1998: 301)<sup>106</sup>.

Es imprescindible señalar aquí que toda esta argumentación sobre la performatividad tiene, en el trabajo de Butler, dos antecedentes fundamentales: su concepción de “acto” tiene que ver tanto con la formulación de los “actos de habla” de Austin, como con la crítica posterior que a esta teoría realizó Jacques Derrida. Sólo señalaremos —pues un análisis pormenorizado de esta cuestión excede nuestras pretensiones— que la puntualización de Derrida tiene que ver con lo que Austin llamó los “actos performativos” o “realizativos” del habla<sup>107</sup>. Según Derrida, estos actos tienen poder performativo —es decir, pueden actuar, pueden tener éxito— en la medida en que se les reconoce como citas, como repeticiones reguladas y por lo tanto legítimas<sup>108</sup>.

Justamente la cita de unas normas —y no la expresión de una esencia— conformaría el *gender* para Butler porque “que la realidad de género sea performativa significa, muy sencillamente, que es real sólo en la medida que es actuada” (1998: 309). Por eso mismo, para expresar este aspecto, en ocasiones la autora no habla de “gender”, sino de *gendering*, con un gerundio que parecería contener mejor esa idea del “ir haciendo”, “dramatizando”, “reproduciendo”, “construyendo” el género mediante su propia repetición (1998: 299).

Nos podríamos preguntar, llegados a este punto, qué posición ocuparía en toda esta argumentación la categoría de sexo. Como hemos señalado al principio, sería esta construcción incesante del género —esta cita obligada de la norma—lo que para Butler produciría la “idea del sexo”, la “ilusión de cuerpos fijos” que pone en evidencia Torras (2004: 2). En palabras de Tina Chanter, los cuerpos son

---

<sup>106</sup> Además, esta repetición “obligada” de las normas de género, es concebida por Butler como la condición de posibilidad del sujeto, como su misma sujeción. Siguiendo de nuevo a Foucault y a Derrida, Butler explica cómo no podemos pensar que el sujeto sea algo que anteceda a la ley del género, sino que, uno deviene sujeto en el propio acatamiento —cita— de esa ley.

<sup>107</sup> Según la teoría de Austin, los performativos o realizativos son aquellos actos que no pueden ser ni verdaderos ni falsos y que, una vez enunciados, producen la acción que dicen; algunos ejemplos usuales con los que se suelen explicar este tipo de actos serían: “sí, quiero...”, “bautizo este barco...”, “te apuesto cien dólares...” (Austin, 2004: 50).

<sup>108</sup> Para un análisis de esta cuestión remito a Lozano, R. 2008: 199-202.



leídos —y por lo tanto creados por los discursos científicos y sociales— a partir de los parámetros de la separación entre “feminidad” y “masculinidad”, o lo que es lo mismo, a partir del género:

Due to cultural investments in the ideals of femininity and masculinity, the body is read according to preconceived ideas about gender, to the point that when physical anatomy does not accord with received ideas about sexual dimorphism, surgical intervention brings it into line with received ideas<sup>109</sup> (Chanter, 2006: 16).

Por lo tanto, el sexo, que en un primer momento había sido visto como la causa del género, sería, al contrario, un “efecto performativo” que éste produce, una ilusión creada a partir de la cita de sus normas.

La última de las cuestiones que nos va a interesar de la teoría de Butler para nuestro estudio es la posibilidad de subversión de las normas que, mediante su repetición, configuran y legitiman el género. En esa misma repetición, se abre la posibilidad al cambio, a la transgresión: “en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar el género” (1998: 296). O, como señala Torras: “los espacios de diferencia que se abren a causa de esa misma repetición de las mascaradas del cuerpo nos ofrecen un lugar desde donde articular una capacidad de acción para cambiar esa misma ley que se nos impone iterativamente” (2004: 2). La misma performatividad de género, por lo tanto, guardaría en su seno la posibilidad de su transformación.

Para acabar con esta cuestión añadiremos a nuestra argumentación dos breves comentarios acerca de las teorías de dos autoras que, articuladas con lo que de Butler hemos visto hasta ahora, acabarán de perfilar la manera en la que en este trabajo entendemos el concepto *gender*.

En primer lugar, atenderemos a lo que Teresa de Lauretis denominó las “tecnologías de género”, que pueden ser entendidas, en cierta manera, como las

---

<sup>109</sup> Se refiere a casos que anteriormente ha recogido en su introducción: “Intersexed, or ambiguously sexed, infants have been subject to operations to bring them into line with conventional ideas about female and male identity” (Chanter, 2006: 3).

normas repetidas de las que habla Butler. Según de Lauretis, para concebir el género como una tecnología debemos empezar por delinear “otro tipo de sujeto”, que se constituye en el lenguaje y en las representaciones sociales a partir de una multiplicidad de discursos, posiciones y significados que a menudo entran en conflicto unos con otros. Por lo tanto, se trataría de abandonar la concepción del sujeto como algo unitario y coherente, para cambiarla por la de una construcción múltiple y a menudo contradictoria.

En este sentido, de Lauretis entiende el género, en términos althusserianos, como una forma de ideología —por lo tanto no exclusiva para las mujeres— forjada o construida a partir de una compleja tecnología política: las “tecnologías del género”. Esto nos interesa de manera especial porque hay un momento en el que la autora enumera concretamente algunos de los discursos que construyen el género (“que es a la vez el producto y el proceso de su representación”) y se acerca de nuevo a Althusser, aunque reprochándole su ceguera ante esta construcción: la representación del género —que es a la vez su construcción— se lleva a cabo en los “aparatos ideológicos del estado”, de entre los cuales, de Lauretis destaca: el cine, la narrativa, la teoría (incluso la radical de vanguardia) y el propio feminismo. Según ella, estos discursos tienen el poder de controlar el campo del significado social y, por tanto, de producir, promover e implantar la representación —construcción— del género. La literatura, por lo tanto, es entendida por ella como una de estas tecnologías.

Por otra parte, si ampliamos un poco nuestro objetivo, la manera en la que tanto Butler como de Lauretis conciben esta categoría se integra perfectamente en lo que bell hooks define como un modelo inter-relacional de género, raza, clase y sexualidad, es decir, una manera de entender que todas estas categorías intervienen y se entrecruzan —se refuerzan o se contradicen— en la constitución de un sujeto; algo que los movimientos feministas hegemónicos (estadounidenses, de clase media y blancos) no habían tenido en cuenta hasta ahora: “Las feministas privilegiadas han sido incapaces de hablar a, con y para diversos grupos de mujeres porque no comprendían la interdependencia de las

opresiones de sexo, raza y clase o se negaban a tomarse en serio esta interdependencia” (hooks, 2004: 48).

Esto nos obliga, por lo tanto, a cambiar la concepción del propio movimiento feminista, que ya no será solamente una posición que pretenda alcanzar la igualdad entre hombres y mujeres<sup>110</sup>, sino una lucha más amplia contra diversos tipos de opresión: que no sólo dé cuenta del sexismo, sino también del clasismo, del racismo y del heterosexismo que rigen las sociedades (Chanter, 2006: 9):

La formación de una teoría y una práctica feministas liberadoras es una responsabilidad colectiva que debe ser compartida. Aunque critico aspectos del movimiento feminista tal y como lo conocemos, una crítica que a menudo puede ser dura e implacable, no lo hago en un intento de menguar las luchas feministas, sino de enriquecerlas, de compartir la tarea de construir una ideología y un movimiento liberadores (hooks, 2004: 50).

Se trataría, por lo tanto, de una revisión y una crítica de los conceptos y logros de los diversos movimientos feministas —como el caso de “gender” que acabamos de analizar— que permitan “una vida más democrática e inclusiva del movimiento” (Butler, 2001a: XX)<sup>111</sup>.

Por lo tanto, para resumir tres de las cuestiones que debemos tener en cuenta a partir de ahora, podemos decir que, siguiendo las ideas de Butler, entendemos el género (*gender*) no como la expresión de una esencia o sustancia, sino como un hacer (*gendering*), la reiteración de unas normas destinadas a mantener la

---

<sup>110</sup> Concepción que ha presentado muchos problemas a lo largo de la historia debido, principalmente, a la poca claridad en cuanto a qué hombres y a qué mujeres se refiere (esta es la formulación clásica de un feminismo occidental, blanco y heterosexual).

<sup>111</sup> Algunas autoras como Beatriz Preciado denominan a estos nuevos discursos, que incorporan cuestiones de clase o de raza, “postfeminismos”. Sin embargo, este término puede llevar, como hemos visto en algunas ocasiones a lo largo de la realización de esta tesis, a equívocos graves. Nos referimos, especialmente, a la manera en la que Gail Finney define el postfeminismo en su artículo anteriormente citado; según ella, sería una vertiente conservadora del discurso feminista que enfatizaría el “post-”, que asegura que ya no hace falta reivindicar nada porque se ha alcanzado la situación deseada. Del mismo modo, ella reconoce que es la posición de muchas de sus alumnas que, negándose a que se las considere feministas, en ningún caso aceptarían tener menos oportunidades que sus compañeros varones (Finney, 2006: 123).

“coherencia de género”, una repetición que, además, lleva en sí misma la posibilidad de subversión. En segundo lugar consideramos con de Lauretis que el *gender* al mismo tiempo es representado y construido por las diferentes producciones culturales; en el caso que nos interesa a nosotros por la literatura, pero también por la historia y la crítica que hablan de ella. Finalmente, como la propia evolución del movimiento feminista nos ha demostrado, este *gendering*, esta manera de corporizar las normas de género se entrecruza con otro tipo de normas en la construcción de los sujetos: principalmente las de clase, las de raza y las de orientación sexual.

### **3.2. *Genre Studies*. Notas sobre una concepción textual de los géneros literarios: Todorov, Genette, Schaeffer**

Vistas las ideas principales sobre el *gender* que nos van a servir para nuestro trabajo posterior, pasaremos ahora a presentar una selección de las teorías que han estudiado los géneros literarios desde una perspectiva cercana a —y articulable con— ellas. Como señalamos, toda nuestra propuesta parte de una afirmación formulada por Lore Metzger: el estudio de los géneros literarios es un punto crucial en la articulación del feminismo y la crítica comparatista (Metzger, 1994: 82).

En 1978 Tzvetan Todorov señalaba en su artículo “L’origine des genres” que el género literario, por su particular situación entre la historia literaria y la poética, tiene muchas posibilidades de ser considerado el “personnage principal des études littéraires” (1978: 52). Aunque volveremos sobre esta reflexión un poco más adelante, lo que nos interesa resaltar ahora es algo que otros autores han advertido (Cabanilles, 1995; García & Huerta, 1999): la influencia que sobre la obra de Todorov tuvieron las ideas de M. Bajtín —autor por él estudiado y revalorizado— que, casi medio siglo antes, señalaba este error cuando hacía su revisión de las tesis formalistas:

El último problema con el que se enfrentaron los formalistas fue el del género. Y este retraso fue consecuencia directa e inevitable de que el objeto inicial de su teoría fuera el lenguaje poético, y no la estructura de la obra. Llegaron al problema del género en el momento en que los elementos principales de la

estructura ya estaban estudiados y definidos sin tomar en cuenta el género (Bajtín & Medvedev, 1994: 207).

En consecuencia, “la verdadera importancia del género jamás fue comprendida por los formalistas” (207). Como señala A. Cabanilles, esta declaración supone un cambio de orientación total de los estudios que se estaban llevando a cabo en ese contexto concreto y que se centraban, principalmente, en el lenguaje literario. La intención de Bajtín —y su círculo<sup>112</sup>— consistiría en trasladar este foco de interés desde el lenguaje hasta el género (desde el “código” hasta el “texto”) (Cabanilles, 1995: 176). Sólo así se puede entender la afirmación: “la poética debe tomar el género como punto de partida” (Bajtín & Medvedev, 1994: 207).

Este protagonismo cobra especial sentido en la literatura comparada, porque, como señala Claudio Guillén, es imposible estudiar un género a partir de una sola obra o un solo autor, incluso de una sola literatura o un solo momento histórico-literario: “El examen de la extensión de un género es delicado y decisivo (...) No basta con un análisis de la poesía de Baudelaire para edificar una teoría del poema en prosa. Sólo el tiempo histórico puede demostrarnos que un modelo ha llegado efectivamente a erigirse en género” (Guillén, 2005: 145). Por lo tanto, en la investigación comparatista —que, como vimos, se ha caracterizado desde siempre por no limitarse a una sola literatura nacional, ni a una sola lengua, ni en a único tiempo histórico— esta profundización en las cuestiones de género literario estaría más que justificada<sup>113</sup>.

Ahora bien, si por una parte resaltamos la importancia que un concepto como el género literario tiene en nuestro estudio, por otra, tenemos que ser conscientes de que, en ningún caso —como ocurría con el *gender*— podemos entender que sea transparente, unívoco y fácilmente definible. Por el contrario, es uno de los

---

<sup>112</sup> Para un estudio sobre este grupo y la problemática atribución de esta obra, remito al trabajo de Amalia Monroy (1994) que sirve de introducción a la traducción castellana.

<sup>113</sup> Desde los inicios de la disciplina, la genología (el estudio de los géneros literarios) ha sido uno de los apartados que se incluyen dentro del campo que ésta puede abarcar. Desde que Van Tieghem, en 1924, lo definiera como el estudio de “los caracteres y las transformaciones de un género [a través de literaturas diversas]” (Vega & Carbonell, 1998: 63), los trabajos genológicos aparecen en todas las tipologías de estudios comparatistas hasta hoy. Ejemplos de esta continuidad son manuales como el de Guillén (2005) o Gnisci (2002) que le dedican un capítulo entero.

terrenos teóricos literarios más complejos que podemos afrontar. Incluso, muchos han llegado a afirmar que llegar a una definición de género literario implica un ejercicio tan complicado como el que se necesitaría para definir la literatura misma:

La cuestión de los géneros literarios es una de las cuestiones esencialmente disputadas —*essentially contested concepts*— que ha protagonizado, de Aristóteles para acá, la historia de la Poética. Arduo sería imaginarse tal historia sin este problema radical y constituyente. Y por lo tanto pertinaz y perdurable. Problema que no se resuelve, ni tampoco se disuelve, pues tras la pregunta «¿qué son los géneros literarios?», o «¿cuáles son los géneros literarios?», nos aguardan las interrogaciones «¿qué es la literatura?» o «¿qué es la poesía?» (...) Nos encontramos ante el tipo de problema, ciertamente fecundo, con que cada época, cada escuela, o cada talante crítico, se enfrenta desde cierta situación, es decir, desde las cuestiones o preguntas previas que construyen su entorno histórico, o en relación a ellas (Guillén, 2005: 137).

Podemos achacar esta dificultad, principalmente, a dos factores. En primer lugar, a la cantidad ingente de teorías que, desde la antigüedad clásica, han intentado definir los géneros literarios desde diferentes posturas; según J.-M. Schaeffer, con las aportaciones más recientes de la historia que, como veremos, califica de “teorías ontológicas” —románticas y post-románticas— esta complejidad ha aumentado todavía más (1989: 167).

A grandes rasgos, podemos resumir, como hace Franca Sinopoli (2002), todas estas teorías que se han dado a lo largo de la historia en dos tipos. El primero, al que denomina las teorías clásicas —aunque tal vez sería mejor decir clasicistas— está formado por aquéllas que nacen en el Renacimiento y que se caracterizan por ser normativas y prescriptivas, es decir, por establecer unas reglas que deben ser respetadas por las composiciones literarias<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> A pesar de que estas ideas parten del redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles, merece la pena aclarar, como hace Sinopoli, que las reflexiones aristotélicas sobre los géneros, desde un planteamiento actual, serían difícilmente consideradas normativas y prescriptivas. Aunque en la *Poética* se distinguen varios géneros (a los que llaman “formas” o “modos”), éstos nunca son planteados como normas que los escritores deban seguir, sino como un intento de agrupar en bloques diversos las características comunes

Frente al valor normativo que le atribuimos a estas teorías —sigue Sinopoli— encontraríamos el carácter descriptivo de las aproximaciones modernas al género, que serían todas aquéllas que no se basan en la idea de un canon de normas, sino en el relativismo y la mutabilidad de la forma. Es una concepción del género que ya no lo entiende como un “modelizador” de la obra literaria, sino como un “modificador”, como un campo no estable en el que prima la mezcla, la desviación, la dialéctica entre la conservación y la innovación<sup>115</sup>.

El segundo factor que ha contribuido a la situación compleja con la que nos enfrentamos cuando hablamos de géneros literarios sería lo que Schaeffer denomina la autorreferencialidad de los nombres genéricos: “generic names (...) are partly self-referential and consequently contribute to the institution of the historical reality they claim to describe” (1989: 167). Que sean autorreferenciales significa, por lo tanto, que construyen lo que pretenden estar describiendo, es decir, que toman como causa (la presunta existencia de un género que les sería exterior) lo que en realidad es su consecuencia (la construcción de dicha entidad)<sup>116</sup>. Nos encontramos, de nuevo, ante una metalepsis, un tipo de

---

de un corpus de textos leídos críticamente. Lo que ocurre después es que “la cultura renacentista redescubre, traduce e interpreta el texto aristotélico como si éste poseyera una función nominadora, es decir, clasificadora de los géneros literarios” (Sinopoli, 2002: 173). Esta misma advertencia la había hecho años antes G. Genette en su *Introduction a l'architexte* (1979): según él, muchos estudios parten de la falsa atribución a Aristóteles de una división de géneros que él nunca hizo y que, como hemos visto, tiene su causa en las teorías clasicistas —denominadas por él de “vulgata clasicista”. Ni Aristóteles ni Platón, según este autor, proponen un “sistema de géneros”, sino que hablan de diferentes situaciones de enunciación, diferentes modos literarios, diferentes maneras de imitar (Genette, 1988).

<sup>115</sup> Para una profundización en estas diversas maneras de entender los géneros a lo largo de la historia, remito tanto al trabajo de Genette anteriormente citado (1988) como a la obra de García & Huerta (1999).

<sup>116</sup> Este es un debate al que ya hemos hecho referencia en la primera parte de esta tesis cuando, a partir de los trabajos de Foucault y Godzich, llegábamos a la conclusión de que la literatura no era una entidad “dada”, sino una construcción hecha *por y para* la disciplina que la estudia (apartado 1.2.3. páginas 45-50). En su artículo “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica” publicado en 1983 y traducido a castellano cinco años después, Schaeffer pone un ejemplo que demuestra hasta qué punto esta confusión tiene un carácter alucinatorio: el “género meramente imaginario”, el “texto ideal” que supone lo que se llamó, a finales del XIX y buena parte del XX, la “epopeya heroica germánica”. Según Schaeffer, este género, que hizo correr ríos de tinta patriótica y nacionalista —pues se entendía que condensaba la verdadera “esencia

metonimia que toma la consecuencia como si fuera la causa, un tropo en el que, según Butler, se basaban también la mayoría de los estudios tradicionales sobre el *gender*.

A pesar de estos problemas, tampoco resultaría conveniente considerar el género como una categoría de la que debamos o podamos prescindir. Todorov reconoce como una de las posiciones más autorizadas que apoyan esta posible desaparición de los géneros la de Maurice Blanchot que, en *El espacio literario* afirmaba lo siguiente: “el hecho de que las formas, los géneros, no tengan ya significación verdadera (...) representa ese trabajo profundo de la literatura que busca afirmarse en su esencia, arruinando las distinciones y los límites” (cito desde Ducrot & Schaeffer, 1995: 573-574). Según Todorov, el error que comete Blanchot es buscar en la literatura actual los géneros tradicionales; como éstos ya no dan cuenta de lo que se está escribiendo, concluye que los géneros han desaparecido. Pero la consecuencia, nos dice Todorov, no es necesariamente esa; lo que ha ocurrido es que géneros nuevos han reemplazado a los antiguos:

Ce ne sont donc pas «les» genres qui ont disparu, mais les-genres-du-passé, et ils ont été remplacés par d’autres. On ne parle plus de poésie et de prose, de témoignage et de fiction, mais du roman et du récit, du narratif et du discursif, du dialogue et du journal (1978: 45).

Del mismo modo, Schaeffer señala que este ideal subversivo que acepta la existencia de textos agenéricos —ideal que, por otra parte, es en sí mismo genérico— es poco plausible. Desde el momento en el que aceptamos que un texto literario es un mensaje verbal, nos damos cuenta de que sólo puede constituirse dentro de un marco de “ciertas convenciones pragmáticas fundamentales” que rigen todos los intercambios lingüísticos.

De aquí se desprende, sigue Schaeffer, que cualquier texto es susceptible de ser clasificado; incluso aquéllos que se escriben como transgresiones de un género, no hacen más que demostrar su existencia (Todorov, 1978: 45):

---

germánica”— no fue más que una “proyección retrospectiva” de la que, en “los textos empíricamente reales”, sólo se encontraban “ecos más o menos lejanos”; por lo tanto, concluye, un género “textualmente” inexistente (Schaeffer, 1988: 162-164).



En definitiva, si lo que se quiere es evitar toda consideración genérica en el discurso sobre las obras literarias, la única opción válida sería el silencio, puesto que desde el momento en que identificamos una obra mediante la asignación de un término general, sea cual sea (aunque sea incluso bajo la denominación de “obra absolutamente singular”), nos estamos sirviendo de una categoría genérica (Ducrot & Schaeffer, 1995: 574).

No hay, por así decirlo, un afuera del género.

Después de todas estas reflexiones acerca de la importancia o la pertinencia de seguir haciendo estudios que partan de los géneros literarios, ha llegado el momento en el que debemos afrontar la cuestión principal que prometía este apartado: ¿qué son, desde nuestro punto de vista, los géneros literarios? En esta pregunta, nos encontramos otra de las trampas a las que nos habíamos enfrentado hace unas páginas, la aparición del verbo “ser” que, como nos ocurría antes, en vez de aclarar, entorpece nuestra argumentación.

Un enunciado muy simple, del tipo “X es una novela”, parece anticipar la existencia de una esencia —una sustancia— que, como investigadores literarios deberíamos descubrir, ya que inmediatamente después de su enunciación podrían surgir preguntas tan complicadas como “¿qué es una novela?” o, como advertía Guillén, “¿qué es la propia literatura?”. Las teorías que vamos a exponer a continuación profundizan, de un modo u otro, en diferentes aristas de este mismo problema, de esta misma búsqueda de un concepto de género literario que no se sustente en un esencialismo simple.

En primer lugar, nos fijaremos en la concepción del género como “principio de producción dinámico” articulada por Todorov. Para empezar a desentrañar la categoría que, como vimos, este autor consideraba protagonista de los estudios literarios, debemos fijarnos en la distinción que hace, en 1970, entre lo que llama los “géneros teóricos” y los “géneros históricos”, dos construcciones relacionadas pero no identificables que se mueven en dimensiones diferentes del estudio literario: mientras que los primeros serían estructuras abstractas, a las que se puede llegar por deducción, los segundos serían las manifestaciones reales de esas estructuras abstractas, los elementos observables con los que contamos en

nuestro estudio. Entre estos dos niveles, según Todorov, existe un desfase similar al que Saussure atribuía a los dos elementos que constituían el par *langue/parole*. Un desfase que, además, sería el responsable de la inadecuación de un enunciado como el que hemos propuesto más arriba: “X *es* una novela”. Según la concepción de este autor:

Habría que decir que una obra *manifiesta* tal o cual género, y no que éste exista en dicha obra. Pero esta relación de manifestación entre lo abstracto y lo concreto es tan solo probable; en otras palabras, no hay ninguna necesidad de que una obra *encarne* fielmente un género: sólo existe la posibilidad de que ello suceda (2005: 21) [el subrayado es nuestro].

Por lo tanto, para Todorov el género teórico es la estructura abstracta que se puede deducir observando las relaciones que unos textos concretos mantienen con otros. Por eso, nos dice, sería más apropiado decir “X *manifiesta* el género novela” o “X *encarna* el género novela”.

Unos años después, en 1978, este mismo autor hace una matización fundamental a estas primeras intuiciones. Partiendo de la base de que los géneros literarios son, en realidad, clases de discursos y teniendo en cuenta, además, que todos los discursos, como ha estudiado la lingüística, son actos de habla, llega a afirmar que también los textos literarios deben ser estudiados como tales.

Esto es importante porque las propiedades discursivas que entran en juego en el estudio de cualquier acto de habla, van a ser fundamentales en la descripción de los géneros. Según Todorov, podemos entender que los géneros son la codificación —institucionalización— de combinaciones de determinados componentes, de determinadas propiedades discursivas: semánticas, sintácticas, verbales y pragmáticas. Definir un género, por lo tanto, será identificar estas combinaciones partiendo de las manifestaciones concretas observables, es decir, de los textos.

Una ventaja importante que encontramos en una concepción como ésta, es que permite dar cuenta de la relación estrecha que existe entre las construcciones genéricas y el contexto social e histórico que las produce o, dicho de otra manera, del carácter institucional de los géneros literarios. Cada sociedad, cada tiempo

histórico, elige la combinación de propiedades que convierte en género, y esto lo hace de acuerdo con su ideología:

Une société choisit et codifie les actes [de parole] qui correspondent au plus près à son idéologie : c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, son absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie et nous permettent de l'établir avec une plus ou moins grande certitude (Todorov, 1978 : 51)<sup>117</sup>.

Bajtín había ido incluso más allá al entender la relación en sentido opuesto, concibiendo los géneros como modelos ideológicos, como modelos de mundo: ojos (o filtros) a través de los cuales vemos y comprendemos la realidad (Cabanilles, 1995: 179). Nos encontramos ante una vuelta de tuerca más de las ideas que en un principio podíamos sostener. Si seguimos a Bajtín, ya no podremos pensar en una simple relación causal en la que la realidad —entendida como contexto social— explica que existan y se transformen unos géneros u otros, sino que más bien sucedería todo lo contrario, que ciertos géneros literarios permiten que veamos la realidad una determinada manera<sup>118</sup>.

Desde esta perspectiva y teniendo también en cuenta la diferencia entre estructura abstracta y manifestación concreta de un género, podemos entender que Todorov definiera los géneros como “principios de producción dinámicos”. No tendría mucho sentido, según él, intentar hacer sistemas perfectos a partir de las manifestaciones empíricas observables (como el que propone Frye) pues, por

---

<sup>117</sup> Esta idea resulta importante para algo que veremos en capítulos posteriores: según Todorov, la codificación de un género literario nos dice mucho acerca de la ideología de una determinada sociedad. Teniendo en cuenta que los autores a partir de los cuales se han codificado los géneros en la cultura occidental han sido casi exclusivamente varones, esto ya nos ofrece una pista fundamental de por dónde pueden atacar los estudios feministas dedicados a cuestiones de géneros literarios, es decir, los estudios de *gender and genre*.

<sup>118</sup> Esto explicaría, por ejemplo, la aparente naturalidad que se esconde en el relato de la historia de la literatura comparada que hemos intentado desentrañar en las primeras páginas esta tesis: no es que el desarrollo de la disciplina haya coincidido con el esquema propiamente narrativo (presentación, nudo y desenlace), sino que ha sido este molde —este *género*— el que nos ha permitido entender y contar la historia de esta manera.

su misma naturaleza dinámica, resultarán siempre insuficientes<sup>119</sup>. Como ya había avisado Friedrich Schlegel, el problema podría ser consecuencia de nuestro insuficiente conocimiento del sistema poético universal:

La plupart des images du système universel poétique sont encore aussi grossières et infantiles que celle que les anciens, avant Copernic, se faisaient du système astronomique. Les subdivisions habituelles de la poésie ne sont qu'une construction morte pour un horizon limité. Ce qu'on sait faire ou ce qui a quelque valeur, c'est la terre immobile au centre. Mais dans l'univers de la poésie même rien n'est au repos, tout devient et se transforme et se meut harmonieusement ; et les comètes elles aussi ont des lois de mouvement immuables. Mais avant qu'on ne puisse calculer le cours de ces astres, déterminer d'avance leur retour, le véritable système universel de la poésie n'est pas encore découvert (cito desde Todorov, 1978 : 53).

Aunque volveremos sobre esto más adelante, no queremos dejar pasar por alto los ecos de Bajtín que de nuevo se esconden aquí, en especial, en su concepción del género como memoria creativa, como dispositivo que permite el desarrollo de la historia literaria, al mismo tiempo, su unidad y su continuidad. Esta reflexión tiene lugar en el momento en que Bajtín estudia el uso que Dostoievski hizo de la menipea clásica y de las diferentes modificaciones que este género había sufrido antes del siglo XIX; la conclusión de Bajtín es la siguiente:

¿Significa esto que Dostoievski partió de la menipea clásica de una manera *inmediata* y *consciente*? Desde luego que no. Dostoievski no acostumbraba a *estilizar* los géneros antiguos. Se conectó a la cadena de la tradición genérica en el punto que atravesaba su época, a pesar de que los eslabones anteriores a esta cadena, incluyendo el eslabón clásico, le eran más o menos conocidos y próximos (...) Hablando un poco paradójicamente, se puede decir que no fue la memoria subjetiva de Dostoievski, sino la memoria objetiva del mismo género que él trabajaba, la que conservó las características de la menipea clásica (Bajtín, 2003: 177).

---

<sup>119</sup> Para una crítica a la teoría de los géneros de N. Frye en *Anatomy of Criticism*, remito a Todorov, 2005: 11-19.

Entender los géneros literarios como memoria conservada y transformada mediante diferentes eslabones textuales, sería una razón suficiente para dejar de considerarlos como un simple conjunto de tipos de texto. Como señaló Todorov, esto sería tan grave como considerar una lengua únicamente como un stock de palabras; frente a ello, el género como memoria creativa nos obliga a concebirlo como un dispositivo, como un mecanismo, que hace posible el surgimiento de los textos.

En todo este trabajo de Todorov, sin embargo, hay un problema fundamental que ha sido señalado por autores como C. Brooke-Rose: si es cierto que existen unas estructuras abstractas y que los teóricos de la literatura tienen que dedicarse principalmente a ellas —frente a los críticos literarios que, como Frye, se dedicarían a estudiar los textos concretos— entonces Todorov equivoca su camino al estudiar un género como el fantástico partiendo de los textos empíricos (de lo que él había llamado los géneros históricos) como *El diablo enamorado de Cazotte*, *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de Potoki, *Otra vuelta de tuerca* de James o *La Venus de Ille* de Mérimée, entre otros muchos. Según Brooke-Rose, esto le lleva del campo teórico en el que en un principio quería trabajar, al crítico, en el finalmente se sitúa su estudio. Una prueba de ello es que el modelo de literatura fantástica que él nos ofrece resulta no ser al final una gramática capaz de explicar las diversas manifestaciones concretas, un mecanismo que pueda predecir todas las posibilidades con las que nos podemos encontrar, sino —como el de Frye— una clasificación estática de tipos de textos válida únicamente para el pasado, pues como el propio Todorov reconoce, el fantástico del siglo XX que parte de Kafka, no se puede explicar mediante su esquema<sup>120</sup>.

Estos problemas, como señala esta autora, se deben a que muchas teorías estructuralistas como las de Todorov quieren separar de una manera tan apresurada lo abstracto de lo concreto, la teoría de la crítica y la historia y la estructura abstracta de la manifestación, que al final acaban cayendo en su propia trampa, pues ambos niveles no se pueden entender por separado tan fácilmente;

---

<sup>120</sup> Profundizaremos en estas cuestiones en el quinto capítulo de esta tesis.

el crítico tiene que ser tan teórico como el teórico debe ser crítico. Unas cualidades que en la figura de Todorov, aunque sea a su pesar, encontramos:

Al teórico le corresponde la tarea de elaborar modelos. Al crítico la de analizar las divergencias y lo predominios. El hecho de que a veces ambos sean, como Todorov, una misma y única persona hace que la empresa resulte difícil, aunque no imposible, a la hora de desenredar uno y otro concepto. El hecho contrario, que se trate de personas muy diferentes, el crítico negándose a entender la teoría y el teórico rechazando el análisis empírico, es mucho más grave (Brooke-Rose, 1988: 72).

Para matizar este problema, hemos considerado necesario acudir a algunas ideas fundamentales de Gérard Genette sobre los géneros, los modos y la architextualidad. Según este autor, nos equivocaríamos si entendiésemos que los géneros literarios existen en dos niveles, uno más concreto que sería la manifestación de uno más abstracto; esto no funciona siguiendo esta lógica debido a que los géneros, en realidad, son siempre entidades empíricas e históricas. Cualquier clasificación que de ellos se ha hecho a lo largo de la historia, ha partido de la observación directa de los textos para dibujar un esquema, más o menos simétrico, más o menos perfecto, pero siempre artificial. A pesar de ello:

La historia de la teoría de los géneros está caracterizada por estos atrayentes esquemas que conforman o deforman la realidad, a menudo tan diversa, del campo literario, y pretenden descubrir un «sistema» natural en donde construir una simetría artificial con el gran apoyo de falsas ventanas (Genette, 1988: 213).

Desde su concepción, Todorov sería víctima de este error al separar los géneros teóricos de los históricos y dotar solamente a los segundos de una existencia empírica. Según Genette, es imposible afirmar que, en lo que se refiere a las “especies literarias” existan instancias más “naturales” o más “ideales” que otras. Desde el momento en que todos estos niveles genéricos sólo pueden ser alcanzados a partir de la observación de los textos, de “un movimiento deductivo superpuesto a un primer movimiento todavía inductivo y analítico” (1988: 229),

todas las clases que reconocemos como sub-géneros, géneros o super-géneros, sólo pueden ser entendidas como categorías empíricas.

Ahora bien, lo que hace Genette para situar los géneros únicamente en este nivel empírico —textual— es separarlo de otra instancia, que él llama los “modos”, con la que durante siglos éstos habrían sido mezclados y confundidos. Desde su punto de vista, los modos literarios son un tipo de “posturas existenciales”, de “actitudes de enunciación”, de “formas naturales” de expresión, que tienen una relación —compleja— con la codificación de algunos géneros literarios, pero que aparecen en cualquier enunciado lingüístico<sup>121</sup>. Así pues, estos modos, aunque serán importantes para la comprensión y el análisis de los géneros, en tanto que “fenómenos naturales”, tendrán que ser estudiados principalmente por la lingüística o por una antropología de la expresión verbal<sup>122</sup>.

Los géneros, sin embargo, son objeto del trabajo de los teóricos de la literatura como él. En la propuesta que Genette desarrolla en *Introduction à l'architexte* (1979) y *Palimpsestes. La littérature en deuxième degré* (1982), los géneros literarios son presentados como un aspecto de la “architextualidad”, es decir, del conjunto de categorías generales y trascendentes que dependen de los textos. Los géneros, por lo tanto, corresponderían a las clases poéticas, a las categorías literarias fijadas por los textos mediante la combinación de un elemento temático y una determinación formal; una idea que también había sido defendida por M. Corti en 1976 cuando señalaba como condición de posibilidad de la existencia de un género, la codificación surgida de la interdependencia que se da entre el plano formal y el temático de un grupo de textos (Corti, 1985: 157).

Una dificultad con la que nos encontramos cuando analizamos este concepto de género en Genette es producto, a la vez, de una confusión lingüística y conceptual que parte del supuesto significado concreto del sustantivo “género”.

---

<sup>121</sup> Para esta diferenciación, Genette acude a la separación que Goethe hizo entre “Dichtaten” (clase poética) y el “Dichtweisen” (modo poético).

<sup>122</sup> Éste ha sido sin duda uno de los puntos más problemáticos con los que nos hemos encontrado en los escritos de este autor; como señala J. Derrida (1980), su teoría, a pesar de ser muy sofisticada y documentada, nunca cuestiona una oposición fundamental en la que se ha basado la categoría genérica: la oposición entre naturaleza e historia. Incluso, podemos entender que, con su separación entre géneros y modos, acaba reforzándola.

Como señala este autor, utilizar este sustantivo no debe llevarnos inmediatamente a entenderlo como una sustancia, como una esencia; con “género literario” él se refiere más bien a la relación que se establece entre diferentes manifestaciones textuales. Esta matización, lleva a Genette a hablar en algunas ocasiones de “estatuto genérico” o de “architextualidad genérica” para referirse no a una clase textual definible mediante ciertos parámetros estables sino, como él dice, a la “claseidad” literaria misma, a su propia “genericidad”.

Esta otra manera de entender el género —como “genericidad”, como relación repetida que se da entre los textos— salvaría uno de los escollos que queríamos evitar desde el principio de esta exposición: el del esencialismo simplista. De la misma forma que la formulación de la “performatividad de género” de Butler la habíamos entendido como una repetición regulada de actos que producen la ilusión de naturalidad, podemos entender gracias a Genette que los géneros literarios no son nada más que actos de habla codificados —mediante la interdependencia de tema y forma— que generan, mediante su repetición reglada, la ilusión de naturalidad. Esta ilusión, responsable de que algunos teóricos como Todorov hayan creído en la existencia de una estructura abstracta que se manifiesta a través de los textos concretos, es similar a la que llevó a los feminismos de los setenta a separar las categorías sexo y género (considerando la primera como una instancia biológica y como causa de la que emanaban las distintas construcciones sociales).

Aunque la “architextualidad” de Genette nos haya dado algunas pistas de por dónde vamos a continuar, tenemos que señalar que su argumentación no llega en absoluto al límite que nosotros acabamos de apuntar. Por el contrario, como veremos a continuación con la crítica que formula Schaeffer, también este autor cae en la trampa del esencialismo desde el momento en que define los “modos” literarios como las formas naturales del discurso humano que, en última instancia, serían las responsables los géneros.

Pasaremos por lo tanto al último de los autores cuyas teorías sobre el género —o mejor, sobre la genericidad— vamos a utilizar: Jean-Marie Schaeffer. Las ideas que hemos visto hasta ahora —las de Todorov y, aunque en menor medida,



también las de Genette<sup>123</sup>— son consideradas por este autor ejemplos de discursos ontológicos sobre los géneros literarios. Según Schaeffer son teorías basadas en dos premisas fundamentales: por una parte, la reificación del texto, es decir, su consideración como objeto físico y, por otra, la consideración del género como un término trascendente, como algo exterior a los textos.

Según Schaeffer, lo complicado de estas posturas es que esconden, en realidad, teorías del conocimiento que van mucho más allá de la literatura, pues, en el fondo, todas ellas tienen que dar una respuesta a una pregunta muy compleja: la de cómo se relacionan los conceptos —en este caso, los géneros— y los fenómenos empíricos —los textos. A esto se debe que las llame, en otras ocasiones, “teorías bicéfalas” —con dos cabezas, una el texto y la otra el género. En segundo lugar, también son, todas ellas, “teorías mágicas” desde el momento en que crean lo que creen describir:

The way in which literary studies have used the notion “literary genre” since the 19<sup>th</sup> century is closer to magic thought than to rational investigation. In magic thought the word creates the thing. That is exactly what has happened with the notion of “literary genre”; the very fact of using the term has led us to think we ought to find a corresponding entity which would be added to the texts and would be the cause of their relationship (Schaeffer, 1989: 167-168)<sup>124</sup>.

La causa de esta diferenciación entre los textos y los géneros que se establece en el siglo XIX, según este autor, surge de la consideración de la literatura como una entidad autónoma que se venía generalizando desde el XVIII. Este estatuto autónomo e independiente con el cual se dota a la literatura, hace que las teorías de los géneros existentes hasta ese momento, caracterizadas por ser normativas y prescriptivas, pasen a convertirse en especulativas e interpretativas. A partir de aquí, el objetivo que perseguirán todos los estudiosos y críticos será el encontrar la organización intrínseca que rige dicha entidad (ya sea a partir de esencias

---

<sup>123</sup> Se refiere especialmente a la diferenciación entre “modos” y “géneros”.

<sup>124</sup> Nos encontramos, de nuevo, ante una metalepsis.

ocultas, de estructuras universales, de moldes de competencias, de “modos” de expresión, etc.)

Este equívoco, según Schaeffer, hace que todas estas teorías caigan en el mismo error, un “paralogismo”, es decir, un “razonamiento falso” (DRAE, 2001): “si la posesión de ciertos rasgos es una justificación para situar una obra dada dentro de una categoría específica, entonces, la categoría no puede ser la causa de la existencia de la obra en cuestión” (Ducrot & Schaeffer, 1995: 577).

La única alternativa que tenemos para no caer en estas “teorías alucinatorias” — que inventan lo que dicen que describen— es alejar la cuestión genérica todo lo posible del debate ontológico y centrarla en el debate textual, en el nivel más puramente empírico. Lo que él va a proponer, por lo tanto, es una concepción transtextual de los géneros literarios, a la que preferirá denominar “genericidad”:

Si nos quedamos en el nivel de la fenomenalidad empírica, la teoría genérica estaría considerada sólo como el dar cuenta de un conjunto de similitudes textuales, formales y, sobre todo, temáticas: por lo tanto, esas similitudes pueden ser perfectamente explicadas definiendo la genericidad como un componente textual, o lo que es igual, las relaciones genéricas como un conjunto de reinvestiduras (más o menos transformadoras) de ese mismo componente textual. Siendo la literatura institucional por definición, la genericidad puede explicarse perfectamente como el juego de repeticiones, imitaciones, préstamos, etc., de un texto con respecto a otro, o a otros (Schaeffer, 1988: 161-162).

A partir de estas ideas, es posible dejar de pensar que los géneros literarios sean una clase unificada de textos susceptibles de ser agrupados mediante una clasificación que se pueda deducir de nuestras observaciones. Al contrario: “a genre is far from forming a univocal class; it is formed of several networks of partial resemblances that, through a process of overlapping, form the literary genre in its historical variability” (Schaeffer, 1989: 175). Esta idea de

genericidad tiene, por lo tanto, la virtud de no neutralizar la variabilidad propia de todos los géneros, su desarrollo histórico<sup>125</sup>.

Volviendo al asunto concreto que habíamos anunciado antes, lo problemático de un enunciado tan aparentemente simple como “X es una novela” es también puesto de manifiesto por Schaeffer. El carácter no esencial a partir del que entiende los géneros, hace inadecuado su uso predicativo. Como hemos visto, al decir “X es una novela”, parece que estemos siempre presuponiendo la pertenencia a una cierta clase estable de textos. Según este autor, por lo tanto, el enunciado debe cambiar de estructura para ser comprensible, convertirse en algo como: “una novela, como por ejemplo X”.

La genericidad es entendida entonces de manera muy similar al *gendering* de Butler, como una “función modeladora performada”, es decir, como una relación textual posible. Una relación no obligatoria pero sí regulada por ciertas normas —o leyes del género— que serían las responsables últimas de que ciertos textos entren a formar parte de los cánones que manejamos mientras que otros no: “by textual genericity I mean the set of the elements of a text that are referable to a modeling function performed (directly or through the intermediary of explicit norms) by other texts” (Schaeffer, 1989: 182).

Otra de las ventajas fundamentales que nos ofrece una concepción como ésta, es que da cuenta del carácter dinámico y variable de esta genericidad. Para hacerlo, Schaeffer postula que podemos encontrar dos regímenes en ella, que en realidad son “las dos caras de la misma función textual”: el de la reduplicación y el de la transformación genérica. Mientras que el primero no suele resultar interesante, porque únicamente da cuenta de textos unidos por lazos de reduplicación en diferentes niveles textuales (modal, formal y temático al mismo tiempo), el segundo es sin duda “el mejor terreno de estudio para la genericidad”, porque gracias a la transformación, al desvío que se obtiene comparando éste texto con su “contexto literario”, se pone de manifiesto una “filigrana” una especie de “trama unida a una clase textual y con relación a la cual se escribe el texto en

---

<sup>125</sup> La dialéctica entre el nivel sincrónico y el diacrónico del sistema literario ya fue descrita por el formalismo ruso a principios del siglo XX.

cuestión” (Schaeffer, 1988: 178-179). Los textos que atienden a este tipo de régimen textual, normalmente son aquéllos que, a lo largo de la historia, han puesto en aprietos las categorías genéricas y han sido, bien considerados por algunos como agenéricos, bien entendidos como iniciadores de géneros nuevos<sup>126</sup>.

Sin embargo, podemos entender también esta dinamicidad en un nivel superior; si la genericidad sólo puede ser concebida como una función textual, al mismo tiempo, cada texto empírico tendrá la capacidad de transformarla, de modificarla en su particular repetición.

Todorov, aunque partiendo de ideas, como hemos visto, alejadas de las de Schaeffer, ya había señalado esto en 1970 cuando hablaba de la principal diferencia existente entre los “géneros naturales” —las distintas especies animales y vegetales— y los géneros literarios: mientras en el mundo natural, el nacimiento de un ejemplar no altera la concepción de la especie entera (porque el ritmo de transformación es mucho más lento y, por lo tanto, difícil de observar), en la literatura estos cambios tienen un ritmo diferente: “toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplar modifica la especie” (2005: 9). También Maria Corti se refiere a esto mismo cuando entiende los géneros literarios como microsistemas cuyas variaciones internas provocan el movimiento de toda la literatura; por eso, resultará siempre complicado intentar hacer la historia de un género aislado de su contexto literario, ya que un mínimo cambio que en cualquiera de sus componentes no le afectará sólo a él, sino también a sus géneros vecinos y a la totalidad de la literatura (Corti, 1985: 172).

Por lo tanto, resumiendo todo lo visto en este tercer capítulo, podemos afirmar que nuestro trabajo propone entender el género identitario —el *gendering* de

---

<sup>126</sup> Esta es la principal diferencia que Todorov encuentra entre la “literatura popular”, “de masa”, más comparable a un trabajo en cadena, a la reproducción de un estereotipo mecánico, y los “textos específicamente literarios”, que concibe sólo como aquéllos que transforman el género (2005: 9). En el mismo sentido, Maria Corti se refiere a las obras de los “autores menores” como aquéllas que tienden a garantizar la validez y la estabilidad del sistema porque acatan sus leyes y le sirven de “tejido conectivo” (Corti, 1985: 170).

Butler— como un “ir construyendo” constante, como la repetición de gestos, movimientos y comportamientos regulados por determinadas normas y castigos<sup>127</sup>. Por otra parte, entendemos la genericidad como una función textual modeladora de los textos y performada por ellos también a partir de la iteración, de la cita de ciertas normas (lo que, en palabras de Bajtín, constituye la memoria intrínseca que conlleva todo género). La repetición gracias a la cual se configuran tanto el *gender* como el *genre*, además, contiene en sí misma el germen de su subversión. Como apunta Schaeffer, sólo atendiendo a la dinámica existente entre los niveles genéricos —el de reduplicación y el de transformación— podemos entender tanto el fenómeno de la continuidad como el de la ruptura, tanto el acatamiento como la subversión, las dos posibilidades que están presentes en toda cadena textual.

---

<sup>127</sup> Consideramos que estas “normas” también regulan lo que, en cada sociedad, hombres y mujeres pueden (deben) escribir. No se trataría tanto de decir que, como una escritora es mujer utiliza cierto género literario, sino que la utilización de determinado género es una más de las formas a través de las cuales se construye — y también se subvierte— una identidad de género.



## **SEGUNDA PARTE: UN EJEMPLO PRÁCTICO. ESTUDIO COMPARATISTA Y FEMINISTA DE ALGUNOS CUENTOS FANTÁSTICOS ESCRITOS POR MUJERES**

### **Capítulo 4: Presentación y justificación del corpus y de su lectura descolocada**

Ahora sí, ha llegado el momento de pasar a la acción.

Hace bastantes páginas habíamos dicho que esta nueva literatura comparada de la que muchos autores hablan —y dentro de la cual situamos las prácticas comparatistas feministas— sólo puede ser concebida en su mismo proceso, en su desarrollo; por eso, dedicaremos esta segunda parte de nuestra investigación a ponerlo en práctica.

Para ello, hemos elegido un corpus de trabajo bastante restringido, formado por algunos cuentos fantásticos escritos por cuatro autoras hispanohablantes del siglo XX: las mexicanas Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas, cuyas obras fueron publicadas principalmente en los años sesenta y setenta, la argentina Silvina Ocampo, que publicó cuentos desde finales de los años treinta hasta finales de los ochenta, y la española Pilar Pedraza, que empezó a publicar en los años ochenta y sigue haciéndolo actualmente.

Antes de profundizar en algunos de sus relatos, hemos creído necesario emplear estos primeros apartados en intentar contestar, por anticipado, a las preguntas que surgen inevitablemente tras la enunciación de un corpus como el que acabamos de presentar, un corpus exclusivamente de autoras que han escrito cuentos fantásticos, separadas en el tiempo y en el contexto cultural pero que, sin embargo, comparten una misma lengua.

#### **4.1. Razones principales que justifican la elección**

Comenzaremos con las justificaciones o, lo que es lo mismo, con las respuestas a los posibles porqués que se le podrían formular a nuestra elección textual. El primero, después de todo lo que habíamos visto en el capítulo anterior, podría enunciarse de la siguiente manera: ¿por qué hemos elegido sólo obras escritas por mujeres si, como habíamos visto, los estudios de *gender and genre* dentro de

los cuales pretendemos enmarcar nuestra investigación no deberían restringirse sólo a ellas?

Una de las principales razones que nos han llevado a limitar el corpus y a incluir en él sólo autoras ha sido la minoría en la que todavía hoy se encuentran este tipo de estudios dentro del ámbito universitario, ya sea en el campo de los estudios literarios en general o en el de la literatura comparada en particular. En 1993 Kathleen L. Komar se refería exactamente a esta cuestión cuando hacía un repaso por los currículos de cuatro grandes universidades estadounidenses conocidas por haber sido especialmente “receptivas” al pensamiento feminista y a las investigadoras e investigadores que se encargaban del estudio literario desde una perspectiva de género. Sorprendentemente, las estadísticas que obtiene son bastante contrarias a esta primera idea pues, fijándonos solamente en los datos que extrae de los cursos programados en Berkley en 1991 —que son los más positivos en cuanto a inclusión de mujeres en sus corpus— podemos ver, por una parte, cómo sólo un 11% se dedican en exclusiva a obras escritas por mujeres, y por otra, que sólo un 32% de los cursos incluyen a alguna mujer, al menos una, en sus programas; el dato más sorprendente se deduce de lo anterior: que en los años noventa, en Berkley, había un 57% de cursos de literatura que no incluían ni siquiera a una autora en su programa. Han pasado casi dos décadas desde este momento, pero nos tememos que los datos que obtendríamos hoy no serían exageradamente diferentes.

En el curso de esta investigación no hemos encontrado ningún estudio similar al de Komar que se haya encargado de recoger datos equivalentes a los suyos en el ámbito universitario español<sup>128</sup>. Sin embargo, me ha parecido útil recoger aquí los datos de mi propia experiencia como estudiante de la licenciatura de Filología Hispánica primero, y como doctoranda en el programa de “Teatro y literatura española, latinoamericana, portuguesa y teoría de la literatura” después, ambos cursados en la Universitat de València entre los años 2000 y 2006. Atendiendo a los mismos parámetros que propone Komar y teniendo en cuenta las 32

---

<sup>128</sup> Una investigación que no descartamos en un futuro por la importancia que podría tener para la interpretación del estado de la cuestión en nuestro contexto inmediato.



asignaturas de literatura<sup>129</sup>, obligatorias y optativas, que he cursado durante todo este camino, tenemos que sólo una de ellas, lo que representa un 3% en el total, fue dedicada exclusivamente a obras escritas por mujeres, frente a las doce, un 41%, dedicadas exclusivamente a obras escritas por hombres<sup>130</sup>. De estos mismos cálculos, podemos extraer que en los programas de un 56% de los módulos cursados aparecía, al menos, una mujer; esta última cifra es bastante más positiva que la obtenida por Komar, ya que nos indica que más de la mitad de las asignaturas que hemos cursado incluyeron, por lo menos, a una autora. Sin embargo, es importante señalar que dentro de las dieciocho asignaturas que componen este 56%, sólo ocho de ellas, es decir, un 25% del total, incluían a más de una, mientras que en las diez restantes, en un 31% del total, aparecía únicamente un nombre de mujer que, además, solía repetirse: Sor Juana Inés de la Cruz o Emilia Pardo Bazán.

Según todo lo anterior, no parece necesario insistir más en un hecho que pusieron de manifiesto Gilbert y Gubar ya por 1979: la existencia de mecanismos sexistas que han sustentado la historia literaria desde sus inicios y que han sido los responsables de la marginación y el borrado de gran cantidad de autoras. Dichas autoras articulan su argumento partiendo de una crítica a la idea de Harold Bloom que defiende que, para entrar en el canon y ser considerado una verdadera figura literaria digna de ser recordada y estudiada por los demás, un autor tiene necesariamente que superar e invalidar a su padre. Esta afirmación, “offensively sexist to some feminist critics” tiene la ventaja, según Gilbert y Gubar, de poner en evidencia, de explicitar de manera clara, cómo se ha construido una historia literaria a la cual se pretende considerar objetiva y neutral: centrándose

---

<sup>129</sup> Para extraer estos datos he tenido en cuenta las lecturas y los análisis de textos que se proponían en los programas de dichas asignaturas.

<sup>130</sup> Atendiendo a todos estos cursos, manuales y demás materiales didácticos que siguen sin incluir ningún nombre de mujer, y sin embargo no sienten la necesidad de justificarse por ello, hemos estado tentados de eliminar este apartado; sin embargo, hemos recordado a tiempo lo que, según Terry Eagleton, distingue al “primer ministro” del “monarca”: “que éste último favorece ciertos fines políticos fingiendo no hacerlo; y aquél los favorece sin ocultarlo” y hemos decidido, como este autor aconseja, “obrar con honradez” (véase nota al pie número 28, página 41).

únicamente en las relaciones de los padres con los hijos<sup>131</sup> y descuidando, por lo tanto, todas las demás (1997: 22-23).

Nos parece importante señalar también que el hecho de elegir un corpus integrado exclusivamente por autoras no es fruto únicamente de un posicionamiento feminista declarado desde la primera página de esta tesis —que también— sino que atiende al mismo tiempo a una premisa clave que debería guiar a todo comparatista. En este sentido, Claudio Guillén, siguiendo la estela de Étiemble, nos decía que un investigador de literatura comparada no puede “permitirse el lujo, que es más bien pobreza, de circunscribirse a unas pocas literaturas de Europa occidental” cuando quiere hacer estudios supranacionales como los que pretende la genología (2005: 145). Del mismo modo, nosotros creemos que, como comparatistas, tampoco podemos “permitirnos el lujo, que es más bien pobreza” de seguir excluyendo e ignorando a gran cantidad de autoras que, sobre todo a partir del siglo XIX, han estado presentes en el panorama literario mundial pero ausentes de los cánones estudiados en las escuelas y en las universidades.

En último lugar, y para evitar malentendidos posteriores, acabaremos de explicar nuestra estrategia volviendo a dos autoras anteriormente citadas, Judith Butler y Monique Wittig, gracias a las cuales hemos entendido la necesidad de concebir el término “mujeres” de manera pragmática y estratégica, lejos del “mito de la Mujer” y de las limitaciones que éste supone. Ya en 1974 Julia Kristeva, en una entrevista publicada en *Tel quel* y titulada “La femme, ce n’est jamais ça” — traducida después al inglés como “Women can never be defined”— había advertido de la imposibilidad que conlleva todo intento de definir el término “mujer” y, al mismo tiempo, de manera paradójica, de la necesidad de seguir utilizándolo en ciertos momentos:

The belief that “one is a woman” is almost as absurd and obscurantist as the belief that “one is a man”. I say “almost” because there are still many goals which women can achieve: freedom of abortion and contraception, day-care

---

<sup>131</sup> Aquí se podría añadir que estos padres y estos hijos han tenido particularidades específicas: han sido siempre occidentales, de clase media o alta y blancos.

centers for children, equality on the job, etc. Therefore, we must use “we are women” as an advertisement or slogan for ours demands. On a deeper level, however, a woman cannot “be”; it is something which does not even belong in the order of *being* (Kristeva, 1981: 137).

Esta imposibilidad tiene que ver con el rechazo a cualquier tipo de definición que se base en la concepción homogénea y monolítica del término mujer, es decir, con el rechazo a un esencialismo simplista incapaz de atender a las diferencias y a las particularidades que existen dentro de la propia categoría. Sin embargo, como hemos visto en las palabras de Kristeva y como también señalará después Butler, en el momento de pasar a la acción es indispensable mantener y utilizar el término “mujeres”, aunque sea de una manera estratégica.

Según Butler, lo que grupos e investigaciones activistas deben tener en cuenta es que este tipo de términos, si quieren ser al mismo tiempo eficaces y no autoritarios, tienen que ser concebidos como “unidades provisionales en el contexto de acciones concretas cuyos propósitos no son la articulación de la identidad” (2001a: 48), es decir, como etiquetas problemáticas que pueden ser útiles en un momento determinado pero que nunca deberían ser mitificadas bajo la atribución de ninguna esencia identitaria inamovible. En este sentido, cuando a partir de ahora hablemos de “literatura de mujeres” en esta tesis, no nos estaremos refiriendo a un tipo especial de textos y de autoras definibles a partir de ciertos rasgos y características “femeninas”. Nuestra idea, más bien, es que esta categoría, donde entraría un corpus como el que acabamos de enunciar, funciona como una estrategia eficaz para cuestionar las ideas de objetividad y neutralidad atribuidas durante siglos a la historia literaria y al canon por ella construido.

Lo que hasta aquí hemos expuesto, corresponde de manera bastante ajustada con la concepción marxista de Monique Wittig. Según esta autora, cualquier estudio feminista debe distinguir claramente entre “las mujeres” y “la Mujer”: mientras que las primeras conforman una categoría política y económica, el producto de una relación social, una clase oprimida y opuesta a la de “los hombres”, la segunda no es más que un mito creado a partir de características exclusivamente

positivas del discurso de la diferencia sexual que no hace más que entorpecer el camino de “las mujeres”:

Para llegar a ser una clase, para tener una conciencia de clase, tenemos primero que matar el mito de «la mujer», incluyendo sus rasgos más seductores (pienso en Virginia Woolf cuando decía que la primera tarea de una mujer escritora es «matar al ángel del hogar») (Wittig, 2005: 39).

Del mismo modo, como ampliaremos más adelante, lo que en algunos casos se ha llamado “literatura femenina” o “escritura femenina”, no es más que una construcción que se deriva de ese mismo “mito de la Mujer”. Como señala Wittig:

La literatura comprometida, como la escritura femenina, son formaciones míticas (...) Como tales, lanzan arena a los ojos de la gente haciendo una amalgama, mezclando sin ton ni son en el mismo proceso dos fenómenos que no tienen el mismo tipo de relación con lo real ni con el lenguaje (2005: 96)<sup>132</sup>.

Por lo tanto, hemos elegido un corpus de cuatro autoras, no porque estemos buscando una esencia común que explique los mecanismos literarios que, como escritoras, utilizan en sus textos, sino porque su existencia fronteriza, al margen de todos los cánones actuales (tradicionales y también feministas), nos proporcionan un terreno estratégico a partir del cual empezar a pensar críticamente las teorías que nos proponemos revisar.

Un segundo porqué que surgiría inmediatamente después de la enunciación de un corpus como el nuestro para realizar un trabajo comparatista, sería el que se preguntaría por las causas que nos han llevado a elegir a autoras que comparten la misma lengua. Esta fue una de las últimas restricciones tomadas en el proceso

---

<sup>132</sup> Es necesario aclarar aquí que Wittig no se está refiriendo en ningún caso a la «écriture féminine», es decir, a esa forma experimental de escritura teorizada principalmente por Hélène Cixous en los años setenta en Francia; para Wittig, esa formación mítica sería una concepción más simple de “escritura femenina”, exenta de toda la teorización psicoanalítica que el término tendría en su desarrollo posterior; correspondería, más bien, a la idea de que las mujeres escribirían de una manera diferente por razones exclusivamente biológicas. Sobre todo este asunto profundizaremos en las páginas siguientes.

de realización de esta tesis doctoral ya que, en un principio, el corpus que manejábamos —y con el que hemos trabajado durante años— era más amplio<sup>133</sup>. La decisión final de limitarnos a esta cuatro autoras hispanohablantes pretende ser, de nuevo, una estrategia aclaratoria de lo que, para nosotros, significa el trabajo propuesto por las últimas tendencias de literatura comparada en general, y por la comparatística feminista en particular.

Aunque nuestras autoras no pertenezcan a un único país—ni siquiera a un mismo continente— no pretendíamos realizar un estudio comparativo de sus obras tomando como base las diferencias nacionales, como vimos que se proponía desde los primeros pasos de la disciplina. Tampoco queríamos, como veremos a continuación, hacer un estudio comparativo entre los relatos de dos o más autoras. Lo que nos interesaba, sin embargo, era la relación que estos relatos muestran con los códigos del *gender* y del *genre* vistos anteriormente, o mejor, lo que estos relatos nos pueden llegar a desvelar de las relaciones escondidas que entre estas dos construcciones *performativas* se dan.

Esta es la razón fundamental que nos ha llevado a limitar el corpus a autoras hispanohablantes, la intención de explicitar, cuanto más claramente mejor, que la comparación inter-lingüística no es lo que mueve nuestra investigación, sino que ésta va a atender principalmente a la relación entre los textos y los códigos sociales y literarios. En este sentido, hemos seguido el ejemplo del volumen de Rachel DuPlessis *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers* en el que toma como corpus de estudio autoras del siglo XX separadas en el tiempo y en el contexto cultural, no para estudiarlas comparativamente, sino para reconocer, a partir de sus textos, las estrategias desplegadas que ponen en cuestión patrones narrativos establecidos<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Otras dos autoras en las que he profundizado en diferentes trabajos pero que finalmente quedaron fuera de este corpus son la japonesa Yoko Ogawa y la catalana Mercè Rodoreda. Remito mis trabajos reseñados en la bibliografía (2009a y 2009b).

<sup>134</sup> Además, es evidente que la elección de estas autoras, como no puede ser de otra manera, está íntimamente relacionada con mi formación académica e investigadora: la licenciatura en Filología Hispánica y el posterior trabajo doctoral realizado en la Universitat de València, explica el encuentro y el trabajo sobre la obra de Pilar Pedraza (autora que, desde 1982, trabaja como profesora e investigadora en el departamento de Historia del Arte de esta misma universidad, donde participa en diversas actividades.

El último de los porqués que se no plantea en la justificación de nuestro trabajo y sobre el que nos parece necesario reflexionar por anticipado, tendría que ver con la causa que nos ha llevado a la elección exclusiva de cuentos fantásticos.

Al principio, creíamos que esta elección tenía que ver con un gusto personal, con la especial afición a este tipo de textos que se había ido desarrollando en años de lectura; sin embargo, visto desde una perspectiva posterior, esta elección significa muchas más cosas ya que, casi inconscientemente, este corpus se centra en textos situados por la crítica en una doble frontera, en una doble exclusión o, lo que es lo mismo, en una doble expulsión.

Por una parte, la más evidente que han sufrido los cuentos a los que nos vamos a referir en adelante es la que ha excluido a sus autoras de los límites del canon de literatura fantástica que, normalmente, no recoge ningún nombre de mujer. En el caso español contemporáneo en el que empezamos a trabajar, esto adquiere, si cabe, un matiz más dramático ya que, según muchos críticos, la veta fantástica ha ocupado en la literatura española un lugar marginal, poco importante y poco prestigioso. Según Alejo Martín Maestro, que realizó en 1994 una de las pocas antologías de literatura fantástica española con la que contamos actualmente, este fenómeno es heredero de la obra fundacional que marca, según él, el inicio de la literatura española: el *Cantar del Mio Cid*. El carácter “realista” que, según él, definiría esta obra, explicaría la trayectoria de una literatura nacional alejada de las veleidades de la fantasía<sup>135</sup>.

---

Entre otras, tuvimos la oportunidad de invitarla a las *III Jornadas de literatura comparada de la Universitat de València*. que, bajo el título “Las comparaciones son odiosas: relaciones interdisciplinarias entre literaturas y artes”, se celebraron los días 7, 8 y 9 de mayo de 2007); asimismo, el haber cursado una asignatura de doctorado con la doctora Sonia Mattalia, me hizo entrar en contacto y trabajar sobre uno de los volúmenes de cuentos de Silvina Ocampo; finalmente, la estancia predoctoral disfrutada en México, en el marco del Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, fue fundamental para conocer y acceder a los textos tanto de Guadalupe Dueñas como de Amparo Dávila.

<sup>135</sup> Del mismo modo, sin embargo, es posible encontrar voces disidentes: por ejemplo, la de Ana González Salvador según la cual, lo que realmente ha faltado en el contexto español, no han sido los escritores de literatura fantástica, sino los críticos literarios dispuestos a estudiar —y legitimar— este tipo de creaciones (González Salvador, 1984). En este mismo sentido, podemos interpretar las siguientes palabras de Julia Barella con las que abrió el número que la revista *Anthropos* dedicó a este tipo de literatura en 1994:

La siguiente cita muestra cómo este mismo prejuicio se esconde bajo la justificación que Juan Antonio Molina Foix realiza en la introducción de su antología *La Eva fantástica. De Mary Shelley a Patricia Highsmith* en el que recoge veinte relatos escritos por mujeres. Entre todos ellos, aparecen solamente dos españolas:

en cuanto al lote español —en que, como es sabido, no hay apenas dónde elegir (tanto por lo poco propicio que se ha mostrado nuestro país para este tipo de literatura, como por el evidente retraso en la incorporación de la mujer a la práctica de la escritura)— no he tenido más remedio que prescindir de Rosalía de Castro... (Molina Foix, 2001: 12)<sup>136</sup>.

A pesar de que este autor no lo haya tenido en cuenta, ya que en su antología no recoge tampoco a ninguna autora procedente de Latinoamérica, la literatura fantástica en este contexto presenta una situación, en cierto sentido, diferente. Si bien el género fantástico ha gozado de una atención crítica mucho más significativa que en el caso español, sobre todo cuando se ha dedicado a figuras como las de Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o Juan José Arreola —llegando incluso a la reformulación genérica con conceptos como el neofantástico de Alazraki— los nombres de mujeres tampoco suelen abundar en sus corpus.

Lo mismo que ocurre, según Antonio José Navarro en el contexto anglosajón en el que, a pesar de haberse realizado estudios exhaustivos y numerosas antologías de este tipo de literatura: “la norma generalizada continúa siendo una

---

“El desconocimiento de nuestra literatura fantástica empobrece el de toda la historia de nuestra literatura. Durante siglos, ésta se ha visto mediatizada por la visión que de ella ha dado una crítica demasiado pendiente de los aspectos realistas y unos lectores que parecían solo destacar esos mismos aspectos, olvidando o menospreciando los demás” (Barella, 1994: 11).

<sup>136</sup> Al cliché de la inexistencia de literatura fantástica en España, se une en el caso de este autor uno, si cabe, más problemático, el del “retraso en la incorporación de la mujer a la práctica de la escritura” en nuestro país; sin embargo, no es nuestra intención hacer aquí un análisis exhaustivo de este prejuicio —desde nuestro punto de vista infundado— que se desmontaría fácilmente aludiendo a los diferentes trabajos de historiadoras de la literatura como María del Carmen Simón Palmer. Lo que parece interesante es que sus ideas demuestran, como señala Ana González Salvador o Julia Barella, que lo que realmente no ha habido han sido críticos e historiadores dispuestos a dedicarse a sus obras.

marginación más o menos encubierta, más o menos descarada, de las mujeres que han escrito narrativa fantástica y de terror” (Navarro, 2007: 11). Esto explica, por ejemplo, que en 1991, Lynette Carpenter y Wendy K. Colmar editaran *Haunting the house of fiction. Feminist perspectives on Ghosts Stories by American women*, un volumen que recoge artículos dedicados a los relatos de fantasmas de autoras estadounidenses del siglo XIX. Según señalan en la introducción, su intención es abarcar todo un corpus textual que hasta ese momento permanecía fuera del estudio académico. Atender a estos textos — publicados y leídos mayoritariamente por mujeres en las revistas de la época— significaba, según estas autoras, aceptar una reinención completa del género tal y como lo hemos estudiado hasta hoy.

En 1989, Jessica Amanda Salmonson edita una antología (prologada por Rosemary Jackson) en la que incluye relatos fantásticos editados desde 1850 hasta el momento. En su introducción señala que, a pesar de haber habido otras muchas antologías de este tipo<sup>137</sup>, ya que desde el XIX son las mujeres las que suelen escribir en Estados Unidos la “supernatural fiction”, sin embargo, son todas antologías marginales que no entran en absoluto en la academia; dentro de las antologías canónicas, las que se leen y estudian en las escuelas y universidades, normalmente no hay mujeres.

Hay una segunda expulsión, sin embargo, que nos ha interesado igualmente en la elección de estos relatos fantásticos porque tiene que ver, de manera muy especial, con los propios cánones literarios feministas: nos referimos al hecho de que estas autoras fantásticas tampoco hayan sido incluidas en los catálogos de literatura de mujeres confeccionados por ellas en las últimas décadas. Si por una parte, como hemos visto, estos cuentos no son contemplados en el estudio tradicional de la literatura fantástica (por haber sido producidos por escritoras),

---

<sup>137</sup> Entre otras, la editora destaca las de Richard Dalby, *The Virago Book of Ghost Stories* (1987) y *The Virago Book of Victorian Ghost Stories* (1988); las de Sean Manley y Gogo Lewis, *Ladies of Horror* (1971), *Ladies of Fantasy* (1975) *Ladies of the Gothics* (1975), *Sisters of Sorcery* (1976) y *Ghostly Gentlewomen* (1977). En la misma línea, existe otra antología que, según señala la propia Salmonson, se estaba confeccionando al mismo tiempo que la suya; la editada por Alfred Bendixen en 1987 y titulada *Haunted Women: The Best Supernatural Tales by American Women Writers*.



por otra, han corrido una suerte similar en las iniciativas que se han dedicado a estudiar obras exclusivamente de mujeres. La razón de esta segunda expulsión la podemos relacionar con algo que adelantamos en el apartado anterior: y es que este tipo de literatura, por varias razones, se sale del *script* de feminidad, de la “esfera femenina” en la que, en muchos casos, estos estudios se han querido —y se han creído— centrar de manera exclusiva.

Así pues, desde nuestro punto de vista, este tipo de relatos, en el contexto español y latinoamericano contemporáneo, habitarían una doble frontera<sup>138</sup>. Un espacio similar al transitado por muchos de los textos que Margaret Higonnet se ha propuesto estudiar en sus trabajos de poesía escrita por mujeres en la Inglaterra del siglo XIX. La tesis de esta autora es que la historia literaria les ha reconocido únicamente un tipo de poesía, aquella que se adecuaba a los parámetros preestablecidos de lo que una mujer debía escribir: composiciones breves relacionadas con la esfera privada, con la sensibilidad y con los sentimientos. Tanto el mercado editorial, con su selección de reediciones, como la crítica literaria posterior que ha primado este tipo de escritura como propia de una hipotética “esfera femenina” ha propiciado el borrado de muchos de los géneros poéticos que Higonnet pretende rescatar en su antología<sup>139</sup>. Las voces de las poetisas que recoge —y que realizaron composiciones relacionadas con la actualidad política, poemas narrativos largos o poemas de humor— fueron borradas por selecciones cuyo fin era transformarlas en algo más “doméstico y agradable”, más cercano a la idea de lo que una mujer podía y debía escribir, circunscrito exclusivamente a tres temas: la naturaleza, el amor y la religión (Higonnet, 1996).

Del mismo modo que estas composiciones estudiadas por Higonnet, los relatos fantásticos que vamos a trabajar nosotros, se salen del guión preestablecido.

---

<sup>138</sup> En el mismo sentido, Barreca señala que los relatos breves escritos por mujeres están en un “punto ciego” para la crítica porque no se adaptan a las convenciones establecidas por los hombres (1993).

<sup>139</sup> Ni que decir tiene que muchos estudios de literatura de mujeres se han basado en esta misma idea de esferas separadas contribuyendo, de igual manera, al borrado de géneros al que estamos aludiendo.

Aunque profundizaremos en ello en los capítulos siguientes, podemos ahora adelantar algunas de las razones que lo pueden explicar.

La literatura fantástica, desde el siglo XIX y de manera muy especial en el XX, persigue un efecto descrito por diversos críticos de la siguiente manera: el cuestionamiento de la realidad en la que vivimos, la puesta en evidencia de que el mundo que vemos y en el que nos situamos, no es más que una construcción cambiante e inestable. Por lo tanto, una reflexión demasiado “sesuda”, demasiado “seria” para entrar en esa supuesta “esfera femenina” de escritura. Esta inadecuación se acentuaría aún más, si cabe, en los casos en que lo fantástico se presenta bajo géneros y subgéneros<sup>140</sup> como la narrativa de aventuras o de ciencia ficción que, desde esta misma concepción de espacios separados, remitirían claramente a una “esfera masculina”, activa y pública. Siguiendo esta misma lógica, las creaciones fantásticas más adecuadas para una mujer serían aquéllas relacionadas con la educación y el crecimiento de los niños y las niñas, es decir, los “relatos maravillosos” o “cuentos de hadas”<sup>141</sup>.

Como Higonnet, lo que proponemos con el corpus que hemos presentado es demostrar que esta idea de “esferas separadas” no es en absoluto cierta, sino que de nuevo se trata de una metalepsis, de una categoría que produce lo que dice describir, un cliché —a la vez de *gender* y de *genre*— que condiciona desde el inicio una determinada manera de acercarnos a los textos.

En último lugar, la literatura y los motivos fantásticos guardan una relación directa con planteamientos feministas vistos hasta aquí en, por lo menos, dos sentidos: por una parte, la crítica y la teoría feminista de las últimas tres décadas, como señala Lucie Armitt, ha utilizado de manera recurrente elementos fantásticos con el fin de cuestionar una realidad insatisfactoria, una construcción

---

<sup>140</sup> No pretendemos hacer en esta tesis una diferenciación exhaustiva entre diferentes géneros y subgéneros fantásticos. Consideramos, con Lucie Armitt, que estas clasificaciones, además de poco útiles, están llenas de problemas irresolubles. Más bien, como hace esta autora, cuando hablemos de “ciencia ficción”, de “historias de fantasmas”, de “fantástico clásico”, etc., estaremos haciendo referencia a ciertas “nodal features”, a ciertos tipos de textos que comparten algunas características pero que, en ningún caso, son considerados compartimentos estancos (Armitt, 2000: 13).

<sup>141</sup> En el último capítulo de esta tesis tendremos ocasión de comprobar cómo las autoras elegidas se relacionan con estos relatos maravillosos.

impuesta contra la que hay que posicionarse y actuar. Armitt señala que la “historia de fantasmas” ideada por Virginia Woolf —cuando decide narrar la desgraciada vida de una supuesta hermana de Shakespeare— puede ser considerada como una estrategia pionera de la utilización de un motivo fantástico con un objetivo feminista (Armitt, 2000: 2). Por otra parte, el gesto de cuestionamiento permanente, opuesto a cualquier teoría tranquilizadora, encajaría perfectamente con la crítica y la autocrítica constante que, según vimos, de Lauretis consideraba características del feminismo. Ese camino que va siempre más allá, esa apertura constante de brechas en diferentes niveles discursivos, sería la segunda de las relaciones indispensables entre feminismos y literatura fantástica<sup>142</sup>.

#### **4.2. Objetivos que se pretenden conseguir**

“Las ideas deben romperse, dijo Unamuno, como se rompen los zapatos” (Guillén, 2005:150).

Tras estas justificaciones, nos fijaremos ahora en el segundo grupo de cuestiones que suscita un corpus como el nuestro, aquéllas que se preguntan por los objetivos que queremos conseguir con su estudio. La contestación que nos ha parecido más convincente en el desarrollo de esta investigación fue escrita por Guadalupe Dueñas en forma de cuento, en “Zapatos para toda la vida” y publicado en 1958 dentro del volumen titulado *Tiene la noche un árbol*. Aconsejamos, por lo tanto que, antes de avanzar en este capítulo, se lea este texto, el primero de los recogidos en nuestro anexo (páginas 409-411).

Como señalamos en la introducción, todo el trabajo que hasta aquí hemos desarrollado —la búsqueda de unos presupuestos teóricos y de una metodología— surgió del intento por comprender la insatisfacción que nos

---

<sup>142</sup> En la mesa redonda dedicada a la relación entre “Feminismos y literatura fantástica” celebrada en el *I Congreso Internacional de Literatura fantástica y de Ciencia Ficción* (Universidad Carlos III de Madrid, del 6-9 de mayo de 2008), Elia Barceló señaló que este tipo de literatura no sirve en absoluto para tranquilizar a sus lectores, sino para abrir constantemente brechas en su realidad. Esta idea es la que hemos querido desarrollar en esta tesis aplicándola, de manera particular, al cuestionamiento de la “realidad teórica” que nos circunda.

producían las respuestas con las que intentábamos contestar a la pregunta a la que cualquier doctorando se enfrenta durante años, es decir, a “¿cuál es tu línea de investigación?”, “¿en qué estás trabajando?”, o “¿de qué va tu tesis?” A lo largo del camino recorrido hasta aquí, hemos ido probando diferentes soluciones (dependiendo de la fase en la que nos encontrábamos, de la situación concreta y, sobre todo, del interlocutor); de entre todas ellas, este apartado se va a fijar en una que, particularmente, ha resultado incómoda: nos referimos a la respuesta tantas veces utilizada de “trabajo en literatura de mujeres”.

Ni que decir tiene que preguntas como éstas, que suelen surgir en una conversación cotidiana, son en realidad una invitación a la trampa, al engaño, para cualquier investigador (mucho más si se producen con personas ajenas a su ámbito); es imposible resumir de manera comprensible años de trabajo, así que, normalmente, acudimos a este tipo de simplificaciones, de generalizaciones, que hacen posible que la conversación siga adelante. Ahora bien, en nuestro caso, esto no es sólo una cuestión de insatisfacción producida por la categoría, sino que va más allá para desembocar en una lucha similar a la de la niña narradora del cuento que acabamos de leer. Como ella, en ocasiones nos sentimos herederas de unos zapatos que, a pesar permitírnos caminar —justificar ante los demás nuestro trabajo, acudir a congresos y ocupar sitios en mesas donde se habla de escritoras— no nos resultan en absoluto cómodos; en algunos casos, incluso, hasta nos han producido “ampollas”. En muchos momentos, nos hemos descubierto manteniendo una lucha encarnizada, para ensuciarlos, para mutilarlos, para aniquilarlos hasta que no quedara nada de ellos que condicionara estas páginas. Pero, gracias a ella, nos hemos dado cuenta de que “es muy duro rasparlos con lija; muy difícil que se rompan dando saltos” y que “Hacen falta siete vidas para usarlos. No se acaban...”

Después de diferentes intentos —que nos llevaron a estados de desesperación similares a los de la protagonista— decidimos que esta tesis no tenía que pretender su destrucción y su aniquilamiento, sino que debía ponerse como objetivo el ensancharlos, el disminuir la fuerza que sus “cepos” producen en nuestros tobillos, el de conseguir, en la medida de lo posible, que transpiren.

Nos centraremos, por lo tanto a continuación en nuestro par de zapatos más viejo, en la respuesta más utilizada y contra la cual, durante los últimos cuatro años, más hemos combatido: la llamada “literatura de mujeres”<sup>143</sup>. Se trata de la etiqueta literaria más problemática con la que nos hemos enfrentado, que hemos utilizado como coartada en innumerables ocasiones, trabajando para ella y, a la vez, luchando en su contra. Después de todo este tiempo, hemos llegado a la conclusión de que esta incomodidad proviene de dos problemas al mismo tiempo: por una parte, de que es una categoría poco transparente y, por otra, de que presenta una existencia zombi. En estas dos características nos centraremos detalladamente en los siguientes párrafos.

Consideramos la “literatura de mujeres”<sup>144</sup> una categoría poco transparente en la medida en que, dependiendo de los múltiples contextos en los que la podemos encontrar, puede tener significados muy diversos, incluso muy alejados unos de otros. En primer lugar, esto lo podemos achacar a la ambigüedad que, en castellano, presenta la preposición “de”, que nos permite pensar tanto en un tipo de literatura “sobre” mujeres —que serían tomadas como el objeto de sus obras—, un tipo de literatura escrita “para” mujeres —considerándolas como lectoras— o, como en el caso que nos va a ocupar, aquella literatura escrita “por” mujeres —siendo ellas las escritoras.

---

<sup>143</sup> Otra de las etiquetas que ha jugado un papel semejante en nuestra investigación ha sido la de “literatura fantástica”; aunque lo veremos con más detenimiento en los apartados siguientes, en este caso nuestra opción va a pasar también por la redefinición de esta categoría a la luz del corpus de autoras que hemos elegido. En definitiva, intentaremos conseguir algo parecido a lo que Susan S. Lanser propone con su “narratología feminista”, la revisión de unas teorías clásicas (realizadas a partir de corpus tradicionales) mediante los datos innovadores que les pueden aportar las obras de mujeres no contempladas, en un primer momento, por ninguna de ellas. Un gesto —este ensanchamiento de zapatos, este aprovechamiento y redefinición de teorías todavía útiles aunque demasiado estrechas— que pretendemos repetir en todo este estudio.

<sup>144</sup> Este mismo problema, con matices más o menos similares, lo presentan otras maneras con las que se quiere recurrir a este mismo concepto: “literatura femenina”, “escritura de mujeres”, “escritura femenina”, etc. Nosotros hemos elegido el término “literatura de mujeres” porque es el que presenta más ambigüedades en el contexto hispanohablante.

Aunque esta tríada parezca algo simple, si tenemos en cuenta que en el contexto de los estudios de género en el que enmarcamos toda esta tesis se da por supuesto que se trate de esta última opción, nunca está de más aclarar, desde lo más básico, nuestra terminología. Esto, sobre todo, cuando siguen existiendo lugares (pensamos, sobre todo, en las estanterías de algunos establecimientos comerciales) que, bajo la etiqueta de “literatura de mujeres”, presentan una mezcla de novelas rosa, libros de auto-ayuda y manuales prácticos para los meses de embarazo.

Dejando de lado estas cuestiones, que atienden a razones más puramente mercantiles, fijémonos en que tampoco solucionamos todas las dificultades que este sintagma nos presenta si lo sustituimos por otro, aparentemente más claro, como sería el de “literatura escrita por mujeres”. Aunque esto salvaría en parte la ambigüedad anterior, ya que se referiría sólo a la última de las opciones citadas, habría otra cuestión fundamental con la que nos tendríamos que enfrentar: la consideración —o no— de que esta categoría sea un subconjunto, un tipo particular de literatura, una cuestión sobre la que la crítica feminista ha escrito — y sigue escribiendo— innumerables páginas y ha ocupado posiciones, muchas veces, encontradas.

Cuando nos referimos a este debate, solemos acudir nuevamente a la existencia de dos escuelas, una norteamericana, que partiría de posiciones histórico-empíricas, y una francesa, de carácter más textual-lingüística. Como veremos a continuación, esto no deja de ser una simplificación exagerada de la cuestión porque, como señala Elaine Showalter —una de las figuras más importantes de la llamada escuela estadounidense— las autoras francesas afectan a las anglosajonas desde el momento en que son traducidas al inglés y editadas a partir de los años ochenta. Aunque, como hemos dicho, no conviene leerlas como posiciones encontradas, nos fijaremos en las ideas más significativas desarrolladas por dos de sus máximas representantes en dos textos clásicos para cualquier teoría sobre “literatura de mujeres”: Helène Cixous y “Le Rire de la Méduse”, de 1975, y “Feminist Criticism in the Wilderness” de Elaine Showalter, publicado por primera vez en en 1981.

La posición de Cixous en cuanto al tema que nos interesa se suele identificar con las explicaciones en torno a la categoría de *écriture féminine*, o lo que es lo mismo, a la existencia de una forma de expresión especial, una escritura “nueva” e “insurgente” que puede ser diferenciada de una literatura mundial, hasta entonces exclusivamente “masculina”. Según esta autora, forman parte de esta *écriture féminine* los textos que “están orientados en el sentido de la diferencia, luchan contra la lógica falocéntrica dominante, rompen las limitaciones de la oposición binaria y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta” (Moi, 1988: 118). Por lo tanto, estaría refiriéndose a un estilo, a un uso especial del lenguaje, a una manera particular de expresión literaria que, como ella misma señala, parte y al mismo tiempo deja entrever una “feminidad libidinosa”.

Explicada de esta manera, puede entenderse como una idea simplista, susceptible de numerosísimas críticas que atienden sobre todo al esencialismo biológico que parece destilar, pues parecería decir que las mujeres escribirían en un particular estilo —esta *écriture féminine*— por el hecho de ser mujeres en el sentido más biológico del término. A esto han contribuido afirmaciones como la siguiente, que ponen el acento en la relación de este tipo de escritura con el cuerpo femenino: “a woman is never far from «mother» (...) There is always within her at least a little of that good’s mother’s milk. She writes in white ink” (Cixous, 1997: 352).

Sin embargo, la teoría de Cixous no es tan simple. En este mismo texto fundador, la autora se apresura a añadir dos cuestiones que la matizan, hasta cierto punto. En primer lugar, se muestra consciente de la imposibilidad de definir de una vez por todas lo que sería una manera femenina de escritura:

It is impossible to define a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice can never be theorized, enclosed, coded —which doesn’t mean that it doesn’t exist. But it will always surpass the discourse that regulates the phallogocentric system; it does and will take place in areas other than those subordinated to philosophical-theoretical domination. It will be conceived of only by subjects who are breakers of

automatism, by peripheral figures that no authority can ever subjugate (Cixous, 1997: 353).

A partir de esta cita, se puede observar también el segundo de los matices anunciados: que este estilo no es exclusivo de sujetos femeninos, sino propio de cualquier escritor o escritora que consiga la ruptura del automatismo del lenguaje<sup>145</sup>. Por lo tanto, según Cixous, ni todas las mujeres escritoras llevan a cabo esta *écriture féminine* —de hecho, la mayoría siguen encerradas en una lógica masculina— ni, del mismo modo, todos los que la practican son mujeres —lo que explica que, en algún caso, ponga como ejemplo de esta manera experimental de escritura que rompe los límites del lenguaje “masculino” a James Joyce o a Jean Genet. En el artículo titulado “Le Sexe ou la tête?” de 1976, explica esta última idea de la siguiente manera:

Casi todas las mujeres son así: hacen la literatura de otro —del hombre— y en su inocencia la defienden y le dan voz, creando obras que en realidad son masculinas. Hay que tener gran cuidado a la hora de estudiar literatura femenina, para no dejarse engañar por los nombres: el que una obra aparezca firmada por un nombre de mujer no significa necesariamente que sea femenina. Podría ser perfectamente una obra masculina y a la inversa, el que una obra esté firmada por un hombre no la excluye de la feminidad. Es raro, pero se puede encontrar feminidad en obras firmadas por hombres: a veces ocurre (cito desde *Moi*, 1988: 118).

Aunque esto pueda parecer una defensa ante las acusaciones de esencialismo biológico a las que esta teoría está expuesta desde el principio —en tanto que intenta separar el estilo de una causa biológica— sigue existiendo un problema fundamental en toda su argumentación: el continuar manteniendo como categorías válidas de análisis conceptos como “hombre” y “mujer”, “masculino” y “femenino” que, como hemos tenido oportunidad de analizar en apartados anteriores, no son en absoluto inocentes.

---

<sup>145</sup> Es evidente la relación que guarda esta idea con la teoría de los formalistas rusos que consideraban la “desautomatización del lenguaje” como la única definición posible de la “literariedad”.



Como señala Toril Moi, llama la atención que una teoría como la de Cixous ofrezca “una visión de la literatura de la mujer inspirada en la misma metafísica de la presencia que pretende desenmascarar” (Moi, 1988: 120). Es decir, que a pesar de la denuncia de las oposiciones binarias y jerarquizadas en las que se ha cimentado el pensamiento occidental —y que trata por extenso en su trabajo “La joven nacida”, de 1975<sup>146</sup>—, su teoría se muestra, finalmente, incapaz de salir de ellas.

Por otra parte, tenemos la concepción que de esta “escritura de mujeres” — *women’s writing*— nos ofrece Elaine Showalter en su ensayo “Feminist Criticism in the Wilderness”. Según esta autora, a finales de los años setenta y principios de los ochenta, la crítica literaria feminista ha sufrido un cambio

---

<sup>146</sup> Es interesante señalar que Cixous quiere ejemplificar, en sus mismos textos teóricos, esta idea de escritura femenina; como ejemplo, podemos ver el principio de la obra citada en el que ataca la manera de concebir la realidad mediante parejas jerarquizadas:

**¿Dónde está ella?**

Actividad/Pasividad,

Sol/Luna,

Cultura/Naturaleza,

Día/Noche,

Padre/Madre,

Razón/sentimiento,

Inteligible/sensible,

Logos/Pathos

Forma, convexa, paso, avance, semilla, progreso.

Materia, cóncava, suelo —en el que apoya al andar—,

receptáculo.

Hombre

---

Mujer

Siempre la misma metáfora: la seguimos, nos transporta, bajo todas sus formas, por todas partes donde se organiza un discurso. El mismo hilo o trenza doble, nos conduce, si leemos o hablamos, a través de la literatura, de la filosofía, de la crítica, de siglos de representación, de reflexión.

El pensamiento siempre ha funcionado por oposición,

Palabra/Escritura,

Alto/Bajo

Por oposiciones binarias, *jerarquizadas* (...) El hecho de que el logocentrismo someta al pensamiento —todos los conceptos, los códigos, los valores, a un sistema de dos términos, ¿está en relación con «la» pareja, hombre mujer? (Cixous, 1995: 13-14).

fundamental de rumbo: de un primer momento en el que se había dedicado a la revisión de textos canónicos escritos por los “padres literarios”, al estudio de las imágenes y estereotipos de la mujer que ellos contenían, hemos llegado a una segunda fase en la que las estudiosas han pasado a centrarse en textos escritos por mujeres a lo largo de toda la historia de la humanidad. Es un fenómeno que ha afectado, de la misma forma, a la crítica francesa, a la inglesa y a la estadounidense que, según Showalter, se han vuelto paulatinamente “ginocríticas”<sup>147</sup>.

De este nuevo interés por las obras escritas por mujeres —normalmente borradas de la historia literaria— y alrededor de las cuales ha comenzado un valioso trabajo arqueológico, surge inevitablemente la pregunta por la “diferencia”, es decir, por la “especificidad”, por los supuestos “rasgos comunes” que estos textos pueden mantener por el hecho de haber salido de plumas manejadas por mujeres. Según Showalter, se han formulado cuatro modelos diferentes de explicación: el biológico, el lingüístico, el psicoanalítico y el cultural. Antes de pasar a explicar su postura, que coincide con el último de los modelos, Showalter realiza un repaso por las ideas más importantes que rigen cada uno de ellos, así como también las críticas que, desde su posición, se le pueden achacar.

En primer lugar, con el modelo biológico —que denomina “Women’s Writing and Women’s Body”— se refiere especialmente a las ideas de Cixous vistas anteriormente. A pesar de que Showalter reconoce las ventajas que ha aportado esta autora a la crítica feminista mundial, sobre todo en lo que tiene que ver con una manera nueva de hablar de literatura de mujeres y de valorarla, corre el riesgo de ser demasiado prescriptiva. Por una parte, como recuerda esta autora, es peligroso situar la causa de la diferencia en el cuerpo cuando, durante siglos, esa ha sido la excusa para su marginación; por otra, a pesar de que el estudio de la imaginaria biológica de las mujeres en los textos escritos por ellas tenga un interés fundamental en cuanto a que permite la visibilización de una anatomía normalmente borrada, no puede haber ninguna expresión del cuerpo que no esté mediada por estructuras sociales, lingüísticas y literarias. Por lo tanto, citando a

---

<sup>147</sup> Como ya apuntamos en el tercer capítulo de esta tesis.

Nancy K. Miller, Showalter considera que esta diferencia debe ser situada más en el cuerpo de la escritura de mujeres, y menos en la escritura de un cuerpo de mujer (Showalter, 1986: 252), más en las obras escritas por mujeres en el pasado, y menos en las que están por escribir.

El segundo de los modelos, el lingüístico, se encarga de investigar si las mujeres utilizan de una manera especial el lenguaje. Como señala en el apartado que le dedica, estas ideas han sido desarrolladas por diferentes campos del saber y diferentes escuelas —desde la antropología hasta la lingüística moderna— y sus conclusiones no han sido siempre semejantes ni convincentes, ya que no se ha podido demostrar la existencia de una equivalencia que, trasgrediendo fronteras, haya definido una manera femenina de utilizar el lenguaje. Según Showalter, ha quedado demostrado que estos estudios sólo tienen sentido si se centran en el diferente acceso al lenguaje que hombres y mujeres han tenido a lo largo de la historia en diferentes culturas. El problema, por lo tanto, no consistiría tanto en que el lenguaje hegemónico sea “insuficiente” para expresar la conciencia de una mujer —como han dicho algunas críticas feministas—, sino en que a ellas, normalmente, les han sido negados los recursos completos del lenguaje, obligándolas al silencio, al eufemismo o al circunloquio. Por lo tanto, en este modelo también, haría falta un pequeño cambio de perspectiva:

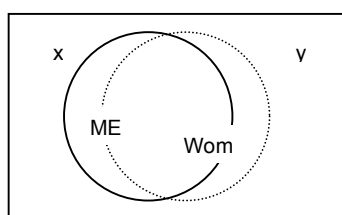
Rather than wishing to limit women’s linguistic range, we must fight to open and extend it. The holes in discourse, the blanks and gaps and silences, are not the spaces where female consciousness reveals itself but the blinds of a “prison-house of language” (Showalter, 1986: 256).

En lo que respecta al modelo psicoanalítico, Showalter se muestra particularmente crítica. Según ella, la mayoría de las teorías que se basan en argumentaciones freudianas o lacanianas son injustas con los textos escritos por mujeres, ya que no hacen más que ver en ellos lo que a Freud o a Lacan les hubiera gustado ver, es decir, ejemplos que demuestren sus teorías. Aunque, sin duda, sus ideas puedan ayudar a explicar algunos motivos puntuales y a iluminar ciertos parecidos entre conjuntos de textos escritos por mujeres, según Showalter, son incapaces de explicar el cambio histórico, la diferencia étnica, o la fuerza

determinante de los factores económicos y de género que afectan a cualquier literatura (1986: 259). Para atender a todo esto a la vez, sería necesaria una teoría que explicase la diferencia de la literatura producida por mujeres basándose en un modelo más flexible y comprensivo de factores determinantes.

Según Showalter, la solución sólo la podemos encontrar en lo que ella llama el modelo cultural, que incluye cuestiones de todos los anteriores (del cuerpo, del lenguaje y de la psique), pero que va un paso más allá. Este modelo se mostraría consciente ante las diferencias no sólo de género, sino también de raza, de clase, de nacionalidad, etc., que pueden darse entre todas las escritoras del mundo y, al mismo tiempo, postularía la existencia de un factor común, una fuerza capaz de unir las a todas: “women’s culture forms a collective experience within the cultural whole, an experience<sup>148</sup> that binds women writers to each other over time and space” (1986: 260).

La manera de concebir esta “cultura de mujeres” es uno de los puntos fundamentales de su teoría. Según ella, no sería justo considerarla como una “subcultura minoritaria” que tiene lugar dentro de una mayor —la masculina hegemónica— por dos razones: en primer lugar, porque no es minoritaria en absoluto y, en segundo, porque no sucede como algo independiente a ella. Para explicarlo de manera más visual, Showalter recurre al siguiente diagrama trazado por los antropólogos Shirley y Edwin Ardener:



(Showalter, 1986: 262).

<sup>148</sup> No entraremos aquí en el análisis de esta idea de “experiencia” ya que ha sido una cuestión ampliamente debatida tanto por la filosofía contemporánea como, muy especialmente, por la crítica feminista. Nos limitaremos simplemente a señalar que el concepto de experiencia utilizado aquí por Showalter se revela como excesivamente simple para numerosas autoras: por ejemplo, Joan Scott advierte que la experiencia debería ser, no el punto de partida de un movimiento feminista, sino el objeto que éste debería que llegar a explicar (Scott, 1999). En un sentido parecido, Sonia Mattalia aboga por la necesidad de hablar de una “experiencia de la revuelta” entendida como una experiencia contextualizada, como un pensamiento situado (Mattalia, 2003). Para esta misma cuestión, remito también a Lozano, R. 2008: 208-219).

A partir de este esquema, la autora explica que, lo que ocurre, es que las mujeres suelen moverse en las dos culturas, la hegemónica y la femenina, al mismo tiempo: “woman writing are not, then, *inside* and *outside* of the male tradition; they are inside two traditions simultaneously, «undercurrents», in Ellen Moer’s metaphor, of the mainstream” (186: 264). Por eso las mujeres, al contrario que sus compañeros varones, escriben siendo conscientes de estas dos tradiciones a la vez —la de sus padres y la de sus madres— lo que caracterizaría su discurso de una manera particular: la mayoría de la ficción escrita por mujeres, según Showalter, es un discurso con dos voces, un discurso doble.

Además, en este diagrama podemos ver cómo queda una zona de esta cultura de mujeres libre del contacto con la hegemónica, es lo que Showalter denomina la “wild zone”:

We can think of the “wild zone” of women’s culture spatially, experientially, or metaphysically. Spatially it stands for an area which is literally no-man’s-land, a place forbidden to men, which corresponds to the zone X which is off limits to women; experientially it stands for the aspects of the female life-style which are outside of and unlike those of men; again there is a corresponding zone of male experience alien to women. But if we think of the wild zone metaphysically, or in terms of consciousness, it has no corresponding male space since all of male consciousness is within the circle of dominant structure and thus accessible to or structured by language (1986: 262).

Si bien este modelo tiene la virtud de apostar por una lectura de los textos escritos por mujeres tanto intensiva —profunda y atenta— como extensiva —cuantos más, mejor—, en él encontramos también algunos puntos problemáticos. El principal de entre ellos puede ser enunciado de manera similar al que habíamos señalado en el caso de Cixous: que sigue apoyándose —y, por lo tanto, reforzando— el sistema de género existente mediante la utilización de categorías tradicionales como “hombre”, “mujer”, “masculino” y “femenino” que no son cuestionadas en ningún momento.

Por otra parte, también se le ha criticado la falta de fundamento literario teórico y de herramientas concretas para el estudio de los textos. Esto se debe,

principalmente, al recelo de Showalter ante cualquier posición de este tipo, ya que, desde su punto de vista, todas las teorías literarias han sido “masculinas”. Así se pueden explicar citas como la siguiente:

Nonetheless, the feminist obsession with correcting, modifying, supplementing, revising, humanizing, or even attacking male critical theory keeps us dependent upon it and retards our progress in solving our own theoretical problems. What I mean here by “male critical theory” is a concept of creativity, literary history, or literary interpretation based entirely on male experiences and put forward as universal. So long as we look to androcentric models for our most basic principles—even if we revise them by adding the feminist frame of reference—we are learning nothing new (Showalter, 1986: 247)<sup>149</sup>.

Del mismo modo, resulta sorprendente el objetivo último que le otorga a esta ginocrítica: la creación de un canon de mujeres que, a pesar de constituir una alternativa al masculino, no cuestiona en absoluto la propia idea canónica. El resultado de todo ello es que, como ya había advertido Bassnett<sup>150</sup>, sus estudios sobre este nuevo canon resultan radicales —en tanto que demuestran la parcialidad de los existentes hasta el momento—, pero tremendamente conservadores en cuanto a la concepción del texto, que es tratado por ella de manera similar a como lo haría, por ejemplo, René Wellek<sup>151</sup>.

De esta concepción simple del texto literario deriva la última de las críticas realizadas a Showalter que nosotros vamos a recoger y que tiene que ver con algo que desarrollamos en la primera parte de esta tesis: la relación que, según esta

---

<sup>149</sup> Volveremos sobre esta idea más adelante porque es completamente contraria a las estrategias que pretendemos seguir en nuestro trabajo; de ningún modo entendemos que tengan que olvidarse teorías literarias que hasta ahora no han tenido en cuenta obras escritas por mujeres, sino que, siguiendo el ejemplo de la “narratología feminista” de Susan S. Lanser, propondremos su ampliación, su modificación, con el objetivo de transformarlas en herramientas más complejas y, por lo tanto, más útiles.

<sup>150</sup> Véase capítulo 2, páginas 100-101.

<sup>151</sup> Según Lanser, el giro que Showalter reclama hacia la ginocrítica —y que se pone en práctica, por ejemplo, en el trabajo de Gilbert y Gubar (1984)— fue el que permitió al feminismo entrar en los departamentos de literatura universitarios pero sin tocar su estructura: la propuesta de un nuevo canon en el que trabajar que, sin embargo, no cuestione la existencia del tradicional ni los modos en que éste ha sido creado y estudiado (Lanser, 1991: 8).

autora, existe entre la literatura y el mundo. Del discurso de Showalter —sobre todo de sus afirmaciones sobre la expresión de la “experiencia” de la mujer en los textos— se desprende, en palabras de Toril Moi, que: “La misión de la crítica feminista sigue siendo la de escuchar atentamente la voz de su señora, que le expone la auténtica experiencia de la mujer”. Esto presupondría una “voz realista” dotada de la capacidad de “representar” una “experiencia auténtica”, es decir, de una literatura capaz de representar el mundo. Tal concepción explicaría que tanto Showalter, como muchas de sus seguidoras en la academia estadounidense, hayan “estudiado tan abrumadoramente la novela escrita en el gran periodo del realismo, comprendido entre 1750 y 1930, y con especial interés en la época victoriana” (Moi, 1988: 88) y hayan descuidado, al mismo tiempo, todos los demás tipos de textos que no presuponen este contrato representacional.

Por todo lo expuesto hasta ahora —y siendo conscientes de la simplificación que supone haber elegido solamente los textos más representativos de dos autoras dentro de un panorama amplísimo de posiciones matizadas y en constante transformación— creemos haber demostrado las dificultades con las que se encuentra cualquier investigador literario cuando se topa con categorías tales como la “literatura de mujeres”, la “literatura escrita por mujeres”, la “escritura femenina”, etc.; unos términos que, como decíamos al principio de esta argumentación, están muy lejos de ser transparentes.

Así pues, hay dos cuestiones que necesitamos precisar con el fin de aclarar de qué hablaremos a partir de ahora cuando nos refiramos en esta tesis a la “literatura de mujeres”. Por una parte, en nuestro trabajo, este sintagma va a referirse a textos concretos escritos por mujeres —entendiendo ésta como una categoría política compleja de la manera en que vimos más arriba enunciada por Kristeva o por Butler, es decir, como una posición relativa más que como una sustancia— a los que no suponemos ninguna esencia inmutable común. A la pregunta de si se trata de un tipo de literatura diferente, contestaremos con palabras de Higonnet: si bien es cierto que pueden observarse divergencias con respecto a sus elecciones estilísticas, temáticas y narrativas, explicables todas por

la acción que la institución de género (*gender*) lleva a cabo sobre la producción cultural, esto no afecta en ningún caso de manera universal —es decir, en todas las culturas y en todos los tiempos por igual— ni independiente de las acciones de otros factores como la raza, la clase, la nacionalidad, etc. Por lo tanto, esta supuesta especificidad presentada por los textos escritos por autoras, estará siempre supeditada a la determinación de cierto contexto social e histórico.

En segundo lugar, nuestra posición se mostrará consciente en todo momento, como no podía ser de otra manera, de la imposibilidad que supone pensar en la literatura como un discurso que, simplemente, “representa el mundo” y las “experiencias” de quien las escribe: como señala Higonnet, esto sería olvidar que los autores literarios “ventrilocuizan” las voces (de personajes, de narradores, etc.) con las que construyen sus textos (Higonnet, 2009: 234).

Pasaremos ahora a explicar por qué consideramos que la literatura de mujeres tiene hoy una existencia zombi. Antes de seguir, sin embargo, aconsejamos leer el cuento “La quinta de las celosías”, que fue publicado por Amparo Dávila en 1959 en su volumen *Tiempo destrozado* y reeditado en 1985 en *Muerte en el bosque* (es el segundo recogido en las páginas 412-421 del anexo).

Según la RAE, un zombi es una “Persona que se supone muerta y que ha sido reanimada por arte de brujería, con el fin de dominar su voluntad” (*DRAE*, 2001); esta definición, como vamos a ver, recoge solamente el valor más antiguo del término, aquél que procede de ritos de *voodoo* estudiados por antropólogos y etnólogos occidentales especialmente en Haití. Esta creencia, de procedencia africana, llegó a diferentes lugares de las llamadas “Indias Occidentales” por medio del comercio de esclavos. Según intentaron explicar autores como Zora Neale Hurston en sus investigaciones, en Haití han existido hombres y mujeres que, después de tener una muerte inesperada e inexplicable, vuelven a la vida para ponerse al servicio del brujo —*bocor*— que los ha hechizado:

A zombie resembles the person it once was, but its voice and will have been taken away through sorcery. Hurston suggests that a drug is administrated to



simulate death. The victim is buried and then later uncovered and revived, but the drug has fulfilled its function: to destroy “that part of the brain which governs speech and will power” (Emery, 2005: 330).

Este primer sentido, según el cual la zombificación consistiría básicamente en la esclavización de personas por medio de magia y de ciertas drogas, es el que entra en juego en el clásico film de 1932 *White Zombie* —estrenada en castellano con el título *La legión de los hombres sin alma*— de Victor Halperin. En esta película, la protagonista, que ha acudido a Haití para contraer matrimonio con su prometido, es zombificada por un hechicero que posee muchos otros muertos-vivientes trabajando para él en su fábrica de azúcar<sup>152</sup>; el hechizo que les ha hecho perder la voz, la vista y la voluntad, en este film, dura todo el tiempo que el brujo está vivo pero, cuando el prometido de la protagonista consigue matarlo —haciéndolo caer desde lo alto de un acantilado— ella parece despertar de una pesadilla y recobrar su alma, su vista y su voz<sup>153</sup>.

Estos zombis dependientes de la voluntad de un mago son los mismos que se intuyen en el cuento de Amparo Dávila que acabamos de leer: según avanza la historia, nos vamos dando cuenta de que Jana, la aprendiz de embalsamadora — que “había estudiado los procedimientos de que se valían los egipcios para conservar sus muertos” y que “conocía muchos métodos diversos y tenía fórmulas propias que estaba perfeccionando y que pensaba poner en práctica muy pronto”— juega el mismo papel de hechicera con las sombras que se mueven por su quinta, las “figuras danzando sobre la hierba” y que finalmente se abalanzan sobre Gabriel. El método para hechizarlos recuerda también al empleado por

---

<sup>152</sup> La figura del zombi, dentro de los estudios postcoloniales actuales, está teniendo una presencia importante. “Achille Mbembe (2001: 103-104) describe las relaciones poscoloniales a partir de la lógica de «zombification» que afecta tanto al colonizador como al colonizado. En su intento por proponer las relaciones de poder poscolonial más allá de tradicionales categorías binarias —como resistencia-pasividad, autonomía-sujeción— la zombificación implica que cada parte presente en el encuentro ha robado a la otra su vitalidad, dejándola impotente. De esta manera, el espacio poscolonial y las relaciones en él establecidas, dejan de ser considerados bajo los estándares de resistencia o de absoluta dominación” (Lozano, 2008: 268).

<sup>153</sup> Como han señalado otros estudios, la creencia en los zombis y en su consiguiente pérdida del alma, puede ser equivalente a la venta del alma al diablo que aparece de manera insistente en la cultura occidental.

Legendre (el hechicero interpretado por Béla Lugosi en el film): la mezcla entre una droga disuelta en la copa de la víctima —vino en el caso de la película y té en el del cuento— y la insistencia de unos ojos malignos, “increíblemente brillantes”, de “pupilas dilatadas, inmensas”, “como los ojos de una fiera”, que controlan desde ese momento su voluntad.

En el imaginario occidental actual, sin embargo, la idea de zombi se relaciona, más que con este sentido primigenio, con un subgénero cinematográfico cuyo exponente máximo es *Night of the living dead* —*La noche de los muertos vivientes*— de George A. Romero (1968). En esta película, los seres monstruosos ya no son personas esclavizadas mediante magia, sino verdaderos cadáveres que, afectados por una extraña radiación extraterrestre, se levantan de la tumba en los Estados Unidos para comer carne humana e infectar a todas las personas que encuentran a su paso.

En cualquier caso, lo que a nosotros nos interesa de estos seres, aquello que, según nuestro estudio, los relaciona con la literatura de mujeres, es su posición ambigua entre el mundo de los vivos y el de los muertos, una posición de desequilibrio constante —representada por ese balanceo lento y pesado— que resulta débil y vulnerable al mismo tiempo que siniestro y poderoso.

En primer lugar, consideramos que la categoría de literatura de mujeres puede estar muerta —o casi muerta— en el sentido de que puede ser fácilmente abducida por el propio sistema de conocimiento contra el cual fue creada, un sistema que tiene la capacidad de asimilarla minando toda su potencialidad crítica. Sin duda, hoy estamos acostumbrados a que sea una categoría consolidada dentro del estudio literario, capaz de sustentar congresos, grupos de investigación, revistas, colecciones de libros, etc. A pesar de ello, el coste que ha tenido que pagar ha sido muy alto ya que, en muchos de estos casos, ha quedado reducida a una mera etiqueta que no molesta ni cuestiona nada, sino que se suma a otras dentro de un catálogo publicitario o de un índice tradicional. De esta

manera, se ha producido lo que llamaríamos la “domesticación” de la categoría, el edulcoramiento de su capacidad crítica y subversiva<sup>154</sup>.

En realidad, como muchas autoras han señalado desde los años ochenta, es un peligro con el que cualquier estudio ginocrítico —exclusivo de mujeres— se enfrenta desde el principio: lo que también ha sido denominado como la *guetización* de la literatura de mujeres.

En el artículo “Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon”, Lillian S. Robinson se ocupa especialmente de esto cuando se pregunta por las posibilidades reales que tienen los estudios de literatura de mujeres llevados a cabo en las universidades de afectar al canon literario establecido —a ese “artefacto de caballeros”— a partir del cual se sigue formando a los alumnos de literatura. Según Robinson, hay un peligro que debemos tener en cuenta en lo que Showalter comprendió como la paulatina evolución de los estudios feministas de literatura hacia los estudios de literatura escrita por mujeres: la consideración de la existencia de una tradición femenina como algo separado y autónomo, como un gueto que, sin embargo, se rija por los mismos parámetros por los que se ha regido el canon occidental. De esta manera, en la obsesión de crear un canon alternativo, una tradición femenina de literatura, estaríamos dejando completamente intacto el canon existente y sus axiomas sobre la calidad literaria, sobre la genialidad, sobre la distinción entre alta y baja literatura, etc., todos ellos temas que desde los inicios del pensamiento feminista quisieron ser cuestionados<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Un caso paradigmático de redirección de esta categoría inicialmente crítica es el que podemos encontrar en algunos manuales de literatura actualmente que, a pesar de seguir con una periodización y un índice tradicionales, introducen al final un capítulo dedicado a la literatura escrita por mujeres. Si, por una parte, este hecho permite que aparezcan los nombres de muchas escritoras que durante años fueron excluidas del panorama crítico, y que con su sola presencia denuncian los parámetros a partir de los cuales éste ha sido creado, por otra, esta estrategia las aísla del contexto literario y cultural donde debían inscribirse y con el que tendrían que establecer un diálogo.

<sup>155</sup> Algo que preocupa de manera especial a Lillian S. Robinson es la cuestión de la “calidad estética” de los textos literarios escritos por mujeres que, como ha sido asumido durante mucho tiempo —incluso por la propia crítica feminista— sería reconociblemente inferior a la de los textos escritos por hombres. En este sentido, nos parece oportuno volver una vez más sobre las palabras de Virginia Woolf en *Una habitación propia* que resumen, de manera magnífica, todo el argumento de Robinson

Por lo tanto, aunque estos estudios representan un punto crucial en la evolución del pensamiento y del trabajo feminista, no debemos perder de vista, como señala Kathleen Komar, que nuestro objetivo final debería ser mucho más ambicioso: “we obviously need to do more than simply add women writers to our curriculum (although that would be a start). We need to change the code, and more importantly, to change the minds that generate it” (Komar, 1993: 182). Añadir retratos de mujeres a los pasillos de las bibliotecas, de la Literatura con mayúsculas, es un objetivo, por supuesto, legítimo; sin embargo, los retratos pueden ser, por lo menos, de dos tipos: bien pueden pretender ser ejemplos de ilustres antepasados, apacibles, tranquilos y estáticos —muertos—, o bien pueden ser retratos siniestros —como los pintados por el artista austriaco desterrado para los padres de Jana— que parezcan vivos y que pueden llegar, incluso, a mirarnos sonrientes.

Esa sonrisa delataría que nuestra categoría posee, como los primeros zombis, los embrujados, la potencialidad de despertar y de revelarse contra un entierro prematuro y una existencia domesticada. En nuestra mano de investigadores actuales sigue estando la posibilidad de luchar contra ello; para conseguirlo, podríamos decantarnos por la estrategia adoptada por el prometido de *White Zombie*: la búsqueda y la aniquilación del brujo con cuya desaparición acabaría

---

sobre la necesidad de revisar los propios parámetros estéticos a partir de los cuales se emiten este tipo de juicios; dice Woolf al final de su texto: “No ha expresado usted ninguna opinión, quizá me digáis, sobre los méritos comparados del hombre y de la mujer, ni siquiera como escritores. Esto lo he hecho a propósito, porque, aun suponiendo que hubiese llegado el momento de hacer semejante valoración —y por ahora es mucho más importante saber cuánto dinero tenían las mujeres y cuántas habitaciones que especular sobre sus capacidades—, aun suponiendo que hubiese llegado este momento, no creo que las dotes ya sea de la mente o del carácter, se puedan pesar como el azúcar o la mantequilla, ni siquiera en Cambridge, donde saben tanto de poner a la gente en categorías y de colocar birretes sobre su cabeza e iniciales detrás de su apellido. Yo no creo que ni siquiera la Tabla de Precedencias, que encontraréis en el *Almanque* de Whitaker, represente un orden de valores definitivo (...) Todas estas reivindicaciones de superioridad e imputaciones de inferioridad corresponden a la etapa de las escuelas privadas de la existencia humana, en que hay «bandos» y un bando debe vencer a otro y tiene una importancia enorme andar hasta la tarima y recibir de manos del Director en persona un jarro altamente decorativo (...) En todo caso, en lo que respecta a los libros, es sumamente difícil pegar etiquetas de mérito de modo que no se caigan” (Woolf, 2002: 142-143).

el hechizo. Sin embargo, nos resultaría extremadamente difícil decidir, en el campo de la teoría y la historia literaria, quién o qué representaría este papel maligno responsable de la asimilación de categorías inicialmente críticas por el discurso hegemónico. Además, en el caso remoto en que fuéramos capaces de identificarlo y de planear toda una lucha en su contra, lo más seguro es que sucumbiéramos ante su poder, pues ya se sabe que los finales felices de las películas tienen muy poco que ver con el desarrollo probable de los acontecimientos.

Otra de las posibilidades que nos abre esta historia, y que es la que nosotros intentaremos poner en práctica desde este momento, se basa en una estrategia de ataque diferente: un cambio de posición, un giro de unos cuantos grados que nos convierta, mediante el estudio de diversas técnicas, en los hechiceros capaces de reorientar el rumbo de nuestra categoría muerta-viviente<sup>156</sup>. Una posición que, mediante la investigación de obras escritas por mujeres y de la relación que éstas guardan con diversos cánones hegemónicos (tanto tradicionales como feministas), sea capaz de poner en jaque los presupuestos ocultos a partir de los cuales éstos mismos han sido creados. Una manera de revivir a los muertos que provoque a la vez temblores en diferentes puntos del sistema de estudio literario<sup>157</sup>.

### **4.3. Lectura descolocada**

Dediquemos las siguientes páginas a explicar cómo va a funcionar el resto de esta tesis a partir del mecanismo que hemos llamado la “lectura descolocada” de algunos textos; a pesar de que es algo que ya hemos puesto en práctica en el apartado anterior, lo que proponemos ahora es tratarlo con algo más de

---

<sup>156</sup> Espero que haya sido evidente la referencia a Adrienne Rich que en 1970, en su artículo “When We Dead Awaken”, señalaba con respecto al necesario y progresivo despertar de la conciencia de las mujeres: “The sleepwalkers are coming awake, and for the first time this awakening has a collective reality; it is no longer such a lonely trip to open one's eyes” (Rich, 1979: 35).

<sup>157</sup> En realidad, lo que estamos proponiendo es un estudio que mezcle, contaminándolas, cuestiones pertenecientes a las tres actividades que Meri Torras considera propias de las prácticas feministas, las tres aplicaciones del prefijo re-: re-cuperación (función arqueológica-genealógica); re-escritura (función hermenéutica); re-visión (función valorativa) (Torras, 2009: 97-101).

detenimiento. En dos ocasiones anteriores hemos pedido al lector que diera un salto en su lectura, que dejara por unos instantes de seguir nuestro discurso y que pasara a los textos de las autoras que hemos elegido y recogido en el anexo.

Este movimiento, este salto forzado —como esperamos que se haya podido comprobar— no tiene nada que ver con un interés especial por hacer descansar a quien leía todo el discurso teórico, ni tampoco con la intención de que el texto literario ejemplificara alguna de las ideas en él expresada. Más bien, si se recuerda lo anterior, se comprobará que cada uno de los textos nos ha proporcionado una imagen —los pares de zapatos inacabables o los zombis— que han servido para abrir dos vías diferentes por las cuales seguir adelante con el desarrollo teórico y crítico. Lo que resta de este trabajo se basará en esta misma estrategia de inserción, en momentos concretos de nuestra argumentación, de algunos de los cuentos con los que hemos trabajado en este proceso.

Como señalaba Horacio Quiroga, refiriéndose especialmente a los trucos que un cuentista debe tener presentes a la hora de ponerse a escribir, en literatura, a diferencia de lo que ocurre a veces en matemáticas, “el orden de los factores altera profundamente el producto” (Quiroga, 1993: 1193). Este “orden” casi obligatorio, en los relatos fantásticos se hace, incluso, más patente, ya que se suelen caracterizar por una estructura enfocada a mantener un misterio que puede resolverse, o no, al final. Para conseguir esto, es imprescindible que la construcción del texto haya sido milimétricamente pensada y estudiada con anticipación. A esto se refiere Quiroga cuando dice que los cuentos se deben escribir desde el final, ya que el cuentista —a diferencia del novelista— tiene la obligación de saber, desde la primera palabra que escribe, adónde se dirige y qué quiere conseguir con su texto; sólo teniéndolo claro puede enfocar toda la maquinaria de su relato y conseguir con ello que nada de lo que escriba sea gratuito.

Este mismo principio es el que nosotros hemos querido poner en práctica aquí con los cuentos que ya han empezado a “interrumpir” nuestro discurso y que seguirán haciéndolo frecuentemente en los siguientes apartados. No se trata, por lo tanto, de una inclusión azarosa, sino de una estrategia reflexionada y enfocada

a conseguir los objetivos mencionados anteriormente, una manera más de proseguir con el camino que nos planteamos desde el principio de esta investigación.

En primer lugar, hemos entendido esta “interrupción” como una manera de romper el consenso disciplinario, de desestabilizar las bases sobre las que estamos acostumbrados a trabajar en los estudios literarios teóricos (y en muchas ocasiones también, en los comparatistas). A menudo, nuestro trabajo parte de la construcción y la anticipación de ciertas ideas teóricas que luego se ponen en práctica leyendo y analizando algunos textos seleccionados para ello.

Pues bien, lo que proponemos a partir de ahora es hacer justamente el camino inverso, partir de los textos para que nos ayuden a releer algunas de las teorías que pretendían explicarlos. No vamos a limitarnos, por lo tanto, a exponer las ideas sobre literatura fantástica de Tzvetan Todorov o de Rosemary Jackson para verlas ejemplificadas en nuestro corpus, sino que vamos a partir de los propios textos literarios para observar las preguntas que, ellos mismos, parecerían estar planteándoles.

En segundo lugar, como ya hemos tenido ocasión de comprobar, estas preguntas se van a relacionar en muchas ocasiones con ciertas imágenes, ciertas metáforas que nos van a permitir entrar en el discurso crítico desde otro punto de vista. Julio Cortázar ya advirtió de que la “tendencia a la analogía”, la “dirección metafórica”, o la “concepción simpática” de la realidad, no es en absoluto privativa del poeta, sino que puede ser entendida como una característica diferenciadora de los seres humanos (Cortázar, 1994: 267-268). En lo que llevamos expuesto hasta aquí, ha habido varias ocasiones en las que también nosotros hemos puesto en práctica esta tendencia metafórica: cuando en páginas anteriores hemos hablado de fronteras, de murallas, de zapatos, etc.

Ahora bien, si por una parte estas metáforas parecerían responder a una característica humana más o menos compartida —y que según Cortázar tendría su explicación en la naturaleza metafórica del lenguaje— por otra, este autor no pasa por alto otro elemento que también nos va a interesar de aquí en adelante:

las relaciones privilegiadas que ciertas metáforas tienen con respecto a otras por haber sido establecidas por la ciencia. En “Para una poética” podemos leer:

No es poco privilegiada, en realidad una relación que permite sentir como próximos y conexos, elementos que la ciencia considera aislados y heterogéneos; sentir por ejemplo que belleza = encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser (Lautréamont). Pero si se mira mejor, en realidad es la ciencia la establecedora de relaciones «privilegiadas» y, en último término, ajenas al hombre que tiene que incorporárselas poco a poco y por aprendizaje. Un chico de cuatro años puede decir con espontaneidad: «Qué raro que los árboles se abriguen en verano, al revés de nosotros», pero sólo a los ocho, y con qué trabajo, aprenderá las características de lo vegetal y lo que va de un árbol a una legumbre (Cortázar, 1994: 267).

En este mismo sentido, podemos nosotros entender las metáforas o las imágenes comúnmente aceptadas por los discursos que hablan de literatura. Ya vimos cómo Higonnet, en su artículo “Mapping the text: critical metaphors” (Higonnet & Templeton, 1994), se había dedicado a estudiar aquéllas relacionadas con el espacio que han tenido, en el discurso crítico, implicaciones de género, de raza y de clase<sup>158</sup>. Por ejemplo, demuestra cómo la idea de margen, o la del centro-periferia, se construye normalmente a partir de selecciones institucionales, cargadas de prejuicios históricos y realizadas a partir de criterios que durante siglos han marcado las editoriales más potentes, los programas de las escuelas (“de chicos”), la herencia fraternal de los predecesores que se acepta como central, etc. La “marginalidad” que reivindican muchas teorías críticas —también el feminismo—, por lo tanto, estaría aceptando en cierta medida estas bases interesadas en virtud de las cuales se las ha apartado de un supuesto “centro”. De esta manera, según la autora, constituirían una manera más de reforzar el *status quo* por ellas establecido.

Sin embargo, esto no lleva necesariamente a esta autora a abogar por un discurso crítico o teórico expurgado del uso de toda imagen —cosa que, por otra parte, sería tremendamente difícil de enunciar. Más bien, se trataría de presentar un

---

<sup>158</sup> Véanse páginas 71-74 del capítulo 2.



trabajo explícitamente metafórico, con imágenes de significado conscientemente plural y ambiguo, que voluntariamente significara mucho más allá de lo que cabe en estas páginas.

En este sentido, entendemos el uso de estas “metáforas impropias”<sup>159</sup> como una estrategia que, si bien nos ayuda a evitar la aceptación acrítica de algunos de los términos más repetidos en el discurso literario —cuyas implicaciones, por este mismo consenso, a veces pasan inadvertidas— tiene también la capacidad de abrir un sinfín de caminos críticos inexplorados hasta el momento<sup>160</sup>.

Volviendo a la teoría del cuento de Julio Cortázar, podemos decir que lo que pretendemos con esta estrategia es más o menos lo mismo que él consideraba imprescindible en un buen cuento, lograr que sea “significativo”: “un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta”, cuando se produce una “ruptura de la realidad que va mucho más allá de la anécdota reseñada” (Cortázar, 1994: 373). Las imágenes que ya han empezado a aparecer y que seguiremos utilizando a lo largo de estas páginas, por lo tanto, quieren compartir esta misma tarea de iluminación de significados múltiples capaces de ir más allá de la realidad teórica a la que estamos acostumbrados y en la que nos hemos formado.

Un tercer punto sobre el que nos gustaría incidir es que, según lo expuesto hasta ahora, los textos de las autoras que van a seguir apareciendo hipervinculados<sup>161</sup> a nuestra argumentación, van a actuar como una especie de “palanca de

---

<sup>159</sup> Para demostrar las implicaciones de género que muchas metáforas críticas han tenido a lo largo de la historia de la literatura, Higonnet señala que, en varias ocasiones, estas “metáforas impropias” han sido asociadas, en el discurso retórico, con “mujeres caprichosas”: “Rhetorical proprieties are frequently linked to virility or effeminacy: metaphor itself, along with other rhetorical figures, has often acquired a gender (...) the ostensible impropriety of metaphoric displacements may be described homophobically as “painted rhetoric” or deceptive “dress” and linked misogynistically to wayward women” (Higonnet, 1994: 195).

<sup>160</sup> Lo que tendrá la ventaja de apuntar líneas por las que podrá seguir nuestra investigación una vez terminado este trabajo doctoral.

<sup>161</sup> La reglamentación que obliga al formato impreso de las tesis doctorales nos ha impedido presentar estos hipervínculos de manera más sencilla. Por eso, las relaciones que aparecerán de ahora en adelante se harán mediante llamadas a las páginas exactas del anexo donde se encuentren los textos.

Arquímedes”, de punto a partir del cual puede provocarse un movimiento en una parcela concreta del discurso literario, aquél que se ha dedicado a teorizar lo que se ha llamado —“por falta de mejor nombre” según Cortázar (1994: 368)— “género fantástico”. Susan S. Lanser considera que, fijarnos en la manera en que las mujeres han utilizado determinado género literario que ha sido teorizado basándose únicamente en textos escritos por varones es, en sí, un “proyecto arquimédico”, un proyecto que quiere indagar en cómo estas mujeres se han manejado con la “autoridad”, cómo se han situado en la literatura provocando que ésta no vuelva a ser lo mismo, impidiendo que permanezca indiferente (Lanser, 1992: 7-8).

En realidad, desde nuestro punto de vista, el “proyecto arquimédico” que propone Lanser en su estudio de las voces narrativas construidas por mujeres, tiene mucho que ver con lo que Eduard Said llamó, años después, una “lectura en contrapunto”. En la introducción de *Cultura e Imperialismo*, Said señala a ésta como una de las estrategias que posibilitan al crítico dar cuenta del “interjuego organizado” que se ha llevado a cabo entre colonizadores y colonizados a lo largo de los siglos, de las relaciones de interdependencia mediatizadas por la hegemonía del colonizador que han afectado —y siguen afectando— tanto a las vidas de las personas como a los productos culturales que ellas crean. Sólo a partir de esta conciencia de “historias masivamente entrecruzadas” es posible resistirse a la tentación de considerar estas culturas (la colonizadora y la colonizada o, en nuestro caso, la de hombres y la de mujeres) estatutos idealmente separados y, por lo tanto, aislables en nuestros estudios. Según Said, términos como “africanismo” u “orientalismo”, sólo serán útiles para el discurso crítico si, en vez de ser tomados como esencias otorgadas, son concebidos como “conjuntos contrapuntísticos” y leídos “en contrapunto, con una simultánea conciencia de la historia metropolitana y a la vez de las otras historias contra las cuales el discurso dominante actúa mientras, a la vez, permanece a su lado”.

The point is that contrapuntal reading must take account of both processes, that of imperialism and that of resistance to it, which can be done by extending our reading of the texts to include what was forcibly excluded (Said, 1993: 79).

En lo que a nuestro trabajo respecta, los cuentos en los que nos detendremos van a formar nuestra particular “palanca de Arquímedes”, nuestro propio “conjunto contrapuntístico” a partir del cual pueden establecerse relaciones críticas tanto con la teoría hegemónica de la literatura fantástica —y, por lo tanto, también con los textos escritos por varones en los que ésta se ha fundamentado— como con la propia teoría feminista dedicada a estudiar la “literatura de mujeres”. Una lectura “en contrapunto” —y descolocada— de un corpus de mujeres que, como pedía Neus Carbonell, no pretenda solucionar y cerrar de una vez para siempre los conflictos existentes entre textualidad y sexualidad —entre géneros textuales y géneros identitarios, entre los códigos del *gender* y los del *genre*— sino que aspire, más bien, a sugerirlos, a hacerlos más visibles, a enunciarlos explícitamente (Carbonell, 1997: 278).

Otra cuestión contribuyó, de igual manera, a la decisión de incluir los textos en el anexo de esta tesis: la dificultad que, para cualquier lector de estas páginas, supondría su búsqueda. El caso más sencillo de localizar, en nuestro contexto inmediato, sería quizá el de los cuentos de Pilar Pedraza, cuya obra ha sido mayoritariamente publicada por Valdemar (una de las editoriales españolas más reconocidas en el ámbito fantástico); justo en la mitad del proceso de esta investigación, en el año 2006, los *Cuentos completos* de Silvina Ocampo —que, hacía unos pocos años, habían sido rarezas en las estanterías de algunas bibliotecas— fueron editados por Emecé en Argentina. Sin embargo, la localización de los cuentos tanto de Guadalupe Dueñas como de Amparo Dávila, resultaría bastante más complicada; estas autoras, publicadas a partir de los años sesenta por editoriales mexicanas como Joaquín Mortiz y, sobre todo, Fondo de Cultura Económica de México, son todavía extrañísimas piezas en las bibliotecas españolas<sup>162</sup>.

---

<sup>162</sup> El acceso a ellos me fue posible gracias a la primera de las estancias de investigación que, en el marco de la “Beca predoctoral V Segles” de la Universitat de València pude disfrutar en la UNAM entre agosto y noviembre de 2007. En 2009, además, el FCEM sorprendió con la publicación de los *Cuentos Reunidos* de Amparo Dávila que, finalmente, ha sido la edición utilizada en esta tesis.

Resulta significativo, sin embargo, que dificultades de acceso a los textos como la nuestra sea un fenómeno común con el que tenemos que lidiar, muy a menudo, los investigadores que nos dedicamos a obras escritas por mujeres —mucho más complicado en el caso de autoras no contemporáneas. A esto se refiere, por ejemplo, Nancy K. Miller cuando pone en evidencia el método —que ella denomina “aracnología”— a partir del cual propone estudiar este tipo de textos (un método que también es un posible referente para nuestra “lectura descolocada”). Lo que Miller quiere hacer en sus estudios comparatistas y feministas es poner en práctica una lectura profunda, una lectura atenta que emplee todas las herramientas que están en sus manos —lo que ella denomina la práctica del “overreading”— para dedicarlas a lo que nunca ha sido tratado de esa manera, a los textos que, como sucede con innumerables obras escritas por mujeres, no han suscitado nunca una atención crítica notable —que formarían lo que ella denomina “the underread”. Se trata, por lo tanto, de una “poetics of the *underread* and a practice of «overreading»”, de leer concienzudamente lo que hasta ahora nunca ha sido leído de esa manera, *como si* fuera totalmente nuevo (Miller, 1986b: 274-275).

Necesitamos señalar, por último, que esta “lectura descolocada” es también una propuesta pedagógica aprendida, practicada y discutida con diferentes docentes. Principalmente, es una estrategia que le debo a la doctora Marisa Belausteguigoitia, directora del Programa de Estudios de Género de la UNAM. Durante los meses que duró mi estancia en esta institución, tuve la oportunidad de asistir a sus clases dentro del Seminario Interdisciplinario de Posgrado titulado “Frontera y Ciudadanía: aproximaciones desde la Crítica Cultural y los Estudios de Género”. En una de sus sesiones, que se iba a centrar en la importancia que para la revolución zapatista había tenido la capacidad “traductora” del Subcomandante Marcos, su función de “lengua”, la profesora Belausteguigoitia comenzó leyendo en voz alta un texto que, en principio, no tenía nada que ver con aquello: el cuento “La lengua” de Horacio Quiroga.

En este relato, un narrador en primera persona cuenta cómo le arrancó la lengua a un hombre llamado Felippone cuando éste acudió a su clínica para hacerse una

revisión dental. El motivo de esta agresión tenía que ver con que este personaje, de posible ascendencia italiana, al parecer habría difundido ciertos “chismes” sobre el dentista que no lo dejaban en muy buen lugar, había actuado como un “lengualargo”, había, por lo tanto, hablado demasiado. La sorpresa del relato aparece al final, justo en el momento en el que el narrador sostiene en una mano el bisturí y, en la otra, la lengua cercenada de su víctima:

Bueno. En la mano yo tenía su lengua. Y el diablo, la horrible locura de hacer lo que no tiene utilidad alguna, estaba en mis ojos. Con aquella podredumbre de chismes en la mano izquierda, ¿qué necesidad tenía yo de mirar *allá*?

Y miré, sin embargo. Le abrí la boca a Felippone, acerqué bien la cara, y miré en el fondo. ¡Y vi que asomaba por entre la sangre una lengüita roja! ¡Una lengüita que crecía rápidamente, que crecía y que se hinchaba, como si yo no tuviera la otra en la mano!

Cogí una pinza, la hundí en el fondo de la garganta y arranqué el maldito retoño. Miré de nuevo, y vi otra vez —¡maldición!— que subían dos nuevas lengüitas moviéndose...

(...) Desde aquel momento fue una carrera de velocidad, una carrera furibunda, arrancando, echando el chorro, arrancando de nuevo, tornando a echar agua, sin poder dominar aquella monstruosa reproducción. Al fin lancé un grito y disparé. De la boca le salía un pulpo de lenguas que tanteaban a todos.

¡Las lenguas! Ya comenzaban a pronunciar mi nombre (Quiroga, 1993: 471-472).

Tras un comentario en el que se hizo especial hincapié en lo incómodo que resultan, a cualquier tipo de poder, los “deslenguados”, los “lengualargos”, los que hablan demasiado, la clase avanzó hacia una exposición de diferentes propuestas zapatistas, especialmente aquéllas relacionadas con el movimiento crítico de mujeres que se desarrolló dentro del propio EZLN. El cuento quedó ahí, como suspendido en nuestra memoria hasta que, en el momento de realizar el trabajo requerido en el curso y, para ello, leer el dossier de textos preparado por Belausteguigoitia, me topé con la siguiente cita procedente de la *IV Declaración de la Selva Lacandona*, de 1996:

Quiere el soberbio apagar una rebeldía que su ignorancia ubica en el amanecer de 1994. Pero la rebeldía que hoy tiene rostro moreno y lengua verdadera, no se nació ahora. Antes habló con otras lenguas y en otras tierras. En muchas montañas y muchas historias ha caminado la rebeldía contra la injusticia. Ha hablado ya en lengua náhuatl, paipai, kiliwa, cúcapa, cochimi, kumiai, yuma, seri, chontal, chinanteco, pame, chichimeca, otomí, mazahua, matlazinca, ocuilteco, zapoteco, solteco, chatino, papabuco, mixteco, cuicateco, triqui, amuzgo, mazateco, chocho, izcateco, huave, tlapaneco, totonaca, tepehua, popoluca, mixe, zoque, huasteco, lacandón, maya, chol, tzeltal, tzotzil, tojolabal, mame, teco, ixil, aguacateco, motocintleco, chicomucelteco, kanjobal, jacalteco, quiché, cakchiquel, ketchi, pima, tepehuán, tarahumara, mayo, yaqui, cahíta, ópata, cora, huichol, purépecha y kikapú<sup>163</sup>.

En el momento de leer este texto, pareció como si las piezas de un puzzle estuviesen encajando, como si la sugerencia lanzada por Marisa Belausteguigoitia en forma de relato, en su clase, cobrara una relevancia especial, algo que apuntaba a hechos mucho más concretos, mucho más cercanos al México actual de lo que, a priori, podría aportar un cuento fantástico escrito por un autor argentino de principios del siglo XX.

Al conversar con ella sobre esta estrategia, Belausteguigoitia me dio —creo— una de las claves del secreto. Una clave que, de nuevo, tenía forma bibliográfica: “*Lee Formas Breves* de Piglia, para entender esta fascinante «pedagogía del cuento»”. Y, efectivamente, así lo hice. Para mi sorpresa, encontré algo parecido a una respuesta en el momento en que, en sus “Tesis sobre el cuento”, analiza cómo se suelen construir los relatos fantásticos clásicos:

Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias (...) El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 y construye en secreto la historia 2. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario (Piglia, 2000: 105-106).

---

<sup>163</sup> El texto íntegro puede ser consultado en:  
<<http://www.nodo50.org/pchiapas/chiapas/documentos/selva.htm#marca4>>

En este mismo sentido, “el arte” de una docente como la doctora Belausteguigoitia tenía mucho que ver con este “arte del cuentista”, con cómo establecer estos “puntos de cruce” entre lo que no se dice, lo que se dice y en qué orden se dice<sup>164</sup>.

Por lo tanto, las interrupciones que propondremos a continuación, no tienen solamente que ver con esa intención de estar alerta ante los “consensos disciplinarios” y los cimientos en los cuales se fundan, de mantener una actitud autocrítica constante y de hacer visibles los textos de unas escritoras que no son fácilmente accesibles —aunque también—, sino que responde a la confianza en que un texto literario, en nuestro caso particular un cuento fantástico, situado en una posición estratégica de nuestro discurso —ya sea en una sesión de clase o entre las frases de esta tesis— puede decirnos mucho más de lo que, en principio, estamos acostumbrados a escuchar.

---

<sup>164</sup> Este mismo tema fue tratado en alguna de las discusiones establecidas en el curso impartido por la profesora Margaret Higonnet que tuve oportunidad de seguir en mayo de 2008 en la Universidad de Santiago de Compostela, así como también en mi posterior estancia de investigación en la University of Connecticut (septiembre 2009). Según Higonnet, en muchas ocasiones, un texto literario tiene la capacidad de explicar de manera mucho más profunda ciertas cuestiones que textos teóricos no logran desentrañar sin utilizar muchísimas páginas, normalmente, mucho más enrevesadas. Recuerdo cómo en uno de estos comentarios, Higonnet señaló que muchas de las páginas más brillantes y complicadas de Judith Butler sobre la performatividad de género, pueden ser más fácilmente comprensibles si, antes, se leen algunos textos de Gloria Anzaldúa o de Zora Neale Hurston.





## **Capítulo 5: Literatura fantástica, “paradigma de realidad” y normas de género**

Empiezan aquí los últimos tres capítulos de esta tesis que se dedicarán al estudio del corpus presentado anteriormente: algunos relatos fantásticos escritos por Silvina Ocampo, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila y Pilar Pedraza. Es comprensible que lo que se planteará en las siguientes páginas, a tenor de todo lo expuesto hasta ahora, no pretende, de ningún modo, explicar de manera detallada cómo escriben relatos fantásticos las autoras —entendiendo que lo hacen de una manera especial o diferente. Y no lo pretende, no solamente porque el interés último de nuestro trabajo sea otro, sino porque, desde la perspectiva en que éste se está desarrollando, ese objetivo resulta imposible. Parece evidente que, para alcanzarlo, no haría falta simplemente un estudio exhaustivo de las obras de muchísimas autoras, de diversos países, de lenguas distintas, de épocas diferentes, sino, del mismo modo, un estudio igualmente exhaustivo de este género literario escrito por autores (cosa sobre la que, como veremos a continuación, tampoco hay consenso todavía). Por eso, retomando las palabras utilizadas por Todorov en el primer capítulo de su trabajo dedicado a la literatura fantástica, podemos decir que también nosotros “dejaremos pues la exhaustividad a aquéllos que se contenten con ella” (2005: 8).

Si bien Todorov quería con esta idea justificar el uso de un método científico deductivo en literatura —un método que a partir de un número relativamente limitado de obras permitiese extraer una hipótesis general que pudiera luego verificarse, corregirse o rechazarse comparándola con otras— en nuestro caso, esta renuncia a la exhaustividad se debe a otro motivo. Las páginas que siguen, no pretenderán ser un estudio de estrategias literarias exclusivas de mujeres (temas, voz narrativa, juegos lingüístico-literarios), sino de estrategias que, utilizadas en los relatos escritos por ellas, resultan significativas. Como señaló Rachel DuPlessis en su estudio de los finales de novelas escritas por mujeres, “The point does not have to be exclusive to be studied”; se trataría más bien de analizar cómo, por razones que tienen que ver con su posición dentro de un

sistema literario *gendered*, hay ciertas estrategias que requieren ser estudiadas desde una perspectiva feminista (DuPlessis, 1985: xi).

Por otra parte, se trata de un conjunto de líneas de trabajo que, en el caso concreto de los textos y las autoras que analizaremos, no han sido todavía estudiados (por lo que los capítulos siguientes dejarán al descubierto muchos caminos por los que podrán transcurrir investigaciones futuras).

### **5.1. Antes y después de Todorov. La literatura fantástica y la construcción de la realidad**

La posición de la que arranca este capítulo —tras haber realizado un análisis detallado de la obra cuentística de las autoras mencionadas— parte de una intuición similar a la que Rosemary Jackson mantiene desde las primeras páginas de su estudio *Fantasy: the literature of subversion*, publicado por primera vez en 1981. En su introducción, podemos leer: “my approach throughout is founded on the assumption that the literary fantastic is never ‘free’” (1993: 3). Con este adjetivo —“free”— la autora se refería a la idea todavía hoy extendida de que este tipo de literatura, en virtud de su relación privilegiada con toda clase de elementos y de mundos sobrenaturales, pueda ser una forma literaria que los autores elijan para separarse voluntariamente de la realidad, para escapar de ella:

As any other text, a literary fantasy is produced within, and determined by, its social context. Though it might struggle against the limits of its context, often being articulated upon that very struggle, it cannot be understood in isolation from it (...) Recognition of these forces involves placing authors in relation to historical, social, economic, political and sexual determinants, as well as to literary tradition of fantasy, and makes it impossible to accept a reading of this kind of literature which places it somehow mysteriously ‘outside’ time altogether (Jackson, 1993: 3).

Y no se trata simplemente de que resulte imposible separar la literatura fantástica —como cualquier otro tipo de literatura— del contexto tanto literario como social en el cual se produce, sino de entender de qué manera este componente

sobrenatural que en ella aparece nos muestra en todo momento su reverso, es decir, aquello que una sociedad considera y configura como “natural” o “real”<sup>165</sup>. Una vez adelantado esto, sin embargo, resultará más práctico dar un paso atrás para seguir por uno de los posibles principios de esta historia: la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov publicada por primera vez en 1970. A pesar de las muchas críticas, desarrollos y matizaciones que sus teorías han recibido en estos casi cuarenta años de existencia, este breve ensayo de Todorov sigue siendo un punto por el que cualquier estudio de literatura fantástica no puede evitar pasar.

En primer lugar, esto se debe a que, a partir de su publicación, la investigación en literatura fantástica se intensificó de manera notable (Erdal, 1998: 109), tal vez porque, además de articular su propia teoría, fue capaz de presentar y someter a crítica, en estas pocas páginas, muchas ideas desarrolladas por teóricos de diferentes procedencias anteriores a él<sup>166</sup>. Autores como Silvina Múscolo aseguran que la principal virtud de su trabajo es el haber sido “el primero en arriesgar una definición teórica del género” a partir de un estudio “inmanente” de los textos (2005: 44). Asimismo, la propia Jackson señala que, a pesar de que muchas de sus ideas puedan ser hoy cuestionadas, cabría no perder de vista que

---

<sup>165</sup> La literatura fantástica desde esta perspectiva, como veremos a continuación, será un buen ejemplo para comprobar algo que tratamos en el capítulo segundo a partir de la pregunta formulada por Linda Nochlin sobre por qué no ha habido grandes mujeres artistas. Como ya señalamos allí, no podemos considerar la literatura un espejo fiel de la realidad pero, del mismo modo, tampoco la deberíamos entender como un discurso que evoluciona de manera totalmente independiente a ella. Lo que ocurre —como ha afirmado Rosalba Campra— es que la literatura fantástica ha sido tradicionalmente estudiada desde una perspectiva que solamente se fija en este aspecto. Estamos de acuerdo con ella cuando advierte que esto no debería ser así: “Contrariamente a Todorov, no creo que la lectura de un texto fantástico deba agotarse en este interrogante: pueden plantearse, a este tipo de textos, no sólo las preguntas que derivan de su naturaleza fantástica, sino también aquéllas que, reconociendo su naturaleza polisémica, persiguen otros grados de significación (...) En algunos casos, por ejemplo, se puede identificar una irradiación en clave ideológico-política” (Campra, 2008: 196). El final de este apartado nos llevará de nuevo sobre este asunto.

<sup>166</sup> Remo Ceserani, en el capítulo dedicado a este autor que recoge en su manual *Il fantastico*, señala que, si bien Todorov reconoce la influencia que en su trabajo han ejercido autores como Sergeevic Slováč, M. R. James, Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, Louis Vax, cuyas ideas presenta y cuestiona en su estudio, no incluye los nombres de otros estudiosos que, igualmente, podría haber citado como Gaston Deschamps, Joseph H. Retinger, Hubert Matthey, Viatte o Praz (Ceserani, 1996: 49-52).

debemos a Todorov el haber sido el primero en tomarse en serio este tipo de literatura —durante tanto tiempo considerada frívola o simple— iniciando un estudio no restrictivo y exclusivamente semántico y abogando, en cambio, por un análisis estructural capaz de proporcionar una definición más concreta de lo fantástico (Jackson, 1993: 5).

Por todo esto, y porque su teoría ha demostrado tener muchos puntos que nos resultan todavía hoy útiles (ya sea para tomarlos de guía, ya sea para modificarlos), dedicaremos las siguientes líneas a resumir sus ideas más significativas sin perder de vista que lo que pretende este capítulo es establecer de qué manera se relacionan literatura fantástica y realidad —y, muy especialmente, literatura fantástica y normas de género—según diferentes propuestas teóricas.

En primer lugar, cabe destacar que, para Todorov, el fantástico es un género literario, es decir, un género teórico que se manifiesta a través de las obras concretas que leemos y que conformarían, por su parte, un género histórico<sup>167</sup>. De entre todas las características (verbales, sintácticas y semánticas) que se entrelazan para definirlo, la más significativa se resume en la siguiente cita:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (...) Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural (Todorov, 2005: 24).

---

<sup>167</sup> De hecho, esta distinción de géneros teóricos e históricos que hemos visto en el apartado 3.2., está formulada en el primer capítulo de su trabajo sobre literatura fantástica, una especie de introducción que titula “Los géneros literarios” (Todorov, 2005: 7-22).

Lo fantástico, por lo tanto, depende de una ambigüedad, de una duda, de la vacilación provocada por un acontecimiento que, dentro de un marco de verosimilitud, parece salirse de él, se presenta como “sobrenatural”<sup>168</sup>.

Esta vacilación, según Todorov, se suele dar en dos niveles: en el lector de la historia que, de repente, se encuentra con algo que no entra dentro de las leyes que él reconoce como “naturales”, y también, aunque de manera facultativa, en el personaje protagonista de la narración. En este caso, nos encontraríamos con la vacilación representada dentro del propio texto, un personaje que explícitamente duda de que lo que ha ocurrido sea verdad y que, por lo tanto, propicia que esta reacción se produzca también en su lector.

Esta ambigüedad además, según Todorov, sólo aparecerá si se da una manera especial de leer, que no sea poética —es decir, cuyo énfasis no esté limitado a sus secuencias verbales—, ni alegórica —como un discurso que “expresa una cosa pero significa otra”. Por el contrario, la aparición de lo fantástico depende una “lectura literal” de los textos, de una lectura referencial, descriptiva, representativa (2005: 54-55).

Por otra parte, en tanto que lo fantástico “no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la «realidad» (...) tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento” (2005: 37); en el instante en que el lector decida, normalmente al final de la historia, si lo que ha leído puede ser finalmente explicado por las leyes de su realidad, entraremos en el

---

<sup>168</sup> Además, según Todorov, lo fantástico está intrínsecamente ligado a lo que él llama “ficción” (o narración); en el capítulo cuarto de su estudio, intenta separar esta “ficción” —considerada por él como un “discurso representativo”— de la “poesía” o “discurso poético”: “Por esta razón, lo fantástico sólo puede subsistir en la ficción; la poesía no puede ser fantástica (aunque existan antologías de “poesía fantástica”...) En una palabra, lo fantástico implica ficción”. A pesar de que, como veremos, es innegable la relación existente entre la evolución de lo fantástico y el discurso narrativo, explicada de esta manera, es uno de los puntos más débiles de esta teoría ya que en él se mezclan dos cuestiones no equiparables: lo que podríamos llamar el “discurso poético” y la “forma lírica”. Esto lleva a Todorov a formular afirmaciones tan problemáticas como la siguiente: “Generalmente, el discurso poético se distingue por numerosas propiedades secundarias, y por lo tanto, sabemos desde el primer momento, que en tal o cual texto determinado no habrá que buscar lo fantástico: las rimas, el metro regular, el discurso emotivo nos apartan de ello” (2005: 53).

terreno de “lo extraño” (acontecimientos que usualmente se relacionan con sueños, con procesos de locura, etc.); si, por el contrario, el lector cree que para poder explicar lo ocurrido tiene que admitir nuevas leyes de la naturaleza, estaríamos ante el género de “lo maravilloso”.

Así pues, según este autor, el fantástico es un género evanescente, un “efecto” que se produce sólo en cierto momento de la lectura y que, al final, se suele decantar por otro género más estable, ya que resulta muy difícil que un texto mantenga la ambigüedad fantástica más allá del final<sup>169</sup>.

En el sistema genérico que Todorov delinea en su ensayo, distingue cuatro “subgéneros” adyacentes en los que se puede producir este efecto fantástico, cuatro subgéneros que se sitúan en un eje que va de lo extraño a lo maravilloso<sup>170</sup>:

extraño puro	fantástico-extraño	fantástico-maravilloso	maravilloso puro
--------------	--------------------	------------------------	------------------

En el gráfico, lo fantástico puro estaría representado por la línea media que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso; esta línea corresponde a la naturaleza de lo fantástico, frontera entre dos territorios vecinos (2005: 39).

En primer lugar, se encarga de “lo extraño puro”, aquéllos textos que narran acontecimientos sobrenaturales que, finalmente, son susceptibles de ser explicados por las leyes de la razón, como ocurre en la mayoría de los cuentos de Poe. En segundo lugar, encuentra lo que denomina “lo fantástico-extraño”, la categoría a la que corresponderían las narraciones que finalmente ofrecen al lector explicaciones relacionadas con los sueños, la locura, el efecto de las drogas, el azar, las trampas o las ilusiones. El tercer caso, el de lo fantástico-maravilloso es, según Todorov, el que más se acerca a un hipotético fantástico

<sup>169</sup> Sin embargo, no es imposible. Todorov reconoce como ejemplos de este mantenimiento de la ambigüedad más allá del final la novela *The turn of the screw* de Henry James y *La Vénus d’Ille*, de Prosper Mérimée.

<sup>170</sup> En 1940 Adolfo Bioy Casares había realizado una clasificación similar a la de Todorov en su “Prólogo” a la *Antología de literatura fantástica* (Bioy Casares et alii, 2008: 18). Agradezco al Dr. Miguel Gomes de la University of Connecticut esta apreciación.

puro, ya que son textos que no ofrecen ninguna explicación racional del acontecimiento relatado; en este caso, al ambigüedad, la vacilación, se mantiene más allá del final y, por lo tanto, puede llevarnos en última instancia a aceptar lo sobrenatural (como las obras de James y Mérimée mencionadas en la nota anterior). Finalmente, lo maravilloso puro es un sub-género en el que los acontecimientos sobrenaturales no provocan ninguna reacción de vacilación en el lector o en los personajes porque no tiene una relación estrecha con la realidad a la que éstos pertenecen, no establece un marco de verosimilitud; sería el caso de los cuentos de hadas, de los cuentos maravillosos de *Las mil y una noches* y también, según este autor, de lo “maravilloso científico”, “que hoy se denomina ciencia ficción” (2005: 48).

A pesar de los intentos de Todorov por hacer una clasificación clara, simétrica y equilibrada de estos cuatro sub-géneros<sup>171</sup>, muchos han sido los autores que han desconfiado de su propuesta, justamente por el nivel de abstracción y vaguedad que ésta supone. Por ejemplo, en la introducción que David Roas realiza al monográfico *Teorías de lo fantástico* —entre cuyas páginas se recogen las traducciones de dos de los capítulos de la obra de Todorov—, podemos leer:

el problema de esta definición es que lo fantástico queda reducido a ser el simple límite entre dos géneros, lo extraño y lo maravilloso (...) A mi entender, ésta es una definición muy vaga y, sobre todo, muy restrictiva de lo fantástico (Roas, 2001: 16).

Según Roas, esta definición resulta demasiado abstracta, una línea divisoria —una frontera— por la que un texto puede transitar en cierto momento pero que, finalmente, acabará cayendo de una u otra parte. Además, es una definición muy restrictiva porque deja fuera, o encasilla en lugares dudosos, muchas obras consideradas fantásticas desde hace décadas como, por ejemplo, *Drácula* de Bram Stoker. Según el esquema de Todorov, esta obra entraría dentro de lo “fantástico-maravilloso”, aquel tipo de relatos cuya ambigüedad se mantiene

---

<sup>171</sup> No olvidemos que, según la concepción genérica de Todorov, éstos cuatro no son más que modelos teóricos que pueden ser luego manifestados por los textos concretos.

hasta el final. Sin embargo, Roas afirma que no ganamos nada si ligamos una obra como ésta con “el mundo de lo maravilloso”, ya que es una narración voluntariamente ambientada en “nuestro mundo”, que se esfuerza en crear un espacio “semejante al nuestro” para, en él, introducir una excepción, “una transgresión de las leyes que organizan la realidad” (Roas, 2001: 17). Por lo tanto, esta aparente simplicidad de la teoría de Todorov, escondería muchos más problemas de los que podríamos pensar en un primer momento.

El mismo David Roas, junto con Ana Casas, en el prólogo a su antología de cuentos fantásticos españoles del siglo XX, ofrecen una definición de lo fantástico que, siguiendo esta misma crítica, se separa de la concepción de Todorov. Para ellos, los cuentos fantásticos son: “textos que, ambientados en un mundo cotidiano semejante al del lector, presentan fenómenos, situaciones imposibles que plantean una transgresión de lo real” (Roas & Casas, 2008: 11); por lo tanto, lo fantástico no tendría tanto que ver con una posible explicación racional, presente o ausente en el propio texto, sino que correspondería únicamente a este momento de fractura, de amenaza de lo real provocado por algo “imposible”, por algo “sobrenatural”. Cuando este elemento inexplicable, en cambio, no se da en un mundo cotidiano, sino en un lugar donde “conviven armónicamente lo real y lo sobrenatural” —por ejemplo, en los cuentos de hadas o en *El señor de los anillos* de Tolkien— dicho cuestionamiento no aparece: “pues, no interviene nuestra idea de realidad, por lo que no se plantea transgresión alguna de ésta” (2008: 11)<sup>172</sup>.

Por lo tanto, para estos dos autores, el género fantástico tendría una entidad mucho más estable que para Todorov y englobaría tanto lo que en su teoría

---

<sup>172</sup> Este argumento es, cuanto menos, cuestionable. No es cierto que, en lo maravilloso, “no intervenga nuestra idea de realidad”; bastaría aludir a la finalidad moral atribuida desde siempre a los cuentos de hadas para desmontar esta idea. Como señala Irène Bessièrre, lo maravilloso “se manifiesta siempre como el instrumento de la distancia pedagógica y del derecho (...) tiene siempre una función y un valor de ejemplo, de ilustración (...) ser tonto, ir vestido con harapos, ser un monstruo o un ogro son las figuras del mal y de la injusticia; ser un hada madrina, casarse con un príncipe, las de la justicia” (Bessièrre, 2001: 93). Por lo tanto, incluso las normas que rigen lo maravilloso están en profunda consonancia con la realidad; una realidad que, como se aprecia en la alusión de Bessièrre a las princesas y los monstruos, es siempre una realidad *gendered*.



denominaba lo extraño puro, como lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso.

Del mismo modo, sin embargo, ha habido otros autores, como Remo Ceserani, que han considerado la abstracción (incluso la vaguedad) de la teoría de Todorov como su principal virtud, aquella que hace que, a pesar de todas las críticas a las que ha sido sometida desde su formulación<sup>173</sup>, siga resultando útil todavía hoy:

In ogni caso va riconosciuto che la definizione data da Todorov nel 1970 ha almeno due pregi: quello della grande (fin troppo astratta) chiarezza e quello di essere stata al centro, da quel momento, di un dibattito ampio e molto acceso, e di aver dimostrato, nonostante tutto, di resistere, nel suo nucleo centrale, alle molte critiche e di mantenere ancor oggi una sua notevole utilità ermeneutica (...). Formulando la distinzione fra «meraviglioso», «fantastico» e «strano», Todorov, in realtà, pur non dicendo e dando l'impressione di utilizzare astratte categorie retoriche (ma in parte anche psicologiche), si riallacciava a distinzioni che circolavano fra i praticanti e gli estimatori di questo genere di letteratura, già a partire dall'Ottocento (Ceserani, 1996: 53).

Sin embargo, según Ceserani, su teoría tiene otros puntos menos positivos que deben ser revisados; por una parte, seguirla al pie de la letra, significaría aceptar que lo fantástico sea sólo un instante de la lectura, momentáneo, reducirlo a una existencia casi virtual, sin espacio real:

in altre parole il fantastico, nel discorso di Todorov, rischiava ad ogni momento di ridursi a una pura linea distintiva, a un crinale: o si casca di qua o si casca di là, il testo resta nell'ambiguità del fantastico solo per un tratto della lettura, poi si risolve o nel meraviglioso o nello strano (1996: 59).

Mientras que la abstracción de su teoría sería positiva, en tanto que puede servir para explicar el funcionamiento de una gran cantidad de textos (o de, al menos,

---

<sup>173</sup> Ceserani cita la dura crítica realizada por Guido Almansi en la que acusaba a Todorov de excesiva simplificación: “«Todorov è un esempio eccentrico di critica sadiana, perché è un sadico con aspirazione ai lavori domestici. (...) Io me lo immagino sempre con una ramazza in mano, intento a spazzare sotto il tappeto tutti i frammenti di difficile catalogazione; a rendere lucido e tirato a specchio il vasto pavimento della letteratura, la piattaforma da cui tutte le grandi opere prendono il volo»” (cito desde Ceserani, 1996: 69).

los momentos fantásticos que en ellos suceden), eso no evita que toda esta fuerza se pueda perder al considerar que lo fantástico desaparece siempre en el momento en el que se encuentra —o se desestima— una explicación racional, convirtiéndose en lo extraño y lo maravilloso respectivamente.

Asimismo, Ceserani considera, apoyándose en palabras de Lucio Lugnani, que el esquema que hemos presentado anteriormente, es sólo aparentemente simétrico, ya que las categorías no son definidas por Todorov de manera equilibrada. Según Lugnani, las categorías de lo extraño y lo maravilloso, no son ni simétricas, ni homogéneas, ni recíprocamente excluyentes; mientras que lo extraño es algo que ha surgido, según Todorov, recientemente —en el siglo XIX—, lo maravilloso sería un género de tradición milenaria y, por lo tanto, difícilmente equiparable al anterior. Para explicarlas, además, este autor no utiliza un criterio homogéneo: mientras que define lo extraño atendiendo a las emociones —la duda, la incertidumbre— que el texto suscita en el lector (y a veces también en los personajes), lo maravilloso queda delimitado en su estudio exclusivamente a partir de la naturaleza de los eventos que narra.

Atendiendo a esto, Lugnani apuesta por una definición de lo fantástico que, de nuevo, como ocurría en el caso de Roas, pone el acento justamente en la aparición de lo inexplicable, de un elemento que se desvía de lo que él denomina el “paradigma de realidad”:

*Der Sandmann, The Oval Portrait, La Vénus d’Ille* ecc. sono racconti fantastici perché raccontano l’inexplicabile partorito da un evento che rappresenta uno scarto irriducibile rispetto al paradigma di realtà, e perché lo narrano in un modo da escludere sia una sua riducibilità al realistico tramite lo strano spiegato, sia una sua riduzione (o sublimazione) al meraviglioso (cito desde Ceserani, 1996: 60).

Esta definición resulta tremendamente interesante por dos cuestiones: en primer lugar, porque, mediante la idea de “paradigma de realidad”, intenta clarificar —o al menos reflexionar— en torno a un término utilizado de manera recurrente por todos los teóricos del género, aunque raramente justificado por ellos: el de la “realidad”. Lejos de ser considerada como algo objetivo, accesible por medio de

los sentidos, el “paradigma de realidad” del que habla Lugnani se trata más de un complejo sistema construido y, por lo tanto, cultural, convencional y cambiante:

L'uomo domina (o per meglio dire percepisce e interpreta, cioè conosce) la realtà attraverso la scienza delle leggi che la regolano<sup>174</sup> e della causalità che la determina, ed anche attraverso una griglia assiologica di valori distribuita ad abbracciare il reale e ad ordinare e giustificare i comportamenti umani in rapporto alla realtà e agli altri uomini. Scienza (come insieme di cognizioni) e assiologia mutano evidentemente nel tempo e nello spazio. Il loro insieme determinato nel tempo e nello spazio costituisce ciò che si può chiamare paradigma di realtà e, in pratica, l'uomo non ha altra realtà al di fuori del suo paradigma di realtà. È uno scarto rispetto a quest'ultimo che le storie strane, fantastiche e meravigliose narrativizzano (cito desde Ceserani, 1996: 72).

En esta misma dirección se sitúan las palabras de Juan Jacinto Muñoz Rengel cuando, en el prólogo de *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, recurre a la teorías de Karl Popper sobre los tres mundos que conforman la realidad. Según este filósofo, lo que conocemos como realidad se puede dividir en tres planos: el Mundo 1, que sería el mundo físico (donde situaríamos una piedra, un árbol, la fuerza de la gravedad, el ADN, etc.); el Mundo 2, que sería el mundo psicológico, el de cada mente concreta con sus sentimientos, sus deseos o sus voluntades; y el Mundo 3, formado enteramente por los productos de la mente humana, desde la teoría de la relatividad hasta los unicornios, pasando por la historia, la filosofía o el lenguaje.

Esto, según la lectura de Muñoz Rengel, estaría tremendamente relacionado con lo que Thomas S. Kuhn llamó el “paradigma de la realidad”, el conjunto de paradigmas científicos aceptados en un momento histórico concreto que proporciona a una sociedad cierta forma de interpretar el mundo (con sus problemas y sus soluciones, sus axiomas y su metodología). Como las demás teorías, este “paradigma de la realidad” pertenecería al mundo 3, pero tendría la

---

<sup>174</sup> Una las ventajas que este acercamiento proporciona al estudio que aquí pretendemos es la conciencia de que existen ciertas leyes o normas que rigen la realidad, entre las cuales, como se ha apuntado antes, se hallarían las normas que regulan el género (*gender*).

particularidad de intentar explicar las relaciones posibles entre el Mundo 1, el Mundo 2 y el Mundo 3. Esta propuesta de comprensión de las relaciones que se dan entre los diferentes planos será crucial para nuestro discurso pues, según este mismo autor, estará profundamente ligada al funcionamiento de la literatura fantástica:

La literatura fantástica, por supuesto, también se encuentra en el Mundo 3, y también nos habla de las relaciones posibles entre los tres mundos, como lo hace el resto de la literatura. Pero la literatura fantástica, a diferencia de las demás, tiene por tema precisamente esas anomalías que nuestro paradigma de la realidad no puede explicar (Muñoz Rengel, 2009: 10).

Donde el “paradigma de la realidad” naufraga, en los recovecos a los que no consigue llegar, allí justamente, surge lo fantástico.

El segundo punto que nos interesa de la definición de Lugnani, y que lo opone una vez más a la teoría de Todorov, es la consideración de que lo fantástico, más que un género literario —teórico o histórico—, sea una manera de narrar, un “modo”, es decir, una determinada situación de enunciación.

Como se vio en el capítulo tercero, esta concepción de “modo literario” fue reformulada por Genette al ofrecer sus propias ideas sobre los géneros — relaciones entre los textos empíricos e históricos— contrapuestos a los “modos literarios” —lo que él llamaba las “posturas existenciales” de las que pueden surgir los textos<sup>175</sup>. Sin embargo, la idea de “modo” que tanto Lugnani como las autoras que vamos a ver posteriormente defienden, tiene mucho más que ver con la teoría clásica<sup>176</sup>.

Según Rosemary Jackson, será beneficioso para el estudio de este tipo de textos considerar lo fantástico, no como un género (como lo había hecho Todorov), sino

---

<sup>175</sup> Para esta cuestión, véase apartado 3.2. (páginas 156-158).

<sup>176</sup> Recordemos que Aristóteles deslindaba los diferentes tipos de poesía atendiendo tanto al medio mediante el cual imitaba (el lenguaje), a los objetos de la imitación (personajes “mejores” o “peores”) y finalmente —lo que más nos interesa— a “cómo se imita”: narrando o dramatizando (Aristóteles & Horacio, 1988: 50). A pesar de las lecturas parciales que se han hecho a lo largo de la historia y que le han conferido a la categorización aristotélica un valor prescriptivo, nosotros, siguiendo a autores como Sinopoli o Genette, consideramos éstas como categorías descriptivas, cercanas por lo tanto a los “modos” de los que habla Lugnani. Véase nota al pie 114 (páginas 148-149).

como un modo, como una forma de contar, como una manera de funcionar de los textos, que aparece en el siglo XIX y que se sitúa a medio camino entre otros dos modos vecinos de tradición mucho más larga: el modo mimético y el maravilloso.

El modo maravilloso —del que participarían, por ejemplo, los cuentos de hadas— se caracteriza por una voz narrativa impersonal, distanciada, omnisciente, que cuenta sucesos del pasado —“‘true’ versions of what happened” (Jackson, 1993: 33) — y que, por lo tanto, exige un lector pasivo que crea en lo que está leyendo, aunque se trate de acontecimientos completamente sobrenaturales. El modo mimético, sin embargo, se empeña en presentar como equivalentes el mundo ficcional representado y el mundo real, es decir, la imitación “fiel” de un mundo del que, sin embargo, también se distancia; en este caso tampoco se suele exigir una posición activa del lector<sup>177</sup>. Entre esta pareja, Jackson sitúa el “modo fantástico”:

Fantastic narratives confound elements of both the marvelous and the mimetic. They assert that what they are telling is real —relying upon all the conventions of realistic fiction to do so— and then they proceed to break that assumption of realism by introducing what —within those terms— is manifestly unreal (...) the status of what is being seen and recorded as ‘real’ is constantly in question. This instability of narrative is at the center of the fantastic as a mode (...) Between the marvelous and the mimetic, borrowing the extravagance of one and the ordinariness of the other, the fantastic belongs to neither and is without their assumptions of confidence or presentations of authoritative ‘truths’ (Jackson, 1993: 34-35).

---

<sup>177</sup> Aunque utilicemos en ciertas ocasiones los términos activo y pasivo refiriéndonos a dos tipos diferentes de lectura, no estamos seguros de que sean completamente adecuados. Como se puede comprobar en la bibliografía manejada hasta ahora, es bastante usual encontrarlos sobre todo remarcando el carácter “activo” de los lectores de literatura fantástica. Sería interesante, sin embargo, en otro lugar, plantear la cuestión desde la idea de “contrato de veridicción” de Greimas, aquella “convención fiduciaria entre el enunciador y el enunciatario referida al estatuto veridictorio (sobre el decir-verdad) del discurso-enunciado” (Greimas & Courtés, 1982: 90). Aplicando esta idea de los “modos” a los que se refiere Jackson llegaríamos a la conclusión de que el tipo de contrato de veridicción que presentan es en los tres casos diferente.

Esta indeterminación conlleva, asimismo, la exigencia de un lector eminentemente activo, que duda y que decide, en cada momento, sobre lo que el narrador le cuenta. Atendiendo a todo esto, Rosemary Jackson —aún reconociendo repetidamente la validez y la utilidad de muchas de las ideas de Todorov— manifiesta que su esquema genérico debe ser cambiado porque ha demostrado ser insuficiente —demasiado restrictivo— con respecto a una gran cantidad de textos. En su lugar, Jackson considera más productivo concebir lo fantástico como un modo que se puede manifestar, en la realidad textual, en formas genéricas diferentes.

Si bien esta teoría de Jackson puede parecer mucho más abierta e integradora que la de Todorov, no deberíamos perder de vista que, como también le ocurrió a Lugnani, se basa en una lectura algo parcial de ella; en primer lugar, ambos evitan explicar la diferenciación que este autor hizo, en el capítulo inicial de su estudio sobre literatura fantástica, entre géneros teóricos e históricos, entre modelos abstractos y manifestaciones concretas. Por otra parte, tampoco consideramos suficientemente fundada la diferenciación que esta autora establece mediante una supuesta pasividad o actividad del lector; desde nuestro punto de vista, cualquiera de estos “modos” requiere una actividad, aunque ésta sea de distinto tipo. Finalmente ni Jackson ni Lugnani han considerado algunas modificaciones que el mismo Todorov propuso tanto a su teoría de los géneros literarios como a la del género fantástico en particular, algunos años después, en 1978, en su artículo “L’origine des genres”.

Como se apuntó en el apartado 3.2., en este texto, Todorov entiende el género literario como el producto de la codificación de uno o de varios actos de habla que se lleva a cabo mediante su repetición en la cadena textual. En este mismo artículo, pone como ejemplo de género complejo (es decir, de género codificado a partir de una combinación de actos de habla determinada) el “género fantástico occidental” de la siguiente manera:

L’acte de parole que l’on trouve à la base du fantastique est donc, même en simplifiant un peu la situation, un acte complexe. On pourrait réécrire sa formule ainsi : « Je » (pronom dont on a expliqué la fonction) + verbe

d'attitude (tel que « croire », « penser », etc.) + modalisation de ce verbe dans le sens de l'incertitude (modalisation qui suit deux voies principales : le temps du verbe, que sera le passé, en permettant ainsi l'instauration d'une distance entre narrateur et personnage ; les adverbes de manière comme « presque », « peut-être », « sans doute », etc.) + proposition subordonnée décrivant un événement surnaturel (Todorov, 1978: 58).

Es una definición más completa que la anterior porque incluye y explica la noción de “modalización;” en realidad, esta concepción no difiere en gran medida del “modo” del que hablaba Jackson, es decir, de una situación de enunciación que sería capaz de delimitar el género fantástico de una manera menos restrictiva. Por lo tanto, según lo visto en apartados anteriores, no consideramos en absoluto necesario desterrar la idea de que lo fantástico sea un género, siempre que tengamos en cuenta que cuando hablamos de género no nos estamos refiriendo a una clase limitada de textos sino, por cerrar con las palabras de Todorov, a un “principio de producción dinámico” capaz de manifestarse en una gran diversidad de textos concretos.

## **5.2. La literatura fantástica del siglo XX**

Junto con esta concepción del fantástico como “género evanescente”, hay otro punto en las teorías de Todorov que muchos autores han coincidido en considerar problemático; es el que desarrolla, tal vez de una manera excesivamente apresurada, en el último capítulo de su ensayo. Se puede resumir de esta manera: el género fantástico del que se ha estado ocupando en todas sus páginas —y que nació a finales del siglo XVIII— tuvo una vida muy breve, ya que murió pocas décadas después, en los últimos años del siglo XIX. Al ser la “conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista”, cuando esa visión de mundo se desmorona, el género no puede sino desaparecer: “hoy en día ya no es posible creer en una realidad inmutable, externa, ni en una literatura que no sería más que la transposición de esa realidad” (2005: 133)<sup>178</sup>.

---

<sup>178</sup> Es imprescindible para el corpus que hemos presentado aclarar este asunto ya que, en una primera lectura, pareceríamos estar incurriendo en un anacronismo al utilizar conceptos que Todorov limitó únicamente a las narraciones del siglo XIX para analizar

El ejemplo más claro de esta idea, según Todorov, lo encontraríamos en *La metamorfosis* de Kafka, una narración en la que se “naturaliza” lo sobrenatural en una realidad que ya no se comprende como coherente ni como externa:

Trata lo irracional como si formara parte del juego: su mundo entero obedece a una lógica de pesadilla, que ya nada tiene que ver con lo real. Aún cuando una cierta vacilación persista en el lector, ésta no toca nunca al personaje, y la identificación tal y como se la había observado anteriormente, deja de ser posible (2005: 136).

Lo que más impacta a un lector habituado a la literatura fantástica del XIX de los relatos de Kafka es que, en ellos, nadie se sorprende por lo que ocurre; el argumento sobrenatural es aceptado, todos los personajes parecen resignarse a él. Además, al revés que ocurría en las narraciones del XIX, ahora lo sobrenatural aparece sin ningún indicio previo, sin la construcción de un marco de verosimilitud anterior, sin necesidad de una gradación de la tensión, sino que muy a menudo, como ocurre en *La metamorfosis*, aparece directamente, desde la primera frase.

Otro elemento fundamental de esta nueva manera de escribir literatura fantástica es que las amenazas ya no vienen de fuera, de seres extraordinarios que entran en las vidas de los protagonistas para hacer que su realidad se tambalee; como señaló Sartre en su conocido artículo dedicado al fantástico en la obra de Maurice Blanchot:

El señor Blanchot, después de Kafka, no se preocupa ya de narrar los embrujamientos de la materia; los monstruos de Dalí le parecen sin duda una vulgaridad como los castillos frecuentados por fantasmas le parecían una vulgaridad a Dalí. Ya no hay para él más que un solo objeto fantástico: el hombre. No el hombre de las religiones y el espiritualismo, metido en el mundo sólo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre-dado, el hombre-naturaleza, el hombre-sociedad, el que saluda al pasar una carroza fúnebre, el

---

obras de escritoras pertenecientes a la segunda mitad del XX. Como veremos a continuación, sin embargo, ha habido muchos autores que se han esforzado en matizar sus ideas con el fin de conseguir una actualización útil para los textos fantásticos escritos después de Kafka.



que se afeita en la ventana, el que se arrodilla en las iglesias, el que marca el paso tras una bandera. Este ser es un microcosmos, es el mundo, la naturaleza entera (Sartre, 1967: 94)<sup>179</sup>.

De esta manera, será el “héroe”, el protagonista —que coincidirá normalmente con el narrador— el que se vuelva fantástico en los relatos del siglo XX; las excepciones que en el XIX provocaban los efectos fantásticos (esas incongruencias con lo real que nos hacían dudar), son la regla en los textos fantásticos actuales.

Este final —como se ha apuntado— algo apresurado, ha favorecido el planteamiento de un gran número de preguntas y, por lo tanto, ha dejado abiertas ciertas puertas que, afortunadamente, han permitido continuar una fructífera investigación sobre la literatura fantástica en las décadas posteriores. Es indudable que la literatura fantástica, especialmente si nos fijamos en un autor como Kafka, ha cambiado mucho respecto a los textos tradicionales utilizados por Todorov como corpus. Sin embargo, como se intentará demostrar a continuación, no resulta en absoluto productivo celebrar un entierro prematuro pues, siguiendo las ideas que paso a paso se están desarrollando en este apartado, son más las continuidades que las rupturas ofrecidas por este “principio de producción dinámico” fantástico<sup>180</sup>.

A modo de rápida recapitulación podemos decir que en este trabajo consideramos el fantástico como un género literario caracterizado, principalmente, por la aparición en el texto de una trasgresión del “paradigma de la realidad”, un desvío con respecto a las normas que la rigen. Según esto, es evidente que cuando, con el paso de los años, cambie la visión de mundo y el “paradigma de realidad” se vea alterado —por la aparición de nuevas teorías como, por ejemplo, el psicoanálisis, por los procesos de secularización de las sociedades, así como

---

<sup>179</sup> Volveremos sobre esta cuestión del “hombre fantástico” en el siguiente capítulo de este trabajo.

<sup>180</sup> Según Campra, el problema de Todorov es que, después de haber ofrecido una idea muy útil para el estudio de la literatura fantástica en general, centra su estudio en una clasificación de temas que no son “constitutivos” del género, sino “colaterales” o simplemente “de acompañamiento” (2008: 27).

también por la aparición de innovaciones tecnológicas— el género fantástico, forzosamente, tendrá que cambiar.

Eso es justamente lo que, según muchos, ocurrió entre el siglo XIX y el XX. Roberto Reis, en su artículo “O fantástico do poder e o poder do fantástico” aboga por esta idea utilizando, para ello, las propias palabras de Todorov; éste, citando a Penzoldt, había escrito en su ensayo que lo fantástico, desde su nacimiento, sirvió a los autores para hablar de cosas a las que jamás hubieran podido referirse de una manera realista, como una forma de evitar la censura al tratar, por ejemplo, la necrofilia, el incesto, el uso de drogas, las patologías mentales, etc., porque “el fantástico permite franquear ciertos límites inaccesibles en tanto no se recurre a él”. Y no era sólo un pretexto, sino una manera especial que la literatura encontró para evadir dos tipos de censura: la institucionalizada y la propia de la psiquis de cada autor (“más sutil y más general”), ya que, por ejemplo, “los excesos sexuales serán mejor aceptados si se los anota a cuenta del diablo” (Todorov, 2005: 126).

Ante estas líneas, Reis anota que el error que comete Todorov al llegar al siglo XX es que: “Parece não perceber que terão mudado as coisas censuradas, mas que persistem as censuras”. Porque señala dónde se encuentran estas nuevas censuras, estos temas reprimidos en la construcción de la realidad que, en muchos casos, ya no coinciden con los del siglo anterior, la trasgresión de la que Todorov hablaba será extremadamente fecunda si la trasportamos hasta el siglo XX (Reis, 1980: 3-22).

Para poder realizar esta operación, Reis propone que lo fantástico es, siempre, un discurso doble, en permanente relación intertextual con otro conjunto de discursos, los que configurarán la realidad (lo que aquí se ha denominado “paradigma de realidad”)<sup>181</sup>; cualquier texto fantástico (sea el que presenta seres

---

<sup>181</sup> Para esta explicación, Reis se sirve vagamente de la distinción lacaniana entre la realidad y lo Real; mientras lo Real sería entendido como aquello que escapa de la significación, la “realidad” se correspondería con el recorte que la cultura y la ideología hacen de lo Real (con la institucionalización de lo que, dentro de cada contexto concreto, se considera lo posible y lo imposible). Según Reis, lo fantástico, al mostrar lo problemático de la realidad, tiene la capacidad de apuntar hacia lo que está por detrás de ella, hacia lo Real.

extraordinarios en el XIX, sea el que trata con cuestiones internas del ser humano en el XX), será siempre leído en relación con estos otros discursos, en la ambigüedad que esta tensión genera:

Tomando-se o texto fantástico (A) e a realidade como texto (B), verifica-se que A só consegue ser lido em relação a B, ou seja: se os eventos narrados em A são fantásticos e sobrenaturais isto se deve à sua contraposição ao que existe em B. Considerando ainda a novela de Kafka como referência: A se opõe a B (homem transformado em inseto / homem não se transforma em inseto), suspende e anula parcialmente o significado de B (homem transformado em inseto), que no entanto persiste (mas homem não se transforma em inseto) (Reis, 1980: 7).

Que el fantástico es un discurso doble es una idea que, además, había sido apuntada por otros teóricos en épocas muy cercanas al ensayo de Todorov. Como recuerda Maria Chiara Dargenio, Ana María Barrenechea en 1972 ya publicó un artículo titulado “Ensayo de una tipología de literatura fantástica” donde esgrimía esta misma duplicidad fantástica: “El elemento esencial de lo fantástico es la tensión entre los dos órdenes de la realidad, donde el evento fantástico que lleva el otro orden pone en crisis el equilibrio del mundo normal (evidentemente ya inestable), poniendo en duda la concepción convencional de la realidad” (Dargenio, 2003: 81)<sup>182</sup>. Esta duda, esta concepción de la realidad como algo inestable, frágil y precario, sigue resultando hoy, según Reis, la razón de ser de cualquier literatura fantástica.

Este apartado no se puede acabar, sin embargo, sin mencionar un término que, desde que fue formulado por Jaime Alazraki en 1983 en su estudio de los cuentos de Julio Cortázar, ha sido extensamente utilizado por la teoría y la crítica de este

---

<sup>182</sup> En este artículo, Ana María Barrenechea realiza una crítica a la teoría de Todorov — tan solo dos años después de su publicación— y propone una nueva manera de concebir la literatura fantástica a partir de “matrices de rasgos” y no de clasificaciones fijas. Según esta autora, sólo así se puede conseguir una definición más flexible que dé cabida también a las producciones del siglo XX. Según estos rasgos “la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (Barrenechea, 1972: 393).

tipo de literatura: el neofantástico. Según este autor, este nuevo fantástico (al que pertenecerían las obras de Kafka, de Borges o de Cortázar) se diferenciaría claramente del fantástico del XIX. Para él, este fantástico tradicional —que estudiaron teóricos como Callois o Todorov— se podría equiparar a la figura retórica del “anacoluto”, es decir, a la de una “inconsecuencia sintáctica: una construcción gramatical diferente [que] trastorna el orden normativo del discurso” (Alazraki, 1983: 35), a la trasgresión de la que hemos hablado en las páginas anteriores. Esta trasgresión llevaría a cabo dos funciones: una sintáctica (de producir una sorpresa o un miedo) y una semántica (de expresar un mensaje que desafíe los límites de la norma). A diferencia de esto, en lo neofantástico:

la primera de esas funciones deja de tener lugar. Lo fantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir una norma inviolable. La trasgresión aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender (...) un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o la irrealidad de las cosas (Alazraki, 1983: 35).

Además lo neofantástico, según Alazraki, atendería a una nueva posición de los escritores ante una realidad ahora inestable, ante un mundo cuya seguridad ha desaparecido, cuyos axiomas inamovibles han caducado; de ahí esa “tendencia a la ambigüedad y a la indeterminación”<sup>183</sup> que actualmente afecta, no sólo a la literatura fantástica, sino al arte contemporáneo en su conjunto.

Así pues, las teorías de este autor parecen entroncar con las de Todorov, empezando donde él termina, tomando como válidas las ideas de su último capítulo: es decir, aceptando que, lo que Kafka escribe, es algo sin duda diferente de lo que escribieron Hoffmann o Maupassant. Mientras que Todorov se encargó de estudiar a los autores del XIX con las categorías de lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso, Alazraki propone que su noción de neofantástico será la adecuada para estudiar los textos del XX.

---

<sup>183</sup> Característica que le lleva a considerar esta nueva forma fantástica como ejemplo significativo de lo que Umberto Eco denominó la “obra abierta o *en movimiento*” (Alazraki, 1983: 30).

Desde el punto de vista del trabajo que estamos desarrollando en esta tesis, sin embargo, no he considerado necesario introducir una nueva etiqueta para hablar de este supuesto nuevo tipo de textos; desde el momento en que aceptamos que cualquier género literario —también el fantástico— evoluciona dependiendo de los condicionamientos contextuales en los que se desarrolla, a partir de rupturas y continuidades, esta nueva manera de encasillarlos no tendría, finalmente, mucho sentido. Si, como ya hemos visto, resulta complicado incluso establecer unos límites exactos entre lo que es fantástico y lo que no lo es, la tarea se complicaría bastante más en el caso de querer establecer una nueva subcategoría como la que este autor defiende.

Sin embargo, el trabajo de Alazraki resulta tremendamente útil en otro campo: en su intento por definir esta nueva categoría de textos neofantásticos, formula algunas nociones descriptivas que nos ayudarán a entender muchos de los mecanismos presentes en los textos que, dentro de pocas páginas, comenzarán a asaltarnos.

Entre estas estrategias, destacamos algunas de las recogidas en un artículo de 1990 titulado muy significativamente “¿Qué es lo neofantástico?”, donde volverá a insistir en que este nuevo tipo de literatura fantástica se diferencia de la anterior, en primer lugar, por su “intención”. En ella, los elementos sobrenaturales ya no provocarían miedo o terror, sino “perplejidad” e “inquietud”<sup>184</sup>. En segundo lugar, por lo que denomina la “visión” o, lo que es lo

---

<sup>184</sup> A este respecto, parece interesante apuntar una idea que Muñoz Rengel esgrime en el prólogo de su antología anteriormente mencionada, su desacuerdo con la afirmación de que la literatura fantástica, incluso la del XIX, tenga entre sus características definitorias la de provocar “miedo”. Según este autor, la literatura fantástica no es, en absoluto, equiparable con la “literatura de terror” (aunque ésta, en muchas ocasiones, utilice elementos fantásticos). Por su parte, lo que busca la literatura fantástica es provocar “una inquietud intelectual, de vértigo cognitivo (...) o en términos de Kant, se trata de provocar la perplejidad de la razón” (Muñoz, 2009: 11). A la misma conclusión había llegado Todorov en su estudio cuando decía: “Sorprende encontrar, aún hoy, este tipo de juicios en boca de críticos serios. Si estas declaraciones son tomadas textualmente, y si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir (¿es este acaso el pensamiento de nuestros autores?) que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector (...) El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias” (Todorov, 2005: 31); una razón más para cuestionar la supuesta diferencia establecida por Alazraki entre lo fantástico y lo neofantástico.

mismo, por la concepción del mundo como una máscara, como una capa superficial que oculta una segunda realidad, más profunda; una segunda realidad a la que sólo es posible acceder a través de los “fogonazos” que proporcionan estos textos neofantásticos, mediante la aparición de agujeros en la percepción causal de la realidad o la utilización deliberada de metáforas ambiguas, abiertas a múltiples interpretaciones, que intentan ir más allá de la “máscara del lenguaje”<sup>185</sup>. Finalmente, suelen atender a la una misma mecánica, a lo que Alazraki denomina un mismo “*modus operandi*” que nos introduce, desde el primer momento —“a boca jarro”, “sin progresión gradual”, “sin utilería” (Alazraki, 2001: 279)— en el elemento fantástico.

Consideramos, sin embargo, una idea más útil para explicar esta evolución reciente del género fantástico —que pretendieron delimitar primero Todorov y después Alazraki— la distinción que Italo Calvino ofreció en la breve introducción a los dos volúmenes de su antología de cuentos fantásticos del siglo XIX en la que recoge aquéllos textos, a su entender, más representativos del género en Occidente. Según Calvino, ya en el XIX, existían dos tipos de fantástico: por una parte, lo que denomina el “fantástico visionario”, propio de principios de siglo y caracterizado por poner en primer plano una “sugestión visual”, es decir, un ser sobrenatural o cualquier otro elemento espectacular; por otra, lo que llama el “fantástico mental, abstracto, cotidiano, psicológico”, aquél que, más que verse, se siente y, por ello, entra a formar parte de una dimensión interior (Calvino, 1987a: 8). Aunque no sería exacto establecer una diferenciación tajante ni definitiva entre ambos tipos, Calvino señala que, según avanzan las décadas, la mayoría de los textos se van acercando poco a poco a esta segunda opción. La idea misma de esta progresión paulatina hacia la interiorización de lo fantástico —que da razón de ser a los dos volúmenes editados por este autor— corresponde de manera bastante ajustada con la

---

<sup>185</sup> Esta idea parte de las siguientes declaraciones de Julio Cortázar: “la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones” (cito desde Alazraki, 2001: 275-276).

esgrimida por Sartre cuando, al estudiar la evolución del fantástico en el siglo XX, dice aquello de que “el hombre” es el único objeto fantástico para los escritores contemporáneos. Se trataría, por lo tanto, de dos opciones no independientes —sino muy relacionadas la una con la otra— que no se pretenden entender como dos etapas sucesivas y deslindables, como dos territorios demarcados con fronteras claras, sino como dos tendencias que, todavía hoy, podemos reconocer conviviendo en el corpus de literatura fantástica actual.

### **5.3. La trasgresión del paradigma de realidad: relatos fantásticos y subversión de las normas de género (*gender*)**

Partiendo de algunas de las ideas hasta aquí expuestas, queremos en este apartado poner a prueba una hipótesis bastante extendida y que puede extraerse de ellas: que los relatos fantásticos escritos por mujeres en el siglo XX sean un campo particularmente propicio para la trasgresión del paradigma de la realidad y, muy especialmente, de las normas de género que lo rigen.

Como decíamos, esta hipótesis se puede entender como la conjunción de los dos argumentos siguientes. En primer lugar, parte de la idea que defienden autores como Roberto Reis cuando afirman que toda la literatura, y muy especialmente la fantástica, es un discurso eminentemente subversivo capaz de poner en jaque a los demás implicados en la construcción de la realidad (Reis, 1980: 5); la potencialidad crítica, por lo tanto, sería una característica fundamental de toda literatura fantástica.

Por otra parte, también han existido los autores que han concebido los relatos como una forma especialmente atractiva para todos los creadores que ocupan lugares marginales en los sistemas literarios (entre ellos, las mujeres escritoras). Teniendo en cuenta que los relatos breves también se sitúan en una posición contradictoria con respecto a estos sistemas —una posición periférica y no hegemónica— Mary Eagleton considera este tipo de composiciones como una de las más adecuadas para poner en práctica un discurso alternativo y crítico (Eagleton, 2000: 256).

Lo que planteamos en las siguientes páginas responde a la necesidad de comprobar si esta presuposición es cierta, es decir, si a partir de los cuentos de

nuestras autoras podemos llegar a la conclusión de que los relatos fantásticos por ellas escritos son un terreno especialmente subversivo en lo que a normas de género se refiere.

Teniendo en cuenta esta primera hipótesis, proponemos leer en este momento el tercer texto recogido en el anexo (páginas 422-425), el titulado “Final de una lucha” que fue publicado por Amparo Dávila dentro del volumen *Tiempo destrozado*, en 1959<sup>186</sup>.

Leyendo este relato a la luz de las teorías fantásticas expuestas en las páginas anteriores hemos considerado significativo que presente una mezcla bastante evidente de lo que éstos consideraban propio del fantástico del siglo XIX y del XX respectivamente.

En primer lugar, destaca la coincidencia de dos cuestiones que, según Todorov, no aparecían juntas, puesto que pertenecían a las escrituras de dos siglos diferentes: por una parte, la entrada en escena del elemento fantástico desde la primera frase del relato, sin indicios previos, sin gradación, sino directamente, desde el primer pronombre que aparece en la línea inicial, “Estaba comprando el periódico de la tarde, cuando *se* vio pasar, acompañado de una rubia” (45) [el subrayado es nuestro]; este comienzo abrupto —a “boca jarro” diría Alazraki<sup>187</sup>— ha sido una característica de la que muchos críticos se han servido para caracterizar, como vimos, el fantástico moderno.

Justo después, sin embargo, somos testigos de la reacción de sorpresa, de la duda y la vacilación del personaje ante el acontecimiento fantástico que supone el verse a sí mismo pasear por la calle: se queda “inmóvil”, “perplejo” y les persigue con el fin de adivinar “cuál de los dos era el verdadero. Si él, Durán, era el auténtico dueño de su cuerpo y el que había pasado su sombra animada, o si el

---

<sup>186</sup> Las referencias utilizadas remitirán, sin embargo, a la versión recientemente publicada por el Fondo de Cultura Económico de México en sus *Cuentos reunidos* (Dávila, 2009). Esta edición será la referenciada en todo momento, por lo que de aquí en adelante sólo se citará el número de la página.

<sup>187</sup> “In media res”, utilizando una terminología más tradicional.



otro era el real y él su sola sombra” (45). Una tercera posibilidad abierta desde el primer momento de la narración es que el hombre y la mujer que ha visto sean, en realidad, un par de desconocidos muy parecidos a ellos ya que, como dice el narrador, Durán nunca había podido olvidar a Lilia:

*La veía en todas las mujeres. Creía encontrarla en los tranvías, en los cines, en los cafés. A veces seguía por las calles bastante rato a una mujer hasta descubrir que no era Lilia. Oía su voz, su risa. Recordaba sus frases, su forma de vestir, su manera de caminar, su cuerpo tibio, elástico, que tan pocas veces había tenido entre sus brazos, y el perfume de su cuerpo mezclado con Sortilège (48).*

Ésta se convierte en una duda, en una vacilación, que nos acecha también a nosotros —a sus lectores— y que, según Todorov, sería más propia del fantástico del XIX.

La tensión entre el plano de la realidad y el fantástico, en este relato, se marca además de manera clara con la alternancia de fragmentos escritos en letra redonda —en los que se narra el momento en el que el protagonista, Durán, vive su particular experiencia sobrenatural con la aparición de su doble— y de otros escritos en cursiva —en los que, mediante el recuso de la analepsis, se dosifica la información sobre su vida anterior, su existencia cotidiana. Así pues, la historia entera tiene que ser reconstruida por un lector que vaya ensamblando las piezas de un puzzle que quedaría más o menos así: durante su época de estudiante, Durán se enamoró perdidamente de Lilia, una mujer “bella y fría”. Ella, sin embargo, no le hacía mucho caso porque prefería salir con hombres ricos que pudieran complacer sus caprichos lujosos. Una noche, ve incluso cómo Lilia es golpeada por uno de esos hombres; él la defiende, pero la joven, en vez de agradecerse, vuelve a mostrarle su desdén: “*se separó bruscamente de él y dijo que no quería verlo más. Todo se rebeló en su interior. Se arrepintió de haberla librado de los golpes, de haberle mostrado su ternura. Que el otro la hubiera matado, habría sido su salvación*” (48). Después de este episodio, Durán decide olvidarla y encuentra a Flora “buena, tierna, comprensiva”, y se casa con ella “sin pasión”, “sin entusiasmo” (48). Aunque de manera muy escueta, apenas con

dos o tres adjetivos para cada una, Dávila consigue delinear los caracteres de las dos mujeres entre las cuales se encuentra el protagonista siguiendo dos de los estereotipos femeninos más explotados por la literatura desde hace siglos: el de la *femme fatale*, caprichosa, interesada y cruel —que sería Lilia— y el de la esposa fiel, tranquila y sumisa —que correspondería a Flora.

Lo que, partiendo de la aparición del motivo fantástico del doble podemos interpretar, aunque sin tener en ello una certeza absoluta, es que, un tiempo después de su matrimonio, Durán ha vuelto a encontrar a Lilia y ha comenzado con ella una relación extramatrimonial, una historia que le produce remordimientos tales que le encaminan al crimen con el que desea “*librarse para siempre de ese amor que lo empequeñecía y humillaba*” (48)<sup>188</sup>.

No obstante, algo que sí parece seguro y en lo que todos los críticos que se han fijado en este texto coinciden, es que su narración, en realidad, gira alrededor de un momento de locura sufrido por el protagonista, un proceso de enajenación mental que lo lleva a verse literalmente dividido en dos —un “cuerpo” y su “sombra”<sup>189</sup>. Una situación que, sin embargo, sólo logra superarse al final,

---

<sup>188</sup> A pesar de que ésta parezca la opción más plausible, de la misma forma, toda la historia que cuenta este narrador omnisciente podría ser una ensoñación en la mente de Durán que no ha conseguido olvidar este amor de juventud, la proyección de un deseo que le acecha en el momento que ve por la calle a una mujer que se parece a ella o que huele como ella; algo sobre lo que nos advierte Ross Larson: “At the end we are not sure if Durán has killed someone or if the whole drama took place in his mind, a complex hallucination triggered by the smell of a particular brand of perfume with distressing associations. In either case, Durán has been plunged back into an agonizing conflict that he had mistakenly supposed resolved when he married a quiet, steady girl and took an undemanding job in a bank” (Larson, 1977: 69).

<sup>189</sup> A la pregunta de cuáles son los temas preferidos en su escritura, Amparo Dávila suele contestar citando, muy probablemente de manera intencionada, a Quiroga: “mis preocupaciones fundamentales en la vida: el amor, la locura y la muerte” (Frouman-Smith & Dávila, 1989: 60). De hecho, muchos de los críticos que se han fijado en sus cuentos han enfatizado esta preocupación por la locura que, desde el texto autobiográfico —leído por ella misma ante el público del Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México y publicado después en el primer volumen de *Los narradores ante el público*—, se evidencia en las siguientes palabras: “Yo quiero explicarles ahora, que al tocar el tema de la locura no lo hago por moda, pose, ni mucho menos elección, de igual manera que no se elige nacer hombre, mujer o pájaro. Yo sencillamente hablo del clima que me tocó habitar y observar, de la atmósfera en la que he vivido y padecido siempre. Quiero y puedo confesar que nunca he conocido el equilibrio ni la cordura, nací y he

cuando Durán toca “el cuerpo inerte de Lilia”, cubierto de “sangre aún tibia, pegajosa”, es decir, en el momento en el que la *femme fatale* ha sido aniquilada. En palabras de Ross Larson, este cuento es un ejemplo excelente de representación literaria (de traducción artística) de un conflicto interno del personaje para el cual se utiliza un motivo fantástico de larguísima tradición en la literatura occidental: el doble (Larson, 1977: 68). Aunque no es la intención de estas páginas profundizar sobre los orígenes y las interpretaciones que este motivo ha tenido en diferentes momentos de la historia literaria —lo que excedería en gran medida los objetivos perseguidos en este apartado<sup>190</sup>— sí podemos señalar cómo Todorov consideraba que formaba parte de la primera red temática fantástica que estudia en su ensayo, es decir, de la red de los “temas del yo” o “temas de la mirada”, aquéllos que normalmente surgían en un texto a partir de la percepción alterada —por el uso de drogas, por el efecto de un ataque de locura, etc.— de alguno de sus protagonistas.

De la misma forma, podemos entender que la opción de Dávila en éste y en otros muchos de sus cuentos, estaría en consonancia con la tendencia que advirtieron autores como Calvino ya para los últimos decenios del siglo XIX: la paulatina introspección del elemento fantástico que deja de ser un fenómeno exterior a los personajes para convertirse en algo interno. En este sentido, resultan llamativas las palabras de la misma Dávila cuando, hablando de sus cuentos, se acerca de manera tan exacta a las ideas que Sartre había publicado en Francia apenas seis años antes: “Mi meta es siempre el hombre, su incógnita, lo que hay en él de vida, de gozo, de sufrimiento, de preocupación y desesperación” (Dávila, 1966: 133). Ideas que, años más tarde, en una entrevista realizada por Erica Frouman-Smith, matiza:

me preocupa mucho el hombre en sí, con todas sus angustias, sus preocupaciones, sus frustraciones como ser humano; es el personaje central de

---

vivido en el clima del absurdo y del desencantamiento, por eso mis personajes siempre van o vienen de ahí” (Dávila, 1966: 133).

<sup>190</sup> Para un estudio pormenorizado sobre las diferentes definiciones, los orígenes y los desarrollos del doble en la narrativa fantástica occidental —y en la española en particular— remito a Martín López, 2006.

mis cuentos. Lo presento con lo que hay de vida, de gozo, de sufrimiento, de preocupación. Decir hombre es decir hombre y mujer: el ser humano (Frouman-Smith & Dávila, 1989: 60).

Este conflicto interno del personaje protagonista es, por lo tanto, el eje a partir del cual se estructura la narración, el acontecimiento que provoca el desequilibrio inicial que estimula el comportamiento de Durán, el desarrollo de las acciones con las que pretende volver a un estado anterior equilibrado en el que su identidad no se vea amenazada. Así pues, la función del elemento sobrenatural presente en esta historia vuelve a coincidir con la formulada por Todorov para los relatos del XIX, aquella que se encontraba íntimamente relacionada con la naturaleza misma de la narración:

*Todo relato es movimiento entre dos equilibrios semejantes pero no idénticos. Al comienzo del relato hay siempre una situación estable, los personajes forman una configuración que puede ser móvil, pero que conserva intactos cierto número de rasgos fundamentales. Digamos, por ejemplo, que un niño vive en el seno de su familia; participa de una microsociedad que tiene sus propias leyes. A continuación sucede algo que quiebra esa tranquilidad, que introduce un desequilibrio (o, si se prefiere, un equilibrio negativo); de ese modo, el niño deja, por uno u otro motivo, su casa. Al final de la historia, después de haber sobrellevado muchos obstáculos, el niño que ha crecido vuelve a la casa paterna. El equilibrio vuelve entonces a establecerse, pero ya no es el del comienzo: el niño ya no es un niño, es un adulto como los demás (Todorov, 2005: 129-130).*

En cuanto a su organización estructural, “Final de una lucha” sigue un patrón similar al de la historia del niño elegida por Todorov. A pesar de introducirnos bruscamente en el desequilibrio desde su primera frase, conocemos la situación estable anterior del protagonista gracias a los fragmentos en cursiva donde se cuenta su historia de juventud con Lilia y su posterior matrimonio con Flora. El elemento que desencadena la acción, la visión pasajera de su doble —provocada, seguramente, por la situación de estrés que le supone el adulterio— lleva al protagonista a la obsesión por destruirlo, a la necesidad de deshacerse de él de

cualquier manera, cosa que sólo consigue al final, en las últimas líneas del relato cuando, según parece, asesina a Lilia. Según Susan A. Montero, es significativo que este texto sea uno de los pocos cuentos de la autora en el que “el sujeto narrativo alcanza a vencer la circunstancia de alteridad en la que se ve envuelto” aunque lo haga “a partir de una lucha mortal en la cual lo que se debate y obtiene con total conciencia por parte del sujeto, es la identidad / unidad de éste” (Montero, 1996: 292). Pues, al salir de la casa gris de Lilia, una vez se ha deshecho de su doble, el protagonista parece haber recuperado una identidad estable, aunque haya sido a costa de un crimen por el que “teme ser descubierto y detenido” (48).

Con el fin de analizar las implicaciones de género que nos interesa destacar de este texto, será conveniente confrontarlo con el siguiente relato recogido en el anexo (páginas 426-430) cuya lectura se recomienda en este punto: “Pasos en la escalera”, publicado por Guadalupe Dueñas en el volumen *No moriré del todo* de 1976<sup>191</sup>.

Se trata de un relato que cuenta una historia mucho más ambigua y mucho más incierta que el anterior y, justamente por eso, que reclama enteramente la atención de un lector dispuesto a decidir entre los diferentes desenlaces posibles. La reconstrucción de la historia que parece más plausible es la siguiente: ella, la mujer protagonista sin nombre, se levanta una mañana con la certeza de que los pasos que ha oído durante la noche no han sido un sueño; se encamina hacia las escaleras y descubre que alguien, o “algo incomprensible” ha pasado por allí. Entonces ve a su marido muerto, en su estudio —lo que no la sorprende en absoluto— “con el secreto que guardaría hasta la eternidad” (32). Recuerda cómo habían discutido, cómo se habían lanzado “injurias como flechas” (32), debido a la obsesión a la que él se había entregado por completo: la investigación de la

---

<sup>191</sup> Esta edición será la referenciada en todo momento, por lo que sólo se citará el número de la página a partir de ahora. Existe, sin embargo, una edición anterior de este cuento en el volumen colectivo: *Pasos en la escalera, La extraña visita, Girándula*. México: Porrúa, 1973.

capacidad de placer de las salamandras, criaturas legendarias, “entes predestinados, espíritus fálicos del fuego, adoptados por la sabiduría cabalística, que los rescata de las llamas para sus actos mágicos y que recoge sus cenizas invaluable” (33). Para lograr estudiar estos momentos de éxtasis, “sabedor de que el goce las desmorecía hasta enloquecerlas” (34), se había construido toda una serie de pinceles y plumas con las que las acariciaba e, incluso, había llegado a lijarse la yema de sus propios dedos.

Ante tal situación, ella se siente “cómplice” de lo que considera un comportamiento perverso, no sólo porque su marido la haya abandonado en beneficio del estudio de estos bichos, sino porque, además —y es lo que le resulta verdaderamente intolerable— éstos tienen “el cuerpo señaladamente femenino, en donde los senos núbiles, dibujaban su contorno obscuro” (33)<sup>192</sup>.

La complejidad de este relato se debe a que el elemento sobrenatural no está concentrado en una única trama, es decir, encaminado a un único efecto como aconsejaba Poe (1987: 68), sino que, más bien, se reparte —se dosifica— entre los dos hilos narrativos que se superponen: por una parte, tendríamos un primer elemento fantástico en la relación erótica que el marido de la protagonista parece mantener con los animales a los que estudia, con sus salamandras. Esta obsesión, este placer capaz de iluminarle “como si su cuerpo estuviese habitado por cantáridas” (34), podría ser considerada como una de aquéllas “transformaciones” y “perversiones” relacionadas con el deseo sexual que, según Todorov, se hallan en el germen de la segunda red temática que estudia, la de “los temas del tú”<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> Sería interesante un estudio comparado de este texto de Dueñas y “La salamandra”, relato fantástico publicado por Mercè Rodoreda en su volumen *La meva Cristina i altres contes* en 1967. En él Rodoreda narra la historia de una joven que está a punto de morir quemada en una hoguera acusada de bruja —aunque, en realidad, se trata de una venganza propinada por sus vecinos por mantener relaciones con un hombre casado. En ese momento, ella se convierte en salamandra y escapa del fuego; se dirige a casa de su amante donde pasa algunas noches contemplándolo, hasta que la esposa de éste la descubre y la echa a escobazos. El final, tremendamente patético, cuenta cómo la protagonista muere poco a poco, devorada viva por tres anguilas en una charca.

<sup>193</sup> Según Todorov, los “temas del tú” son aquéllos que parten del deseo sexual y, especialmente, de lo que llama sus “formas excesivas” (el incesto, la necrofilia, el sadismo...) en muchos casos relacionados con la violencia y la crueldad. Aquéllos que

Por otra parte, entrelazada con ésta, aparece la historia de una esposa que, viendo el cadáver de su marido, intenta averiguar —o recordar— lo que ha sucedido; ante la seguridad de que no ha podido entrar nadie mientras dormía —ya que “por todos los lados de la casa, la nieve solidificada por el cierzo de la noche, formaba una capa sin huellas” (31)— parece seguro que el asesinato ha sido cometido por alguien o algo que se encuentra en su interior. Varias posibilidades se abren ante este misterio: que la propia esposa lo haya asesinado —tal vez medio sonámbula, para acabar con su obsesión, para vengarse por haberla dejado por las salamandras— o que hayan sido estos mismos animales los que le hayan provocado un éxtasis mortal.

A pesar de toda la ambigüedad y las dudas que un texto como éste provoca en sus lectores, diferentes indicios en el texto nos hacen decantarnos hacia la primera de estas explicaciones, es decir, que estemos ante el asesinato de un marido por parte de su esposa. En primer lugar, la insistencia, desde el título, en los “pasos en la escalera” y en las huellas que alguien dejó sobre la alfombra durante la noche y que luego ella, sutilmente, se encarga de alterar: “frotó con su pañuelo las señales en la escalera y desechó la evidencia acusadora, de aquellas huellas, que parecían sonar aún como débiles pasos” (34). Como segunda pista, su certeza de que, aunque en un primer momento lo había parecido, lo sucedido durante la noche no había sido un sueño: “la certeza de que no lo había soñado” (31), “Pasos que no soñó mientras dormía y que se sucedieron en el sitio de la tragedia. Allí, donde ahora, el hombre que amó estaba sin vida” (34). Por otra parte, otro de los motivos que parece avalar la hipótesis del asesinato sería la falta de sorpresa y de horror que la visión del cadáver del marido le provoca, como si supiera, en todo momento, lo que iba a encontrar. Asimismo, la expresión del cadáver “fijo en su convulsión postrera, con los ojos perdidos en espanto” (31), hacen pensar también en una muerte violenta e inesperada. Finalmente, podemos contar como pistas de esta versión de la historia los

---

hablan, bien de la relación entre el hombre y su inconsciente, o bien de la relación de los seres humanos entre sí; como el lenguaje se considera el instrumento de esta relación en ambos casos, también los denomina “temas del discurso” (Todorov, 2005: 101-112).

antecedentes sobre las discusiones, el alejamiento de la pareja y los celos provocados por las salamandras en la protagonista.

Las dos tramas hasta ahora mencionadas acaban por confluír en las últimas líneas del cuento cuando una de las salamandras, “un tritón de labios carnosos y espejismo deslumbrante” (35), la aterroriza desde una viga del techo mirándola fijamente, justo antes de descolgarse y estrellarse contra el suelo, a los pies del cadáver del hombre. Se trata de una segunda muerte que, en vez de cerrar la historia, de darle una solución —como ocurría con el asesinato en el cuento anterior— no hace más que multiplicar las preguntas en todas direcciones: ¿ha sido el animal testigo del crimen? ¿se sacrifica por aquél que la amó? ¿la mujer se desmaya al verse sorprendida? ¿es todo una alucinación?

Ninguna de estas preguntas tienen respuesta en el relato, como tampoco la tiene el motivo de la muerte del marido; no podemos decir que, en este caso, se logre ningún equilibrio narrativo final. Bien al contrario, lo que se produce es una evolución *in crescendo* de lo fantástico, de la tensión entre lo que se cuenta y el paradigma de realidad, un aumento de lo sobrenatural que, poco a poco, va apoderándose del relato y que logra su clímax al final con el suicidio del reptil.

Introduzcamos, sin embargo, un tercer elemento en nuestra argumentación: el cuento titulado “El desayuno”, publicado por Amparo Dávila en el volumen *Música concreta*, en 1964<sup>194</sup> (recogido en el anexo, páginas 431-437).

Comparando este tercer cuento con los dos anteriores, llama la atención, sobre todo, el cambio de tono, o de modo como diría Jackson; en este caso estaríamos mucho más cerca —al menos antes de llegar a la última frase— de lo que ella denominó el “modo mimético”, es decir, aquél que se empeña en presentar el mundo ficcional representado y el mundo real como equivalentes, mediante una supuesta imitación fiel.

---

<sup>194</sup> A pesar de que en sus *Cuentos Reunidos* este volumen aparezca datado en 1961, lo cierto es que la primera edición de *Música concreta* del Fondo de Cultura Económica de México se realizó en 1964. A la luz de las declaraciones de multitud de críticos y de las intervenciones de la propia autora en muchas de sus entrevistas, no podemos más que considerar erróneo este dato presente en la reedición de sus obras en 2009.



Este relato presenta, desde el primer momento, una escena completamente cotidiana: el desayuno de una familia de clase media y la conversación que se establece entre los padres y sus dos hijos. Además de la cotidianidad, encontramos en la narración la voluntad de dibujar un marco de verosimilitud máxima, para lo que Amparo Dávila se sirve de algo nada habitual en su escritura, la contextualización de la acción en un lugar geográfico determinado y reconocible a partir de diversas pistas: la ciudad de México<sup>195</sup>.

Además de la aparición de expresiones y giros lingüísticos reconocibles del habla mexicana (como “ni modo”, “desayúnate”, “ojalá y no sea nada serio”, etc.) y de la referencia a los “granaderos”, Dávila introduce en la conversación con el hijo una circunstancia histórica que, en estos años sesenta, determinó la vida de toda la ciudad en diferentes facetas: las protestas estudiantiles y la represión que culminaría, años más tarde de la publicación de este cuento, con la matanza en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco (el 2 de octubre de 1968). En una entrevista publicada en la *Revista Casa del Tiempo*, dentro de la sección dedicada a la autora como reconocimiento a sus ochenta años, Patricia Rosas Lopetegui le comenta:

PRL: Cuando leí “El desayuno” tuve la impresión de que era sobre el movimiento estudiantil de 1968, porque tiene esa atmósfera...

AD: Hay varias cosas, porque ahí el hijo y el padre están hablando sobre eso, el chico habla de los estudiantes, es lo del 68, indudablemente, pero curiosamente lo escribí antes.

---

<sup>195</sup> En varias ocasiones se ha insistido en la idea de que Amparo Dávila intenta evitar cualquier atisbo de “mexicanismo” de sus cuentos. En este sentido, por ejemplo, Erica Frouman-Smith le pregunta en su entrevista: “¿Cómo explica la falta de regionalismo en su obra, o para decirlo de otra manera, el énfasis en lo universal? (...) el hecho de ser mexicana, latinoamericana, ¿cree que la afecta en algo?”, a lo que Dávila contesta: “lo que a mí me interesa fundamentalmente es el ser humano con todas sus preocupaciones, sus angustias, sus temores. Y ese ser humano igual puede vivir en China que en Japón que en México, en cualquier lado. Es decir, no me interesa el sitio geográfico sino el mundo interior del ser humano (...) no el lugar donde nace y muere (...) el compromiso que yo tengo conmigo misma es el de escribir bien. Es lo único que me propongo y nunca me ha preocupado ni me ha afectado el que yo haya nacido en México” (Frouman-Smith & Dávila, 1989: 59-60).

PRL: De eso me di cuenta, y no lo podía creer, porque este cuento se publicó en 1964, y me dije, pues doña Amparo es una pitonisa.

AD: Pues yo no sé qué pasará, pero a veces intuyo cosas que después pasan y digo, ayy, las escribí antes (Rosas, 2008-2009: 69-70).

Dentro de este marco buscado de verosimilitud, el discurso alucinado de Carmen, que interrumpe de improviso, es inicialmente entendido como el trastorno provocado por una pesadilla nocturna; sin embargo, según avanza la narración y su actitud se va haciendo cada vez más extraña, la familia —y con ella los lectores— empieza a pensar en algo más serio, en un trastorno de los nervios debido al exceso de trabajo y a la falta de sueño.

Hasta que no llega la última palabra del relato ni los personajes que intervienen en la acción, ni los lectores, tenemos la más mínima duda acerca de lo que sucede: lo que cuenta Carmen es producto de su imaginación, de una pesadilla o de un trastorno psíquico más grave. Es con la aparición de la policía en lugar del médico, justo antes del punto final del relato, cuando surge lo fantástico, o la tensión entre el paradigma de realidad —hasta ahora aparentemente inviolado— y lo fantástico, lo sobrenatural: la historia del clavel, de los animalitos de cristal y de la sangre de Luciano contada por Carmen.

Según Gerardo Bustamante, éste es “uno de los cuentos mejor logrados en cuanto a final inesperado se refiere” (2008-2009: 83) y esto se debe a que, precisamente a partir de la última frase, el lector tiene que reconstruir o reinterpretar todo lo anteriormente leído; el discurso de la chica —lo que se había creído una alucinación, una pesadilla— adquiere, con la presencia de la policía, una dimensión nueva en la que ella puede realmente ser la asesina<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup> Como en el cuento anterior de Guadalupe Dueñas, ante un final abierto como éste, no se pueden tener certezas absolutas. Otra de las lecturas que podríamos hacer del texto es que la policía llegue a la casa para informar a Carmen de que Luciano ha muerto; en este caso, podríamos entender todo su sueño como una visión de la muerte del chico. Sin embargo, consideramos más adecuada la interpretación que entiende que Carmen es la asesina, tanto por las propias palabras de Dávila que veremos a continuación, como por la relación que mantiene con otras historias de la misma autora donde la línea entre amor y muerte se sobrepasa habitualmente; véase no sólo “Final de una lucha”, sino también “Fragmento de un diario [julio y agosto]” (Dávila, 2009: 13-18), “La quinta de las celosías” (2009: 29-38), “La celda” (2009, 39-44), “Música concreta” (2009: 97-

Este carácter ambiguo del final del relato ha dado lugar a múltiples interpretaciones: por ejemplo, tenemos la esbozada por América Luna Martínez que entiende el discurso de Carmen como “una intensa y disfrazada relación sexual que la protagonista soñante tiene con su novio” (Luna, 2008<sup>197</sup>). De la misma forma, Laura Cázares advierte la imposibilidad de determinar el motivo que provoca el crimen de la muchacha; lo único que se puede intuir, por los comentarios que el padre hace sobre la vida desenfadada que lleva Carmen — que, aunque trabaja mucho, se desvela todas las noches— es que el asesinato de Luciano sea “un elemento más en la ruptura de la moderación” (Cázares, 2008-2009: 79).

Sin embargo, si atendemos a las palabras de la propia autora en la entrevista anteriormente citada, veremos cómo, una vez más, se decanta por una explicación mucho más acorde con el contexto en el que sitúa la acción:

AD: Ahí pueden ser varias cosas, o bien producto de la marihuana o de algún enervante, que ella comete un asesinato, pero dentro de aquel mundo ideal de la intoxicación, de estupefacientes...

PRL: Que eran muy de la época...

AD: Exactamente. Los hongos alucinantes... pues realmente no se da cuenta de qué fue lo que sucedió, ella lo narra como si fuera real: Luciano estaba haciendo esto, aquello, todo lo relata como si fuera natural, sencillo, cuando se trata de un asesinato, pero ahí están los hongos alucinantes, o la marihuana, o el haschí... y los padres no saben qué pensar y creen que es un trastorno mental... (Rosas, 2008-2009: 70).

De todas maneras, independientemente de la causa que le produzca el estado de alucinación al que llega, lo que nos interesa realmente de este relato es que de nuevo, como ocurría en el texto de Dueñas, la tensión entre realidad y fantasía, la aparición del elemento sobrenatural, se produce en torno al posible asesinato cometido por la chica (un asesinato que, sin embargo, no es ninguna certeza). El

---

111), “Garden Party” (2009: 191-198), “Griselda” (2009: 199-204) o “El abrazo” (2009: 237-242).

<sup>197</sup> Es imposible citar la página exacta porque se trata de un artículo publicado en una revista electrónica sin paginar.

final de la historia, nuevamente abierto, nuevamente ambiguo, vuelve a poner en juego el papel de un lector que decida, en última instancia, su desenlace<sup>198</sup>.

Volviendo a la hipótesis con la que dio comienzo este apartado, aquélla que abogaba por la idoneidad del género fantástico —y muy especialmente de los cuentos escritos por mujeres— para la trasgresión del paradigma de realidad y, por lo tanto, también de las normas de género que lo rigen, veamos qué podemos extraer de los textos que acabamos de presentar.

La diferencia clave que existe entre los tres, aquélla que nos ha llevado a elegirlos para llegar a la conclusión de este apartado, es el distinto uso que las autoras hacen de los elementos fantásticos para narrar tres episodios de violencia extrema —tres asesinatos— cometidos dentro de una estructura de pareja heterosexual, es decir, dentro de lo que autores como Monique Wittig consideran la célula básica sustentadora del régimen político patriarcal. En el primer caso, el homicidio de Lilia, la amante, a manos de Durán; en el segundo la muerte de él, el investigador de salamandras, provocada por su esposa y, finalmente, el asesinato de Luciano cometido por su prometida, Carmen.

Según Rosemary Jackson, los elementos fantásticos tienen en la literatura actual la importante capacidad de someter a examen, o a estrecha vigilancia, lo real: “The etymology of the word ‘fantastic’ points to an essential ambiguity; it is *un-real*. Like the ghost which is neither dead nor alive, the fantastic is a spectral presence, suspended between being and nothingness. It takes the real and breaks it” (Jackson, 1993: 20). Tomaría lo real, entonces, para rasgarlo, para resquebrajarlo, para cuestionarlo. En este mismo sentido, Jackson apela a la noción de “negative subjunctivity” formulada al respecto por Joanna Russ:

Fantasy embodies a ‘negative subjunctivity’ —that is, fantasy is fantasy because it contravenes the real and violates it. The actual world is constantly

---

<sup>198</sup> A pesar de que, como en el relato anterior, consideramos que éste también tiene un final abierto, somos conscientes del diferente grado de ambigüedad que ambos presentan; la soluciones posibles del relato de Dueñas son bastante más insólitas porque, como hemos señalado, en ellas entran en juego dos tramas tremendamente inusuales (muy alejadas de la cotidianidad que se quiere conseguir en “El desayuno”).

present in fantasy, by negation... fantasy is what *could not have happened*; i.e. what *cannot* happen, what *cannot* exist... the negative subjunctivity, the *cannot* or *could not*, constitutes in fact the chief pleasure of fantasy. Fantasy violates the real, contravenes it, denies it, and insists on this denial throughout (cito desde Jackson, 1993: 22).

Del mismo modo, también Bataille se ha referido a lo fantástico como una infracción, una rasgadura, una herida —“une déchirure”— que se abre en lo real y rompe su solidez (Jackson, 1993: 22).

Ante esto, podemos preguntarnos qué es lo que, gracias a los elementos fantásticos presentes en los relatos anteriores, se rompe, lo que se rasga, lo que se subvierte, lo que no podía ni tenía que pasar y, sin embargo, pasó<sup>199</sup>; o, siendo más concretos, qué norma social se somete a examen en cada uno de los tres episodios fantásticos.

Por una parte, tendríamos que en “Pasos en la escalera” y en “El desayuno”, lo insólito, el fenómeno fantástico, gira en ambos casos en torno al propio asesinato, al homicidio cometido por la esposa y la novia, respectivamente. La vacilación, la duda que asalta al lector, se concentra principalmente en este punto, ya que es imposible, dada la ambigüedad de la narración, llegar a la certeza de que ellas cometieron los asesinatos. Sus dos finales abiertos, más que favorecer el desenlace del relato, provocan una situación de radical desequilibrio que se extiende más allá de los límites del texto, más allá del final.

En cambio, en “Final de una lucha”, la aparición de lo fantástico se da, no directamente relacionada con el asesinato de Lilia, sino con el desdoblamiento de personalidad del protagonista, de su asesino. Podemos decir que la muerte de Lilia a manos de su pareja no es lo insólito —aquello que, no teniendo que pasar, sin embargo, pasó. Y no lo es porque, dentro de nuestro paradigma de realidad

---

<sup>199</sup> Entender lo fantástico de este modo, como lo insólito, lo que no puede pasar y, sin embargo, pasa, es concebirlo de manera muy cercana a “lo siniestro” o “lo ominoso” freudiano. Esta relación entre lo fantástico y lo siniestro ha sido advertida por muchos autores, incluso por el mismo Freud desde el momento en que, en 1919, utiliza para su teorización la historia contada en “El hombre de Arena” por Hoffmann. Cabe recordar que lo siniestro, para Freud, es todo aquello que, debiendo quedar oculto, sin embargo se manifiesta, aquel tipo de espanto que afecta, siempre, a cosas conocidas y familiares (Freud, 1979: 12).

—dentro de nuestro Mundo 3— no es desgraciadamente insólito que una mujer pierda la vida asesinada por su pareja; de ahí que no sea necesario esconder el crimen bajo el halo fantástico. Por lo tanto, en este caso, lo extraño, lo inusual, lo insólito, no tiene que ver con el asesinato mismo —que parece ser una trama secundaria, un daño colateral—, sino con la patología momentánea sufrida por el asesino que, al acabar el cuento, además, es superada. Este final es otra de las diferencias relacionada con la anterior: mientras Durán parece alcanzar cierto equilibrio —aunque sea a costa del crimen—, esto no es posible para las historias de las dos protagonistas anteriores que quedan completamente abiertas. Y es que, como señala América Luna Martínez en su estudio de los personajes femeninos en Dávila, “Las mujeres no pueden traspasar los límites de la «normalidad» si no es a cuenta de su integridad psicológica y emocional” (Luna, 2008<sup>200</sup>); en estos casos, no comenten un crimen para recobrar la cordura y la apariencia de calma —como Durán—, sino que, a partir de él, su desequilibrio explota.

Así pues, todo lo anterior nos lleva a pensar que, en estos cuentos fantásticos, las leyes de género (*gender*) que rigen nuestro paradigma de realidad permanecen inalteradas: mientras que el asesinato de mujeres a manos de sus parejas masculinas está dentro del discurso de la realidad —patriarcal, heteronormativa, etc.—, no ocurre lo mismo al revés, es decir, si es la mujer la asesina. Este hecho es el responsable de la diferente aparición de lo fantástico en estas tres historias: el asesinato del investigador de salamandras o el de Luciano se revela como un elemento potencialmente fantástico porque no encaja fácilmente en nuestro discurso de la realidad; lo fantástico, lo insólito, lo que apenas se puede contar, es que una mujer mate a su pareja masculina. Sin embargo, no ocurre lo mismo con el asesinato de Lilia que, lejos de aparecer como elemento fantástico, entra perfectamente dentro de los límites de ese mismo discurso, de esa misma realidad en la que estamos acostumbrados a ser testigos de este tipo de violencia<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> Véase nota al pie número 197, página 241.

<sup>201</sup> Es necesario puntualizar que, aunque estos textos fueran publicados a mediados del siglo XX, las cosas no han cambiado demasiado, ya que podríamos estar escribiendo lo mismo, lamentablemente, si fueran de principios del siglo XXI.

Es por esto que, junto con las ideas de Rosemary Jackson, merece la pena tener presentes las de otra teórica que la influyó de manera determinante y que resulta también imprescindible cuando tratamos las relaciones que la literatura fantástica mantiene con las leyes que rigen la realidad: Irène Bessière. En su obra *Le récit fantastique*, de 1974, esta autora señalaba ya que los relatos fantásticos —a diferencia de los maravillosos— tienen como motor principal de su narración “el problema de la naturaleza de la ley” y, más específicamente, cómo esta ley se manifiesta. Mediante la aparición del elemento extraño, los relatos fantásticos tienen la capacidad de interrogarse sobre su validez, aunque nunca se propongan resolver la cuestión de una manera unívoca. Es éste último un matiz crucial que, sin embargo, no ha sido considerado por los teóricos más importantes del género. Según Todorov, por ejemplo, los elementos fantásticos tenían la virtud de sustraer los textos de la acción de la ley y, por ello, trasgredirla. Sin embargo, Bessière advierte que ésta es una idea algo apresurada, demasiado optimista ya que, no obedecer a una ley o preguntarse por su validez no supone, necesariamente, trasgredirla. Según esta autora, lo que ocurre en una narración fantástica es algo más complicado debido a que los recursos sobrenaturales que utiliza son fundamentalmente ambiguos. Si bien pueden representar “el posible deseo libre”, al mismo tiempo, “lo inscriben en la ley”: “lo fantástico instauro lo extraño para efectuar mejor su censura” (Bessière, 2001: 103-104).

Por lo tanto, según esta autora, lo fantástico tiene la capacidad de trazar los límites del marco ontológico y epistemológico de una cultura determinada, lo que, dentro de ella, puede y no puede ser, es decir, lo que aquí hemos denominado su paradigma de realidad. Con respecto a la cuestión de la que venimos hablando, podríamos decir que estos relatos —entre otros<sup>202</sup>— demostrarían cómo dentro de nuestra cultura, el homicidio de una mujer

---

<sup>202</sup> Algunos otros ejemplos de casos similares los podemos encontrar en los siguientes cuentos de Amparo Dávila: “La celda” (1959), “Fragmento de un diario [julio y agosto] (1959), “La quinta de las celosías” (1959), “Música concreta” (1961) o “Matilde Espejo” (1961); también en la obra de Guadalupe Dueñas: “Tiene la noche un árbol” (1958), “Judit” (1958), “Girándula” (1976) o “La leontina dorada” (1991); finalmente, podemos aludir también al relato “Anfiteatro” (1985) de Pilar Pedraza y a “La peluca” (1961) o a “El fantasma” (1961) de Silvina Ocampo.

cometido por su pareja masculina no quebranta los límites de lo real —por lo que el elemento fantástico tiende a desplazarse hacia otro núcleo—, mientras que, en el caso contrario, si es la mujer la que asesina a su pareja, éste va a ser casi con total seguridad el episodio que se narre mediante elementos fantásticos.

Así pues, volvemos de nuevo al principio del capítulo cuando, recogiendo las palabras de Jackson, decíamos que la literatura fantástica no es, en absoluto, libre, independiente del contexto social y de las leyes que lo rigen. Como se ha podido comprobar, la encarnación de las leyes de género (*gender*) en las historias de Durán y Lilia, de la esposa y el investigador de salamandras o de Carmen y Luciano, no es muy diferente de la que se podría dar en los textos que pertenecen al modo “mimético” del que hablaba Jackson —y que se suponen más “fieles” a la realidad de la que surgen. Sea en su negación, sea en su acatamiento, la literatura fantástica acaba, del mismo modo, reflejando dichas leyes.

Una vez más, el verbo “reflejar” resulta problemático en este argumento pues, como hemos señalado en apartados anteriores, la relación entre la literatura y la realidad resulta mucho más compleja que una imagen proyectada en un espejo. Entendiendo, como se viene haciendo en esta tesis a partir de las propuestas de Lauretis, la narrativa en su dimensión de “tecnología de género” (2000: 55) —continuada y constructora del sistema que dice representar— podemos afirmar que estos relatos fantásticos escritos por autoras no difieren en gran medida del resto de la literatura. En los textos anteriores, el componente fantástico no altera en absoluto el sistema de género sino que más bien, podríamos pensar que lo sustenta, que lo apuntala.

Que la literatura fantástica no sea autónoma del contexto *gendered* en el que se produce sería entonces un argumento más que apoyaría las tesis de la implicación total y compleja entre el mundo —el paradigma de realidad que establece cada sociedad— y la narrativa literaria, entre la ideología y las construcciones culturales que a la vez la conforman y la justifican.



## **Capítulo 6: Voz narrativa, autoridad y punto de vista**

Does women's literature (as well as other "outsider" literature) fit a given construct? If not, perhaps it is the construct that it is partial or distorted, not the literature that is defective (Lanser, 1980: 89).

Dedicaremos el penúltimo capítulo de este trabajo a observar ciertas estrategias narrativas detectables en las obras de nuestras autoras que, como venimos anunciando, no han sido tratadas por la teoría de la literatura fantástica en particular y tampoco, en la mayoría de los casos, por los estudios narratológicos de carácter más general. Vamos a centrarnos de aquí en adelante en la figura de los narradores, o mejor dicho, de las narradoras de historias fantásticas, de sus voces, y de dos conceptos clave que nos ayudarán a desarrollar nuestros argumentos: la autoridad y la fiabilidad de la narración, por una parte, y el punto de vista en el relato, por otra. Además de tratarse de aspectos tremendamente relacionados entre sí, los hemos elegido como significativos porque, como veremos, implican una regulación de género que los textos escritos por estas autoras se esfuerzan, en muchas ocasiones, en sabotear.

### **6.1. Voz narrativa y autoridad**

De entre todos los teóricos de literatura fantástica que para la realización de esta investigación hemos utilizado, muy pocos son los que hacen referencias detalladas a la figura del narrador en los textos; también en lo que se refiere a esta cuestión, es Todorov uno de los más explícitos. De la confrontación entre los textos de nuestras autoras y su exposición, surgieron las primeras sospechas.

Todorov estudia la figura del narrador de los textos fantásticos como uno de los aspectos constitutivos del nivel verbal de una obra<sup>203</sup>, y más concretamente, como uno de los procesos de enunciación que favorecen la duda esencial para la aparición de lo fantástico. Veamos en qué términos realiza su comentario:

---

<sup>203</sup> Según este autor, toda obra literaria es susceptible de ser estudiada en tres niveles simultáneamente: el verbal (para las cuestiones que tienen que ver tanto con el enunciado como con la enunciación), el sintáctico (para las estructuras del texto) y el semántico (que se encargaría de los temas y los tropos). Para un estudio más detallado de estos tres niveles, remito a Todorov, 1975.

En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona: es un hecho empírico, fácilmente verificable. *El diablo enamorado*, el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, *Aurelia*, los cuentos de Gautier, los de Poe, *La Vénus de Ille*, *Inés de las Sierras*, las novelas cortas de Maupassant, algunos relatos de Hoffmann: todas estas obras siguen la regla (...) En segundo lugar, y esto se relaciona con la definición misma de lo fantástico, la persona “relatante” es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que, como es sabido, el pronombre “yo” pertenece a todos. Además, para facilitar la identificación, el narrador será un “hombre medio”, en el cual todo (o casi todo) lector pueda reconocerse (...) un hombre como los demás (Todorov, 2005: 68-69).

El narrador que Todorov llama “representado” —que cuenta en primera persona y que, al mismo tiempo, interviene como personaje en su historia<sup>204</sup>— es, según él, el más adecuado para la narración de historias fantásticas por el carácter ambiguo que su doble estatuto le otorga<sup>205</sup>. Por una parte, como narrador en primer grado de la historia y único punto de referencia, merece, *a priori*, toda la confianza de los lectores; sin embargo, al mismo tiempo, como personaje implicado en lo que cuenta, puede también estar mintiendo. Así, por ejemplo, recuerda una novela de Agatha Christie, *El asesino de Roger Ackroyd*, en la que el narrador, el verdadero culpable, permanece por su estatuto de relatante de la historia libre de las sospechas del lector hasta el final.

Todo lo anterior se refiere al estatuto del narrador en cuanto a lo narrado; sin embargo, Todorov va más allá al asegurar que este narrador, con el fin de provocar una identificación más sencilla y extensa, debe ser un “hombre medio” un “hombre como los demás”, cuya palabra sea “digna de confianza”: “los acontecimientos son sobrenaturales, el narrador es *natural*: he aquí excelentes condiciones para la aparición de lo fantástico” (Todorov, 2005: 69) [el subrayado

---

<sup>204</sup> Lo que equivaldría al narrador extradiegético-homodiegético de Genette, un narrador en primer grado que cuenta su propia historia (Genette, 1989a: 302-303).

<sup>205</sup> Éste se diferenciaría del “narrador no representado”, es decir, del narrador externo a la historia (heterodiegético), normalmente omnisciente, que sería el propio de los textos maravillosos. Todorov hace notar en su estudio cómo, para un narrador omnisciente, al cual el lector está obligado a creer completamente porque lo controla todo, le es mucho más difícil provocar un efecto fantástico, una vacilación, una duda.

es nuestro]. Los ejemplos en los que sustenta sus ideas son los siguientes: el narrador protagonista de *Inés de las Sierras* de Nodier, el arqueólogo “digno de confianza, imbuido de las certezas de la ciencia” (2005: 70) en *La Vénus de Ille* de Mérimée, el médico-detective-narrador Watson de las novelas de Conan Doyle, el narrador de *¿Un loco?* De Maupassant, etc. Todos ellos, además de ser narradores homodiegéticos (representados) que merecen la confianza del lector, y que en muchos casos están relacionados con el mundo de la ciencia, tienen otra característica en común que no parece haber resultado pertinente para los investigadores que, hasta hoy, se han dedicado a estudiar la literatura fantástica: todos ellos son personajes masculinos.

Este hecho se hace incluso más evidente si nos fijamos en las palabras de Sartre citadas en el capítulo anterior (páginas 222-223), aquéllas que señalaban que el único elemento fantástico en la literatura del siglo XX “es el hombre”: “el que saluda al pasar una carroza fúnebre, el que se afeita en la ventana, el que se arrodilla en las iglesias, el que marca el paso tras una bandera” (Sartre, 1967: 94). Lo que más llama la atención es que esta cuestión haya sido tan raramente tenida en cuenta. Como señala Susan S. Lanser —una de las pocas autoras que se han preocupado por la relación entre autoridad narrativa y género de los narradores— a pesar de contar con un corpus bastante extenso de estudios narratológicos que han tratado de manera sistemática la figura del narrador, el género (*gender*) de éste ha sido algo completamente inadvertido, completamente borrado. Este hecho no deja de ser curioso, según esta autora, si tenemos en cuenta que los estudios de este tipo se han apoyado siempre en categorías superficiales cuantificables según escalas binarias<sup>206</sup>: “If any element is codable into a binary set, surely is sex; yet nowhere in modern narrative theory is there mention of the author’s or narrator’s gender as a significant variable” (Lanser, 1981: 46). La explicación a este hecho la tenemos que buscar, según Lanser, en la voluntad que este tipo de estudios tiene de aislar los textos de la realidad social en la que se producen; esto

---

<sup>206</sup> Por ejemplo, en primera / tercera persona, intradiegético / extradiegético, homodiegético / heterodiegético, etc.

les llevaría a mantener este completo descuido ante las cuestiones de género en las voces de sus narradores.

Así pues, todas estas teorías hablan del “narrador” en masculino, siempre como un “él” que pretende ser extensivo, subsumir el femenino “ella” bajo el uso genérico del masculino. Sin embargo, según Lanser, este uso: “not only symbolizes a failure to recognize gender in the study of point of view but also perpetuates the idea that writers and narrators are properly male or that women writers and narrators speak and are heard as men” (Lanser, 1981: 46-47).

En el caso de Sartre o de Todorov que acabamos de ver, esto es, incluso, más llamativo, puesto que ni siquiera parecen pretender este “uso genérico” del masculino; los ejemplos de Todorov, o las referencias de Sartre a comportamientos tradicionalmente marcados por el género —como sería afeitarse o marchar tras una bandera— así lo atestiguan.

Ante este hecho, Lanser advierte de la paradoja pues, aunque nunca antes se haya tenido en cuenta, el género del narrador, en una cultura patriarcal como la nuestra, tiene que afectar en algún sentido a la voz narrativa<sup>207</sup>:

Yet contemporary research has amply demonstrated that gender is one of the strongest determinations of social, linguistic and literary behavior in patriarchal societies (and thus in Western civilization throughout recorded history). Gender-based distinctions have been influential in the writing and reading of literature and, I believe, also permeate the structures of narrative; in an androcentric culture male and female voices are not heard in the same way. Surely the sex of a narrator is at least as significant factor in literary communication as the narrator’s grammatical person, the presence or absence of direct address to a reader, or narrative temporality (Lanser, 1981: 47)<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> Aquí de nuevo nos encontramos con una de esas cuestiones que, si la crítica narratológica no ha tratado por considerarla demasiado “social”, la crítica feminista tampoco lo ha hecho por considerarla demasiado “formal”. En este sentido, sólo una posición ecléctica como la que propone Susan S. Lanser, que mezcle las enseñanzas de una formación estructuralista-narratológica con las de las teorías críticas y, especialmente, feministas, podrá abarcarla de manera rigurosa.

<sup>208</sup> Cristina Peri Rossi hace referencia a esta cuestión cuando, en una entrevista en 1978, señala: “cuando uno va a escribir un cuento y el tema del mismo son los problemas metafísicos, psicológicos o políticos de un personaje, inconscientemente elige un

Esta misma necesidad de claridad, de simetría y de verificabilidad que los estudios estructuralistas han tenido a la hora de analizar los narradores de ficciones es la responsable de que, en la gran mayoría de ellos, se hayan dejado de lado cuestiones que, para Lanser, deberían estar en el primer plano de cualquier estudio. Entre ellas, se encontrarían la “fiabilidad” o la “autoridad” que éstos detentan y que, como veremos, cobrarán una importancia significativa en el caso de la literatura fantástica.

De hecho, incluso el estudio de la voz narrativa es relativamente moderno. El mismo Gérard Genette, en su “Discours du récit” (1972), advirtió de la dificultad responsable de que sólo recientemente se haya acometido un estudio sistemático de la cuestión: del mismo modo que la lingüística ha tardado mucho tiempo en pasar del estudio de los enunciados al análisis de la enunciación, “lo que Benviste ha llamado la *subjetividad en el lenguaje* (...) la poética encuentra una dificultad comparable para abordar la instancia productora del discurso narrativo, instancia a la que hemos reservado el término, paralelo, de *narración*” (Genette, 1989a: 271). Esto se debe, principalmente, a la dificultad que el componente subjetivo le añade siempre a este tipo de estudios ya que, un análisis sobre la narración —como cualquier trabajo que se dedicara a la enunciación— tiene que tener siempre en cuenta las relaciones que se establecen entre la acción verbal y el sujeto que la produce.

Justamente aquí es donde las ideas de Lanser cobran más sentido pues, a pesar de la advertencia que implican sus palabras, Genette, en este trabajo —considerado por la autora como “the most systematic exploration of point of view produced by structuralist narratology” (Lanser, 1981: 37)— también evita en todo momento entrar en las cuestiones “subjetivas” que, sin embargo, son las que a ella más le interesan: la distancia, el tono, el concepto del autor implícito, las normas textuales y, en general, el contexto extratextual que afecta a cada composición (Lanser, 1981: 38).

---

protagonista masculino, sabe que el lector está preparado para eso” (cito desde Clark, 1994: 250).

Por otra parte, la cuestión de la “fiabilidad” de la voz que narra los acontecimientos y de la “autoridad” que para ello detenta, es fundamental en cualquier narración fantástica desde el momento en que de ella depende que se provoque ese efecto de vacilación, ese cuestionamiento de las leyes de la realidad. Por eso, Todorov señalaba que tradicionalmente se ha tendido a utilizar como narrador de estos hechos extraordinarios a un hombre de ciencia, a un ser que “no conoce más que las leyes naturales”, las “leyes del mundo familiar” (Todorov, 2005: 24). Esta posición es fundamental, según él, para que el elemento sobrenatural se lea de manera “literal” y provoque, por lo tanto, el efecto fantástico.

Para seguir avanzando, proponemos leer en este punto “Balneario”, publicado inicialmente en 1985 por Pilar Pedraza, la más reciente de las autoras incluidas en nuestro corpus (páginas 438-449 del anexo)<sup>209</sup>.

Un primer análisis de la voz de este texto en términos narratológicos genettianos, nos llevaría a describirla como una narradora extradiegética-homodiegética, una voz que, en primer grado —es decir, sin una presentación previa por parte de ninguna otra instancia narrativa— cuenta su propia historia a una segunda persona, a un “señor” que aparece desde la primera línea de su discurso configurándose como el destinatario interno de sus palabras (como el narratario). Ya en esta aproximación meramente superficial, encontramos la primera discordancia que este texto mantiene con el esquema realizado por Genette en 1972; lo explicaremos de manera detallada para no acabar perdiéndonos en la complicada maraña de sus términos técnicos.

---

<sup>209</sup> Este texto fue publicado ese año dentro del volumen de cuentos titulado *Necrópolis* y publicado en Valencia por Víctor Orenga Editor. Asimismo, es uno de sus relatos más antologados: además de haber sido publicado en revistas como *Gigamesh*, 9 (1997) o *Axxón*, 151 (2005), ha sido recientemente incluido en la antología realizada por Muñoz Rengel (2009: 89-96). Aquí utilizaremos, sin embargo, la versión publicada en 2000 en su antología *Arcano trece (cuentos crueles)* (Pedraza, 2000). Ésta será la referenciada a partir de ahora sólo mediante el número de página.

Según Genette, todo narrador intradiegético —en un segundo nivel narrativo y, por lo tanto, supeditado a un acto narrativo superior— implica la existencia de un narratario en ese mismo nivel diegético. Uno de los ejemplos que utiliza para explicarlo es el de los Cantos IX a XII de la *Odisea* en los que Ulises, el personaje-protagonista de la acción, toma la palabra para narrar sus aventuras a los feacios, que se convierten así en destinatarios internos de esos versos.

Del mismo modo, y para mantener una simetría muchas veces forzada por este tipo de clasificaciones, Genette asegura que los narradores extradiegéticos —aquellos cuyas voces son responsables de un acto narrativo primario, sin presentación previa por parte de una instancia narrativa superior a ellos, como la que acabamos de ver— se dirigen siempre a un narratario también extradiegético “que en este caso se confunde con el lector virtual y con el cual puede identificarse cada lector real” (Genette, 1989a: 313). Como ejemplo paradigmático de este tipo de relación entre narradores y narratarios, señala la figura de Meursault, el narrador de *L'étranger* de Camus, cuyo relato finge no tener un destinatario.

El cuento que nos ocupa, como hemos anunciado, no encaja en este esquema ya que si por una parte presenta una narradora extradiegética, responsable primera del único acto narrativo que se da en todo el texto, por otra, tenemos un narratario intradiegético, o lo que es lo mismo, un destinatario-personaje al que se dirige todo el discurso y que aparece como tal dentro de la misma historia, desde el apóstrofe de la primera línea. Así pues, ante un caso como éste, cabría aceptar que una voz narrativa extradiegética pueda dirigirse a un destinatario intradiegético, construido por lo tanto en su propio discurso<sup>210</sup>.

---

<sup>210</sup> Otra opción sería la de pensar que las palabras de esta narradora sean sólo aparentemente extradiegéticas y que, en realidad, lo que ocurre es que el marco superior en el que sucede la acción está implícito o es una instancia narrativa que, a modo de cámara, registra el habla de esta señora muerta, aunque lo haga sin una introducción del tipo “Un día, en el depósito de cadáveres de la Facultad de Medicina, se escuchó esta conversación...”. Sin embargo, esta solución no nos parece convincente, sino más bien una complicación innecesaria que serviría únicamente para forzar la entrada del relato en el esquema genettiano. Además, como veremos a continuación, esa falta de marco superior, de presentación del personaje y de la situación, es una de las condiciones necesarias para la aparición gradual de lo fantástico en el texto.

El juego de voces que se establece en este texto es, además, muy interesante; en un primer momento, podría parecer que asistimos al monólogo de esta señora — a la que llaman “La Barrila” o “Bolita de sebo”— que, según avanza, nos va descubriendo su historia y, lo que es más importante para el efecto del cuento, su situación actual: la “fosa de formol” de la “Facultad de Medicina” en la que lleva ya dos años. Pero sin embargo, fijándonos bien, no podremos sino afirmar que todo el texto constituye, en realidad, un diálogo entre esta mujer y el “señor” recién llegado. Aunque nosotros, como lectores, sólo tengamos acceso a las palabras de ella, hay varios momentos en su discurso que denotan la existencia de estas réplicas por parte del señor. Un ejemplo de esto lo encontramos cuando dice “¿No le estaré molestando? ¡Gracias! ¡Ojalá mañana piense lo mismo y no haga como ellos!” (203). Entre la pregunta y el agradecimiento, entendemos que ha habido una respuesta del señor negando sentirse molesto por las palabras de su compañera de fosa. Lo mismo ocurre justo antes de la frase “Tiene usted razón, así entretenemos la espera” (206), que implica asimismo una interacción, o cuando, hacia el final, leemos “Pero ¿qué dice usted, hombre? ¿Cómo va a tener cada uno un infierno particular? ¡Pues vaya derroche! Oiga, si lo que quiere es asustarme, lo va a conseguir” (211). Por lo tanto, nos encontramos, no ante un monólogo, sino ante un diálogo truncado en el que una de las partes, la del señor, sólo se puede intuir por los indicios incluidos en el discurso de su interlocutora<sup>211</sup>.

Para acabar con este análisis primario, veamos otros dos aspectos que Genette consideró significativos a la hora de caracterizar la voz narrativa de un texto: el tiempo de la narración y su determinación espacial. Con respecto a la primera cuestión, aquélla que este autor consideraba imprescindible en todo texto narrativo (Genette, 1989a: 273), podríamos apuntar se trata de una narración en la que el tiempo de la historia (de los acontecimientos) —la vida de esta mujer que habla— es anterior al tiempo de la narración (el acto del narrador, la

---

<sup>211</sup> Es una estrategia también utilizada por otra de las autoras de nuestro corpus: Silvina Ocampo. Según el estudio de Sylvia Molloy, Ocampo utiliza los diálogos como convenciones que puede romper; así, construye “diálogos fallidos —que no son simples monólogos puesto que necesitan y hasta crean un oyente” (Molloy, 1978: 250).



situación en la que se narra), el momento en el que, dentro de la fosa, la cuenta; se trata, por lo tanto, de lo que Genette llama una “narración anterior”, sin duda, el tipo de narración más extendido. Como suele ocurrir en estos casos, encontramos también aquí alusiones a un momento contemporáneo, que hace confluir la historia y la narración: el más significativo llega al final, cuando, en presente, asistimos al momento en el que se llevan al señor: “¡Oh, ya se lo llevan! Adiós, señor” (211)<sup>212</sup>.

Por lo que respecta a la determinación espacial, Genette señala lo siguiente:

Exceptuando las narraciones en segundo grado, cuyo marco narrativo va indicado generalmente por el contexto diegético (Ulises ante los feacios, la hospedera en *Jacques el fatalista* en su posada), el lugar narrativo raras veces se especifica y nunca, por así decir, es pertinente (Genette, 1989a: 273).

En el caso de “Balneario”, sin embargo, podríamos decir que esta determinación espacial, que se va descubriendo poco a poco, es uno de los aspectos más decisivos del relato. Por una parte, porque desde las primeras líneas se plantea como una especie de enigma que debemos resolver convirtiéndonos, en cierta medida, en lectores-detectives dispuestos a descifrar las pistas diseminadas por la narradora: tenemos que es un lugar frío y oscuro, donde hay cuerpos de personas apretados y siempre mojados, como en un “caldo” que tiene un olor desagradable; de vez en cuando, sobre todo “a estas alturas del curso”, los cuerpos son sacados de ese lugar y llevados ante los “muchachos”. Hasta bien avanzado el relato, no alcanzamos la confirmación de una de las hipótesis que se

---

<sup>212</sup> La noción y clasificación del tiempo de la narración es una de las cuestiones narratológicas más complicadas porque su terminología, según el autor que utilicemos, será diversa e incluso contradictoria. En este caso, nos parece interesante aportar — además de la algo limitada clasificación de Genette— las ideas de Benveniste sobre este aspecto. Según explicó este autor en 1974, el tiempo lingüístico del discurso (diferente del físico y del cronológico) es siempre el presente desde el cual se produce el enunciado. Sólo desde este presente es posible hacer referencias a un pasado y a un futuro, ambas instancias subordinadas al tiempo axial presente (Benveniste, 1991: 76-81) En “Balneario”, según los términos de Benveniste, estaríamos ante un presente explícito (y por lo tanto redundante) en el que el acontecimiento —el diálogo entre los personajes— y la enunciación —el momento en el que hablan— coinciden (principalmente en el inicio y en final del relato). Dentro de este presente redundante aparecen referencias al pasado, pero que sólo tienen sentido en relación con este presente del discurso.

ha ido formando en nuestra lectura “Me desperté, rodeada de muertos tiesos, en esta fosa de formol” (209). Por otra parte, es justamente este espacio el que determina la situación de enunciación fantástica ante la que nos encontramos, el que afirma que la mujer que cuenta su historia es, en realidad, un cadáver narrante<sup>213</sup>.

Todo lo anterior, sin embargo, nada nos ha dicho sobre el punto que nos interesaba tratar en este apartado: la “fiabilidad” o “autoridad” que, según muchos autores, es absolutamente imprescindible en los narradores que pretenden conseguir el efecto fantástico. Si el paradigma de esta característica lo identificáramos, como hizo Todorov, con “el hombre medio”, el “hombre natural” —aquél que, según él, permitiría una sencilla identificación con los lectores—, comprobaríamos cómo la voz que narra este texto, se separaría radicalmente de él.

En primer lugar, se trata de una mujer que cuenta todas las calamidades que le han ocurrido en su vida: el complejo desde niña por su peso excesivo, su infancia infeliz en un contexto familiar complicado y en una escuela donde se sentía marginada, las continuas violaciones y el aborto que sufrió a los quince años, su muerte en la calle, alcoholizada y sola, y finalmente, el olvido al que se ve sometida incluso en ese depósito de la Facultad de Medicina para cuyas prácticas ni siquiera sirve.

---

<sup>213</sup> La importancia del espacio de la narración es una constante en los cuentos de todas estas autoras. Según Campra, la significativa aparición de descripciones detalladas de los espacios en este tipo de cuentos se debe a la necesidad de conseguir un eficaz “efecto de realidad” con el fin de provocar después, al introducir el elemento fantástico, que la ruptura sea más radical. Este interés por el detalle —especialmente aquél que tiene que ver con el espacio doméstico y con la decoración de las casas de las clases medias— fue puesto en evidencia por Silvia Molloy en su estudio sobre Silvina Ocampo; según Molloy, las descripciones detalladísimas que aparecen en sus cuentos constituyen una de las principales fuentes de las que emana lo que denomina su “simplicidad inquietante”. Se pueden reconocer, en las palabras de estas dos autoras, los ecos de las ideas de Roland Barthes en su artículo “L’effet de réel” de 1968. El colmo de este aparente apego a la realidad lo podemos encontrar en textos como “La rueda” de Dávila, en el que por su exacta descripción, hace reconocible el conocidísimo Sanborns ubicado todavía hoy en un edificio histórico (la Casa de los Azulejos) en el centro de la ciudad de México.

Sin embargo, el punto que determina el mayor alejamiento con respecto a la figura del narrador teorizada por Todorov, es el hecho de que la protagonista y narradora nos hable desde más allá de la muerte; no se trata aquí, como ocurría en el fantástico clásico, de que aparezca un cadáver parlante que haga temblar las leyes sustentantes del mundo del narrador (que también es el nuestro); en este caso, por el contrario, es el propio ser muerto el que toma la palabra<sup>214</sup>.

A pesar de que la instancia narrativa se sitúe, desde el principio, en este plano de lo insólito —ya que, hasta donde sabemos, los cadáveres no mantienen conversaciones—, tampoco podemos concluir por ello que estemos ante un cuento maravilloso situado en un mundo autónomo y sobrenatural, alejado de toda relación con el mundo social. Más bien sucede todo lo contrario: la historia que nos cuenta “La Barrila” es la que establece ese lazo con la realidad, este puente que la hace aparecer ante los lectores como una narradora “fiable”. La narración de su vida, además de ser muy dura, resulta completamente verosímil: ha sido una mujer sin mucha suerte desde pequeña y que ha acabado mendigando por las calles, alcoholizada, hasta el momento en que es asesinada por la paliza propinada por unos “chicos bastante mayorcitos”; como nadie reclama su cuerpo para enterrarlo, éste se queda en los depósitos de la universidad para servir como material de trabajo a los estudiantes de anatomía.

Al asunto de la fiabilidad —o la autoridad— de los narradores, Susan S. Lanser dedica las páginas de un trabajo posterior titulado *Fictions of authority. Women writers and narrative voice* (1992). En él, la autora cree posible diferenciar tres tipos de voces narrativas: la voz autorial, la voz personal y la voz comunal. En este caso, nos interesan especialmente las dos primeras.

Con “authorial voice”, Lanser se refiere a las voces que se sitúan fuera de la historia que cuentan (heterodieéticas) y que se dirigen a una audiencia pública que podría ser la de los propios lectores. La llama “authorial” porque reproduce siempre la situación estructural y formal de la autoría. Dentro del espectro de voces que se podrían englobar en este grupo encontramos diferentes

---

<sup>214</sup> Una estrategia similar es la utilizada por otra autora, Muriel Spark, en su relato “The Portobello Road”. En este caso, como en “Balneario”, lo fantástico emana del propio acto narrativo, de la voz de una muerta (Campra, 2008: 105).

posibilidades que se mueven entre los dos polos siguientes: o bien se trata de narradores cuya función única es realizar actos que Lanser denomina “representacionales”, es decir, la pura narración de los acontecimientos, o bien se trata de narradores que, además, llevan a cabo actos “extra-representacionales” como pueden ser los comentarios, las reflexiones, los juicios, las llamadas directas al narratario, etc. Cuanto más cerca nos situemos del primer polo, la voz narrativa resultará menos “humanizada” y, por lo tanto, según Lanser, gozará de un mayor grado de autoridad. Y al contrario, desde el momento en que vaya tomando parte en los acontecimientos que narra, se vaya humanizando, perderá, asimismo, grados de fiabilidad<sup>215</sup>.

No obstante, la voz narradora de “Balneario” no es de este tipo, sino que pertenece a uno de los personajes que intervienen en la acción: es la protagonista y al mismo tiempo interlocutora de una conversación en la que el lector solamente puede “escucharla” a ella. Correspondería a lo que Lanser llama una “personal voice”, una voz homodiegética que puede, o bien dirigirse a un auditorio público, o bien simular que se dirige a un destinatario privado, a un narratario interno (como ocurriría en este relato). Lo más interesante de sus reflexiones sobre el aspecto que estamos tratando, sin embargo, lo resume en estas palabras:

The authority of personal voice is contingent in ways that the authority of authorial voice is not: while the autodiegetic “I” remains a structurally “superior” voice mediating the voices of other characters, it does not carry the superhuman privileges that attach to authorial voice, and its status is dependent in a reader’s response not only to the narrator’s act but to the character’s actions, just as the authority of the representation is dependent in turn on the successful construction of a credible voice (Lanser, 1992: 19).

---

<sup>215</sup> Años después, Lanser vuelve sobre este asunto advirtiendo que la cuestión de la fiabilidad muchas veces se resuelve de manera poco clara: narratólogos como Gerald Prince han asegurado que la fiabilidad de los narradores es inversamente proporcional a la sospecha de su subjetividad. El problema, en estos casos, es la medición de esta “subjetividad”. ¿Qué es lo que se considera objetivo y qué subjetivo? Desde este punto de vista, las diferentes voces de narradoras han sido considerados “sospechosamente subjetivos” por no adaptarse a esta norma (Lanser, 2004: 133).

Su autoridad, por lo tanto, es contingente y depende de la capacidad que esta voz tenga de postularse como creíble. En el caso que nos ocupa, es la construcción de esta credibilidad lo que impide su lectura en clave maravillosa y lo ancla, por el contrario, en una realidad cotidiana.

Si, como hemos visto, esta voluntad de construir una voz y una historia creíble se basa por una parte en la propia historia pasada y desdichada que el personaje cuenta —que, además, no tiene ni un ápice fantástico—, por otra, es el especial trabajo con el lenguaje el que le otorga, al mismo tiempo, gran parte de su autoridad, de la credibilidad que, como lectores, depositamos en ella; un tono conversacional, con múltiples rasgos de oralidad, plagado de alusiones tanto al destinatario de sus palabras como a su contexto más inmediato.

La búsqueda de un tono lingüístico coloquial se refleja, por ejemplo, en un uso constante de frases hechas, entre las que podemos destacar : “se lo digo yo, que conozco el paño” (201), “Y ya me ve, tan fresca” (202), “como una piedra que ni siente ni padece” (205), “me hizo ir por la vida con más ojo” (207), “nunca fui un lince” (207), “¡Vaya pendón que estaba hecha!” (207), “para pagarme los garbanzos” (207), “¡Y anda, que los mandados eran finos!” (207), “que si estás como un tonel” (207), “y si me descuidaba, me metían mano” (208), “tampoco aquéllos me hacían ascos” (208), “me aficioné a empinar el codo” (208), “el aguardiente barato lo que me nubló un poco el seso” (209), “les mentaba la madre” (209), “dicen que a cada cerdo le llega su San Martín” (209), entre otras. Asimismo, su narración está plagada de otras marcas de oralidad, como los marcadores pragmáticos: “Claro, me tienen tan vista...” (203) “Nada, que se me cayó la criatura solita” (206), “Total, no tenemos nada que hacer” (206), “Bueno, eso creía yo, pero ¡cá!” (207), “Claro, como estaba aquí tiempo y tiempo (210), “Eh, oiga, córrase un poco hacia allá!” (212)... O los signos que denotan una entonación exclamativa o suspendida: “¡Buenos días, señor!” (201), “pero comprendo que un recién llegado...” (201), “¡Creí que me moría!” (202), “para qué le voy a contar...” (204), “pero de todas formas...” (204), “¡No vea usted qué revuelo! (205), “con aquellas manos de artista...” (206), “¡Entonces, qué le

voy a contar!” (208), “¡Ni un gramo!” (208), “¡Qué señor tan agradable!” (211)<sup>216</sup>.

Este trabajo de la voz y del registro lingüístico utilizado por la protagonista en este cuento contribuye, además, a otro de los componentes significativos que explota este relato y que, de nuevo, tiene la función de acercarlo a la realidad más cotidiana: el humor<sup>217</sup>. Ya sea por medio de chistes —como cuando, al principio, cuenta el mareo que le provocó su traslado a la fosa: “¡Creí que me moría! ¿No es gracioso?” (202)—, de exageraciones —“Me dijo que la capa de grasa hacía difícil trabajar conmigo, y que los estudiantes no se aclaraban con tanto tocino” (210)— o del relato de situaciones grotescas —como la burla que sufre una de las estudiantes por parte de sus compañeros cuando la visión del cadáver de la señora la hace vomitar (203)—, este texto persigue, casi en cada una de sus páginas, provocar una media sonrisa en el lector.

Tras todo lo anterior, podemos concluir que lo fantástico, lo insólito, aquello que hace temblar las normas de la realidad en este relato, no son los acontecimientos sobrenaturales narrados (como ocurría, tradicionalmente, en los cuentos de muertos vivientes), sino que es la propia narración, la enunciación misma, la que carga con el peso fantástico al postularse como la conversación mantenida entre dos cadáveres. La condición de posibilidad de la “voz personal” que nos guía en esta historia es lo verdaderamente fantástico, pues se trata de una mujer que,

---

<sup>216</sup> Mónica Zapata se refiere a algo parecido al estudiar el lenguaje de los cuentos de Silvina Ocampo que, según sus palabras, utilizan “unidades fijas” de la lengua para potenciar el simulacro mimético (Zapata, 1997: 99).

<sup>217</sup> La relación entre literatura fantástica y comicidad merecería ser objeto de una atención mucho más importante que la que se le ha prestado hasta hoy; no sólo los cuentos de Pedraza, sino también sus novelas, podrían ser un buen punto de partida. Del mismo modo, es interesante que los elementos cómicos de este relato se sitúen en boca de una narradora; como señaló Margaret Higonnet, el humor es uno de esos terrenos que, todavía hoy, parecen menos adecuados a la voz de las mujeres, no porque no hayan existido escritoras que lo hayan cultivado —como muchas de las poetas que recoge en su antología (Higonnet, 1996), o las mismas cuatro autoras que componen nuestro corpus— sino porque ha sido uno de esos elementos raramente estudiados por los análisis de obras escritas por mujeres. Podemos pensar que la causa de esto está en que la comicidad excede al *script* tradicional de género femenino. Sin embargo, por la capacidad que el humor posee para desbaratar convenciones, y por la recurrencia con la que se encuentran sus estrategias en las obras a las que nos estamos dedicando, constituye un elemento clave en la obra de cualquier autora de literatura fantástica.

según dice, lleva muerta y olvidada en un depósito de cadáveres dos años. Sin embargo, es esta misma voz —su modulación, su tono conversacional, sus guiños cómicos— la que, por otra parte, se esfuerza por tender continuamente ese puente hacia la realidad requerido por cualquier narración fantástica.

## **6.2. Voz narrativa y punto(s) de vista en el relato**

Para las reflexiones que vamos a dedicar a la cuestión del “punto de vista”, pasemos al segundo de los cuentos elegidos para hilar este sexto capítulo, el titulado “Historia de Mariquita” (páginas 450-454 del anexo); fue publicado inicialmente por Guadalupe Dueñas en 1958, dentro de su primer volumen de cuentos titulado *Tiene la noche un árbol*<sup>218</sup>. Como en los casos precedentes, aconsejamos realizar su lectura en este punto.

Atendiendo a las categorías anteriormente utilizadas, podemos pensar que la voz que narra este relato se ajusta de manera menos problemática que la anterior a las categorías de Genette: en cuanto al nivel narrativo, nos encontramos de nuevo ante una voz extradiegética, una narración en primer grado, es decir, exenta de un acto narrativo superior que le sirva de marco; en cuanto a su actitud narrativa, se trata de una voz homodiegética, que participa como un personaje en la historia. Aunque en una primera lectura podríamos estar tentados en calificarla, además, como autodiegética —considerando a la narradora como la protagonista del relato—, un análisis más detallado del texto nos llevará a no hacerlo puesto que, como veremos, resulta bastante difícil aceptar que éste tenga una única figura protagonista.

Por otra parte, este texto sí cumple la norma sobre el tipo de narratario que, según Genette, correspondía a los narradores extradiegéticos: un destinatario también extradiegético y no implicado en la acción que, por ello mismo, se puede identificar más fácilmente con el lector virtual del texto.

---

<sup>218</sup> La versión que utilizaremos para nuestras referencias, sin embargo, será la que apareció en 1985 dentro de la colección *Lecturas Mexicanas* del Fondo de Cultura Económica.

Hay un tercer aspecto que, del mismo modo, relaciona este relato con las formas más habituales de narración que encuentra Genette: su determinación temporal. Como es habitual en los narradores homodiegéticos, nos encontramos ante una historia “ulterior”, es decir, una historia que narra, desde el presente de su discurso, sucesos ocurridos a la primera persona narrante en un tiempo anterior. Prueba de ello es el contraste entre la mayoría de tiempos verbales pasados que se utilizan en el relato —y que sirven para dar cuenta, sucesivamente, de la niñez y de la vida adulta de la narradora— y las escasas formas de presente que le sirven para pautar la posición temporal desde la que se produce la enunciación: “como explico” (23), “Recuerdo que” (24), “Ahora yo lo conservo (...) no lo tiro” (25), “no puedo olvidar el prado (...) Me preocupa saber (...) Cuando contemplo (...) se me nubla el corazón (...) se me agolpan (...) reconstruyo (...) descubro” (27).

La gran mayoría de estas formas —en concreto, las siete últimas— pertenecen a los dos párrafos que cierran la narración, las oraciones en las que se produce lo que Genette consideró la “convergencia final”, “casi indispensable” en los textos narrados por una voz homodiegética, entre la historia —en pasado— y el discurso —en presente.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, por lo tanto, este cuento encajaría sin problemas en la clasificación formulada por Genette (como ya hemos señalado, una de las teorías más extensamente utilizadas todavía hoy). Es en la cuestión del “punto de vista” en la que, sin embargo, este texto presenta algunas divergencias con respecto a la sistematización de Genette; esto se debe, como tendremos ocasión de analizar, a que el propio sintagma “punto de vista” tiene un valor bastante ambiguo.

Nos centraremos en primer lugar en la explicación de las concepciones sobre este asunto que han desarrollado dos de los autores a los que venimos siguiendo de cerca en nuestro trabajo, Todorov y Genette, para después mostrar de qué manera éstas nos pueden ayudar a entender la construcción de lo fantástico en la “Historia de Mariquita”.



El “punto de vista” es tratado por Todorov en dos de sus trabajos: su aportación al número 8 de *Communications*, “Las categorías del relato literario”, en 1966 (Todorov, 1982), y el capítulo anteriormente citado, “El análisis del texto literario”, que apareció en *2. Poétique* formando parte de la colección *Qu’est-ce que le structuralisme?*, en 1973 (Todorov, 1975).

En éste último, Todorov hace una distinción que resulta fundamental entre lo que considera dos de las categorías propias del aspecto verbal de los relatos que no se deben confundir: la voz y la visión. Mientras que la primera correspondería al agente que construye la ficción, al narrador —que puede tener diferentes grados de presencia dentro del propio relato—, de la segunda afirma:

La tercera gran categoría que permite caracterizar el paso del discurso a la ficción, es la de la *visión*: los hechos que componen el universo ficticio nunca nos son presentados “en sí mismos” sino de acuerdo con una cierta óptica, a partir de un cierto punto de vista. Este vocabulario visual es metafórico, o más bien sinecdótico: la “visión” remplaza aquí a toda la percepción (...) las visiones tienen una importancia de primer orden. En literatura nunca nos encontramos con acontecimientos o hechos brutos, sino con acontecimientos presentados de una cierta manera (Todorov, 1975: 65-66).

Algunos años antes, Todorov había explicado esto mismo con palabras distintas; esta es la definición de lo que en 1966 denominaba “los aspectos del relato”:

Al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo percibimos, aunque de una manera distinta, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta. Es a los diferentes tipos de percepción reconocibles en el relato que nos referiremos con el término *aspectos* del relato (tomando esta palabra en una acepción próxima a su sentido de “mirada”). Más precisamente, el aspecto refleja la relación entre un *él* (de la historia) y un *yo* (del discurso), entre el personaje y el narrador (Todorov, 1982: 177).

Asimismo, en este trabajo, Todorov presentaba, siguiendo las pautas establecidas antes por J. Pouillon, una clasificación de las tres maneras en las que se puede dar esta percepción. En primer lugar, puede ser que el narrador sepa más que el

personaje y nos encontremos ante lo que define como “*Narrador > personaje (la visión «por detrás»)*”, en la que el narrador “ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él” (1982: 178).

En segundo lugar, puede darse una percepción en la que “*Narrador = personaje (la visión «con»)*”, en la que el narrador conoce lo mismo que sus personajes y, por lo tanto, “no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado” (1982: 178). Puede estar escrita en primera o en tercera persona y puede seguir el punto de vista de un personaje o de varios.

Finalmente, tenemos el punto de vista “*Narrador < personaje (la visión «desde afuera»)*”, menos frecuente, en el que el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes y, por lo tanto, sólo puede describir lo que percibe por medio de sus sentidos. Es un testigo, dice Todorov, “que no sabe nada” (1982: 179).

Este es uno de los antecedentes en los que se basará Genette en 1972 para construir su teoría sobre el “Modo narrativo”, y más concretamente, sobre lo que denomina la “perspectiva” o la “focalización” del relato<sup>219</sup>. De igual manera que el autor anterior, Genette aboga por la necesidad de deslindar dos cuestiones que, normalmente, se confunden en el análisis de las ficciones: por una parte, la presencia o ausencia del narrador como personaje de la acción (lo que determina la voz de narrador, su actitud homodiegética o heterodiegética) y, por otra, la

---

<sup>219</sup> Cuando, en *Figuras III*, Genette habla del “modo narrativo”, se refiere a la “*regulación de la información narrativa*” que se puede observar tanto en la distancia como en la perspectiva desde la que se narran los acontecimientos (Genette, 1989a: 219-220). Resulta necesario hacer esta aclaración porque, como han señalado muchos autores, las teorías narratológicas tienen el inconveniente de la proliferación de tecnicismos que, muchas veces, no son utilizados de igual manera en las obras de sus diferentes autores. En este sentido, por ejemplo, cuando Todorov se refiere al “modo” de una narración, está aludiendo a algo completamente diferente, a las diversas maneras en las que las palabras de los participantes en los acontecimientos pueden ser integradas en el relato: el estilo directo, el indirecto, o el discurso contado (Todorov, 1975: 59-60).

posición desde la que se narran los acontecimientos (lo que determina su modo, la perspectiva o focalización interna o externa<sup>220</sup>).

Así pues, Genette propone la utilización de una nueva terminología que adapte la clasificación de Todorov a su idea sobre la “focalización”. Cualquier narrador (ya sea homodiegético o heterodiegético, ya sea en primera persona o en tercera) puede adoptar diferentes perspectivas: en primer lugar, puede que no se limite a la focalización concreta de ninguno de sus personajes y nos encontremos, por lo tanto, ante una “focalización cero”. Esto corresponde, según Genette, a lo que Todorov había definido como “la visión por detrás”, en la que la ausencia de focalización permite al narrador traspasar los límites físicos y psicológicos de sus personajes.

En segundo lugar, tendríamos la “focalización interna”, en la que el narrador toma la perspectiva de alguno de sus personajes; ésta puede ser “fija” (si atiende solamente a un personaje), “variable” (si el personaje focal va cambiando) o “múltiple” (cuando un mismo acontecimiento se evoca más de una vez y a partir de puntos de vista diferentes).

Como tercera y última posibilidad, Genette habla de la “focalización externa”, aquélla en la que los personajes actúan sin que “en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sus sentimientos” (Genette, 1989a: 244-245).

Lo más importante de la clasificación que hace este autor, por lo que respecta a lo que vamos a ver a continuación, nos han parecido los dos matices siguientes. Tras presentar su clasificación, Genette asegura que no es necesario que el criterio de focalización se mantenga fijo en la totalidad de una obra, es decir, que es posible que éste varíe en su desarrollo: “la fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino más bien, a un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve” (1989a: 246). Como podemos comprobar en casi cualquier obra narrativa, no es extraño que el punto de vista

---

<sup>220</sup> Como el propio autor reconoce, toma el término “focalización” de la expresión “focus of narration” utilizada por Cleanth Brooks y Robert Penn Warren en 1943, en *Understanding fiction*.

desde el que se narran los acontecimientos cambie pasando de un tipo de focalización a otra.

Por otra parte, Genette advierte de la inconveniencia de considerar los diferentes modelos que ha presentado como “tipos puros”, ya que, en muchas ocasiones, éstos no funcionan así. La prueba que ofrece para demostrar este hecho nos resultará útil para observar de qué manera funciona el juego de focalizaciones en nuestro texto. Genette afirma que, en sentido estricto, resulta bastante complicado establecer una diferencia tajante entre una focalización externa y una interna. En realidad, si fuésemos muy rigurosos, sólo podríamos considerar como textos con focalización interna — la “visión «con»”— aquéllos en los que el personaje focal no apareciera nunca descrito desde su exterior. Este hecho reduciría la categoría hasta hacerla casi prescindible, puesto que se limitaría a describir únicamente los textos con forma de “monólogo interior”. Por eso, Genette aconseja tomar el término en un sentido “menos riguroso” y considerar como tales muchas focalizaciones que no son puramente “internas”; para ello, bastaría con que fuera posible reescribir esos segmentos narrativos en primera persona sin que esto entrañase una alteración semántica significativa:

Así, una frase como «James Bond divisó a un hombre de unos cincuenta años, de aspecto joven, etc.» es traducible en primera persona («divisé, etc.») y corresponde, por tanto, para nosotros a la focalización interna. Al contrario, una frase como «el tintineo contra el cristal *pareció* dar a Bond una repentina inspiración» es intraducible en primera persona sin incongruencia semántica evidente. Se trata de una focalización externa típica por la ignorancia señalada del narrador respecto de los pensamientos auténticos del héroe (Genette, 1989a: 248)<sup>221</sup>.

Por lo tanto, aunque para ello tenga que asumir los límites borrosos de la categoría, considera la focalización interna como una perspectiva que se da más

---

<sup>221</sup> Toda esta argumentación, como reconoce Genette, proviene del trabajo “Introducción al análisis estructural del relato”, el texto de Roland Barthes que encabezó *Communications* 8 en 1966. Barthes, sin embargo, no alude en su texto a la “focalización”, sino que utiliza estos ejemplos y esta prueba de paso de una tercera a una primera persona para diferenciar los dos sistemas de signos que considera propios de la narración: el personal y el apersonal (Barthes, 1977: 40-41).

allá del monólogo interior, siempre que la voz del narrador —sea del tipo que sea— adopte el punto de vista de alguno de sus personajes.

La focalización, desde que Genette publicara *Figuras III*, ha sido una de las cuestiones más debatidas en el campo narratológico. Apuntaremos, finalmente, algunas ideas de Mieke Bal ya que pueden ayudarnos a entender la crítica realizada por algunas investigadoras feministas. Según su clásica introducción, Bal diferencia tres niveles en los que se debe dividir el trabajo de un narratólogo: la fábula (el conjunto de acontecimientos lógicos y cronológicamente desarrollados que unos actores causan o experimentan), la historia (la forma en la que se presenta la fábula, la disposición de unos elementos con respecto a otros) y el texto narrativo (la historia convertida en signos lingüísticos, contada mediante lenguaje). Esta separación de niveles permite a la autora diferenciar entre dos cuestiones que en muchas ocasiones se han confundido: el narrador — el “sujeto lingüístico” que se expresa mediante el lenguaje que constituye un texto— y la focalización que, sin embargo, pertenecería al ámbito de la historia. Aunque en la práctica estos dos componentes no se pueden aislar completamente, merece la pena hacer esta disociación para diferenciar, dice Bal, “entre *los que ven* y *los que hablan*” (Bal, 1987: 108). Según señala en este mismo texto, prefiere la palabra “focalización” porque la considera un término técnico, relacionada con disciplinas visuales como la fotografía y el cine. Esta tecnicidad ayuda, por una parte, a combatir la ambigüedad de otros como “punto de vista” o “perspectiva” y, por otra, a poner de manifiesto el valor interesado y manipulador de la “visión”.

Habría que añadir, sin embargo, que el término tiene para esta autora un matiz que no poseía en Genette; como éste último, Bal entiende la focalización como “una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo” pero también como “la relación entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe”, o en otras palabras, el vínculo entre el focalizador y el objeto focalizado (1987: 108).

En un texto posterior insiste en que su interés por la focalización tenía que ver con el convencimiento de que la “visión” en una historia, era siempre la mezcla entre el “ver” y el “interpretar”. Por eso, señala que su teoría está mucho más

cerca de Benveniste —y su propuesta de concepción performativa del significado (construido siempre en la interacción entre un sujeto y un objeto)— que de Genette. Con esta advertencia, se puede entender más fácilmente que la propia Bal considere su concepción de focalización “irreconciliable” con la de Genette mediante afirmaciones como la siguiente: “Para Genette, una narrativa puede estar desenfocada, es decir, puede ser «neutral». Para mí esto no es posible y fingir que lo es sólo sirve para mistificar el inevitable impulso ideológico del texto” (Bal, 2005: 54). Si bien es cierto que a partir de ahora nos centraremos en las ideas de Genette para analizar de qué forma surge lo fantástico en el texto que hemos propuesto, no podemos obviar esta crítica de Mieke Bal ya que, como veremos, volverá a aparecer al final de este apartado de la mano, en este caso, de Susan S. Lanser.

Todo este repaso teórico-narratológico nos va a servir para argumentar, a continuación, en qué medida el juego de puntos de vista establecido por Guadalupe Dueñas en “Historia de Mariquita” es indispensable para la aparición de lo fantástico en el relato<sup>222</sup>.

La estrategia que despliega este cuento desde el principio es la de mostrar, a través de esta voz extradiegética-homodiegética, un mismo hecho insólito —la conservación del cuerpecito muerto de una recién nacida en un “pomo de chiles”— a partir de la contraposición de, por lo menos, tres puntos de vista: el de la narradora, el de su hermana Carmelita y el de su padre.

Se trataría, por lo tanto, de una focalización múltiple, en terminología genettiana o, lo que es lo mismo, de una “visión estereoscópica”, según Todorov; en cualquier caso, se trata de la conjugación de la pluralidad de percepciones que, ante un hecho concreto —un secreto de familia— tienen diferentes personajes. Si, por una parte, esto nos da una “visión más compleja del fenómeno descrito”, por otra, sus distintas visiones “nos permiten concentrar nuestra atención sobre el

---

<sup>222</sup> Si en el primer apartado de este capítulo señalamos cómo la cuestión de la voz narrativa había sido normalmente omitida de los estudios sobre literatura fantástica, el “punto de vista” ha tenido, si cabe, una fortuna aún menor: ninguno de los estudios que nos han servido de bibliografía presenta un análisis sistemático de esta cuestión aplicado al caso concreto de la literatura fantástica.

personaje que lo percibe, pues nosotros conocemos ya la historia” (Todorov, 1982: 179).

En cualquier caso, merece la pena fijarnos detalladamente en cada una de ellas para entender la complejidad del conjunto. A partir de la información incompleta que dan los primeros tres párrafos del relato —que no permiten intuir con seguridad quién o qué es Mariquita— aparecen las dos primeras focalizaciones, ambas internas: la del yo-narrador, que es la que prima en todo el relato, y la de su hermana Carmelita. Mientras que para la primera esta presencia es agradable y divertida, a la segunda le resulta aterradora: “Para mí, disfrutar de su compañía me pareció muy divertido; pero mi hermana Carmelita vivió bajo el terror de esta existencia” (24)<sup>223</sup>.

Después de narrar, en otros tres breves párrafos, la historia completa de la desdichada niña —su nacimiento prematuro, su muerte y la decisión del padre de, en vez de enterrarla, conservarla en un “pomo de chiles” con una “sustancia de su química exclusiva”— el tercer punto de vista que nos interesa, la visión del padre, aparece mediante una focalización externa; la consideramos así porque la narradora, aunque lo intuya, no sabe con seguridad qué es lo que el personaje piensa:

Recuerdo que por lo menos una vez al año papá reponía el líquido del pomo con nueva sustancia de su química exclusiva —*imagino* que sería aguardiente con sosa cáustica—. Este trabajo lo efectuaba emocionado y *quizá* con el pensamiento de lo bien que estaríamos sus otras hijas en silenciosos frascos de cristal, fuera de tantos peligros como auguraba que encontraríamos en el mundo (25) [el subrayado es nuestro].

Tres visiones que se dirigen hacia un mismo “objeto focalizado” (en terminología de Bal) con actitudes diferentes: mientras que el yo narrador y el padre comparten, desde el principio, un sentimiento de familiaridad y bienestar

---

<sup>223</sup> Podríamos pensar, asimismo, en la fusión que estas dos focalizaciones sufren cuando, sobre todo en la segunda mitad del relato, se evoca continuamente al “nosotros” compuesto por las seis hermanas que heredan el estuche de la primogénita. Sin embargo, para la observación del surgimiento de lo fantástico vamos a proponer, basta la comparación de las tres visiones que aquí tratamos.

hacia ella, para Carmelita —así como también para su madre, para las demás hermanas y para la gente ajena a la familia— el cadáver de la hermana conservado en un bote resulta un hecho siniestro y terrorífico. Graciela Monges así lo advierte sirviéndose de la definición freudiana:

En su ensayo *Lo siniestro* Freud define el término *unheimlich* (lo siniestro) como un sentimiento de carácter oculto que surge siempre que uno se encuentra desconcertado o perdido ante una situación. Lo siniestro es inquietante y provoca terror. Al término *unheimlich*, lo siniestro, Freud opone el *heimlich*, o sea, el del ser familiar que evoca bienestar.

En el relato de Dueñas, la presencia de aquella niña muerta representa para la narradora algo *heimlich*, común, íntimo, secreto, hogareño, al punto que descansa en la misma habitación en que las hermanas duermen (...) Lo que es familiar, íntimo, confortable para la narradora, resulta algo oculto y angustiante para las demás (Monges, 1996: 204).

Hemos elegido este texto porque, según lo que acabamos de ver, demuestra la importancia que el punto de vista tiene en la propia construcción del efecto fantástico. La percepción de Carmelita —así como también la de todos estos otros personajes para los cuales Mariquita es una presencia siniestra, macabra— aparece en el cuento como el contrapunto que permite su lectura fantástica. Si estos puntos de vista no hubiesen entrado a formar parte del relato, nada impediría una lectura maravillosa que entendiese la historia como otra versión del cuento del rey que encerraba a sus hijas en tinajas<sup>224</sup>. Que en un momento la focalización pase a esta hermana aterrorizada por el acontecimiento es lo que tiende el puente hacia la “realidad” necesario para provocar el desconcierto que requiere cualquier cuento fantástico ya que representa, en él mismo, la reacción probable del lector.

Por lo tanto, no estamos en absoluto de acuerdo con la lectura que de este mismo relato hizo Rose S. Minc en 1977 dentro de su obra *Lo fantástico y lo real en la obra de Juan Rulfo y Guadalupe Dueñas*. En su interpretación, separa claramente

---

<sup>224</sup> En castellano, es uno de esos cuentos de nunca acabar: “Érase una vez un rey que tenía tres hijas, las metió en tres botijas y las tapó con pez. ¿Quieres que te lo cuente otra vez?”.



la primera parte del relato (en la que la narradora se refiere a su infancia) de la segunda (en la que habla ya de su vida adulta, cuando sus padres ya no están).

Según ella, lo fantástico opera únicamente en la segunda, ya que en la primera la existencia de Mariquita está “perfectamente integrada en lo cotidiano (...) Lo que describe en la primera mitad del cuento es en apariencia sencillo, claro, y si no enteramente “normal”, al menos factible” (Minc, 1977: 125). Lo fantástico surgiría cuando, una vez desaparecidos sus padres, las hermanas siguen cambiándose de casa y llevando con ellas el bote; y especialmente cuando, dentro del “caserón en ruinas”, comienzan a darse sucesos especiales como los “duendes”, los “derrumbes innecesarios”, los “sorprendentes bailoteos de candiles y paredes” o los “inocentes quebraderos de trastos y cristales” (26). Según Minc, estos elementos, considerados por ella como los únicos fantásticos del relato, tienen la función de atestiguar el trauma y la locura de la narradora adulta.

Es una propuesta que, desde nuestro punto de vista, empobrece de manera innecesaria la lectura fantástica del cuento ya que si, por una parte, sólo atiende a una serie muy escasa de motivos fantásticos tradicionales, por otra, se encarga de justificarlos —suavizándolos y domesticándolos— mediante la inclusión de una supuesta locura de la protagonista que, en el texto, no es en absoluto explícita.

Contrariamente a esta lectura, pensamos que donde reside realmente lo fantástico en este cuento es en el juego de los diferentes puntos de vista, de las visiones confrontadas que, si por una parte, nos presentan un acontecimiento insólito como cotidiano, por otra, y al mismo tiempo, cuestionan su familiaridad.

Una vez más es el trabajo de Susan S. Lanser (1981) el que nos llamó la atención ante la importancia crucial que el punto de vista adquiere en cualquier estudio narratológico feminista y el que nos hizo aplicarlo, más tarde, a nuestro corpus. La argumentación de Lanser comienza explicando algo a lo que hicimos referencia unas líneas más arriba: la ambigüedad que la propia expresión “punto de vista” conlleva ya que, por lo menos, significa dos cosas que normalmente se confunden. Por un lado, entendemos el punto de vista como una categoría objetiva: la posición física desde la cual un elemento es observado, el ángulo de

visión. Por otro, sin embargo, “punto de vista” también sirve para referirnos a la manera que una persona tiene de ver las cosas, a su visión de mundo, a su actitud. Son valores parecidos y relacionados, pero en ningún caso equivalentes.

Ante esto, la teoría tradicional ha optado por obviar el segundo de los significados y estudiar únicamente el primero —más superficial y cuantificable— mediante toda una serie de tecnicismos que, más que aclarar el asunto, producen lo que Lanser califica como una cierta “miopía pseudocientífica”. A pesar de la importancia que teorías como las de Genette han tenido para su estudio, todas ellas han evitado sistemáticamente tratar esa otra parte del punto de vista, aquélla que habla de la actitud del narrador o de los personajes con respecto a los hechos narrados; sin embargo, parece claro que, para una lectura en contexto como la que propone cualquier estudio comparatista y feminista, esta segunda manera de entender la categoría sería, por lo menos, tan significativa como la primera<sup>225</sup>.

Este apartado, hasta el momento, se ha dedicado únicamente a aplicar al cuento de Dueñas los conceptos sobre el punto de vista esgrimidos por estas teorías narratológicas. Aunque por una parte, la novedad sea bastante significativa—ya que, como hemos señalado, no es habitual un análisis de focalizaciones en obras fantásticas, ni mucho menos, en un texto tan excéntrico como éste<sup>226</sup>— por otra, falta todavía un último paso.

No se trata en absoluto de negar la utilidad que en este asunto tienen los trabajos discutidos hasta el momento sobre la “visión” o las “focalizaciones”, sino de entender, como pretende hacer Lanser, que este análisis técnico tiene que ir más allá para dar cuenta de en qué punto estas perspectivas, presentes de manera

---

<sup>225</sup> Creemos en este punto reconocer una crítica similar a la que Mieke Bal realizó para la teoría genettiana de la focalización. Desde el momento en el que entiende la focalización como la relación que se establece entre objeto y sujeto que lo percibe, como apuntamos anteriormente, cualquier intento de objetividad resultará inútil: “la percepción depende de tantos factores que esforzarse por ser objetivos carece de sentido” (Bal, 1987: 108).

<sup>226</sup> Sobre este punto, también han llamado la atención las diferentes críticas a las teorías narratológicas clásicas por haber sido formuladas, únicamente, a partir de las obras de autores canónicos como Proust o Balzac.

diferente en las diversas narraciones, se relacionan con la ideología —y, en especial, con la ideología de género.

Como admitió Todorov, todas las frases de un texto incorporan alguna información sobre la mente del que habla (1975: 54), y especialmente, a través de la actitud que expresa hacia lo que cuenta, de su punto de vista<sup>227</sup>; se hace evidente entonces, como señala Lanser entre otros, que la dimensión ideológica estará tremendamente ligada a él.

Si, por una parte, hemos visto cómo Guadalupe Dueñas, para desconcertar al lector, juega en la primera parte de su cuento con la confrontación de diferentes puntos de vista, observemos ahora de qué manera afronta esta misma cuestión en su segunda mitad, a partir del párrafo que comienza con la frase “Pasó el tiempo, crecimos todas” (25).

Lo que más llama la atención es el cambio en la voz narrativa, que pasa de lo que Lanser llamó una “voz personal” —la del yo-narradora— a convertirse, ahora de manera más clara, en una “voz comunal”, enunciada por un “nosotras” que corresponde a las seis hermanas. El punto de vista, en este momento, sufre una alteración paralela pues, como podemos observar en las frases siguientes, la visión desde la que ahora se habla incumbe a todas las hermanas por igual. Exceptuando los dos últimos párrafos en los que se retoma la voz personal, esta segunda parte presenta una perspectiva común que no se centra ya en las maneras individuales de afrontar el mismo hecho, sino que insiste en la identidad de esfuerzos que las hermanas realizan para lograr unos fines compartidos: seguir trasladándose siempre juntas y con Mariquita, arreglar el caserón, esconder a la niña en el ropero y finalmente, cuando son descubiertas, enterrarla “como si se tratara de un canario” (27).

Según Susan S. Lanser, esta “voz comunal” —a la que añadimos nosotros este “punto de vista comunal”— no ha sido hasta el momento tenida en cuenta por ninguna teoría narratológica contemporánea. Sin embargo, es muy habitual y

---

<sup>227</sup> “Quien dice «Este libro es hermoso» establece un juicio de valor y con ello se introduce entre el enunciado y su referente; pero quien dice «Este árbol es grande» enuncia un juicio del mismo género, aunque menos evidente, y nos informa por ejemplo acerca de la flora de su país” (Todorov, 1975: 54).

significativa en textos escritos por mujeres (así como también en narraciones de comunidades marginadas o amenazadas). Su sola posibilidad de existencia, su perspectiva conjunta y plural, tiene la capacidad de poner en cuestión, según Lanser, dos de los pilares fundamentales sobre los que descansan todavía hoy los mecanismos de la voz narrativa y el punto de vista occidental: el individualismo y el androcentrismo<sup>228</sup>. Unos pilares que, a la vista de todo lo dicho, no nos sirven para comprender la complicada estrategia que Guadalupe Dueñas traza en este brevísimo cuento.

### **6.3. La enunciación fantástica: dos viajes truncados de Silvina Ocampo**

No podemos acabar este capítulo sin dedicarle un apartado especial a las estrategias narrativas que Silvina Ocampo explota en el marco de la propia enunciación en algunos de sus relatos. Antes de seguir adelante, sin embargo, recomendamos leer el texto del anexo titulado “El pasaporte perdido”, publicado por la autora en su primer volumen de relatos, *Viaje olvidado*, en 1937 (páginas 455-457).

El motivo por el cual este cuento ha llamado nuestra atención responde a una pregunta que nos surgió justo después de su lectura: ¿por qué podemos considerar que éste es un relato fantástico?; ¿cuáles son los elementos que nos permitirían esta clasificación?

En primer lugar, se trata del relato de un viaje truncado, una narración que, por lo tanto, sólo puede coincidir con las historias de viajes tradicionales en la atención prestada al momento de la partida en el puerto de Buenos Aires, cuando la protagonista se despide de su madre. La llegada al destino fijado o el retorno al

---

<sup>228</sup> Sería interesante realizar, en otra ocasión, una reflexión sobre la relación entre la teoría de la focalización entendida desde la teoría narratológica y desde la fílmica, especialmente en su vertiente feminista. En este sentido, Judith Halberstam advertía la existencia de una “visión compartida” en lo que denomina cine *queer*, de una “mirada transgenérica” que no se limita a crear o mostrar una “excepcionalidad transgresiva”, sino que muestra una “visión de comunidad, posibilidad y redención mediante la colaboración” (Halberstam, 2004: 68).

punto de partida —las otras dos piezas imprescindibles de todo relato de viajes— son imposibles después del naufragio del trasatlántico.

Es esta circunstancia la que permite, sin embargo, su lectura fantástica; en la línea de otros muchos de sus relatos, se puede afirmar que lo extraño aquí no surge en absoluto de la trama, de la historia que se cuenta, sino más bien, como ha apuntado Teodosio Fernández, de la posición desde la cual se cuenta:

La extrañeza estriba con frecuencia no en los hechos narrados como en la perspectiva adoptada para relatarlos, una perspectiva limitada que parece dejar los acontecimientos más claros para el lector que para los personajes que los observan, los viven o los recuerdan (Fernández, 2003: 217).

La historia contada desde la perspectiva de una víctima del naufragio es lo que, al final, siembra la duda que afecta a todo el relato: si Claude, la niña protagonista, se ha hundido en el fondo del mar antes de llegar a Liverpool (sacrificando su vida para salvar a Elvia, su doble-adulta, su “madre” a bordo), quién es entonces la que ha estado narrando y pensando en primera persona en este relato; ¿es su fantasma o la propia Elvia, su doble sonámbula, que ha sobrevivido vagando en barco para contárnoslo?

No tenemos en este caso las pruebas de que, como ocurría en el cuento anterior de Pilar Pedraza, sea un personaje muerto el que esté narrando desde el más allá, sino que es el complicado juego de voces y puntos de vista que la autora teje conscientemente el que lo posibilita.

Desde los párrafos iniciales encontramos las dos voces que se van a ir superponiendo a lo largo de toda la narración: la de Claude Vildrac, narradora en primer grado que cuenta su propia historia, una voz extradiegética homodiegética siempre identificada entre comillas, y la de un narrador externo —extradiegético heterodiegético— que, sin embargo, asume constantemente el punto de vista de la niña<sup>229</sup>.

---

<sup>229</sup> Un uso de esta focalización aparece, por ejemplo, cuando narra la sensación funesta que provoca en la pequeña el plato del restaurante en el que almuerza por última vez con su madre: “Su madre se había reído y a Claude le pareció un presagio funesto. Recordó que ese día habían almorzado en un restaurante que se llamaba La Sonámbula. En cada plato había una sonámbula chiquitita, de cabello suelto, con los brazos

Es la combinación de ambas la que, si por una parte permite a los lectores entrar en el mundo peculiar de Claude —sobre todo en sus miedos y sus deseos—, por otra, posibilita que presenciemos, desde fuera, la escena final en la que la niña, corriendo detrás de Elvia “se hunde para siempre, llevándose su nombre y su rostro sin copia al fondo del mar” (Ocampo, 2006a: 30)<sup>230</sup>; una escena que hubiera resultado completamente diferente si en ella se hubiese recurrido a lo que Genette denominó la actitud homodiegética.

Este detalle —el retorno a la narración heterodiegética— abre, al final, el misterio principal sobre el que se construye el texto: ¿quién es quien cuenta la muerte de la niña?; ¿Elvia que finalmente consigue salvarse gracias a Claude?; ¿Claude convertida en Elvia años después del naufragio?; ¿cualquier otro pasajero del trasatlántico?; ¿un narrador externo sin ninguna relación con la trama?

Atendiendo a los pocos testimonios que tenemos de la propia Silvina Ocampo sobre su escritura<sup>231</sup>, nos podríamos sentir tentados de afirmar que esta estrategia de superposición de actitudes narrativas diferentes en un texto tan breve podría atender a un descuido, a una falta de revisión de las versiones finales de sus textos, a una manera natural y espontánea de narrar que la lleva a realizar estos cambios constantes, inconsistentes y —podríamos pensar— azarosos.

Sin embargo, como han apuntado muchos de sus críticos, tratándose de una autora como Ocampo deberíamos ir un poco más allá para proponer una lectura más profunda de esta estrategia; tener en cuenta que en sus textos, no es azar

---

tendidos, cruzando el puente; esa sonámbula era más bien una mujer desembarcada de un naufragio, que perdió su pasaporte a los catorce años, su casa y su familia” (Ocampo, 2006a: 29). En el estudio que Klingenberg dedica a los cuentos de esta autora denomina a casos como éste, el de una voz heterodiegética focalizada en un personaje que se alterna con la voz autodiegética del mismo, como “escándalos de focalización” (Klingenberg, 1999: 58).

<sup>230</sup> Esta edición de sus cuentos completos será la referenciada en todo momento, por lo que a partir de ahora sólo se citará el número de la página.

<sup>231</sup> A pesar de las entrevistas que han sido publicadas en diferentes momentos, las referencias hacia su propia obra son bastante escasas; una prueba de lo que Danubio Torres Fierro denominó la preservación de “su trastienda propia” de escritora (1995: 80).

todo lo que parece —en especial con respecto a las voces narrativas inusuales que utiliza.

Torres Fierro ha apuntado que, en muchas ocasiones, las narradoras de sus cuentos presentan voces funámbulas: “una voz hecha de intermitencias, se acerca y se aleja, va y viene: una modulación que alternativamente nos ofrece garantías de certidumbres y de desconciertos y que serpentea, grávida, por el filo de una navaja” (Torres Fierro, 1995: 80). Voces que ocupan posiciones tan inestables como la de la propia Elvia “caminando lejos, lejos, por el puente (...) transformada en la sonámbula del plato”.

Sabemos, sin embargo, que los movimientos en la cuerda floja, lejos de ser aventurados, tienen que estar completamente medidos, milimétricamente calculados y ensayados para evitar la caída mortal. Por ello, muchos otros críticos, como por ejemplo María Bermúdez, no han dudado en identificar el trabajo consciente con los “modos de enunciación” como una de las principales constantes del trabajo de Ocampo, aquélla que revela, además, “un intenso ejercicio con las formas narrativas del relato”:

Una elaboración narrativa que puede verse en textos y estructuras tan variadas como las de los relatos «Los sueños de Leopoldina» (en el que finalmente descubrimos que el narrador es un perro) y «La paciente y el médico» (con un esquema de focalización basado en la variación y el paralelismo entre la visión de una mujer y su médico) o «Carta perdida en un cajón» (donde desarrolla el modelo epistolar)... (Bermúdez, 2003: 236).

Tomando prestada una expresión que Raquel Prestigiacomo utiliza en su “Póslogo” a *Cuentos difíciles. Antología*, Bermúdez denomina este fenómeno “enunciación desconcertante”, un tipo de enunciación que implica la dispersión de la identidad del sujeto narrador “que no hace sino generar ambigüedad y contribuir a la disipación del sentido, disfrazándolo, difuminándolo y suscitando, en todo caso, incertidumbre” (Bermúdez, 2003: 236).

En este mismo sentido apunta la investigación doctoral presentada por Aída Díaz de León en 2003 con el título *From Disappearing Narrators to Signs of the Author: Images of the Subject in the Short Stories of Silvina Ocampo*. Según

Díaz de León, la obra cuentística de la autora puede ser entendida como un progresivo intento por dismantelar la idea del sujeto burgués como un todo dado, estable y unitario. A esta finalidad atenderían tanto las estructuras narrativas complejas presentes en muchos de sus textos<sup>232</sup>, como la aparición de sujetos inestables en la función de narrador de los hechos<sup>233</sup>.

Si hemos acudido a las propuestas de estos tres críticos es para resaltar una idea que nos parece fundamental cuando nos acercamos a la singular obra cuentística de Silvina Ocampo: los juegos con la instancia narrativa —y especialmente la combinación o superposición de voces y de puntos de vista dispares— además de ser estrategias conscientemente trabajadas, son los máximos responsables de la aparición de lo fantástico en muchos de sus textos. Una característica que, como demuestra “El pasaporte perdido”, empieza a ser explotada desde sus primeras publicaciones.

Este texto, por lo tanto, reúne los dos principales rasgos que hemos visto anteriormente en los relatos de Pilar Pedraza y de Guadalupe Dueñas: por un lado, como ocurría en el primero, encontramos una voz narrativa inusual y excéntrica —desprovista de autoridad— la de la niña Claude. Por otro, esta voz aparece combinada con otra heterodiegética indefinida, un narrador —¿o narradora?— en tercera persona que adopta la perspectiva de la niña. Como ya apuntamos entonces, cualquiera de las dos estrategias podría cuestionar las teorías sobre la individualidad y la autoridad de la voz narrativa que preconizaban autores como Todorov o Sartre. La figura del narrador fantástico descrita por ellos, a la luz de textos como los que venimos presentando, se revela como extremadamente restrictiva e insuficiente desde el momento en que las narradoras insólitas que hemos leído hasta ahora no sólo exceden sus límites,

---

<sup>232</sup> Díaz de León estudia, en el primer capítulo de su tesis, las técnicas narrativas que esta autora utiliza en la voz, la estructura y el orden de sus cuentos con el fin de construir paradojas, ironías e incongruencias: la utilización de dos narradoras que se contradicen en el cuento “El diario de Porfiria Bernal” sería un ejemplo de esta cuestión.

<sup>233</sup> El segundo capítulo de este estudio profundiza en los diferentes tipos de narradores clasificándolos en las siguientes categorías: “the unstable self”, “the bored self”, “the sexual self” y “the child subject”.



sino que parecen, con su sola existencia, lanzarles continuamente las preguntas más incisivas. Es la misma conclusión a la que llega Reina Roffé:

Lo que nos dice Ocampo por escrito es el reflejo de su propia manera de actuar a la hora de escribir si tomamos en cuenta (por lo que se desprende de sus propios testimonios) que escribir era para ella como cometer una travesura. Pero no cualquier travesura, de esas que son producto de una simple viveza de genio: previsibles, obvias, inocentes y, en definitiva, perdonables. No, *sus travesuras estaban cargadas de alevosía, es decir, de irreverencia y traición a toda regla*. Dignas de castigo (...) Es que su escritura tiene delito y Silvina Ocampo era consciente de ello. Sus cuentos no sólo *infringen las leyes del género*, sino la tradición cuentística rioplatense, que le rendía tributo a la anglosajona. En este sentido, lo más «castigable» es que su anomalía no opera por desconocimiento de las formas literarias, sino por todo lo contrario (Roffé, 2002: 17) [el subrayado es nuestro].

Teniendo en cuenta que Silvina Ocampo es una de las figuras definidoras del género fantástico en Latinoamérica —principalmente por su labor de edición de la *Antología de la literatura fantástica* en 1965 junto a Bioy Casares y Borges<sup>234</sup>—, está más que justificada la acusación de “alevosía” que Reina Roffé lanza en su ensayo. Si Silvina Ocampo comete en sus textos múltiples infracciones de las leyes que, hasta ese momento, habían regido el género fantástico, lo hace de una manera completamente consciente, alevosa e irreverente.

Vamos centrarnos ahora en una tercera cuestión —consecuencia de las anteriores— que podemos observar en los cuentos de esta autora y que, de nuevo, se puede entender como un intento de contradecir las principales líneas establecidas por la teoría de la literatura fantástica clásica. Nos referimos a lo señalado anteriormente, en palabras de María Bermúdez, como finalidad que pretenden conseguir sus cuentos con la construcción compleja y desconcertante de la enunciación: generar ambigüedad, negar un “sentido último”, suscitar muchos más interrogantes que respuestas.

---

<sup>234</sup> Para un estudio detallado de la trascendencia de esta publicación remito a Louis, 2001.

Como hemos comprobado, el inquietante final del cuento deja abiertas innumerables lecturas entre las cuales no hay ninguna que se imponga de manera clara: pudo suceder que verdaderamente Claude muriera ahogada y salvara a Elvia; pudieron morir las dos; o tal vez Elvia sea la proyección en el futuro de Claude, la niña que perdió su pasaporte —y con él su identidad— en un naufragio, y que en realidad estemos asistiendo a una superposición de dos planos temporales.

En cualquier caso, este cuento ejemplifica claramente el “aura desconcertante” con la que Rosalba Campra definió los cuentos de la autora; según ella, las historias de Silvina Ocampo se caracterizan principalmente por haber sido “construidas como recortes o esquirlas y no como narraciones conclusas” (Campra, 1997: 189). Esta voluntaria falta de cierre, de fijación de un sentido último, es la responsable de que la mayoría de sus relatos exploten siempre “lo incompleto, lo abierto, lo indescifrable” como fuente principal de ambigüedad e inestabilidad de significados. Para explicarlo mejor, Campra recurre a la siguiente metáfora sensitiva: “leer estos cuentos es como percibir un sabor que no logramos identificar, un dejo apenas, que nos lleva a probar una vez más, a pretender un conocimiento seguramente mortal” (1997: 197). Historias-fragmentos que, difícilmente, pueden ser completadas.

A esta misma reflexión apunta años después Patricia N. Klingenberg cuando estudia la aparición de lo fantástico y de lo grotesco en estos cuentos. Según su trabajo, Silvina Ocampo es una especialista en evitar la clausura en los textos; desplegando diferentes estrategias narrativas —muchas de ellas relacionadas con la existencia de una voz múltiple— la autora es capaz de hacer surgir y mantener la ambigüedad para poner en entredicho la noción de sujeto unitario: “The multiplicity and shifting positions of the narrator undermine the authority of the narrative voice, leaving the reader to create meaning from the disperse elements of the text” (Klingenberg, 1999: 57). Relatos, por lo tanto, que requieren siempre una lectura atenta, un proceso de encaje y de desciframiento de los fragmentos que aparecen, dispersos, en el texto.

En cualquier caso, tanto las reflexiones de Campra como las de Klingenberg parecen coincidir a la hora de apuntar la voluntad de Ocampo por infringir una de las reglas fundamentales por las que se había regido la composición de cuentos fantásticos desde las teorizaciones de Edgar Allan Poe: “la unidad de efecto” (Poe, 1987: 68). Con esta denominación Poe se refería a la necesidad de que, en una composición literaria —ya sea cuento o poema— todos los elementos tuvieran que estar planificados en función de un determinado efecto elegido por el autor de antemano, de un determinado cierre textual<sup>235</sup>.

Como hemos visto en el cuento anterior, no hay un cierre textual, sino un final truncado y ambiguo que propicia la incertidumbre y la inestabilidad. Además, según se puede comprobar con la lectura de estudios similares, es ésta una característica que Ocampo comparte con otras escritoras de relatos del siglo XX. Por citar sólo dos ejemplos, podríamos atender en primer lugar a la introducción realizada por Regina Barreca en su antología de relatos escritos por mujeres: según esta autora, el rechazo al cierre textual sería una de las estrategias que han utilizado las escritoras de manera insistente para desafiar los esquemas tradicionales de las “short stories” (Barreca, 1993: 6). Ésta es una de las razones que explican el porqué estos relatos han sido tan escasamente estudiados; según Barreca, se encuentran en un “punto ciego” para la crítica: al no adaptarse a un canon trazado a partir de las obras de varones, han sido frecuentemente malinterpretados y considerados defectuosos.

En este mismo sentido se dirige una de las conclusiones que Rosaline Mary Weaver extrae de los relatos escritos por dos autoras canadienses contemporáneas: Margaret Atwood y Alice Munro. Según apunta Weaver en su

---

<sup>235</sup> Una formulación de esta misma idea ya ha sido apuntada en este trabajo aunque en la versión de Horacio Quiroga: recordemos que este autor consideraba necesario que un autor de cuentos fantásticos escribiera siempre “desde el final”, partiendo del elemento que va a provocar la vacilación fantástica. No todos los críticos de Ocampo, sin embargo, están dispuestos a afirmar que la autora no respeta esta máxima clásica; Raquel Prestigiacomo, en el texto aludido anteriormente, considera que el “efecto unitario” es una de las características que marcan su obra cuentística (2000: 82-83); sin embargo su estudio, al contrario que sucede con el de Campra o el de Klingenberg, no justifica en absoluto esta afirmación con ejemplos textuales.

investigación doctoral<sup>236</sup>, el final abierto es un elemento clave de la narrativa corta en estas escritoras, una característica que permite reconocer una voluntad consciente de ataque a la tradición de la que han sido —y todavía son— excluidas.

A tenor de lo expuesto hasta aquí podemos afirmar que “El pasaporte perdido”, a pesar de ser un cuento publicado por Silvina Ocampo en el primero de sus libros (1937), anuncia muchas de las estrategias que la autora va a seguir explotando en toda su obra. La “enunciación desconcertante” —debida principalmente al juego de voces y de focalizaciones que establece— y el final abierto —que propicia la ambigüedad— son los dos “delitos” que Silvina Ocampo comete, en este caso, contra la tradición del relato fantástico.

Pasemos ahora a un cuento posterior, publicado por esta misma autora en 1970 dentro del volumen *Los días de la noche* y titulado “Hombres animales enredaderas” (páginas 458-465).

Nos encontramos, de nuevo, ante la historia de un trayecto truncado, inacabado, en este caso debido a un accidente de avión. La voz a través de la cual se cuenta este suceso es la de uno de sus pasajeros, único superviviente que, tras la catástrofe, se encuentra solo en medio de la selva. En principio —obviando el párrafo final del relato— podríamos asegurar que toda la historia está narrada mediante una voz convencional: autodiegética (ya que el narrador es al mismo tiempo el protagonista de los hechos) y extradiegética (porque narra en primer grado). La suya es, además, una narración simultánea, es decir, que cuenta en presente los acontecimientos que le van sucediendo en su estancia en la selva. Esto no evita que aparezcan referencias a un tiempo anterior cuando, por

---

<sup>236</sup> Nos interesa en especial el trabajo de esta investigadora porque, a pesar de que sus autoras no correspondan al ámbito en el que nos estamos moviendo, la metodología que utiliza es muy similar; su trabajo podría corresponder perfectamente a lo que más arriba hemos denominado los estudios de “Gender and Genre”, como queda atestiguado desde su mismo título: *Innovation within the Modern Short Story Through the Interaction of Gender, Nationality, and Genre: Margaret Atwood's Wilderness Tips and Alice's Munro's Open Secrets*.

ejemplo, rememora el momento del accidente —el ruido y la caída—, o recuerda a su compañera de asiento, su ciudad o las palabras de su madre. Del mismo modo, también aparecen referencias al futuro cuando intenta adivinar de qué manera se producirá su rescate.

Podemos afirmar por lo tanto que, si suprimiéramos las últimas nueve líneas del texto, estaríamos ante una voz unificada y coherente; los cortes bruscos que en algunas ocasiones podemos entrever en su narración (sobre todo las referencias repentinas a “aquellos ojos”), se justificarían como representación de un estado de desesperada soledad; como el propio narrador asegura en un momento “pasar de una idea a la otra sin orden alguno” es lo que define su pensamiento en esa difícil situación; un pensamiento en el que, además “un millón de voces discuten, se enemistan, se dedican a destruirme” (Ocampo, 2006b: 15)<sup>237</sup>.

Pero es justamente la convulsión que en esta voz narrativa se produce al final lo que nos interesa de la propuesta de Silvina Ocampo. Un último párrafo con el que la autora consigue desbaratar toda nuestra lectura anterior; apenas nueve líneas que nos obligan a desandar los pasos, a volver sobre lo leído con un gran número de interrogantes abiertos. La causa de todo el desconcierto es la aparición del género gramatical femenino en dos momentos: “no puedo estar ociosa” y “Estoy tan ocupada”.

Conociendo las estrategias que ha utilizado esta misma autora en otros de sus cuentos, lo primero que se nos ocurre es que se trate de una trampa cuidadosamente desarrollada a lo largo de todo el relato y que, en realidad, la masculinidad que le hemos atribuido al personaje sea solo un espejismo.

Hagamos un inciso para observar uno de los textos en los que más claramente utiliza esta maniobra: “Carta perdida en un cajón” publicado en *La furia y otros cuentos* en 1959. En este caso nos enfrentamos, como lectores, a un texto en primera persona, la siguiente carta:

---

<sup>237</sup> Esta edición será la referenciada en todo momento, por lo que a partir de ahora sólo se citará el número de la página.

¿Cuánto tiempo hace que no pienso en otra cosa que en ti, imbécil, que te intercalas entre las líneas del libro que leo, dentro de la música que oigo, en el interior de los objetos que miro? No me parece posible que el revestimiento de mi esqueleto sea igual al tuyo. Sospecho que perteneces a otro planeta, que tu Dios es diferente del mío, que el ángel guardián de tu infancia no se parecía al mío (...) Pensar de la mañana a la noche y de la noche a la mañana en tus ojos, en tu pelo, en tu boca, en tu voz, en esa manera de caminar que tienes, me incapacita para cualquier trabajo. A veces, al oír pronunciar tu nombre mi corazón deja de latir (...) En medio de la noche, me despierto con sobresaltos preguntándome: «¿dónde estará esa bestia? o ¿con quién estará?» (...) Ningún amante habrá pensado tanto en su amada como yo en ti (...) Cuando advertí tu presencia en aquella casa perdí por una fracción de un segundo el conocimiento. Tus pies lascivos estaban desnudos. Pretender describir la impresión que me causaron las uñas de tus pies sería como pretender reconstruir el Partenón. Creo, sin embargo, que en la infancia tuve el presentimiento de todo lo que iba a sufrir por ti (Ocampo, 2006a: 243-244).

Un poco más adelante sabemos que la destinataria de la carta se llama “Alba Cristián”, y esto parece corroborar la intuición de que quien la escribe sea un personaje masculino enamorado de esta mujer desde la infancia, desde que se conocieron en el colegio. Sin embargo, el texto enseguida pone en evidencia el patrón heteronormativo a partir del cual funciona nuestra lectura: quien escribe es, en realidad, una mujer que desde la infancia ha sentido una atracción dolorosa por Alba Cristián. Si volvemos a leer atentamente desde el principio, nos daremos cuenta de que no hay nada que marque el género de esta voz; de que Silvina Ocampo se ha esmerado muy cuidadosamente durante varias páginas en enmascarar las marcas de género para demostrar que nuestras lecturas de los textos responden a esquemas fijados a partir de los que actuamos de manera inconsciente<sup>238</sup>.

---

<sup>238</sup> Del mismo modo, en otros casos Ocampo utiliza una estrategia denominada por Raquel Prestigiaco como “travestismo enunciativo”, es decir, el enmascaramiento de la voz narrativa bajo diferentes vestiduras: en “Los sueños de Leopoldina” (Ocampo, 2006a: 259-263) tardamos en descubrir que la voz narrativa es la de un perro; lo mismo

Lo que se produce en la primera mitad de este cuento, es lo que Rosalba Campra, refiriéndose a “Historia con Migalas” (1980) de Julio Cortázar, denomina un “silencio artero”; según Campra, en este relato:

lo que sucede es confuso para el lector pero no para el narrador que sabe y calla. Tanto es lo que calla que sólo al final descubrimos que quien está narrando es una mujer: el «yo» narrador evita, a lo largo de toda la narración, cualquier adjetivo o participio que revele, antes de la frase final, su naturaleza femenina (Campra, 2008: 133)<sup>239</sup>.

Tanto Ocampo como Cortázar, por lo tanto, hacen un uso especial del silencio que enmascara el género gramatical de las voces narrantes, un silencio que en el caso de la lengua castellana, no puede más que ser consciente y profundamente trabajado. Ambos casos tienen la capacidad de desvelar que los procesos de lectura también están afectados por lo que Monique Wittig, entre otras, denominó el “pensamiento *straight*” —es decir, la presuposición de una heterosexualidad “compulsiva y obligatoria”.

Ahora bien, no es esto lo que ocurre en “Hombres animales enredaderas”: basta volver al principio del relato para observar que, en este caso, no hay tal “silencio artero”, no se produce el enmascaramiento del género, sino que éste está en todo momento presente: “No comprendo en qué forma sucedió el accidente: que yo

---

ocurre con la narradora de “Memorias secretas de una muñeca” (Ocampo, 2006b: 247-250).

<sup>239</sup> En esta historia una primera persona plural, un «nosotros», cuenta las inquietantes vacaciones de Navidad pasadas en un bungalow cerca de una playa. Lo que en principio parece un complejo desierto, se transforma en el momento en que una pareja de chicas se instalan en el bungalow contiguo; desde ese instante, la atención a lo que ocurre en casa de las vecinas es la principal ocupación de este “nosotros” hasta el día en que las dos muchachas desaparecen. A pesar de que no hay ninguna marca en el texto que lo pueda justificar, la lectura esperada de una historia como ésta nos lleva a pensar que ese “nosotros” corresponde a dos hombres. Sin embargo, en el párrafo final leemos: “A la hora de dormir nos habíamos puesto como siempre los camiones; ahora los dejamos caer como manchas blancas y gelatinosas en el piso, desnudas vamos hacia la puerta y salimos al jardín. No hay más que bordear el seto que prolonga la división de las dos alas del bungalow; la puerta sigue cerrada pero sabemos que no lo está, que basta tocar el picaporte. No hay luz adentro cuando entramos juntas; es la primera vez en mucho tiempo que nos apoyamos la una en la otra para andar” (Cortázar, 1996: 345).

esté *solo* en esta selva con los víveres y que no quede ni rastro a la vista del la máquina donde viajé, me desconcierta”; asimismo, un poco más adelante leemos “si doy curso a mis cavilaciones me volveré *loco*” (11-12) [el subrayado es nuestro]. Desde el principio, por lo tanto, la voz que narra, la del protagonista, aparece caracterizada por adjetivos masculinos.

Lo que ocurre es que Ocampo, una vez más y de manera alevosa, viola las normas de la voz narrativa unitaria y coherente; manteniendo aparentemente la focalización, sugiere la metamorfosis de este superviviente en la enredadera que lo acechaba durante días. Así pues, al final, entendemos que el hombre que nos ha estado contado, en presente, su estancia en la selva tras la catástrofe aérea se transforma en una planta sin más explicación, delante de nuestros propios ojos y siguiendo esta misma lógica de simultaneidad narrativa.

No es en absoluto la primera ni la única vez que esta autora, en su obra cuentística, explota el recurso clásico fantástico de la metamorfosis. En la entrevista realizada por Hugo Beccacece para *La Nación* (el 28 de junio de 1987) admite incluso que éste es uno de sus motivos predilectos al escribir:

H. B.- *Otro de los temas favoritos de tu obra es el de las metamorfosis.*

S. O.- Sí, siempre me fascinaron. He leído muchas veces el libro de Ovidio sobre las metamorfosis. ¿No te parece maravilloso que una cosa cambie y se transforme en otra? Me gusta ver cómo una cosa se hace otra; tiene algo de monstruoso y de mágico. Además en la vida todos nos metamorfoseamos. ¡Qué palabra más horrible! Cambian nuestras caras, nuestros sentimientos (cito desde Prestigiacomo, 2000: 91).

Inevitable resulta recordar otro de los cuentos de Ocampo, el titulado “Sábanas de tierra” —que apareció en el volumen *Y así sucesivamente*, en 1987— en el que se narran los últimos días en la vida de un jardinero. Una tarde que comete la imprudencia de introducir sus manos en la tierra, nota cómo éstas se agarran a ella de manera fatal; sus dedos se transforman en raíces mientras escucha los comentarios de la señora de la casa para la que trabaja y, cuando quiere darse cuenta, es incapaz de hacer que sus extremidades vuelvan a la superficie. Empieza a tener mucha sed y, entonces: “sintió su mano abrirse adentro de la



tierra, bebiendo agua. Subía el agua lentamente por su brazo hasta el corazón. Entonces se acostó entre infinitas sábanas de tierra. Se sintió crecer con muchas cabelleras y brazos verdes”. Sigue echando raíces durante toda la noche y cuando, por la mañana, escucha que alguien le llama se da cuenta de que carece de elasticidad, de que no puede moverse: “Desde ese día vivió de acuerdo con las leyes de Pitágoras; el viento y la lluvia se ocuparon de borrar las huellas de su cuerpo en la cama de tierra” (Ocampo, 2006b: 213).

Si en este caso el narrador heterodiegético es el que se encarga de anticiparnos en las primeras líneas del texto que la metamorfosis es una amenaza a la que se enfrenta el jardinero —que por eso ya no utiliza sus manos para quitar los “yuyos” de la tierra y evita el contacto con el agua— una segunda lectura de “Hombres animales enredaderas” muestra cómo también aquí varios momentos anticipan el futuro del protagonista transformado: por ejemplo, cuando está intentando averiguar de dónde procede el intenso olor de las adormideras leemos “es un perfume que no aspiré en ninguna otra parte del mundo, un perfume embriagador y a la vez sedante. Husmeando como un perro ¿me volveré perro?” (13); o cuando, recordando a su compañera de asiento en el viaje pide a Dios: “que me sea dado no olvidarme de aquellos ojos. Que el iris viva en mi corazón como si mi corazón fuese de tierra y el iris una planta” (15); asimismo, la frase “Ingresé en este mundo vegetal desconociéndolo totalmente” (16) parece erigirse como una maldición que no tarda en cumplirse de manera dolorosamente literal.

La metamorfosis que propone este relato, a pesar de ser similar a la del jardinero en su contenido —en tanto que ambas representan la transformación de un ser humano en una planta— para los lectores nos resulta mucho más insólita, mucho más “escandalosa”, porque lo que se transforma aquí es el propio actante-narrador, el “yo” en el que estamos confiando desde el principio del cuento. El hecho de que la transformación no se cuente “desde fuera” —como ocurre en “Sábanas de tierra”— sino que se dé sin más en la voz autodiegética, resulta tremendamente desconcertante para un lector que se ve obligado a volver atrás más de una vez para adivinar lo que ha ocurrido.

Según Maria B. Clark, el cuento que estamos analizando es un claro ejemplo de cómo Silvina Ocampo, insertándose conscientemente en la tradición de la literatura fantástica —al servirse del motivo clásico de la metamorfosis<sup>240</sup>— logra subvertirla cuestionando al menos dos de los ejes u oposiciones binarias sobre los cuales se asienta nuestro paradigma de realidad. Son dos oposiciones que, además de estar completamente relacionadas entre sí, pueden ser consideradas como dos de las categorías fundacionales de la cultura occidental.

El primero de estos ejes, que ha sido estudiado de manera extensa por la teoría feminista, sería la diferenciación entre naturaleza y cultura. Si lo que esta autora propone en su relato es en realidad una desestabilización de esta supuesta oposición es porque, como advierte Clark, “explores thematically the thin line separating human, animal and plant life, and, as is characteristic for the fantastic, follows this theme to its limits with the liquidation of such difference” (1994: 251). Una falta de diferenciación que se advierte desde su mismo título, “Hombres animales enredaderas”, en el que ni siquiera los términos son separados por las comas esperables (otra pista, esta vez paratextual, que ya hace presagiar el desarrollo posterior del relato)<sup>241</sup>.

---

<sup>240</sup> Según el estudio de Todorov, este motivo entraría dentro de la denominada “red temática del yo”; si para este autor la literatura fantástica representa siempre una experiencia de los límites, el caso particular de las metamorfosis pone en juego los que separan el espíritu de la materia, el sujeto del objeto.

<sup>241</sup> Aunque es algo que excede a las pretensiones de este análisis, sería interesante, en otra ocasión, poner en diálogo este texto de Silvina Ocampo con las ideas expuestas por Donna Haraway en *When Species Meet* (2008). Según señaló la autora en el “Taller de expertas” que dirigió en el PUEG de la UNAM en noviembre de 2007 (antes de publicar el volumen completo), su intención en esta obra era la de ofrecer una nueva concepción de *lo humano* como una especie desarrollada siempre *en compañía* de muchas otras. Las primeras frases del volumen ponen de manifiesto algunas de sus intuiciones preliminares: “I love the fact that human genomes can be found in only about 10 percent of all the cells that occupy the mundane space I call my body; the other 90 percent of the cells are filled with the genomes of bacteria, fungi, protists, and such, some of which play in a symphony necessary to my being alive at all, and some of which are hitching a ride and doing the rest of me, of us, no harm. I am vastly outnumbered by my tiny companions; better put, I become an adult human being in company with these tiny mess mates. To be one is always to *become with* many. Some of this personal microscopic biota are dangerous to the me who is writing this sentence; they are held in check for now by the measures of the coordinated symphony of all the others, human cells and not, which make the conscious me possible. I love that when ‘I’ die, all these benign and dangerous symbionts will take over and use whatever is left of ‘my’ body, if

El segundo de los ejes que se propone desestabilizar, relacionado fuertemente con el anterior, es el que nos interesa de manera especial para nuestro trabajo, pues en este cuento, Ocampo se sirve de los elementos fantásticos para cuestionar la diferencia de género (masculino-femenino). Con el cambio de género gramatical que introduce en el párrafo final, la autora produce diferentes fracturas en el discurso *gendered* hegemónico.

En primer lugar, este cambio logra desestabilizar la idea de voz unitaria y coherente teorizada y exigida por la narrativa tradicional. Para ser leído como un sujeto autorizado, como un personaje —en este caso narrador— fiable, es imprescindible tener un género fijo, masculino o femenino, pero estable. Justamente el atentado a esta estabilidad, el cambio que se produce al final, es lo que provoca el “escándalo”, la “enunciación desconcertante” de este cuento que, sin cambiar el punto de vista, sí transforma su género y su especie.

Por otra parte podemos señalar que, si bien este relato pone en evidencia la arbitrariedad del género gramatical, lo que Clark denomina su “aspecto ficticio” —al considerar, por ejemplo, la enredadera como “femenina”— del mismo modo, parece sugerir la capacidad del lenguaje para producir la diferencia que dice representar: es decir, que justamente el hecho de que la enredadera sea, por razones lingüístico-etimológicas, una palabra gramaticalmente femenina en castellano, es la razón de que el narrador la conciba como a una mujer cuyas trenzas luchan por atraparlo, por poseerlo de la misma manera que ha hecho con los demás *árboles* de la selva:

Pensar en transformaciones me da vértigo. Con los ojos cerrados pienso en todos esos disparates y es una imprudencia: la enredadera aprovecha mi imprudencia para treparse por mi pierna izquierda, teje una red minuciosa en cada dedo de mi pie. El dedo más chiquito me hace reír. Con qué artimaña lo envuelve (...) Arranco de mi pie la trenza con cierta dificultad. Recuerdo una enredadera de mi casa que se llamaba *enamorada del muro* (...) La enredadera tuvo tiempo de tejer su trenza alrededor de mi pierna izquierda y de llegar

---

only for a while, since ‘we’ are necessary to each other in real time” (Haraway, 2008: 3-4).

hasta el muslo; ¡la tiene con mi pierna izquierda! Como si no fuera bastante hizo otro tanto con mi brazo izquierdo. Esta vez la arranqué con mayor dificultad pero con menos urgencia que la vez anterior, diciéndole animal, como a una de mis amigas que siempre me embroma (17-18).

El género gramatical, parece advertir Ocampo en este texto, produce la diferencia de género, no sólo en lo que respecta a los seres humanos, sino también en la manera que tenemos de concebir otras especies. Como sigue Clark, este texto parece sugerir que, siendo el lenguaje el lugar donde se crean las oposiciones de género, es en él donde éstas puedan ser subvertidas (Clark, 1994: 256) —como lo demuestra el párrafo con el que se cierra este relato.

Así pues, creemos que este cuento tiene la capacidad de mostrar, de manera si cabe más directa, la idea de performatividad de género que expusimos en el tercer capítulo en palabras de Judith Butler: el género, tal y como *se da* en este relato, no es la representación de una esencia anterior y estable de los cuerpos, sino algo que *acontece*, que *sucede* y se performa a través del propio lenguaje. Como advirtió Butler, “there need not to be a ‘doer behind the deed,’ but that the ‘doer’ is variably constructed in and through the deed” (cito desde Clark, 1994: 256).

Así pues, podemos considerar que con esta dramatización de los límites del género en el terreno del lenguaje, Silvina Ocampo se une a ese grupo de escritoras que, según críticas como Rosemary Jackson o Cynthia Duncan, utilizan las herramientas del género fantástico para minar los valores del discurso patriarcal hegemónico, para atacar principalmente el orden simbólico masculino y sus modos miméticos de representación de la realidad que incluyen, por supuesto, la diferencia de género (Duncan, 1994: 233-234).

No quisiéramos acabar el comentario de este relato sin mencionar la referencia a una de las metáforas relacionadas con la escritura de mujeres que aparece claramente en el texto: la presentación de la “enredadera” como una “tejedora” incansable. Desde que Nancy K. Miller, en 1986 expuso su propuesta de “aracnología” —que definía como “a critical positioning which reads against the weave of indifferenciation to discover the embodiment in writing of a gendered

subjectivity” (Miller, 1986b: 272)—, la figura de la tejedora ha sido en multitud de ocasiones entendida como la representación literaria de la mujer escritora castigada, como Aracné, a hilar fuera de la representación.

En este sentido, resulta tremendamente sugerente la manera en la que el texto fusiona, en su frase final, el objeto que tematiza la escritura —la “lapicera”— con el crecimiento incansable de la planta: “Envolví la lapicera en mis tallos verdes, como las lapiceras tejidas con seda y lana por los presos” (18). Un entretejimiento que parece sugerir, mediante la continuidad de posiciones masculinas, femeninas, humanas y vegetales, la dificultad que entrañaría cualquier búsqueda de esencia anterior al propio actuar del este protagonista-planta.

Atendiendo a todo lo apuntado en las páginas anteriores, no llamará la atención que consideremos todos los cuentos que hemos estado analizando en este capítulo como doblemente fantásticos. En un primer nivel, podemos considerar que resultan fantásticos, o insólitos, con respecto al paradigma de la realidad en el que se insertan; “Balneario”, “Historia de Mariquita”, “El pasaporte perdido” y “Hombres animales enredaderas” tienen en común una particular manera de mostrar el elemento fantástico, no limitándolo al plano temático de la narración sino extendiéndolo, conscientemente, al nivel de la enunciación. En todos estos casos hemos comprobado cómo lo insólito se encarnaba a partir de juegos de voces y perspectivas que estas autoras han explotado de manera consciente y efectiva<sup>242</sup>.

En un segundo momento podemos considerar que estos cuentos son igualmente insólitos —fantásticos— con respecto al paradigma teórico al que pertenecen, es decir, con respecto al programa que rige la propia literatura fantástica. Como

---

<sup>242</sup> La importancia que los juegos de enunciación fantástica adquieren en los textos escritos por autoras fueron también apuntados en 1991 por Lynette Carpenter y Wendy K. Kolmar en la introducción a su antología de cuentos de fantasmas: alejadas del “narrador racional” que se presenta como “observador creíble” de los hechos que cuenta —propio de los textos clásicos del género— las “ghost stories” escritas por mujeres suelen comenzar con un giro irónico hacia esa figura que, en muchos casos, es una narradora (Carpenter & Kolmar, 1991: 13).

señalábamos en la cita de Susan S. Lanser que encabezaba este capítulo, va siendo hora de que dejemos de pensar en los textos escritos por mujeres —en este caso los relatos fantásticos— como ejemplos literarios “defectuosos” que no encajan en las normas del género (*genre*) fijadas. Si los juegos de la voz narrativa y los experimentos de enunciación fantástica que proponen estas autoras no han sido nunca tratados por los principales teóricos del género, quizá ha llegado el momento de proponer una apertura y una modificación de dichas normas. Un *perfeccionamiento* de la teoría del género fantástico que sólo será posible si se tiene en cuenta todo un corpus de textos escritos por mujeres hasta ahora ignorado.

## Capítulo 7. Palimpsestos: juegos transtextuales con la tradición fantástica

La intención del último capítulo de esta tesis es la de trazar, después de todo el recorrido realizado hasta aquí, la posición que las obras de nuestras autoras ocupan con respecto a la tradición de los cuentos fantásticos, es decir, el punto desde donde proponen ser leídas. Desde esta perspectiva, vamos a tratar de demostrar cómo esta posición construida y ocupada conscientemente por ellas — mediante sus textos—, resulta siempre una posición oblicua, en la que los puntos compartidos y los de fuga con respecto a la continuidad genérica se dan simultáneamente<sup>243</sup>.

En los cuentos que trataremos en este capítulo podremos comprobar justamente este engranaje, de qué manera encarnan y, al mismo tiempo, defraudan el dispositivo genérico a partir del cual sin duda trabajan. Como hemos advertido anteriormente, resultaría muy difícil hacer un estudio basado en datos documentales que incluyeran a nuestras autoras en la tradición del relato fantástico occidental. Sus textos no suelen aparecer en las antologías ni de literatura fantástica (porque son mujeres) ni de literatura escrita por mujeres (porque escriben cuentos fantásticos). La crítica que existe sobre sus obras — exceptuando quizá la de Silvina Ocampo que ha gozado, sobre todo en los últimos años y en el contexto estadounidense, de una atención mayor— es muy escasa y los teóricos del género jamás han utilizado uno de sus textos como corpus para sus investigaciones. Sin embargo, como pretende demostrar el presente capítulo, muchos de los textos de estas autoras empeñan sus esfuerzos, insistentemente, en *incrustarse* en el género (*genre*), en evidenciar los lazos que,

---

<sup>243</sup> Recordemos la conclusión a la que Schaeffer había llegado en su tesis sobre el carácter dinámico y variable de la genericidad. Según su teoría, dentro de esta función textual se podían observar dos regímenes: el de reduplicación, que daría cuenta de las repeticiones que una cadena de textos presenta en el nivel modal, formal y temático, y el de transformación, el posible desvío con respecto a esa misma continuidad genérica (véase apartado 3.2. páginas 161-163). Sus ideas aluden, una vez más, al juego de la continuidad y la discontinuidad, de la tradición y de la ruptura, lo que según advirtió Claudio Guillén, debería constituir el objeto privilegiado de cualquier estudio comparatista.

conscientemente, los mantienen sujetos a esta tradición. Para ello, ponen en marcha toda una serie de operaciones intertextuales —o mejor, transtextuales— que son a las que nos dedicaremos en las próximas páginas.

Merece la pena antes detenernos unos instantes en la noción de intertextualidad, ya que ha sido una de las cuestiones más productivas que, desde finales de los años sesenta, se han debatido en teoría literaria (principalmente en el seno del estructuralismo francés). Las acepciones que ha tenido este término, según el autor que lo haya utilizado, han sido diversas e incluso, en algunos casos, contradictorias.

Como apunta Todorov en *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, el término “intertextualité” fue introducido en el discurso teórico por Julia Kristeva en 1966, dentro del artículo «Le mot, le dialogue et le roman» (Todorov, 1981: 95). En este ensayo, Kristeva pretendía presentar algunas de las ideas principales de un Bajtín todavía poco conocido en Francia. Así pues, la utilización de este término fue un intento de traducir el concepto bajtiniano de “dialogismo”:

Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos como *doble* (...) Mediante la noción misma de estatuto, la palabra situada en el espacio: funciona en tres dimensiones (sujeto-destinatario-contexto) como un conjunto de elementos sémicos en *diálogo* o como un conjunto de elementos *ambivalentes* (Kristeva, 1978: 190-191).

Según Sophie Rabau, la utilización de “intertextualidad” en este ensayo no cumple solamente la función de una traducción, sino que supone, al mismo tiempo, una adaptación del concepto bajtiniano a las teorías que por aquellos años se estaban defendiendo en el contexto de Kristeva. Por una parte, así utilizada, la intertextualidad permitía concebir el texto no como una instancia depositaria de un sentido susceptible de ser descubierto, sino como un proceso, como un tejido cuyo sentido no es estable ni está dado de antemano, sino que *engendra* en la interacción compleja de sujeto-destinatario-contexto. Por otra, esta intertextualidad facilitaba una nueva manera de concebir el conjunto de la



literatura lejos de las relaciones con los autores o de la referencia al mundo: “grâce au dialogisme de Bakhtine, le texte ne dialogue plus qu’avec d’autres textes qu’il s’agisse de textes littéraires au sens propre ou de textes au sens plus métaphorique” (Rabau, 2002: 54). Esta adaptación va acompañada en el discurso de Kristeva, asimismo, por la introducción de una “metáfora espacial” que tuvo consecuencias esenciales para la nueva concepción de literatura y del estudio literario que proponían. Según Rabau, pensar los textos como mosaicos de citas, como diálogo de otros textos, supone pasar de una concepción diacrónica de la literatura (donde principalmente se habían tenido en cuenta los estudios históricos y genéticos de fuentes e influencias) a una sincrónica; de la metáfora de remontar un río, pasamos ahora a la de recorrer un espacio hecho de textos que se interconectan en diferentes direcciones:

La notion d’intertextualité (...) suppose un déplacement dans la conception même de l’interprétation littéraire : là où on interprétait le texte en fonction de causes extérieures, selon un axe logico-temporel —le monde qu’il imite, l’auteur qui le produit, l’œuvre qui influence— il va falloir l’interpréter en fonction d’un réseau où il se trouve pris. Là où l’on remontait un fleuve il va falloir parcourir en tous sens un bibliothèque. L’intertextualité n’est pas un simple manière d’en rester à l’immanence du texte. Elle est une nouvelle manière de construire le sens (Rabau, 2002 : 33-34).

Poco tiempo después de esta “adaptación” de Kristeva, es Roland Barthes el que utiliza el término poniendo el énfasis, una vez más, en el carácter dinámico de los textos y de los significados que construyen. Claudio Guillén alude a la definición que este autor realiza de la entrada TEXTE (THÉORIE DU) en la *Encyclopedia Universalis* para reforzar, una vez más, la importancia que el concepto de intertextualidad tuvo dentro de la propia literatura comparada; según la propuesta de Barthes, la relación entre los textos no tiene por qué ser estudiada únicamente a partir de la caduca noción de influencia:

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas

pretéritas (...) La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que fuere, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo generalizado de fórmulas anónimas, cuyo origen se puede raras veces localizar, de citas inconscientes o automáticas, no puestas entre comillas (cito desde Guillén, 2005: 289).

Aunque las nociones de Kristeva o de Barthes sean altamente sugerentes, no han estado en absoluto exentas de crítica. Según Guillén, el principal problema de ambas es su “carácter autoritario y monolítico” que se debe a lo que considera el “endiosamiento del lenguaje teórico”. La característica principal que los une es la de utilizar enunciados grandilocuentes y excesivamente ambiciosos que empiezan, en ambos casos, con las palabras “Todo texto es...”. A este respecto, en una nota al pie, Guillén apunta: “Al afirmar que todo texto es un intertexto, la posibilidad de que este término admita omisiones o matizaciones, ausencias o presencias, no confundiendo con todo texto, se vuelve remota” (2005: 421). A esta misma pérdida de operatividad aludía Antònia Cabanilles cuando señalaba los dos peligros a los que el término de intertextualidad está expuesto: por una parte, al de convertirse en un “concepto-saco, que desborda cualquier delimitación y que hay de redefinir en cada contexto” y, por otra, al de quedarse, únicamente, en un concepto teórico que no aporte “ningún modelo de análisis” efectivo para el estudio literario (Cabanilles, 1988: 83).

Justamente para evitar este peligro de indefinición, en este capítulo decidimos centrarnos en el detallado modelo de análisis propuesto por Genette en 1982 dentro de su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Si bien estamos de acuerdo con que la noción de intertextualidad como condición *sine qua non* de cualquier texto —heredera del dialogismo bajtiniano— no puede ni debe ser restringida, en ningún caso, a los textos literarios —ya que, como señalaba Bajtín, depende de la misma naturaleza dialógica del lenguaje— lo que nosotros proponemos analizar aquí es algo mucho más específico, de alcance infinitamente menos general: las relaciones *intencionadas* y *conscientes* que estas autoras mantienen con cuentos clásicos del género fantástico. Para ello la noción de hipertexto de Genette y su detallada clasificación nos ofrece un punto de

partida firme sobre el que empezar a trabajar. Merece la pena, por lo tanto, detenernos en las ideas de este autor ya que, lo que ofreceremos a continuación, será lo que él denomina —tomando un término prestado a Lejeune— lecturas “palimpsestuosas” de los cuentos de nuestras autoras<sup>244</sup>.

“Transtextualidad” es el término elegido por Genette en 1982 para denominar lo que considera que debería ser el objeto de estudio de la poética. Si bien unos años antes, en su *Introduction a l'architexte* (1979), había definido esta transtextualidad como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”<sup>245</sup>, ahora prefiere extender el significado de esta categoría para que incluya dentro de sí los cinco tipos de relaciones textuales posibles: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. Aunque no es éste el lugar de hacer una larga digresión al respecto, sí es necesario aclarar estos términos para el uso que, a continuación, haremos de ellos.

El término intertextualidad para Genette tiene un significado mucho más restringido que el analizado hasta ahora en la concepción de Kristeva o de Barthes. Genette la limita a la “copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”; las formas más conocidas de la intertextualidad así entendida serían la cita, el plagio y la alusión (Genette, 1989b: 10). La paratextualidad, por su parte, es concebida como “la relación (...) que en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su *paratexto*”: con su título, subtítulo, prólogo, epílogo, pies de página, sobrecubiertas, etc. Es además uno de los “lugares privilegiados de la dimensión pragmática de una obra, es decir, de su acción sobre el lector” (1989b, 11-12).

---

<sup>244</sup> Señala Genette: “El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: la lectura *palimpsestuesa*. O para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez” (1989b: 495).

<sup>245</sup> Por lo tanto, como un sinónimo de la intertextualidad hasta ahora analizada.

La relación que une a un texto con otro que “habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”, es denominada metatextualidad; su forma más usual es el comentario, la crítica (1989b: 13)<sup>246</sup>.

Anteriormente ya dedicamos algunas páginas a explicar el concepto de la architextualidad (apartado 3.2.), entendida por Genette como “«la literariedad de la literatura», es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes — tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.” (1989b: 9); una relación, dice Genette, “completamente muda” que como mucho se articula en el paratexto y que, al final, depende más del lector y del crítico, que son los que verdaderamente deciden el estatuto genérico de una obra.

La que más nos interesa en este capítulo, por lo que vendrá a continuación, será la última de las relaciones establecidas por Genette, la hipertextualidad:

He retrasado deliberadamente la mención del cuarto tipo de transtextualidad, porque es de ella y sólo de ella de la que vamos a ocuparnos directamente en este trabajo. Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) en el que *se injerta* de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora *se injerta* y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional (1989b: 14).

El resto del volumen, que supera las quinientas páginas, está dedicado al estudio sistemático de los diferentes tipos de hipertextualidad que se han dado a lo largo de la historia de la literatura. Excedería las pretensiones de este capítulo detenernos en cada una de las categorías que Genette introduce en su clasificación de “prácticas hipertextuales” —para una aclaración sobre todas ellas, remitimos al “cuadro general” incluido en su obra (Genette, 1989b: 41). Nos limitaremos, sin embargo, a señalar que en ella diferencia seis tipos de

---

<sup>246</sup> Es importante señalar que, por ejemplo, Barthes entendía la crítica como una forma más de intertextualidad: “si un auteur est amené a parler d’un texte passé, ce ne peut être alors qu’en produisant lui-même un nouveau texte (entrant dans la prolifération indifférenciée de l’intertexte) : il n’y a plus de critiques, seulement des écrivains” (cito desde Rabau, 2002: 58).

posibilidades hipertextuales que dependen al mismo tiempo de la relación que se establece entre los textos (de imitación o de transformación) y del régimen al que éstos pertenezcan finalmente (lúdico, satírico y serio). La combinación de estos cinco elementos, da lugar a seis prácticas denominadas por Genette parodia, pastiche, travestimiento, imitación satírica, transposición seria e imitación seria. De entre estas seis posibilidades vamos a centrar nuestra atención en la penúltima ya que, los textos que presentamos en el siguiente apartado, podrían ser fácilmente encuadrados en ella. Las “transposiciones” para Genette, son aquellas prácticas de “transformación” textual que se dan en un régimen “serio”<sup>247</sup>. La “transposición” o “transformación seria” es, además, la más importante de las prácticas hipertextuales porque ha sido la única capaz de dar lugar a verdaderas “obras maestras” —como el *Ulyse* de Joyce— a hipertextos que, en muchos casos, han hecho incluso olvidar su hipotexto.

Genette dedica los últimos apartados de *Palimpsestos* a clasificar y definir los principales “procedimientos transformacionales” mediante los cuales los hipertextos “se injertan” en los hipotextos, es decir, aquellos mecanismos con los que los autores construyen sus *palimpsestos*. A grandes rasgos, se pueden diferenciar dos amplias categorías: las transformaciones “en principio (y en su intención) puramente formales” y las transformaciones “abiertas y deliberadamente temáticas” (1989b: 263). A pesar de que las estudia de manera separada, Genette nos avisa desde el primer momento de que, en una transposición literaria, se combinan normalmente cuestiones de ambas índoles.

El primer grupo está encabezado por las transposiciones de un idioma a otro, es decir, por las traducciones; asimismo, en él son importantes otros mecanismos como la versificación, la prosificación, la transmetrización, la transestilización, la transmodelización y las transformaciones cuantitativas (es decir, las reducciones, escisiones, amputaciones, aumentos y ampliaciones).

Las transposiciones temáticas son, sin embargo, aquéllas en las que la transformación del sentido forma parte del propósito; por eso, son también

---

<sup>247</sup> Genette bautiza con la palabra “serio” —“a falta de un término más técnico” (1989b: 40)— al régimen textual que se contrapone al “lúdico” y al “satírico”.

denominadas por Genette transformaciones semánticas. Pueden ser, a su vez, de dos tipos: diegéticas, si lo que se transforma es el “universo espacio-temporal” del hipotexto —y aquí cabrían no sólo los cambios temporales y geográficos, sino también los de “medio social” y los de “sexo” de los personajes— y pragmáticas, si la transformación afecta “al curso mismo de la acción y de su soporte instrumental” (1989b: 396) —sustitución o adición de motivos, el cambio de valores a ellos atribuidos, etc.

A partir de todo lo anterior, podemos entender las relaciones hipertextuales (la escritura de estos palimpsestos) como una de las posibilidades que los autores y autoras pueden utilizar para injertarse en un género determinado, para proponer ser leídos a partir de cierta tradición. Lo que haremos a continuación es justamente observar de qué manera una gran parte de los textos de estas autoras mantiene este tipo de relaciones tanto con clásicos de la literatura fantástica — como Daudet y Poe o, más cercanos, Julio Cortázar y Juan José Arreola— como con cuentos maravillosos —“Barbazul”, entre otros— proponiendo siempre una posición oblicua, lateral, una transformación irónica, en la que el humor suele jugar un papel fundamental.

### **7.1. Gatos negros y prendas asesinas: repitiendo relatos fantásticos**

Los actos de cubrir y descubrir, repetir hasta destruir, tienen connotación especial. «En todos los aspectos —leemos en Gilles Deleuze— la repetición es la trasgresión. Pone en cuestión la ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una realidad más profunda y artística» (Ulla, 1992: 118).

Para acometer las dos lecturas que proponemos en este momento, “Enemistad” de Guadalupe Dueñas —publicado en 1991 dentro del volumen *Antes del silencio* y recogido en el anexo (páginas 466-472)— y *El gato encantado* de Pilar Pedraza —un relato “para niños” publicado, con ilustraciones de Rosa Martínez,

por la editorial Aguacilara en 1992— (páginas 473-491) aconsejamos también tener presente el otro gato, el más famoso, el de Poe<sup>248</sup>.

Empezaremos por el relato de Dueñas para demostrar cómo una lectura paralela y simultánea realizada entre éste y de “El gato negro” de Poe pone en evidencia una reescritura consciente y milimétrica de la autora, sobre todo en sus primeros párrafos. Por lo que se expondrá a continuación, hemos considerado que en esta primera parte, el relato de Dueñas se esfuerza en la construcción de una especie de inversión, de imagen en negativo del texto de Poe; una estrategia cuyo dato más evidente es la trasmutación cromática del protagonista, un gato blanco, de “piel brillante”, “como una bola de armiño” (Dueñas, 1991: 19)<sup>249</sup>.

Desde las primeras líneas advertimos que hay muchas coincidencias entre los dos relatos: ambos están narrados desde las voces autodieéticas de dos personajes (un hombre en el caso de Poe y una mujer en el de Dueñas) que, poco antes de morir, cuentan su atormentada historia con un gato. Ambas son, además, voces extradiegéticas, en primer grado, cuya escritura parece revelarse como una forma de expiación, de confesión y, en cierta medida, también de defensa. Los animales que presentan son similares: a ambos se les atribuye la capacidad de saber, la inteligencia, la posibilidad de sentir amor y odio, y la voluntad, en ambos casos, de venganza.

Desde estos dos marcos narrativos, podemos leer los dos fragmentos paralelos siguientes:

Desde la infancia me destacué por la docilidad y bondad de mi carácter. La ternura que abrigaba mi corazón era tan grande que llegaba a convertirme en objeto de burla para mis compañeros. Me gustaban especialmente los animales, y mis padres me permitían tener una gran variedad. Pasaba a su lado la mayor parte del tiempo, y jamás me sentía más feliz que cuando les daba de comer y

---

<sup>248</sup> Vamos a utilizar la traducción que de “The black cat” realizó Julio Cortázar en 1956 porque, con bastante seguridad, es la que han manejado tanto Guadalupe Dueñas como Pilar Pedraza. La edición que aparece en la bibliografía (Poe, 2001) será la utilizada a partir de ahora.

<sup>249</sup> Esta edición será la referenciada en todo momento, por lo que a partir de ahora sólo se citará el número de la página.

los acariciaba. Este rasgo de mi carácter creció conmigo y, cuando llegué a la virilidad, se convirtió en una de mis principales fuentes de placer. Aquellos que alguna vez han experimentado cariño hacia un perro fiel y sagaz no necesitan que me moleste en explicarles la naturaleza o la intensidad de la retribución que recibía. Hay algo en el generoso y abnegado amor de un animal que llega directamente al corazón de aquel que con frecuencia ha probado la falsa amistad y la frágil fidelidad del hombre (Poe, 2001: 107-108).

Fijémonos ahora cómo Guadalupe Dueñas —con una gran dosis de ironía— invierte el contenido de este párrafo desde la primera palabra de su relato, desde su primera negación:

No tengo afición a los animales, no me gustan ni perros ni gatos. La gente juzga esta aversión como síntoma de dureza de alma. El que no ama a los animales no ama a sus semejantes, opina el vulgo, sin recordar que muchos de estos tiernos le niegan pan a un indigente y martirizan a sus hijos. Diré, en mi descargo, que atribuyo el desamor a que de niña no me permitieron poseer criatura alguna; ni siquiera pájaros, ranas o chapurrosas que hubieran sido mi encanto (...) Intenté tener un perrito y mi empeño desató la tragedia. Castigos, prohibiciones y toda clase de represalias para impedir mi afecto que culminó en drama inolvidable. Oculté al animal en la azotea, pero se lanzó por el escape de humo y fue a caer en el fogón donde hervía agua. El desdichado fin del perrito marcó de remordimiento mi vida. Cuando me lo mostraron a medio cocer sufrí un desmayo. No comí en semanas y aún no logro perdonarme (19).

Justamente tras esta presentación del tan diferente trato que ambos narradores tuvieron en la infancia con los animales, podemos leer la presentación del otro protagonista del relato, del gato que, en cada caso, es causante del tormento. Nuevamente, fijémonos en la diferencia entre el “animal de notable tamaño y hermosura, completamente negro y de una sagacidad asombrosa” (108) de Poe, con el gato que es “un simple bicho uno por ciento persa y el resto de arrabal” (19) de Dueñas.

La relación que respectivamente mantienen los narradores y ambos animales también es, en esta primera parte, contraria: pues mientras que Plutón, el gato del relato de Poe, se convierte enseguida en “favorito” y “camarada”, en



acompañante incansable de su amo con el que mantiene una relación de “amistad” que dura varios años, el gato sin nombre del relato de Dueñas reacciona con una “antipatía alarmante” desde el momento que adivina, mediante su “inteligencia pregatal”, que a la narradora no le gusta: “Imposible conquistarlo con dádivas de pechuga y bocadillos de nata. No prueba un átomo si viene de mis manos. Su hostilidad es tal, que si intento acariciarlo enseña las fauces, lo que causa hilaridad a toda mi familia” (20).

Otra inversión que se produce en esta primera parte la encontramos en la posición que narradores y gatos ocuparían, en cada caso, en el binomio verdugo-víctima. Mientras que el narrador de Poe explica cómo su carácter en esos años sufre un cambio brusco —por causa del alcohol— que le lleva a maltratar y torturar a sus animales, incluso a Plutón, en el relato de Dueñas es la narradora la que parece ser intimidada y atacada por la bestia cuando la dejan sola con ella: “brinca de un lugar a otro”, rompe objetos valiosos que ha conservado durante años “bibelots, perfumes, polveras”, desmiembra las perlas de sus collares y, “con toda maldad”, las cuela por la alcantarilla del patio, le destroza el edredón, etc.

Tras la explicación de todas las torturas a las que la narradora se cree sometida por el gato de su sobrina, ocurre algo en el relato que, tras leer a Genette, no podemos pasar por alto; la referencia directa, la cita del hipotexto sobre cuyas líneas ha ido tejiendo el principio de su hipertexto: “Allan Poe martiriza y deja tuerto a su amado gato, otros autores los emparedan, los ahogan o los estrangulan con finas cintas de seda. La gente se escandaliza, pero sólo la experiencia demuestra lo atinado de esos actos” (20). Según los tipos de relaciones transtextuales que estableció Genette, esta alusión que el relato de Dueñas hace del de Edgar Allan Poe, sería un ejemplo de práctica intertextual donde encontraríamos la presencia explícita de un texto en otro. Intertextualidad que, a nuestro modo de ver, es un guiño al lector atento, una pista clara que expone su reescritura, el proceso creativo de transposición, su calidad hipertextual o de palimpsesto literario.

Desde ese momento, el tejido del cuento cambia; podemos pensar que al mismo tiempo que pone de manifiesto la relación, inicia el desvío, da paso a una reescritura de trazo menos nítido que se mantiene hasta el final. Recordando el desarrollo del texto de Poe, podemos apuntar cómo está estructurado mediante una serie de desapariciones y retornos del animal: tras la tortura y el asesinato al que es sometido por el narrador, aparece primero como marca fantasmal en la pared de su casa después del incendio; más adelante, en carne y hueso, en una taberna infame y, finalmente, cumpliendo su venganza, sobre la cabeza del cadáver de la mujer emparedada.

Esta estructura es repetida de nuevo por Dueñas pero el resultado y el efecto que produce es muy diferente. En vez de llevar a la narradora a un castigo final (como ocurre con la llegada del “grupo de policías” en el texto anterior), las continuas desapariciones y apariciones de la “bestia” van pautando su “enemistad”, graduando el odio, y provocando, finalmente, su fatal metamorfosis.

La primera idea de la narradora para “desaparecer al gato”, consiste en abandonarlo en un barrio lejano de la ciudad, pero al volver a casa se lo encuentra otra vez en los brazos de su sobrina. Después, deciden dárselo a una parienta, pero la tristeza de la muchacha tras tal pérdida hace que vuelvan a convivir con él. Entonces es la narradora la que decide marcharse a una “casa de campo” para tranquilizarse lejos del objeto de su odio, pero al llegar a ese lugar se encuentra, de nuevo, con “la silueta del maldito” que la sigue atormentando con su presencia durante toda la noche: paseando por el techo del invernadero, trepando a la azotea, caminando por el muro e, incluso, lanzándose a la alberca y atravesándola “a crol, igual al experto que gana premios en la olimpiada” (23).

Cuando la narradora decide volver a su casa, pues todos los planes para deshacerse del animal han resultado inútiles, comienza el proceso de metamorfosis que la llevará hasta una muerte voluntaria: dice que el gato la imita, que copia sus movimientos, pero muestra que es ella la que, poco a poco, va adquiriendo comportamientos gatunos: “¡Dios Bendito, el espejo me presenta con un aire agatunado que me espanta! Quisiera pedir auxilio. La tentación de

maullar me acosa. Sin querer pronuncio «miau». Y nuevamente el remordimiento, la pesadilla que remite de nuevo a su hipotexto: “Quizá sufro una venganza por el fallecimiento del perrito. Observo los rincones más oscuros y veo docenas de gatos ahorcados; cuelgan de ganchos en racimos sangrientos, con las piernas flojas arrastrando por el suelo” (24)<sup>250</sup>.

Como cabría esperar, es en el desenlace de los relatos donde se produce la distancia más grande entre ambos. Por una parte, el texto de Poe responde perfectamente al modelo de “fantástico-extraño” teorizado por Todorov, ya que se cierra con una conclusión que intenta explicar el último de los acontecimientos fantásticos narrados de manera más o menos racional: que el gato se quedara emparedado vivo junto al cadáver de su mujer explica el quejido “semejante al sollozar de un niño” que le delata ante la policía<sup>251</sup>.

En “Enemistad” encontramos, sin embargo, no una resolución ni un cierre, sino un final abierto y ambiguo en el que se insinúa, aunque no se afirma, la futura muerte de la narradora a causa del desequilibrio desatado por el gato: “Me voy, para que el monstruo duerma en mi cama, destruya mis libros, desgarré mis collares y puedan acariciarlo los que decían ¡que tanto me amaban!” (25). Palabras inquietantes con las que se cierra el primer hipertexto escrito por una de las autoras de nuestro corpus; como avisamos anteriormente, no será el único ni el último, pues la estrategia de la repetición, de la reescritura de relatos, es uno de los motores creativos que se pueden advertir en todas ellas.

---

<sup>250</sup> El gato ahorcado es la imagen que Poe repite una y otra vez en su texto: cuando el narrador lo mata pasándole un lazo por el pescuezo, en la silueta que aparece en la pared después del incendio o en la mancha en forma de patíbulo que el segundo Plutón lleva dibujada en el pecho con un mechón blanco.

<sup>251</sup> Recordando lo trabajado en el capítulo cinco, podemos apuntar cómo este relato de Poe mantiene una estrecha relación con “Final de una lucha” de Amparo Dávila, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento del asesinato de la mujer: como en aquél, la escena del homicidio aparece en un segundo plano; si allí el crimen se presentaba casi de manera casual, cuando el narrador luchaba contra su doble, aquí aparece como trasfondo de la lucha que éste mantiene con el gato. De nuevo, el elemento fantástico, insólito, se encuentra desplazado con respecto al delito, no se encarna en el asesinato de la mujer, sino en el juego de remordimientos y venganzas entre el hombre y el gato. Incluso de manera más evidente que el relato de Dávila, “El gato negro” también presenta una resolución narrativa, un cierre textual, una vuelta al equilibrio, por medio del castigo.

Siguiendo con las realizadas sobre este mismo relato, vamos a fijarnos a continuación en lo que propone Pilar Pedraza en *El gato encantado*. Las relaciones transtextuales que éste guarda con “El gato negro” de Poe son más difíciles de percibir aquí; esto se debe, principalmente a que el tono y la trama narrada por Pedraza, al tratarse de una narración dirigida a un público infantil, se encuentran también mucho más alejadas<sup>252</sup>. Aún siendo así, consideramos que en este texto, de nuevo, podemos apreciar la voluntad de una autora por reescribir, por conectarse con textos canónicos del género fantástico.

La primera cita de Poe que podemos identificar en este relato la encontramos en los propios elementos paratextuales, tanto en el título como en las ilustraciones que acompañan al cuento. Cuando un texto escrito por una autora como Pilar Pedraza, cuya carrera literaria está ligada irremediabilmente al género fantástico, presenta un título como *El gato encantado*, no podemos más que establecer una relación inicial con el hipotexto de Poe. Si, además, la edición ilustrada nos muestra, desde su portada, la imagen de un gato negro, es casi imposible para un lector habitual de literatura fantástica no formular una primera hipótesis como ésta.

La coincidencia del título del cuento y del color del gato —dos cuestiones que, como vimos, no habían sido contempladas en la reescritura de Guadalupe Dueñas—predispone por lo tanto a lo que habíamos llamado una lectura palimpsestosa de este texto fantástico para niños.

Como en el caso de Poe, Pedraza también presenta en su cuento la relación entre un ser humano, en este caso la niña llamada Alicia, y su gato, llamado por ella Pelufo: “era negro como los de las brujas de los cuentos” (1992: 2). Una relación

---

<sup>252</sup> Aunque en esta tesis sólo vayamos a fijarnos en uno de estos cuentos escritos para niños, cabe destacar que muchas de las autoras que han escrito cuentos fantásticos durante su carrera, también se han dedicado a la llamada literatura infantil. El caso más importante de entre los que nos ocupan sería, sin duda, el de Silvina Ocampo, que ha contado con numerosas publicaciones de este tipo, muchas de ellas ilustradas: *El tobogán* (Ocampo: 1975), *El caballo alado* (Ocampo: 1996), *La naranja maravillosa*, *El cofre volante* y *La torre sin fin* que, sin embargo, no fueron recogidos en sus *Cuentos completos*.

que, no obstante, carece de la violencia y la explicitud del anterior por razones más que evidentes relacionadas con el público al que va dirigido.

No podemos olvidar, sin embargo, que en otros textos de esta misma autora la figura de los felinos domésticos adquiere, una y otra vez, importancia fundamental: cabría citar, entre otras, la gata de la protagonista de *La pequeña pasión* (1990) que se convierte, en el desarrollo de la historia, en una especie de reflejo-doble de la protagonista y que, como ella, va experimentando el desmoronamiento progresivo del mundo que la rodea. Asimismo, en la novela de 1997 titulada *Piel de Sátiro*, la presencia de estos animales resulta incluso más importante: el texto se abre con el cadáver de la gata de Jana, la protagonista de la historia. En su primera página leemos: “Misi yacía en el suelo con las fauces entreabiertas y las patitas tiesas. No hacía falta tocarla para saber que estaba muerta” (Pedraza, 1997: 13). Más adelante, y obsesionada por la figura híbrida —medio hombre y medio oso— del domador de fieras lituano Urso Pànik, la protagonista busca desesperadamente un gato abisinio, un animal fuera de serie, “la quintaesencia de la animalidad discreta y soportable” (1997: 209), capaz de reemplazar a su antigua gata y de mitigar el deseo incontrolado que siente por Pànik. Este distinguido animal, sin embargo, es sacrificado por Montero, un veterinario con el que Jana comienza una relación; la razón que este extraño personaje aduce para estrangular al animal con sus propias manos —“verdaderos instrumentos de precisión al servicio del arte. Sabían matar y acariciar con total eficacia” (1997: 228)— es que sufre una enfermedad peligrosa para la salud de los humanos. Podemos afirmar, por lo tanto, que la figura de este animal en la obra de Pedraza recoge muchos de los valores siniestros que aparecían ya en Poe. A pesar de la ausencia de estas connotaciones violentas, los personajes de Alicia y Pelufo guardan otras relaciones con el narrador y el Plutón de Poe (y, también, con el gato sin nombre de Dueñas). La “personificación” del animal, común en la literatura infantil, resulta bastante similar a la que propone Poe: como Plutón, Pelufo es un gato dotado con capacidad para enfadarse, para sentirse agredido y para castigar por ello. Si aquél evitaba la presencia de su amo y huía de su compañía después de haber sufrido la primera agresión, Pelufo hace algo

parecido cuando se siente agredido, en este caso, porque Alicia le llame “idiota” cuando lo descubre en casa de la señora: “No solía insultar a su gato, hacia el que sentía un gran respeto, pero en aquel momento estaba muy enfadada de que la hubiera seguido” (15).

Asimismo, también en este texto, como en el de Poe, se establece un juego de reflejos entre dos gatos, uno doble del otro: el Plutón inicial, al que el narrador asesina voluntariamente, aparece en primer lugar proyectado en la silueta de la pared, como una imagen, como un objeto inmóvil pero reconocible; más adelante, reaparece nuevamente vivo, transformado en una copia casi idéntica al anterior (salvo por la marca blanca que le cubre el pecho). En *El gato encantado* el juego de dobles se produce entre el animal y su representación de cerámica en la casa misteriosa: “Un gato negro de porcelana cuya belleza y valor le había ponderado mucho la señora” (17).

Cuando la niña persigue enfadada a Pelufo e involuntariamente rompe esta estatuilla, se produce el encantamiento del cual su gato es víctima: “trepó al lugar donde había estado la figurita, se colocó en su misma posición, inmóvil, y se volvió brillante y duro en un abrir y cerrar de ojos” (17). Como también aparecía en Poe y, más explícitamente en la reescritura de Dueñas, la niña Alicia experimenta en ese momento remordimientos, palpables especialmente cuando le relata a su hermano que Pelufo se ha convertido en estatua por los deseos que ella había sentido de castigarlo: “Es como si una fuerza hubiera salido de mí y lo hubiera petrificado. Lo he notado, te lo juro. Como una descarga” (18).

Este encantamiento, una especie de muerte de la mascota que podríamos relacionar de nuevo con la estructura de desaparición-aparición que pauta los otros dos relatos aquí comentados, sólo se resuelve cuando Alicia consigue leer en el libro de los *Encantamientos gatunos* el apartado *Cómo desencantar gatos negros que se han convertido en estatuillas de porcelana*. Por mediación de este elemento maravilloso y de las palabras del “lenguaje de las hadas” que en él se reproducen “en una nota a pie de página”, Pelufo vuelve a la vida y los pedazos de la estatua de porcelana se recomponen solos.

El relato, sin embargo, no acaba con este final feliz que, por otra parte, sería muy esperable en una narración de esta índole. Lo que hace Pedraza con los últimos párrafos de su texto, en los cuales nos informa de que tanto la señora como la niña de esa casa murieron tiempo atrás, es retomar una estrategia explotada por las historias de fantasmas para proporcionar un final abierto. Una lectura “racional” del texto podría considerar toda esta historia repleta de componentes maravillosos como fruto de las fantasías de una niña. Sin embargo, Pedraza logra que esta lectura tropiece con un obstáculo final: el objeto mágico que ha llegado desde ese otro mundo, el gato de porcelana que Alicia mantiene finalmente apretado contra su corazón en el viaje de vuelta a la ciudad.

En definitiva, consideramos tanto el relato de Dueñas —con la inversión milimétrica inicial del texto de Poe y su separación hacia el final— como el de Pedraza —en su adaptación a un público infantil y su hibridación con elementos procedentes de cuentos maravillosos e historias de fantasmas— como dos ejemplos en los que podemos observar una escritura oblicua. Una escritura que señala su hipotexto —un cuento clásico del género— y lo pone de manifiesto para escribir sobre sus márgenes, sobre sus interlineados, con la voluntad clara de aludir a la tradición que él representa y, al mismo tiempo, transformarla.

En la obra cuentística de nuestras cuatro autoras, como señalamos al principio, la existencia de este tipo de hipertextos es bastante numerosa; por eso, ha habido muchos críticos que se han visto tentados por lo que al principio del apartado denominamos una “lectura palimpsestuosa”. Procederemos a continuación al repaso de algunas otras referencias que hemos encontrado en ellas para, finalmente, centrarnos en la obra de Silvina Ocampo, la autora que de manera más prolífica ha practicado esta escritura oblicua.

Las relaciones transtextuales sobre las que trabajan estas escritoras se establecen también con autores de literatura fantástica mucho más cercanos a ellas de lo que lo es Edgar Allan Poe. Un caso paradigmático lo hemos encontrado en “El huésped” de Amparo Dávila, una de las historias de horror publicada en *Tiempo*

*destrozado* (1959)<sup>253</sup>. Con un simple acercamiento a la misteriosa trama que en este texto se narra, podemos establecer ya algunos de sus referentes, autores fantásticos latinoamericanos del siglo XX como Juan José Arreola, Julio Cortázar y Horacio Quiroga.

En “El huésped” una narradora autodiegética es la responsable de contarnos la siguiente historia: después de un viaje, su marido instala en casa algo que a ella le produce terror; en ningún momento se explica de qué se trata, sólo se señala que es “lúgubre” y “siniestro” y que tiene “grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (Dávila, 2009: 19)<sup>254</sup>.

Las súplicas que la narradora le dirige a su marido para que no permita la convivencia con tal ser son desoídas por éste y, desde ese momento, su vida, la de sus hijos y la de su criada se convierte “en un infierno”. A pesar de que el “ser tenebroso” parece pasarse todo el día durmiendo en la habitación que el marido le asigna, provoca pavor cada vez que los habitantes de la casa ven su sombra o sienten su presencia. Incluso el pequeño hijo de Guadalupe, la sirvienta, resulta atacado y golpeado por él en un momento de descuido. Ni siquiera esta agresión conmueve al marido, que nuevamente tacha a su esposa de histérica y se niega a sacar de casa al siniestro huésped.

El desenlace del cuento se produce rápidamente: aprovechando otro de los viajes del esposo, señora y criada se alían para aniquilar al objeto de sus pesadillas. Con cerraduras, tablas y clavos, sellan la habitación mientras él está dentro con el fin de dejarlo morir de hambre hasta que, en los párrafos finales, podemos leer:

Los días que siguieron fueron espantosos. Vivió muchos días sin aire, sin luz, sin alimento... Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado, arañaba... Ni Guadalupe ni yo podíamos comer ni dormir, ¡eran terribles los gritos! A veces pensábamos que mi marido regresaría antes de que hubiera muerto. ¡Si lo encontrara así...! Su resistencia fue mucha, creo que vivió cerca de dos semanas...

---

<sup>253</sup> Como se trata de un ejemplo más de la misma estrategia utilizada por Dueñas o por Pedraza, no hemos considerado necesario incluir estos cuentos en el anexo.

<sup>254</sup> Esta edición será la referenciada en todo momento a partir del número de página.



Un día ya no se oyó ningún ruido. Ni un lamento... Sin embargo, esperamos dos días más, antes de abrir el cuarto.

Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante (23).

Como señala Ross Larson, la ausencia de explicitud que caracteriza a este relato es la responsable de su efectividad, de transmitir esta amenaza obsesiva y convencer a los lectores del terror sin apenas nombrarlo (1977: 67). Una situación de horror provocada por el marido de la protagonista y que se instala, además, en el centro mismo de su convivencia, es decir, en el ámbito doméstico donde la narradora permanece todo el tiempo. Como ha apuntado también Maricarmen Pitol, este ser tenebroso, que vive en la habitación más oscura y húmeda de la casa, puede entenderse como la representación interior de la protagonista, la plasmación metafórica de la desconfianza y la ruptura de la pareja: “Mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba lo que sucediera en casa. Sólo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado” (21).

Esta utilización metafórica resulta inevitable para entender la relación que el relato mantiene con uno de sus hipotextos reconocibles: “La migala” (1952) de Juan José Arreola<sup>255</sup>. En este conocidísimo relato, el narrador autodiegético

---

<sup>255</sup> Aunque no resulta en ningún caso necesario justificar estas relaciones hipertextuales con datos biográficos de sus autores (lo que nos haría caer en la trampa de las influencias contra la que advertían Kristeva o Barthes) en este caso nos parece curioso que la propia Amparo Dávila haya confirmado en varias entrevistas la cercanía que le unía, en aquellos años, con Arreola que, incluso, había sido lector de sus manuscritos. Haciendo referencia al hecho de que la autora siempre se fotografiara acompañada de un gato, Patricia Rosas Lopategui le pregunta: “PRL: ¿Por qué los gatos aparecen en sus cuentos y en su vida? AD: Porque el gato es un animal fascinante. Fíjese usted que Juan José Arreola, que fuimos muy amigos, coincidimos en varios edificios de departamentos, yo vivía en el de abajo y ellos en el de arriba o al contrario, entonces nos veíamos todos los días, a veces todo el día. Llegaba y estaba yo escribiendo, y un gato ahí, siempre, y Arreola decía: «No, Amparo no escribe, son los gatos los que escriben los cuentos” (Rosas Lopategui, 2008-2009: 68). En otra entrevista realizada en 2001, Lidia García Zamora pregunta: “¿Quién lee tus manuscritos?”, a lo que la autora responde: “A veces, hubo una temporada en que tuve mucha cercanía con él, Juan José Arreola (...) Vivíamos muy cerca, soy muy amiga de su esposa y de sus hijas, tanto que cuando se casó Jaina, mi hija mayor, las hijas de Fuensanta fueron de pajecitos... Y

cuenta cómo ha comprado una migala —una araña grande y de picadura mortal— en la barraca de una feria con el fin de dejarla suelta por su casa; el animal es “la amenaza total, la máxima dosis de horror que mi espíritu podía soportar (...) el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres” (Arreola, 1997: 75). Desde este momento, se inicia la demora angustiosa que desarrolla el relato, la espera del instante en que el animal lo encuentre y le produzca definitivamente la muerte, el suicidio aplazado que el propio narrador ha planeado hasta este significativo cierre: “Entonces, estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba con Beatriz y con su compañía imposible” (76).

Aunque en este caso no se produzca la rebelión final del protagonista contra la amenaza doméstica, como sí ocurre en el cuento de Dávila, tanto la extraña presencia del animal —elegido en este caso por el protagonista— como el trasfondo de desamor que parece sugerir, relacionan ambos cuentos de manera evidente.

Tanto “El huésped” como “La migala” guardan también una relación especial con el relato “El almohadón de pluma”, publicado por Horacio Quiroga en sus *Cuentos de locura, de amor y de muerte* en 1917. Este relato cuenta la extraña enfermedad que aqueja a una joven, Alicia, durante los días posteriores a su matrimonio y que le conduce vertiginosamente a la muerte; al final del relato el narrador explica la causa de la tragedia: dentro del almohadón de la nueva cama conyugal, encuentran una araña enorme que, noche a noche, se ha ido alimentando de la sangre de la chica mediante unos picotazos imperceptibles en sus sienes: “En cinco días, en cinco noches, había el monstruo vaciado a Alicia” (Quiroga, 1993: 101). Una historia fantástica, con explicación médica incluida al final que, sin embargo, vuelve a dejar un gusto trágico y violento en la relación de la pareja heterosexual protagonista y en el espacio doméstico donde se desarrolla.

---

cuando se casó Fuensanta mis hijas fueron de damitas. Llevamos mucha amistad. Juan José leía mis manuscritos” (*Imagen. El periódico de los zacatecanos*, 24/05/2001).

Podemos apuntar, finalmente, a la relación que el relato de Dávila mantiene con “Casa tomada” de Julio Cortázar (1951). La indefinición del ser o los seres que en éste último se van haciendo poco a poco con la casa donde habitan los dos hermanos protagonistas es tan inquietante como la presencia de la misteriosa criatura que atormenta a los moradores del cuento de Dávila. El espacio doméstico cerrado y agobiante, la amenaza desconocida y terrorífica, y de fondo, nuevamente, una relación familiar sugerentemente insólita: dos hermanos que viven juntos por la maldición de la casa.

A veces llegábamos a creer que era ella [la casa] la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por nuestros bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde (Cortázar, 1998a: 107).

Tampoco en este caso se produce la rebelión final atisbada en Dávila —la reacción contra el enemigo que se gesta en la alianza entre la protagonista y su sirvienta— aquella responsable de que Erica Frouman-Smith considere “El huésped” como el único cuento que, repitiendo el motivo del “encierro femenino” tan característico en su escritura, es capaz de proporcionar un final positivo, uno de los pocos esperanzadores de la autora (1998a: 55). Si bien este cierre difiere en gran medida del presentado por Cortázar en su cuento, pues los dos hermanos acaban siendo expulsados totalmente de la casa de sus bisabuelos, la relación entre ambos textos es innegable hasta tal punto que, en la entrevista realizada por García Zamora, podemos leer:

—¿Tú lees “Casa tomada” de Julio antes de escribir “El huésped”...? El parecido es extraordinario... mágico.

—Yo había leído el *Bestiario*<sup>256</sup>. Julio empezaba a publicar... Cuando fui a París a encontrarme con Pedro Coronel mi marido... lo conocí personalmente. Quedé fascinada con Julio y con Aurora. Me recibieron como si nos hubiéramos conocido de siempre... Entonces se dedicaron a llevarme... a Versailles...

— De la mano de Julio Cortázar... (*Imagen. El periódico de los zacatecanos*, 24/05/2001)<sup>257</sup>.

Si este relato de Dávila nos ha llevado a recorrer las relaciones transtextuales mantenidas con Arreola o Cortázar, autores latinoamericanos contemporáneos a su escritura —cuyas obras fueron corpus para la formulación del neofantástico de Alazraki— volvamos a fijarnos por unos momentos en otro relato de Pilar Pedraza que remite, sin embargo, a clásicos del género fantástico del siglo XIX —aquéllos que integraban el corpus considerado por Todorov. Se trata del texto, bastante más extenso que los anteriores, titulado “Las novias inmóviles” (Pedraza, 2006: 61- 156)<sup>258</sup>.

Las dos referencias más claras de esta obra, los dos hipotextos clásicos que asoman desde sus líneas de manera más evidente son, por una parte, *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) y, por otra, el relato “La légende de l’homme à la cervelle d’or” publicado por Alphonse Daudet en 1869.

En el texto de Pedraza, un narrador cuenta la historia del investigador Leonardo Pirkheimer —una especie de doctor Frankenstein— a la que ha llegado por medio de los cuadernos de experimentos que éste escribió. Por ellos conoce que dicho doctor (que no podía tener hijos) consigue con sus pruebas resucitar a un

---

<sup>256</sup> Donde apareció “Casa tomada” por primera vez, en 1951.

<sup>257</sup> Esta amistad, explica Amparo Dávila, surge cuando ella publica *Tiempo destrozado* en 1959. Su amiga argentina Ema Susana Esperati le manda un ejemplar a Cortázar y éste, después de algunos meses, envía una carta directamente a la editorial dirigida a Dávila para felicitarla por su trabajo. Desde ese momento, comienzan una relación epistolar que más adelante se afianzará en París, donde ya se encuentran personalmente (Frouman-Smith & Dávila, 1989: 61). Las cartas conservadas entre Cortázar y Amparo Dávila fueron publicadas en el año 2002 dentro del primer y el segundo volumen de *Cartas* editados por Aurora Fernández (Cortázar, 2002: 437-440; 469; 824-826).

<sup>258</sup> Este texto —novela corta o relato largo— fue publicado por primera vez y de manera independiente en 1994 por la editorial Lumen. Nosotros citamos, sin embargo, la versión recogida en la antología *Arcano Trece. Cuentos crueles* (Pedraza, 2006).

niño que encuentra en el bosque en uno de sus paseos; entre los cadáveres de su padre y de su madre, víctimas de un accidente de carruaje, halla el cuerpecito medio muerto de un bebé que se lleva consigo:

Sería de necios pensar que su acción respondía a un impulso humanitario. Se había apoderado del cuerpecillo agonizante como quien arranca un matojo que brota sin dueño ni estatuto en el fondo de una quebrada. Y ya por el camino planificaba las manipulaciones a las que iba a someterlo con la fría precisión de un estratega que diseña el despliegue de sus tropas antes de comenzar la batalla o incluso de que estalle la guerra, o como quien juega al ajedrez con su sombra. No sentía por el niño más interés que hacia los especímenes de su laboratorio, objeto y material de una investigación que se movía en la región limítrofe entre la vida y la muerte (Pedraza, 2006: 64).

Le llama Amador y lo educa como si fuera su hijo. Aunque la historia se desarrolle luego con una trama bastante diferente —en la que se cuenta, principalmente, el deseo que a Amador le producen los cuerpos muertos— es indudable el juego que este relato establece desde un principio con la novela de Shelley.

Lo mismo ocurre con la fábula fantástica de Daudet; de manera mucho más breve que Pedraza este autor cuenta la historia de las calamidades que pasa un hombre que tiene el cerebro de oro porque todos sus familiares y amigos, desde sus padres hasta su mujer, se van poco a poco aprovechando de su riqueza hasta causarle la muerte. A pesar de que los padres saben de este misterioso don desde que es un niño —pues así lo descubren tras un golpe en la cabeza que sufre a corta edad— no le dicen nada hasta que cumple los dieciocho años. En ese momento se produce la primera petición: “comme ils l’avaient élevé et nourri jusque-là, ils lui demandèrent en retour un peu de son or” (Daudet, 1982 : 136).

Del mismo modo, la criatura reconstruida y devuelta a la vida por Pirkheimer en “Las novias inmóviles” posee oro en su interior, todo el que hizo falta para reparar el pequeño esqueleto que en el accidente había quedado hecho pedazos. Tampoco Amador, como el protagonista de la historia de Daudet, es informado durante su infancia de su naturaleza ni de su verdadero origen, aunque en la

“vieja ciudad” en la que viven “alguien supo algo que relacionaba al muchacho con el oro, y dijeron que era un muñeco de carne con huesos de metal” (76). También es durante su juventud cuando descubre el secreto. En un tumulto durante una fiesta se da un golpe en la cabeza y pierde la consciencia; es entonces cuando, al despertar, se encuentra en los brazos de su amigo Volpino:

Sentía un dolor agudo en la ceja izquierda. «¿Qué ha pasado?», preguntó llevándose las manos a las sienes. «Nada, te han empujado y te has hecho un corte, pero no hay que preocuparse. A mí me han abierto la cabeza miles de veces. Será por eso por lo que dicen que tengo poco seso. Oye, yo creía que debajo de la piel teníamos hueso y tú tienes oro» dijo riendo, y Amador creyó que bromeaba (89).

Estas dos referencias tan reconocibles demuestran, una vez más, el interés que las autoras con las que estamos trabajando han demostrado en su carrera cuentística por las reescrituras de textos y de motivos fantásticos canónicos, tanto procedentes de la tradición occidental más asentada (como suele ocurrir en los textos de Pedraza), como también del fantástico revolucionado por autores latinoamericanos en el XX (como ocurría en “El huésped” de Dávila o en el caso que propondremos a continuación).

Hemos dejado en último lugar a Silvina Ocampo, la autora que de manera más efectiva y reiterada ha practicado este juego de repetición y alteración de relatos fantásticos en su obra y la que más evidentemente ha utilizado las estrategias del humor, la ironía y la parodia para alterar, e incluso en muchos casos subvertir, los valores de los motivos tradicionales.

Ocampo ha sido estudiada por muchos críticos a partir de las relaciones que sus relatos mantienen con ciertos hipotextos, en gran medida, por su conocimiento profundo del género fantástico occidental<sup>259</sup>. Por ejemplo, Italo Calvino, en la introducción que realizó a la antología *Faits divers de la terre e du ciel* (1974) — que recogía las traducciones francesas de algunos de los cuentos publicados en castellano por la autora entre 1948 y 1961— enfatiza cómo dos de las historias

---

<sup>259</sup> Véase página 279.

de Ocampo, “El diario de Porfiria Bernal” y “El pecado mortal”, de manera explícita e implícita respectivamente, citan la novela *The turn of the screw* de Henry James (1898) (Calvino, 1974: 7). Asimismo, en su artículo “La fantasía en los cuentos de Silvina Ocampo y su relación con otros textos hispanoamericanos”, Noemí Ulla apunta relaciones de sus textos con Marosa di Giorgio, Bioy Casares, Elena Garro y Filisberto Hernández (Ulla, 1992: 107-125). Teodosio Fernández, del mismo modo, alude al nexo de “correspondencia y contraposición” que presenta el relato “Autobiografía de Irene” con “Funes el memorioso” de Borges (Fernández, 2003: 220).

Nosotros proponemos fijarnos, sin embargo, en una relación bastante singular y que no ha sido todavía advertida por ninguno de estos críticos; es la que se establece entre el texto “El vestido de terciopelo”, editado en 1959 dentro del volumen *La furia y otros cuentos* y “No se culpe a nadie”, publicado por Julio Cortázar en *Final de juego* en 1956<sup>260</sup>. Recomendamos en este punto la lectura del texto de Ocampo que aparece recogido en el anexo (páginas 492-494).

La característica que tienen en común estos dos textos es el protagonismo que adquiere, en ambos casos, una prenda de ropa que acaba asesinando a quien la viste: mientras en Cortázar se trata de un simple “pull-over azul”, Ocampo elige un suntuoso “vestido de terciopelo”, “precioso y complicado”, adornado con “un dragón bordado de lentejuelas negras”.

En el momento en que los personajes intentan ponerse cada una de estas prendas se produce una primera advertencia, una especie de aviso de que la tarea no va a resultar fácil. Leemos en “No se culpe a nadie”:

Sin ganas silba un tango mientras se aparta de la ventana abierta, busca el pull-over en el armario y empieza a ponérselo delante del espejo. No es fácil, a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pull-over, pero le

---

<sup>260</sup> Aunque muchos autores insistan en establecer paralelismos entre las obras de Silvina Ocampo y las de Borges o Bioy Casares (por las relaciones personales evidentes que les unieron), estamos de acuerdo con Mónica Zapata cuando afirma que el fantástico ocampiano tiene muchos más puntos de contacto con Cortázar que con estos otros (Zapata, 1997: 101).

cuesta hacer pasar el brazo, poco a poco va avanzando la mano hasta que al final asoma un dedo fuera del puño de lana azul (...) De un tirón se arranca la manga del pull-over y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pull-over se ve que es su mano de siempre (Cortázar, 1998a: 293).

Primer intento frustrado que se produce también en el relato de Ocampo:

La señora se desvistió y Casilda trató de ponerle el vestido de terciopelo.

—¿Para cuándo el viaje, señora? —le dijo para distraerla.

La señora no podía contestar. El vestido no pasaba por sus hombros: algo lo detenía en el cuello. ¡Qué risa!

—El terciopelo se pega mucho, señora, y hoy hace calor. Pongámosle un poquito de talco.

—Sáquemelo, que me asfixio —exclamó la señora.

Casilda le quitó el vestido y la señora se sentó sobre el sillón, a punto de desvanecerse (Ocampo, 2006: 257).

Tras esta primera premonición, es el segundo intento de cumplir la misión aparentemente simple de vestirse el que lleva a ambos, finalmente, hacia el destino fatal común: la muerte, en un caso provocada por la caída desde un piso decimosegundo y en el otro por la que provoca la propia prenda asesina.

Antes sin embargo de llegar a este desenlace fatal, ambos cuentos explotan diferentes recursos sensibles con el fin de graduar la percepción de la angustia y del encierro que sufren las dos víctimas. En especial, las sensaciones relacionadas con el sentido del tacto son en los dos casos preeminentes y se ven acrecentadas tanto por la centralidad que los tejidos tienen en ambos cuentos como por la referencia a altas temperaturas que les hacen sudar. En el relato de Cortázar podemos leer:

la lana azul le aprieta ahora con una fuerza casi irritante la nariz y la boca, lo sofoca más de lo que hubiera podido imaginarse, obligándolo a respirar profundamente mientras la lana se va humedeciendo contra la boca (...) el aire que traga está mezclado con pelusas de lana del cuello o de la manga del pull-over, y además hay el gusto del pull-over, ese gusto azul de la lana que le debe estar manchando la cara ahora que la humedad del aliento se mezcla cada vez



más con la lana, y aunque no puede verlo porque si abre los ojos las pestañas tropiezan dolorosamente con la lana, está seguro de que el azul le va envolviendo la boca mojada, los agujeros de la nariz, le gana las mejillas, y todo eso lo va llenando de ansiedad y quisiera terminar de ponerse el pull-over de una vez (Cortázar, 1998a: 294).

Asimismo, el texto de Ocampo no es menos explícito al respecto, tanto desde la percepción de la niña narradora como desde la de la propia Cornelia Catalpina, la víctima, que señala en una de sus intervenciones:

—Yo comparo le terciopelo a los nardos (...) El nardo es mi flor preferida, y sin embargo me hace daño. Cuando aspiró su olor me descompongo. El terciopelo hace rechinar mis dientes, me eriza, como me erizaban los guantes de hilo en la infancia y, sin embargo, para mí no hay en el mundo otro género comparable. Sentir su suavidad en mi mano, me atrae aunque a veces me repugne (...) Cuando terminó de hablar, la señora respiraba con dificultad. El dragón también. Casilda tomó un diario que estaba sobre una mesa y la abanicó, pero la señora la detuvo, pidiéndole que no le echara aire, porque el aire le hacía mal. ¡Qué risa! (258)<sup>261</sup>.

En los dos textos encontramos también referencias directas a diferentes tipos de aprisionamientos que, a modo de cajas chinas, atrapan a los protagonistas y propician una dinámica problemática entre el dentro y el fuera. En ambos tenemos referencias del exterior: la ventana abierta a la calle y el plan de inminente salida hacia la tienda donde le espera su mujer “para elegir un regalo de casamiento” en el caso de Cortázar, equivalen a la calle donde se oyen “gritos de los vendedores ambulantes” y al trayecto que la modista y la niña han realizado antes de llegar al “barrio del norte” donde habita la señora. En el caso de “El vestido de terciopelo”, se apunta también a una posible salida que nunca se llegará a producir: el plan de viaje a Europa de la señora Cornelia, la causa del encargo de la prenda asesina.

---

<sup>261</sup> La explotación narrativa los cinco sentidos es una de las características que Borges ensalza de la obra cuentística de Silvina Ocampo. En el “Préface” a la antología francesa anteriormente citada, podemos leer: “L’univers que j’habite est opaque parce que purement verbal ; dans le sien interviennent tous les sens et leur délicate diversité” (Borges, 1974: 1).

Pero el desarrollo de la tragedia se produce en el interior del espacio doméstico, cuya suntuosidad es enfatizada de nuevo en el texto de Ocampo: “El dormitorio era todo rojo, con cortinajes blancos y había espejos con marcos dorados” (256). Este ambiente angustioso de clausura y de encierro llega a su clímax cuando los personajes se vuelven prisioneros —literalmente— de las prendas de ropa con las que intentan vestirse; al comprobar la imposibilidad de deshacerse del vestido que se está probando, la señora Cornelia llega a suspirar en un punto dado: “Es maravilloso el terciopelo, pero pesa —llevó la mano a la frente— Es una cárcel ¿cómo salir?” (258). También el protagonista del relato de Cortázar señala:

es casi imposible coordinar los movimientos de las dos manos, como si la mano izquierda fuese una *rata metida en una jaula* y desde afuera otra rata quisiera ayudarla a escaparse, a menos que en vez de ayudarla la esté mordiendo porque de golpe le duele la mano *prisionera* y a la vez la otra mano se hinca con todas sus fuerzas en eso que debe ser su mano y que le duele, le duele a tal punto que renuncia a quitarse el pull-over, prefiere intentar un último esfuerzo para sacar la cabeza fuera del cuello y la rata izquierda *fuera de la jaula* (295) [el subrayado es nuestro].

En el estudio realizado en su tesis doctoral, Linda Zee afirma que “El vestido de terciopelo” forma parte de un subgrupo específico dentro de la narrativa de Silvina Ocampo en el que la autora utiliza reiteradamente los vestidos y complementos de ropa femeninos para representar las trampas y los confinamientos a los que las mujeres están sometidas en las sociedades patriarcales. En sus propias palabras, tanto este cuento como “La casa de azúcar” (1959) o “Las vestiduras peligrosas” (1970), forman una “subcategory of clothing-related stories wherein women are in some way lured, seized and entrapped by their apparel” (Zee, 1993: 164).

La perspectiva desde la que se narra este aprisionamiento y esta asfixia de los personajes es, sin embargo, muy diferente en ambos cuentos: mientras que Cortázar utiliza una focalización interna al personaje que la sufre —aunque utilice un voz narrativa extradiegética y heterodiegética—, Ocampo desplaza el punto de vista para hacerlo gravitar en el personaje más marginal de la historia, la

niña de apenas ocho años, ayudante de la modista Casilda, que la acompaña a casa de la señora para la prueba del vestido. Presenta por lo tanto una focalización extraña, una mirada voluntariamente sesgada, incluso insólita si tenemos en cuenta que pertenece a una de las “niñas crueles” que pueblan tantos cuentos de la autora<sup>262</sup>.

Cynthia Duncan se fija en la visión “distorsionante” que ofrece este cuento para demostrar cómo, bajo las focalizaciones que Silvina Ocampo utiliza, se esconde un mensaje serio sobre el poder. Elegir que una historia como ésta la cuente una niña de ocho años que parece no distinguir entre realidad y ficción, que cuenta una tragedia de la que ha sido testigo y, a la vez, dice sin parar “¡Qué risa!”, nos hace conscientes de que nuestra visión, como lectores, está siempre controlada por la focalización —también cuando ésta es menos evidente, como ocurre en el texto de Cortázar. Por lo tanto, presentar una visión tan inusual como ésta, la exposición de una narradora desprovista de toda autoridad, tiene según Duncan el propósito de poner de manifiesto cómo nuestra percepción, dentro de un relato, estará siempre determinada, reforzada o subvertida por el “yo” que controla nuestra lectura (Duncan, 1994: 240-241).

Sin duda este relato —en gran medida debido a la utilización de la voz y del punto de vista de esta aprendiz de modista siniestra— es también un ejemplo de cómo Silvina Ocampo utiliza el humor dentro de sus textos; un humor corrosivo y satírico que, como señala Hiram Aldarondo, normalmente tiene como blanco de críticas la burguesía bonaerense, su moral, sus vicios y, sobre todo, su vida perezosa. Recordemos simplemente que cuando Casilda y la narradora llegan a casa de Cornelia, después de un largo camino por la ciudad con un calor sofocante, la señora les hace esperar “un siglo” para atenderlas y, cuando por fin entra a la habitación, no para de quejarse: primero diciéndoles que tienen mucha

---

<sup>262</sup> Los niños crueles han sido una de las figuras más estudiadas en la obra ocampiana. Remito para cualquier estudio pormenorizado de estas siniestras figuras infantiles al trabajo doctoral de Aída Díaz de León (2003) así como también a las referencias existentes en Calvino (1974), Molloy (1978), Duncan (1994), Campra (1997), Aldarondo (2002) y Fernández (2003).

suerte de vivir en un barrio alejado y luego asegurando que probarse vestidos, para ella, es una auténtica “tortura” porque le cansa mucho.

Aunque la clase alta en general suele salir muy mal parada en los textos de esta autora<sup>263</sup>, sus burlas más incisivas van dirigidas normalmente a un tipo específico de mujeres integradas en ella, las que “contribuyen con sus acciones y comportamientos a perpetuar ciertos estereotipos sociales” (Aldarondo, 2002: 972): las mujeres frívolas y superficiales con las que, como le ocurre a Cornelia Catalpina, no muestra ni un astisbo de compasión<sup>264</sup>.

María Bermúdez, por su parte, también considera importante la estrategia paródica que la autora utiliza en su obra cuentística para situarse dentro de una tradición y de una estética heredada. Según sus palabras Ocampo revisa y filtra en sus textos esta tradición mediante componentes humorísticos y paródicos que responden, además, a una voluntaria crítica social y a un trabajo consciente por escaparse de cualquier clasificación genérica (Bermúdez, 2003: 235)<sup>265</sup>.

---

<sup>263</sup> Es paradigmático el ejemplo que analiza Aldarondo del relato “Música bajo la lluvia” también en clave hipertextual: tomando como hipotexto el discurso romántico, las historias de artista, de “genio creador” por una parte, y la literatura gótica por otra, este cuento consigue burlarse descarnadamente de una sociedad dispuesta a adorar cualquier excentricidad —como el pianista protagonista—por simple esnobismo y no por la calidad de su arte (Aldarondo, 2002).

<sup>264</sup> Otros dos ejemplos en los que Ocampo utiliza herramientas humorísticas como “correctivo social” son: “Los celosos” (1988) —la historia de una mujer completamente “postiza” a la que su marido no conoce si no lleva puesta la peluca, las uñas de porcelana, las lentillas, etc.— y “Las esclavas de las criadas” (1970) —en el que se cuenta, por medio de una inversión, las artimañas que un grupo de mujeres utilizan para robarse entre ellas a las buenas criadas. Ambos relatos son analizados detalladamente en Aldarondo, 2002.

<sup>265</sup> Esta idea de Bermúdez coincide con la argumentación que Regina Barreca realiza en su volumen sobre las escritoras británicas y el humor (Barreca, 1994). En su introducción, esta autora señala que, a pesar de que los recursos humorísticos no han sido normalmente tenidos en cuenta en las obras de escritoras —ya que tradicionalmente ha primado el estereotipo de que las mujeres no tienen gracia, o no saben contar chistes— esto no quiere decir que no existan grandes obras humorísticas escritas por ellas. El problema es que, como ocurre en el caso de Silvina Ocampo, las mujeres normalmente utilizan estas estrategias de manera subversiva, saliéndose de lo que la cultura patriarcal considera “gracioso”, negándose a presentar finales clausurados, y subvirtiendo los valores asignados a la feminidad tradicional (Barreca, 1994: 11-33). El ejemplo más escandaloso de esta última cuestión en el caso de Silvina Ocampo lo podemos encontrar en el cuento titulado “La venganza” (1961).

Así pues, la historia parecida que presentan Cortázar y Ocampo, la de la muerte fantástica de dos personajes propiciada por la prenda de ropa que intentan vestir, en el caso de ésta última aparece distorsionada por varios factores propios de la escritura de la autora: la presentación de una focalización insólita —la enunciación desconcertante—, la plasmación de una crítica social evidente y el añadido humorístico que vuelve la mirada, si cabe, más corrosiva y siniestra<sup>266</sup>.

## 7.2. Palimpsestos de hadas, cuentos de terror

Para terminar este capítulo atenderemos a un tipo específico de hipertexto que también hemos podido encontrar en las obras de las autoras en las que estamos trabajando, y a los que hemos denominado “palimpsestos de hadas” por tratarse de relatos que poseen como referencia hipotextual cuentos maravillosos. El texto “Jardín de infierno” de Silvina Ocampo, publicado dentro del volumen *Cornelia frente al espejo* (1988) —y recogido en el anexo, páginas 495-498— ejemplifica perfectamente este juego de palabras y, por eso, recomendamos su lectura en este punto.

Años antes de la publicación de este inquietante hipertexto, en una entrevista concedida a Noemí Ulla y recogida en 1982 en sus *Encuentros con Silvina Ocampo*, ambas escritoras mantienen el siguiente diálogo mientras reflexionan sobre la crueldad de los cuentos de hadas:

S.O. —O “Caperucita roja”, “Barba Azul”

N.U. —*Ese cuento me fascinaba.*

S.O. —A mí también. Yo creo que era un amor literario, cómo se va despertando en uno el amor literario.

---

<sup>266</sup> Aunque no vamos a analizar detalladamente más relaciones de este tipo, no nos resistimos a apuntar otras, igualmente evidentes, que pueden ser abordadas en un futuro. Las tres corresponden a *La furia y otros cuentos* (1959): “La continuidad” remite nuevamente a Cortázar y a “La continuidad de los parques”, no sólo en el paratexto, sino en la mezcla de planos discursivos que presentan los dos cuentos. “Mimoso”, el perro disecado que se convierte, cocinado, en la mejor venganza de su dueña, remite al clásico “Lamb to the slaughter” de Roal Dahl; finalmente, “Nosotros”, relato en el que dos hermanos comparten el amor de una misma mujer, establece un diálogo indiscutible con “La intrusa” de Borges proponiendo un final muy diferente al esperado.

N.U. —*A mí, “Barba Azul” me fascinaba por el suspenso que se creaba con esa mujer: “¿iba a abrir la puerta o no?”, ahora lo pienso.*

S.O. —Es pecado; la curiosidad es pecado... hay dos pecados en pugna en “Barba Azul”: la curiosidad y la crueldad.

N.U. —*Claro, “las mujeres no deben abrir las puertas, no deben conocer”.*

S.O. —Y los hombres no deben matar a su mujer. Ahí están los dos pecados, frente a frente. (...) Pensé escribir algo sobre este cuento, pero “Barba Azul” sería una mujer, que encierra a todos los hombres en un cuartito.

N.U. —*¿Y qué iría a hacer ella cuando los hombres curiosearan? Ellos siempre pudieron curiosear.*

S.O. —Pero ya tienen otra idea, la mujer se ha impuesto.

N.U. —*¡Ah!, le va a dar la llave.*

S.O. —Bueno, todavía no sé. Es mejor no distribuir la idea porque todo el mundo va a empezar a escribirla (Ulla, 2003a: 105-107).

Como señala Milagros Ezquerro, resulta poco frecuente el hecho de que Silvina Ocampo, una escritora “tan secreta” (2002: 40), exponga sin tapujos el plan de reescritura para uno de sus cuentos; un plan que se hará efectivo seis años después cuando publique el que acabamos de leer. Además, éste es un relato que, de alguna manera, une la infancia de la autora —en la que, según cuenta en esta misma entrevista, quedó fascinada por la figura de la “hermana Ana” en la versión de Perrault— con su edad anciana, ya que lo publica a los ochenta y cinco años; un relato que presenta por lo tanto el “trabajo soterrado de un texto leído e interpretado en la infancia, reinterpretado y reescrito en los últimos años de su larga vida de escritora” (Ezquerro, 2002: 40).

Podría parecer, después de todo lo afirmado principalmente en el quinto capítulo de este trabajo, que un relato como éste, tan claramente propuesto como la reescritura de un cuento de hadas, no debería haber entrado en un corpus limitado a lo fantástico (que, como vimos, sería un “modo” no equiparable al maravilloso)<sup>267</sup>. Sin embargo, para incluirlo, hemos tenido en cuenta que ni “Barba Azul” es un cuento de hadas “al uso” en el que prime lo maravilloso, ni la

---

<sup>267</sup> Como vimos en el apartado 5.1.

reescritura que nos ofrece Ocampo se adapta, en absoluto, a las normas ese género tan fijado.

Muchos autores coinciden en afirmar el carácter “realista” de la versión de Perrault, cuyos únicos toques maravillosos no son imprescindibles para la acción: por una parte, el extraño color de la barba del protagonista que “le daba un aspecto tan desagradable y terrible, que no había mujer ni muchacha que no huyeran ante su sola presencia” (Bettelheim, 1987: 57)<sup>268</sup>; en segundo lugar, la mancha imborrable de sangre con la que la llavecita queda impregnada como testigo del pecado cometido, de la desobediencia a la prohibición del marido:

Al darse cuenta de que la llave del gabinete estaba manchada de sangre, hizo dos o tres intentos de limpiarla, pero la sangre no desaparecía; por más que la lavaba una y otra vez, frotándola incluso con arenilla y asperón, la mancha seguía estando allí, porque era una llave encantada: cuando la sangre desaparecía de un lado, aparecía del otro (Bettelheim, 1987: 60).

Todo lo anterior y lo posterior, la boda pactada con la madre de la joven, la instalación en el palacio del marido rico, la responsabilidad de las llaves y la prohibición de entrar en el “gabinete”, la transgresión de esta prohibición por parte de la chica, la cólera del marido al enterarse o la salvación y la venganza final de los hermanos, dota a este cuento de un “carácter eminentemente realista” en el que “ni siquiera resulta inverosímil el hecho de que este esposo sea un contumaz asesino de mujeres, pues la historia está tristemente jalonada por numerosos criminales de esta misma guisa” (Fernández, 1997: 34).

El cuento de Perrault ha sido leído por muchos autores —entre los cuales encontramos a la propia Silvina Ocampo— como la reescritura moderna de numerosos discursos fundacionales de la tradición occidental, mitos e historias bíblicas que, como la primera moraleja de Perrault, advierten del peligro que supone la curiosidad en las mujeres. Por lo tanto, cualquier versión de este conocido cuento mantendrá una relación estrecha con la historia de Cupido y Psique, en la que la transgresión se produce al encender la luz para descubrir el

---

<sup>268</sup> Cito desde esta edición porque es la que recoge las traducciones de Carmen Martín Gaité.

rostro del amante, y con el mito de Pandora, la primera mujer enviada por Zeus como maldición contra los hombres, la misma que, no pudiendo reprimir su curiosidad, acaba abriendo la caja prohibida de la cual se escapan todos los males de la humanidad.

Por supuesto, también la mujer de Barba Azul tiene dos predecesoras en el discurso cristiano: es heredera directa de Eva, por cuya desobediencia la humanidad fue expulsada del jardín del edén, y de la mujer de Lot, que no puede vencer a la curiosidad de dar un último vistazo a las ciudades de Sodoma y Gomorra mientras huye con su familia del desastre. Con esta última, además, comparte su falta de nombre propio, su identidad reconocida únicamente respecto a la del marido, como “mujer de”.

Esta cadena textual es puesta de manifiesto por Silvina Ocampo desde el momento en que leemos el título del relato: “Jardín de infierno”. Si por una parte muestra un juego de palabras con algo que aparece en el propio texto, el “jardín de invierno” donde se sitúa el cuarto prohibido, por otra, es indiscutible que este elemento paratextual está propuesto como una inversión del “jardín de las delicias” del que Adán y Eva son expulsados por la transgresión de ésta última.

Una estrategia concreta que, sin duda, forma parte de un proceso de inversión mucho más amplio y que da razón de ser al palimpsesto ocampiano. En primer lugar, el gran cambio que este cuento propone desde su primera línea, es el trastrocamiento del género (*gender*) y, por lo tanto, de las relaciones de poder que se dan en la pareja protagonista. Que el personaje poderoso de la relación — el que ostenta el poder económico— sea ahora una mujer, Bárbara (cuyo nombre nuevamente remite al hipotexto maravilloso) es un claro ejemplo de lo que Genette consideró una “trans-sexualización” (Genette, 1989b: 381), una transformación temática que consiste en cambiar el sexo de los protagonistas del hipotexto. Una transformación que, atendiendo a la entrevista anteriormente citada, podemos considerar como el motor que propicia la reescritura.

Hiram Aldarondo señala que la inversión que este cuento plantea en cuanto al sexo de sus protagonistas, responde a una estrategia que va mucho más allá de las fronteras de este relato en particular y atiende, especialmente, a una característica



clave de la obra de Silvina Ocampo: “una constante inversión de las escalas de poder” y “un cuestionamiento del orden establecido”.

Cuatro binomios sirven como eje central y giratorio suscitando un inevitable vuelco en la dicotomía débil/poderoso, a saber: mujer/hombre, niño/adulto, empleado/patrón y animal/ser humano. A través del proceso de inversión, Ocampo destruye órdenes y categorías, el torturador pasa a ser víctima, el esclavo se despierta convertido en amo. Esta búsqueda de un orden diferente y su inclinación hacia su reverso, inscribe la obra de Ocampo dentro de un grupo selecto de escritoras que intentan renombrar con voz propia el pasado y sus actuales circunstancias (Aldarondo, 2003: 75).

Si bien la inversión de valores de género (*gender*) que propone el texto de Ocampo parece claro, quizá resulte menos evidente que la autora se esfuerza, al mismo tiempo, por trastocar el género literario (*genre*) al que pertenece su hipotexto, pues su trabajo de reescritura no da como resultado un nuevo cuento de hadas sino, como veremos más adelante, una historia de misterio y de terror.

Por lo tanto, aunque la autora cambie las fichas del tablero y presente a una mujer poderosa —asesina de maridos— y al joven estudiante de filosofía que ha sido atrapado en sus redes, es imposible considerar este texto como una más de las reescrituras de cuentos de hadas que, desde posiciones feministas, han proliferado en los últimos años. Es por eso que “Jardín de infierno” no forma parte del estudio más completo que sobre reescrituras feministas de Barba Azul se ha escrito hasta hoy: *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento «Barbazul»* publicado por Carolina Fernández en 1997<sup>269</sup>.

---

<sup>269</sup> Esta obra reflexiona acerca de las estrategias que escritoras del siglo XX han utilizado para subvertir los valores machistas que se esconden bajo esta narración dedicada, en principio, a un público infantil. Después de hacer un repaso por las versiones clásicas —“Barba Azul” de Perrault, “La niña María”, “El novio bandido” y “El pájaro emplumado” de los hermanos Grimm, “La mano negra” de la tradición española y recogido en *Cuentos al amor de la lumbre* por Rodríguez Almodóvar— Fernández observa cómo este cuento está construido a partir de los siete arquetipos siguientes: la mujer curiosa, la pasividad femenina, las mujeres enfrentadas, el matrimonio, las relaciones sexuales y su esencia destructiva, la virginidad, los opresores y los redentores. El grueso de su trabajo está dedicado a esclarecer de qué manera diferentes “reescrituras feministas” del mismo cuento tratan cada uno de estos arquetipos. Las principales obras en las que se fija son: “The bloody chamber”, de

Explicaremos el argumento de dos de las consideradas “reescrituras feministas” más reconocidas de este cuento para entender por qué nos resultaría problemático incluir entre ellas la versión de Ocampo. En “The bloody chamber” (1973), además de explicitar connotaciones sexuales que las versiones clásicas ofrecían sólo de manera velada, Angela Carter decide cambiar el sexo del personaje que ocupa la función de “redentor”. Quien salva a la joven no son sus hermanos sino su madre que, gracias a la relación casi telepática que mantiene con su hija, percibe el peligro y llega al castillo justo a tiempo para detener al asesino<sup>270</sup>. Su entrada triunfal es descrita de la siguiente manera:

You never saw such a wild thing as my mother, her hat sized by the winds and blown out to sea so that her hair was her white mane, her black lisle legs exposed to the thigh, her skirts tucked round her waist, one hand on the reins of the rearing horse while the other clasped my father’s service revolver and, behind her, the breakers of the savage, indifferent sea, like the witnesses of a furious justice (Carter, 1993: 40).

Otro es el camino que explora Suniti Namjoshi en el cuento “A room of his own”; lo que hace esta autora es presentar a una mujer que decide no seguir el patrón de “curiosa” que la sociedad patriarcal le ha destinado. Se niega a representar ese papel desde el momento en que no muestra en absoluto interés por el cuarto al que su marido le prohíbe entrar; cuando él le pregunta por la causa de su actitud, ella le responde con una máxima feminista clásica, también aplicable por lo tanto a los varones:

— Pero las cosas de la habitación. ¿No quisiste ver lo que hay en esa habitación?

—No —dijo la criatura—. Creo que tienes derecho a un cuarto propio.

---

Angela Carter; “A room of his own” de Suniti Namjoshi (*Feminist fables*), *Bluebrard’s Egg* de Margaret Atwood, “Blueberard Re-escaped Version III: Sister Anne, Her Story” de Jennifer Strauss (*Labour Ward*), *Transformations* de Anne Sexton y *Hermana Ana ¿qué ves?* de Dolores Soler-Espiauba.

<sup>270</sup> Podemos entender que este arquetipo del “redentor” formulado por Carolina Fernández corresponde, en términos de V. Propp, a la figura del “auxiliar” cuando realiza la función de “socorro”. Carter, por lo tanto, presenta a una heroína (la mujer de Barba Azul) que es socorrida por el personaje auxiliar (su madre).

Esto lo enfureció tanto que la mató allí mismo. En el juicio alegó provocación (Namjoshi, 2003: 118).

Estas breves síntesis son suficientes para entender que “Jardín de infierno” no encaja por lo tanto en este grupo de reconocidas reescrituras feministas. A diferencia del texto de Carter o del de Namjoshi, en el relato de Silvina Ocampo es mucho más difícil identificar un propósito claro de subversión de las normas de género, de crítica al sistema patriarcal implícito también en los cuentos maravillosos<sup>271</sup>.

Desde nuestra perspectiva, la versión que esta autora presenta de Barba Azul responde más a una voluntad lúdica, a un juego de desautomatización de referencias literarias; se trataría, en términos genettianos, de una parodia en vez de una transposición seria<sup>272</sup>.

A esto mismo se refiere Hiram Aldarondo en el comentario de este texto aunque, en su artículo, él utiliza la definición que de parodia ofreció Linda Hutcheon unos años después. En el ensayo *A Theory of Parody* (1985) esta autora se esfuerza por entender el término de una manera no únicamente textual —como había hecho Genette— sino a la vez formal y pragmática; la autora explica que necesita situar el concepto en un ámbito mucho más amplio para llegar a aplicarlo, como propone en sus páginas, a las artes visuales del siglo XX. Por una

---

<sup>271</sup> En interesante señalar en este punto la paradójica y ambigua relación que Silvina Ocampo mantiene con las ideas feministas; si, como han detectado muchos críticos, gran cantidad de sus cuentos implican la desactivación de los clichés de la feminidad imperante (Pezzoni, 1982; Clark, 1994; Klingenberg, 1999; Roffé, 2002; Martí, 2003) la autora sorprende en ocasiones con desconcertantes contestaciones como la que realiza en una de las entrevistas con Noemí Ulla; cuando ésta le pregunta directamente “¿Vos sos feminista?”, Ocampo contesta: “Si me lo explicaran, contestaría: «en esto sí», «en esto no». No me gusta la posición que adoptan porque me parece que se perjudican, es como si pretendieran ser menos de lo que son. En el fondo, no conviene luchar contra las injusticias de una manera que no sea completamente justa” (Ulla, 2003a: 28). Asimismo, en otra ocasión, a la pregunta de María Moreno sobre las feministas, ella contesta: “Mi opinión es un aplauso que me hace doler las manos”, nuevamente, utiliza un oxímoron, un aplauso que duele; a lo que la entrevistadora continúa: “¿Un aplauso que le molesta dispensar?”. Con un “¡Por qué no se va al diablo!” Silvina cierra la discusión, no quiere ser más explícita, en eso consiste su juego (Moreno, 2005).

<sup>272</sup> Tras un repaso por los orígenes y las diferentes acepciones que en toda la historia ha tenido el término “parodia”, Genette establece que, en su clasificación, ésta es un tipo de hipertexto que tiene una función lúdica y que mantiene con su hipotexto una relación de “transformación” (Genette, 1989b: 37).

parte, la definición de Hutcheon intenta evitar la limitación que supone entender la parodia únicamente como aquella práctica burlesca o risible (evitar por lo tanto la definición que normalmente dan los diccionarios no especializados). Por otra parte, quiere mantener la idea de la parodia como un motor clave de la evolución literaria, que al mismo tiempo inscribe la continuidad y apunta al cambio. Finalmente, trata de separar el término de otros similares, que muchas veces se confunden con él, pero que no son en absoluto sinónimos (burlesco, travestimiento, pastiche, plagio, cita, alusión y sátira). Así pues, su definición de parodia (de ecos claramente deleuzianos) sería la siguiente:

Parody is repetition, but repetition that includes difference (...) it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways. Ironic versions of “trans-contextualization” and inversion are its major formal operatives, and the range of pragmatic ethos is from scornful ridicule to reverential homage (Hutcheon, 2000: 37).

Como también explica esta autora, su intención es recoger, en esta “simple definición” los dos valores etimológicos del prefijo griego *para*. En primer lugar, el que siempre ha sido tenido en cuenta cuando se ha caracterizado la parodia, el de oposición: “«counter» or «against»”, que ha llevado en muchos casos a definirla únicamente como “counter-song”. Pero también, y al mismo tiempo, el que se suele olvidar y que está lejos de significar este contraste; este segundo valor más bien equivaldría a un “beside”, a una relación estrecha de intimidad y acuerdo. Éste es el que, según ella, más relación tiene con las formas artísticas contemporáneas (2000: 32).

Volviendo al análisis propuesto por Aldarondo, la parodia en “Jardín de infierno” no se encuentra encarnada solamente en el nivel del cuento de hadas, sino también en otro género que, igualmente, se presenta a través de esta “repetition with difference”:

El comportamiento y las acciones del protagonista imitan el libreto de una pasión romántica hiperbólica: la del melodrama. Esto se evidencia de diferentes formas. La curiosidad del marido está marcada por unos celos que lo atormentan llevándolo a entrar en el ‘jardín de infierno’, no por simple

‘curiosidad’, como en el caso de la protagonista de Perrault, sino convencido de que la mujer esconde en ese lugar ‘clausurado’ un refugio de encuentros amorosos ilícitos con un amor del pasado. Al mismo tiempo, el discurso melodramático se apodera del marido llegando en ocasiones hasta extremos tragicómicos: “Es cierto, pero quiero tener yo solo esos privilegios, pues soy exclusivo. De otro modo la mato o me mato” (Aldarondo, 2003: 735).

Una parodia de cuento y melodrama que da como resultado un relato de misterio, un cuento de horror, que bien podría ser considerado un “anti-cuento de hadas” (Aldarondo, 2003: 735). La característica que más claramente separa a éste de su referente maravilloso la situamos, sin embargo, en el tipo de final que plantea: mientras que un rasgo clave de los cuentos de hadas es la aparición de un cierre claro, un momento en el que se reestablece el equilibrio y a partir del cual es posible formular la moraleja (la enseñanza del cuento), Silvina Ocampo opta, como es habitual en su escritura, por presentar un final abierto que frustra cualquier intento de interpretación unívoca, cualquier voluntad de dotarlo de un sentido fijo. Esta apertura es posible gracias a una estrategia que analizamos en el capítulo anterior, el cambio brusco de focalización que se produce en el párrafo final; del punto de vista de él, que impera en todo el relato, pasamos en las últimas líneas a la visión de Bárbara quien, alarmada por la ausencia del marido, encuentra finalmente su nota pegada en la pared del cuarto prohibido.

Aunque el mensaje escrito en el “papelito” parece sugerir que el chico se ha ahorcado, Ocampo, muy hábilmente, se niega a darnos la confirmación de tal suicidio provocando, así, el final ambiguo al que nos referíamos. Estamos de acuerdo con Milagros Ezquerro cuando señala que, como lectores, no sabemos si finalmente el chico ha cumplido lo que ha escrito en la nota o si, por el contrario, ha conseguido escaparse —y por eso ha podido contar este cuento que se inicia con una voz autodiegética— o si espera detrás de la puerta para matar a la asesina. Según elijamos una u otra solución “el cuento tomará un cariz trágico o burlesco, ambas tonalidades muy propias del mundo narrativo de Silvina Ocampo” (Ezquerro, 2002: 46).

Tras todo lo anterior, llegamos al momento de poder contestar la pregunta que realizamos al iniciar este apartado: por qué hemos incluido este relato dentro de nuestra tesis dedicada a cuentos fantásticos. Atendiendo a algunas de las definiciones de “fantástico” ofrecidas en las primeras páginas de esta segunda parte, recordaremos que considerábamos característica fundamental del género el cuestionamiento del llamado “paradigma de realidad” que los textos realizaban por medio de la presentación de elementos “insólitos”. En este sentido, creemos que un texto como “Jardín de infierno”, si bien no puede ser considerado fantástico en su nivel temático o de contenido, sí puede serlo en su nivel genérico (de *genre*) pues lo que está proponiendo, en realidad, es llevar lo insólito a la propia estructura del cuento de hadas. De esta manera consigue provocar un efecto fantástico dentro del paradigma genérico en el que se debería situar.

Como apuntamos, además, no es una estrategia exclusiva de esta autora, sino que la hemos encontrado en por lo menos otros dos textos: el relato “Detrás de la reja” (1964), publicado por Amparo Dávila en *Música Concreta* y la novela *Piel de sátiro* (1997) de Pilar Pedraza. Dávila reescribe, en el ambiente represivo de la casa de una mujer soltera que ha criado a su sobrina huérfana, el cuento de “Blancanieves”: cuando las dos mujeres, tía y sobrina, se dan cuenta de que están enamoradas del mismo joven, comienza una lucha violenta que sólo se solucionará cuando la madrastra —la tía— consiga encerrar a la joven en un sanatorio psiquiátrico para que no resulte más un obstáculo en la consecución de sus deseos. Pedraza, por su parte, opta en su novela por reescribir el cuento de “La bella y la bestia” desde el momento en que su protagonista, Jana, se enamora del híbrido hombre-oso llamado Urso Pánik. Podemos considerar, por lo tanto, que estos tres textos realizan un movimiento similar, una táctica equiparable, a la vez paródica y fantástica, con respecto al paradigma genérico de los cuentos de hadas.

Componiendo hipertextos que tan claramente exhiben sus hipotextos —como en el caso de “Jardín de infierno”— pero parodiándolo, transformándolo en una historia de terror, estas autoras construyen artefactos insólitos, inesperados,

“palimpsestos de hadas” muy difícilmente encasillables en ninguna de las categorías que nos ofrece el “paradigma de realidad” de los géneros literarios.





## **ANTÍDOTOS TRANQUILIZANTES: SEGUNDA PARADA PROVISIONAL**

Hemos llegado al final y, sin embargo, no puedo evitar sentirme de nuevo como la narradora del primer cuento que apareció en la introducción de esta tesis; la que contaba la pesadilla en la librería en “Tiempo destrozado” de Amparo Dávila. Ella, intentando seleccionar libros, ordenarlos, evitar que se escurrieran de sus brazos y yo, tratando de elegir, de sintetizar, de recortar aquellas conclusiones que le den a este trabajo un carácter sólido y acabado. Ella, poco a poco acorralada por “libreros” vacíos como “ataúdes verticales” y yo cada vez con menos páginas que escribir; “ya estaba muy cerca, cada vez más cerca, y yo allí sin poder hacer nada, ni moverme, ni gritar, de pronto...” (Dávila, 2009: 69).

De pronto me di cuenta de que estas últimas páginas podrían funcionar como tranquilizantes, como alivio —y no causa— de desasosiegos; unas conclusiones provisionales parecidas a las que he tenido que hacer en otras ocasiones (en el primer trabajo de investigación, en intervenciones en congresos, en artículos, etc.) La idea de una parada temporal, como la que se hace en estaciones intermedias cuando se viaja en tren, ofrece cierta tranquilidad, ayuda a mitigar el vértigo que produce intentar reducir en muy pocas páginas el trabajo de años que se ha ido plasmando en los siete capítulos que componen esta tesis.

Así pues, lo que viene a continuación no es más que la suma de los desenlaces provisionales gracias a los cuales he podido ir avanzando lentamente en el trabajo; cada uno de los pasos, o de los saltos, que me han ayudado a salvar las diferentes grietas y precipicios que he ido encontrando a lo largo del recorrido. Puentes colgantes pero al mismo tiempo seguros sobre los que volver a transitar en investigaciones posteriores; propuestas de diálogo o líneas abiertas al futuro que empieza después de cualquier punto y final.

Que los diversos feminismos tenían la potencialidad de transformar los estudios literarios en general y los comparatistas en particular, es una idea que, como apuntamos en su momento, fue defendida por Margaret R. Higonnet desde su introducción a *Borderwork*. Una intuición que no solamente dio razón de ser al segundo capítulo de esta tesis, sino que ha estado detrás de cada una de las decisiones que, en todo el

proceso, se han ido tomando. En este sentido, he llegado a la conclusión de que sí podemos reconocer algo llamado “literatura comparada feminista” que se encarna en muchos de los trabajos prácticos que hemos ido citando en diferentes momentos. Sin embargo, conviene no perder de vista que ésta va a estar siempre relacionada —mezclada, contaminada, interrumpida, imbricada— con otras teorías y metodologías pertenecientes a las denominadas últimas tendencias de la literatura comparada (todas ellas “poétiques frontereres diferenciales” en palabras de Meri Torras). Cualquier intento de compartimentalización dentro de esta amplia categoría, además, está destinado al fracaso, porque precisamente, si hay algo que las determine, es el rechazo a toda definición que suponga una simplificación de sus propuestas heterogéneas. Por eso, finalmente, mi opción fue la de entender el conjunto de estas últimas tendencias como un “trabajo fronterizo” —*de y desde* las fronteras— que supone: “Reading at the crossroads, reading along the border of silence” (Higonnet, 1994: 16). Un trabajo en movimiento y en desplazamiento constante.

Otra cuestión que ha ido apareciendo reiteradamente a lo largo de estas páginas —otro de nuestros abismos particulares— ha sido la de la posición que el discurso literario ocupa con respecto a lo que en un momento llamamos “el mundo” y, en otro, el “paradigma de realidad”. Es, sin duda, uno de los principales desafíos a los que se enfrenta cualquier estudio literario que parta de presupuestos feministas. Para el caso concreto que presentamos en esta tesis —la investigación de las interrelaciones entre *gender* y *genre*— consideramos acertada y útil la concepción de la literatura como una más de las “tecnologías” estudiadas por de Lauretis. Una de esas prácticas de movimiento aparentemente contradictorio: que al mismo tiempo representan y construyen el *gender*. La literatura y “el mundo”, por lo tanto, se relacionan de manera compleja y recíproca, mediante mecanismos que difícilmente se pueden condensar en la metáfora tradicional del espejo paseado por las calles. Justamente por eso, la atención a la literatura fantástica resulta tan importante en este contexto: una literatura que, lejos de ser libre y autónoma —como muchos la han querido pensar— dialoga permanentemente con la construcción de la realidad, con sus problemas y con sus fracasos.

La apuesta por la utilización de una metodología ecléctica y las ventajas que ésta puede reportar se revelan, en este punto, como una de las principales conclusiones de todo el proceso. Un eclecticismo que nos ha permitido huir, en diversas ocasiones, de planteamientos excesivamente limitados. Por ejemplo, la combinación de la teoría de la performatividad de Butler con la de la genericidad de Schaeffer, impidió que aceptásemos una idea aparentemente inocente, pero profundamente confusa: la existencia de géneros literarios “predominantemente femeninos” y “predominantemente masculinos” (como consideraba, por ejemplo, Mary Eagleton, 1996). Con ayuda de estos dos autores entendimos que tanto el *gender* como el *genre* pueden explicarse como la repetición de ciertas normas performadas por los cuerpos y por los textos respectivamente. Ciertas normas que, además, no son en absoluto autónomas, sino que se determinan mutuamente. Mientras que esta primera metodología ecléctica es fruto de la investigación que realizamos en el tercer capítulo tanto en los denominados *Gender Studies* como en los *Genre Studies*, en la segunda parte de la tesis, tomamos prestada otra: la narratología feminista de Susan S. Lanser. Como ha demostrado esta autora a lo largo de su carrera de investigación, también consideramos muy productiva la mezcla de planteamientos narratológicos y feministas en el acercamiento a los textos. Dos opciones tan aparentemente contradictorias pero que, para el trabajo que se pretendía en esta tesis, resultaron indispensables. Una narratología *contaminada* de presupuestos feministas que, a la luz de los cuentos elegidos —nuestra particular palanca de Arquímedes—, intenta provocar una modificación —un movimiento significativo— de las teorías más reconocidas en literatura fantástica.

Por otra parte, si algo han demostrado los textos del anexo, es que los relatos fantásticos escritos por estas cuatro mujeres en el siglo XX no se adaptan completa ni perfectamente a las normas que han regido el género desde las teorías de Todorov. Esto, sin embargo, no nos puede llevar a calificarlos apresuradamente de “defectuosos” —como advertía Lanser— o a situarlos dentro de una virtual “literatura de mujeres” autónoma y libre del contacto con el fantástico más tradicional. Los juegos transtextuales que todas ellas mantienen

con diferentes autores canónicos nos lo impedirían<sup>273</sup>. Así pues, consideramos más productiva una propuesta de modificación de todas estas teorías que nunca antes han sentido la necesidad de utilizar obras escritas por mujeres; un perfeccionamiento mediante el estudio de cuestiones que no han sido todavía tratadas en profundidad y que, a la luz de estos textos, resultan fundamentales. El trabajo sobre la voz narrativa, el punto de vista o la posición oblicua que estas autoras mantienen mediante los juegos transtextuales que proponen, son sólo tres de los ejemplos que confirman la necesidad de continuar este camino de revisión crítica de los fundamentos sobre los que se ha escrito la teoría de la literatura fantástica hasta hoy.

El peor temor de todos los que he experimentado desde el principio de esta investigación —y al que se debe en gran medida la identificación con la pesadilla de la librería que poco a poco se va quedando vacía, de personas y de volúmenes— fue la sensación de empezar un tipo de investigación sin una base sólida, sin unos antecesores, sin una tradición de trabajo que justificara mi propuesta. Este temor, sin embargo, se fue mitigando poco a poco con la lectura de teóricas como Margaret R. Higonnet, Nancy K. Miller o Susan S. Lanser y con la localización de trabajos como los de Linda Zee (1993), Lore Metzger (1994), Rosalie Mary Weaver (1996) y, mucho más cercanos tanto en el espacio como en el tiempo, los de Neus Carbonell (2004) o Meri Torras (2009). La sensación de soledad fue desapareciendo paulatinamente y, en su lugar, creció la voluntad de hacer de esta tesis un trabajo de recolección —de base de datos— y de trenzado de todos estos trabajos dispersos y, al mismo tiempo, tan relacionados. Si los libros con los que he llenado mi particular estante —mi bibliografía— pudieran servir de guía para futuros investigadores interesados en las últimas tendencias comparatistas, así como también en la teoría de la

---

<sup>273</sup> Podría achacárseme en este punto que no haya planteado —exceptuando la breve alusión a Mary Shelley— ninguna relación de estas autoras con escritoras predecesoras. Si bien es cierto que todavía nos harían falta estudios mucho más exhaustivos sobre las obras particulares de cada una de ellas, no descarto esta opción para otro momento. Sin embargo, en el último capítulo de este trabajo he centrado mi atención casi exclusivamente en obras escritas por varones no por esta circunstancia, sino porque son las consideradas obras canónicas, los pilares sobre los que se sustenta el género.

literatura fantástica, los objetivos de este trabajo se habrían culminado con creces.

Finalmente, me gustaría acabar con un chiste que Nancy K. Miller reproduce en uno de sus artículos y que yo le suelo tomar prestado para salir de esa situación incómoda que se produce cuando me preguntan, todavía hoy, de qué va mi tesis; unas frases que nunca olvido porque, desde hace años, las tengo escritas a mano en un *post-it* descolorido y pegado, a la altura de los ojos, encima de mi mesa de trabajo.

What does mean to be a comparatist and feminist? The answer I have in mind reminds me of the punch of the old joke that goes something like this: A man crosses the border between France an Italy (or Mexico and the United States) on a daily basis. He does this for years on his bicycle. Finally, the costumes official says, “Look, I know you’ve been taking something across the border. Today’s my last day on the job, I’m retiring. Just tell me: what are you smuggling? And the man tells him: bicycles (Miller, 1994: 190).

Cruzar diferentes fronteras a diario y en varios sentidos (fronteras lingüísticas, nacionales, disciplinarias, metodológicas, de *gender*, de *genre*...); tomar prestadas herramientas de unas para utilizarlas en las otras; contaminarlas; pasearlas; recorrer sus trazados paralelos, sus tangencias, sus cruces; revisar y remodelar, si es necesario, sus cimientos más escondidos; recorrerlas a lo largo y a lo ancho. Este es, sin duda, el reto al que un comparatismo feminista está destinado a enfrentarse.



ENGLISH TRANSLATION<sup>274</sup>

UNIVERSITY OF VALENCIA

Faculty of Philology, Translation and Communication  
Theory of Languages and Sciences of the Communication Department



**Feminist Comparative Literature and Gender and Genre  
Studies: Covering the borders of the fantastic through some  
short stories written by women**

DOCTORAL THESIS

Drafted by: Ana Lozano de la Pola

Guided by: Dra. Antònia Cabanilles Sanchis

València, 2010

---

<sup>274</sup> We have translated, in the following pages, the index of the research, the introduction, a brief summary of each chapter and the conclusions.





## INDEX

### ACKNOWLEDGMENTS

### PRELIMINARY ANXIETIES AND NIGHTMARES

## FIRST PART. Feminist Comparative Literature and Gender and Genre Studies

### Chapter 1. History of a not normalised discipline

1.1. Fake debates about the setting of a discipline: a sketch of schools and paradigms

1.1.1. Once upon a time... there was comparative literature

1.1.2. Consequences of this tale

1.1.3. A possible sabotage: René Étiemble's figure

1.1.4. Some starting points

1.2. The theoretical turn: objections by current tendencies in comparative literature

1.2.1. Likely endings for our tale

1.2.2. Some warnings about the dangers

1.2.3. Two simultaneous changes: theory and literary institution

1.2.4. Assuming heterogeneity: different ways of understanding the discipline today

1.2.5. Proposals: open definition and possible typologies

### Chapter 2. Contact zones between comparative literature and feminist criticism

2.1. The battleground for the humanities

2.2. *Borderwork. Feminist engagements with comparative literature*

2.3. Feminist comparativism

2.3.1. A debate hovering overhead: dismantling the extrinsic and the intrinsic

2.3.1.1. Literature/World

2.3.1.2. Possible deconstruction of the extrinsic/intrinsic dichotomy and proposal of "engagement with the Other"

2.3.2. Object and method of a feminist comparativism

2.3.3. Targets of a feminist comparativism

### **Chapter 3. Further narrowing the field: Gender and Genre Studies**

3.1. Gender Studies. The evolution of gender as a concept: from the sixties feminism to Judith Butler's gender performativity

3.2. Genre Studies. Notes on a textual conception of genres: Todorov, Genette, Schaeffer

## **SECOND PART: A practical example. Comparatist and feminist study of some fantastic short stories written by women**

### **Chapter 4: Introduction and justification of the corpus and its “out-of-place reading”**

4.1. Main reasons to justify our choice

4.2. Aimed targets

4.3. Out-of-place reading

### **Chapter 5: Fantastic literature, “paradigm of reality” and genre norms**

5.1. Before and after Todorov. Fantastic literature and reality construction

5.2. Fantastic literature in the 20<sup>th</sup> century

5.3. Transgression of the paradigm of reality: fantastic stories and genre norms subversion

### **Chapter 6: Narrative voice, authority and point of view**

6.1. Narrative voice and authority

6.2. Narrative voice and point(s) of view in the story

6.3. Fantastic enunciation: Two unfinished trips by Silvina Ocampo

### **Chapter 7: Palimpsests: transtextual games with the fantastic tradition**

7.1. Black cats and murderous clothes: repeating fantastic stories

7.2. Fairies palimpsests, horror stories

## **REASSURING ANTIDOTES: SECOND PIT STOP**

### **ENGLISH TRANSLATION**

### **BIBLIOGRAPHY**

### **ANNEX. Short stories**

## PRELIMINARY ANXIETIES AND NIGHTMARES

Entré en una librería moderna, llena de cristales y de plantas. Los estantes llenos de libros llegaban hasta el techo. La gente salía cargada de libros y se iban muy contentos, sin pagar. El hombre que estaba en la caja suspiraba tristemente, cada vez que alguien salía, y escribía algo en un gran libro, abierto sobre el mostrador. Empecé entonces a escoger libros rápidamente, antes de que se acabaran. Me llevaría muchos, igual que los demás. Ya había logrado reunir un gran altero, pero cuando quise cargar con ellos, me di cuenta de que no podía con tantos. Los brazos me dolían terriblemente con tanto peso y los libros se me caían sin remedio; parecía que se iban escurriendo de entre mis brazos. Decidí descartar unos, pero tampoco podía con los restantes; los brazos seguían doliendo de manera insoportable y los libros pesaban cada vez más; dejé otros, otro, otro más, hasta quedar con un libro, pero ni con uno solo podía... entonces me di cuenta de que ya no había gente allí, ni siquiera el hombre de la caja. Toda la gente se había ido y ya no quedaban libros, se los habían llevado todos. Sentí mucho miedo y fui hacia la puerta de salida. Ya no estaba. Comencé a correr de un lado a otro buscando una puerta. No había puertas. Ni una sola. Solo muros con libreros vacíos, como ataúdes verticales. Comencé a gritar y a golpear con los puños a fin de que me oyeran y me sacaran de allí, de aquel salón sin puertas, de aquella tumba. Yo gritaba, gritaba desesperada... sentí entonces una presencia, oscura, informe; yo no la veía pero la sentía totalmente, estaba atrapada, sin salida, empecé a retroceder paso a paso, lentamente para no caerme, también avanzaba, lo sabía, lo sentía con todo mi ser, ya no pude dar un paso más, había topado con un librero, sudaba copiosamente, los gritos subían hasta mi garganta y allí se ahogaban en un ronquido inarticulado; ya estaba muy cerca, cada vez más cerca, y yo allí sin poder hacer nada, ni moverme, ni gritar, de pronto...

Excerpt from "Tiempo destrozado", by Amparo Dávila (2009: 68-69)

Using an excerpt from a short story —as I just did— to begin a doctoral thesis about literature is not a very original strategy. It is well known that intertextual

games are one of the most important features in this kind of works. However, I hope that, as these pages are read, it will be understood that this thesis—and this one especially— could not start otherwise.

From the very beginning, when I was starting the research process and I read this excerpt from the short story “Tiempo destrozado” by Amparo Dávila, I knew it would have a very important place in the final outcome. After reading comparative literature scholars, whose ideas we will convey in the following chapters—and keeping in mind Bernheimer’s words: “Comparative Literature is anxiogenetic”—, I cannot help but feeling deeply identified with the main character of Dávila’s story, who desperately chooses books and piles them up until she realises she cannot cope with them all. She then selects some of them and discards others while most of them slip away, lost forever in the nightmare space of the empty bookshop until “*de pronto...*”

“Tiempo destrozado” is a short story formed by six sections that are actually the narration of six nightmares like the one reproduced above. The six of them have a common feature: they end with unfinished sentences, with suspension points that deny any chance of ending; a crack or precipice from which two options arise: to stop or to jump.

Many times, reading this thesis you may have this awkward feeling, as though the ground beneath your feet was not firm enough, as though you were coming back to that “*de pronto*”, suggestive and distressing at the same time. A feeling of hurry, of anxiety that, as these pages will show, was the main engine that started the machine.

At the very beginning, anxiety came from the accumulation of failed answers to a very common and simple question among PhD students: which is your research line? During the first months I used to give wide and insufficient answers, depending on who was asking: “comparative literature”, “I am interested in 20<sup>th</sup> century literature theory” or “I am a feminist literature theory researcher”. However, I used to have problems when I was urged to give a more detailed answer. It was a disaster then. When I was to be specific about my research, I realised that no sentence I could articulate matched up the feelings that were

going round in my head. So a sort of short-circuit used to happen, a misunderstanding where the same phrase always appeared: “oh, I see, you are doing research into women’s literature”. I used to answer something like “not exactly...”, but I could not go on. However, in the long run, this misunderstanding would help me to deal with the very target of my research.

It took me a long time to realise what the problem was. It was in a university seminar on writing techniques for papers, research projects and PhD theses. After answering the usual and frustrating question, we were suggested to do a brainstorming and to write the first words that came to us when we thought about the topic we wanted to write about. In my sketch, among others, appeared words such as *border*, *difference*, *self-criticism*, *genre and gender* or *nation*. When the teacher went through my exercise, she said something like: “Your words are too specific. You have pigeonholed yourself in the academic language; you should be more spontaneous. For instance, pay attention to this striking fact: you have not written any author’s name!”. Definitely, something was going wrong, we were not understanding each other.

It was this misunderstanding, however, that made me rephrase my answer. It was true that I did not want to do research *into* “women’s literature” —or, at least, not only into this field. On the contrary, I was really interested in understanding how this label had been taken on by both colloquial speech and specialised literary discourse. The idea was: to understand how this category had been built, its point, its assumptions, its consequences, etc. From then on, I could answer in a more complex way, more accurately, although it still was not enough. “Ah, I see, a study about canon?”, a teacher said to me once. To what I replied again: “not exactly...”

I was about to give up. Perhaps, I thought, what I was trying had no sense and it would be better to actually start working on “women’s literature” —whatever it was. In that very moment, I read a paper written in 1981 by Myra Jehlen and I realised I was being too impatient and that, in my hurry, I was skipping one of the steps: finding the methodology needed, the frame from which formulating those questions in a more productive way, instead of answering them. This

author pointed out how important it was to find a strategy that avoided the establishment of a “women’s literature” as a world independent from the rest of “literature”. According to her, the aim was to find a leverage point in traditional literary studies and thus produce movement. What she calls the “method of radical comparativism” became for me one of the first signals of the travel I was then beginning (Jehlen, 1997).

Comparative literature, almost from its birth, has been characterised by the dissatisfaction produced by literary categories such as the national ones. So, the problem I was trying to face was likely to have been dealt widely before by comparative literature in its engagement with feminist literary theories. I searched for specific literature and looked through the handbooks that have somehow dared to systematise the multiple interconnected lines that form the so-called “current tendencies in comparative literature”. The idea that this crossing between feminism and comparativism had happened at the end of the 20<sup>th</sup> century was the only lifeboat that I had to start the crossing. However, the definitive sign arrived when I reached the island entitled *Borderwork. Feminist engagements with comparative literature*, the collective book edited by Margaret Higonnet.

This initial part led to a first pit stop: the research project entitled *Literatura comparada feminista. Un trabajo de y desde las fronteras*, defended at the University of Valencia in July 2007. As it was pointed out in the introduction, this work intended to sketch out the situation and to lay the methodological foundations for later research —what we already called “feminist comparative literature”<sup>275</sup>.

But soon, the way covered until this first stop seemed too short for me. I saw my proposal had to go further: after all, one of the conclusions reached in this first approach was that comparative literature could only be understood in a performative way, like a study whose sense only suffices when it is carried out.

It was then that I began to choose the corpus I wanted to work with in the second part of the thesis: fantastic short stories by 20<sup>th</sup> century Spanish-speaking women.

---

<sup>275</sup> The contents of this project are the main basis for the two first chapters of this thesis.

As I devote a great part of the fourth chapter to justify this choice, I will just point out here that they interested me from the very beginning because of their paradoxical position in the literary system: a “blind spot” for scholars and critics of both fantastic literature and feminist studies. This paradox led me to sharpen my methodology and pay attention to the so-called Gender and Genre Studies. They are full members of feminist comparativism and have been devoted during the last decades to find out the relationship between literary and identity codes.

I think the choice of this particular way, as well as the election of the four authors I finally decided to study<sup>276</sup>, was the turning point of the whole process. Then, the nightmare where I found myself with a lot a books slipping away from my hands, became less recurring. Precipices became less deep and my jumps grew more self-confident and reached steadier ground.

The strength of these methodological foundations even led me to risk too much in the second part of the thesis, where I introduce my proposal of “out-of-place reading”. It is not an academic strategy at all, although I hope it is, at least, useful enough for the target I am aiming for. Therefore, the “disruptions” caused by the shorts stories in the last chapters are not random at all, but calculated and significant for the development of the different arguments.

Other disruptions, not so evident but perhaps as surprising, concern the shifts of the grammatical person. Although most of the work is written using impersonal forms or plural (*we*), there are some points where I thought the use of the singular (*I*) was compulsory. Several reasons explain this shift: the singular will mainly appear in this introduction, and in a few footnotes as well as in chapter four, that is to say, in all the moments in which referring to my personal research process and experience was unavoidable. However, I have chosen the plural for most of this thesis not only because it is the commonly accepted form in specialised areas (Eco, 2002: 87), but also because this work is a sum of voices, as I hope it will be understood from these pages. Not only the voices of the authors appearing in the bibliography, but also the voices of all those teachers,

---

<sup>276</sup> At first I considered studying many other authors as well, who write in many other languages. However I finally decided that it was better to reduce the corpus to these four authors for the reasons that will be explained in chapter four.

fellow researchers and colleagues who have advised, helped and supported me. To all of them I owe this plural with which I hope the reader will feel comfortable from now on.

## **FIRST PART. Feminist Comparative Literature and Gender and Genre Studies**

### **Chapter 1. History of a not normalised discipline**

This whole thesis may be read bearing in mind the following statement: we understand comparative literature, broadly speaking, as all those “strayed” literary studies which can not be framed into the narrow borders of the traditional division of literary studies in different disciplines or philological areas.

The first comparatist studies were meant, precisely, to transgress both national and linguistic boundaries in literary studies. These works were encouraged by a positivist point of view and methodology and they were coherent as well with the newly rising European nation states. Thus comparative literature was born as an area of knowledge intended to compare the various “national identities” and, at the same time, as a “discipline” whose condition of possibility was the existence of those political and linguistic borders themselves. In the development of these studies<sup>277</sup>, three borders have attracted most of the scholars’ attention: national, linguistic and disciplinary ones.

The combinations of the first two cases —national and linguistic borders— initially led to the “international studies”, identified with the so-called “French school”, which were devoted to the search of influences and “*rapports de fait*” between works, authors and movements of different European countries. It is the stage of what has been later called the “biological paradigm”, pushed by positivist and Darwinist notions. Regarding this first moment of the discipline, it seems interesting what Susan Bassnett suggests in her 1993 book. According to

---

<sup>277</sup> Although we may refer to comparative literature as a discipline, we must bear in mind this idea has been repeatedly questioned during the last decades. Nowadays comparative literature is often defined more like an “auxiliary discipline”, a “paradiscipline”, a “(un)discipline”, a “method” or a “point of view” shared by certain literary studies.



her, the works that initiated comparative literature at the end of the 19<sup>th</sup> century were born from an essential paradox: the crossroads between the search for common European cultural roots and its clash with the defence of national and cultural identity encouraged by nationalisms.

After this initial stage, we can identify a second momentum in the so-called “supranational studies”, which, identified with the “American school” arisen after the World War Two, were devoted to find the so-called “literary universals”. We witness, therefore, an effort to overcome the nationalist point of view that had characterised previous international studies —most of which had become comprehensive works, erudite on sources and influences.

In parallel with this second stage, the “comparative literature” label was added to a new kind of works that, inside the same “American school”, proposed considering the third of the above mentioned limits: the discipline borders themselves. Thus in 1961 Remak defined comparative literature not only as “the study of literature beyond the confines of one particular country”, but also as “the study of the relationships between literature on the one hand, and other areas of knowledge and belief, such as the fine arts, philosophy, history, the social sciences, the sciences, religion, etc.” (Remak, 1998: 89).

We may now introduce one of the main ideas posed in the first chapter of this thesis. If we look at the history of comparative literature through some of the handbooks that dared to write it<sup>278</sup> —to provide it with origins, with a background, with a canon of authors—, we will realise that it has been constructed from a very simple narrative model in which we can easily identify three stages: an introduction, a development and an ending. Our aim, therefore, is to pay attention to the *story*, to the *tale* containing its adventures and misadventures, rather than to refer to an alleged *History* of the discipline.

The introduction of this tale, from this point of view, would be related to the positivist origins of the discipline, as well as to the establishment of the first university departments in Europe concerning these studies. It is the stage of

---

<sup>278</sup> I am referring to Bassnett (1993), Vega & Carbonell (1998), Gnisci (2002) and Guillén (2005).

what we used to call the “French school” or the “biological paradigm” of comparative literature, which was mainly devoted to study the influences between authors and national literatures.

The development of the this tale, which is —as it always happens— the most tumultuous moment, may coincide with the birth of the “American school”, whose supranational and interdisciplinary proposals set out a debate with the previous positions. This turning point is caused by one of the canonical texts that, in this narration, performs the destabilising function that any tale needs in order to go on. It is René Wellek’s 1958 lecture at the ICLA congress in Chapel Hill, significantly entitled “The Crisis of Comparative Literature” (Wellek, 1998).

However, the different endings of this tale during the last decades of the 20<sup>th</sup> century are the most important issue for our research. From the sixties on, the focus of the discipline history has irremediably moved from Europe to the other side of the Atlantic Ocean and settled in the bigger and bigger comparative literature departments that are consolidating in different American universities. It is in this context where comparative studies diversify, subdivide and transform themselves, causing the rising, since the nineties, of the so-called “current tendencies in comparative literature”.

The different works that have used this label during the last decades have in common the questioning of many of the assumptions that had been simply accepted by their predecessors. As Susan Bassnett points out, “the time has come to recognise that we now have a post-European model of comparative literature, one that reconsiders key questions of cultural identity, literary canons, the political implications of cultural influence, periodization and literary history” (Bassnett, 1993: 41). We are dealing, therefore, with a new model that aims to unmask, on the one hand, the nationalist and expansionist policies that lie under the studies of influences of the “ancient paradigm” and, on the other hand, the parochial Eurocentrism —already reported by René Étiemble in the sixties (1963)— which hid under the apparently objective search for “literary universals”.

According to Neus Carbonell we must place this new stage in a specific historical, social and academic context to understand why these changes are happening: “los movimientos de reivindicación de los derechos civiles y de los derechos de las mujeres y la democratización del acceso a las universidades”, as well as “la descolonización” “politizaron la vida académica”, but they also, “causaron transformaciones profundas en la relación de la literatura con la sociedad”. This would also explain the reasons of the influence that have had on these new comparatist proposals theoretical tendencies such as deconstruction, political criticism, Marxism, postcolonial criticism and, what we are most interested in, different feminisms (Vega & Carbonell, 1998: 137). Although these series of studies are extremely heterogeneous and multiple, several comparatist authors have coincided in considering feminist theories as one of the key boosts for its development<sup>279</sup>.

## **Chapter 2. Contact zones between comparative literature and feminist criticism**

Approaches in which comparatist methodologies and feminist positions converge, appeared from the very moment the latter came into the battleground of literary studies. However, it is easy to choose a foundational work of sorts, because it was consciously placed in this merging area. Moreover, it was a key factor in the shaping of the field that we are going to analyse in the first part of this thesis. It is the collective book coordinated by Margaret Higonnet and published in 1994: *Borderwork. Feminist engagements with comparative literature*.

The first part of this chapter is devoted to analyse several significant aspects discussed in the introduction of Higonnet’s book. They show the possibilities — an initial sketch— of what we have called “feminist comparativism”.

---

<sup>279</sup> We may find clear examples of this position in the following works: Noakes & Koelb (1988), Bassnett (1993), Bernheimer (1995), Vega & Carbonell (1998), Tötösy de Zepetnek (1998) and Gnisci (2002).

In this preliminary study, Higonnet (1994: 4) points out “the idea that feminist theories can renovate not only literary study at large” —as Spivak had remarked years before (1990: 11)—, “but comparative literature specifically”.

Higonnet uses in the first pages three metaphors that may help us to understand her proposal. *Borderwork* refers to how feminist comparative literature is devoted to the study of disciplinary boundaries as well as linguistic, geographical or identity ones. Anyway, it refers to an open, non-monolithic position; a point of view involving these boundaries not as static dividing lines, but as “contact zones”, dynamic, interactive places.

*Hyphen* refers to *the-gap-between*, that graphic mark which joins and separates languages, cultures, arts or discourses. This hyphen, then, has marked, from its origins in the 19th century, the condition of any comparatist. Not leaving out this hyphen, exploring the possibilities of *the-gap-between* is the second new way opened for a feminist comparativism.

Finally, *frame* refers to the very condition of the book coordinated by Higonnet herself: “For me, this book has been that kind of passport: after I constructed the frame, many colleagues placed their marks in it” (Higonnet, 1994: ix). It is the demarcation of a discursive space, the invitation to insert in it, to join and build it.

To sum up, according to Higonnet’s proposal, feminist comparative literature will be that one able, at the same time, to break up with the conception of a unidirectional and monolithic feminist literature theory and the canonical definition of unified and coherent comparative literature.

The second part of this chapter deals with the search of the main principles that may support this hypothetical feminist comparativism. In order to find its specific features, we wonder about its subject, its method and its object. However, from the very beginning, we know it is not an easy work, because these traditional outlines, instead of guiding us, lead us to more and more insoluble questions.

We may conclude, therefore, that feminist comparative literature is not to be defined from an unified subject —unless we reproduce Cristina Naupert’s

mistake and identify it with the study of “women” or “the feminine” in literature. Regarding the work method it uses —the constant “engagement with the Other” recalled by Higonnet— is important, although it is not only a feminist feature, because all the trends so far included as “current tendencies” share it. We may say the same about the political aims of any academic feminism: we agree they are a key factor in any of its studies, but we point out that they are not exclusive; on the contrary, they are also shared by post-colonial or translation studies, among others.

At the end of this chapter it is accepted that it may be recognised something called feminist comparative literature or feminist comparativism. However, it is convenient to keep in mind that this will always be related to —mixed with, contaminated by, interrupted by, overlapping with— other theories and methodologies belonging to the so-called current tendencies in comparative literature. Besides, any attempt to compartmentalize this wide-ranging category is destined to fail, because if anything determines all these different studies, that is rejection of all definition that means a simplification of their heterogeneous proposals.

### **Chapter 3. Further narrowing the field: Gender and Genre Studies**

Within the theoretical framework we have outlined so far —feminist comparative literature— Gender and Genre Studies have always been present<sup>280</sup>. According to what Margaret Higonnet says in her 1992 article, this kind of studies was one of the possibilities of the comparatist and feminist tendency addressing women writers’ matters. This circumstance is not strange if we take into account the fact that Elaine Showalter, the first theoretician of “gynocritics”, had already pointed out that it dealt with “history, styles, themes, genres, and structures of writing by women” (Showalter, 1986: 248). Therefore, at the beginning, Gender and Genre

---

<sup>280</sup> As Lops (2000), Chialant (1991) or Di Michele (1993) point out, the spelling difference between *gender* and *genre* is also a difference in meaning —the first referring to identity and the second to literature. This does not happen in other languages, as Spanish, where the same word (*género*) is used for both meanings.

Studies were all those researches that, based upon works written by women, were devoted to literary genre issues<sup>281</sup>.

Nowadays, however, this definition seems too restrictive. In the light of this gradual transformation of feminist theories in gender studies, relationships between women writers and literary genre can no longer be the only field susceptible of study from this point of view.

We may say that, seen from a current perspective, all those works dealing with the relationship between gender constructions (masculine and feminine) on the one hand, and the literary genres on the other, are placed within the Gender and Genre Studies. Moreover, it is not a matter of contents. It is not analyzing, in a specific work, how characters, narrative voice and so on represent a certain code, but rather a matter of understanding that the gender system is involved in language and therefore in its narratives structures. The point, then, is to unravel “the unwritten gender codes of genre” (Friedman, 1986: 203).

It may be said that, in 2000, this possibility of study was already regarded as a rightful research field within literary studies. It was then when the first typology that Mary Eagleton established to systematise the possibilities opened by the research field appeared. From her point of view, there are currently three lines of work for Gender and Genre Studies. First of all, there are all those works devoted to search for the presence or absence of women writers in the so-called “major genres” (novel, poetry and theatre). Secondly, there are researches devoted to identify strategies used by women writers —taking profit of their traditional outsider position— to try to subvert the rules of canonical literary genres. Finally, as a third option, Eagleton points out those studies devoted to check how the history of literature has privileged some literary genres (what she calls “male-dominated genres”), rather than others (the “female-dominated genres”) (Eagleton, 2000).

---

<sup>281</sup> A good example, used on many occasions as a benchmark in this field, is the collection of articles edited in 1983 by Elizabeth Abel, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland under the title *The Voyage in: fictions of female development*, a work devoted to analyze *bildungsroman* with female heroines and written by women.

It is precisely this difference between masculine and feminine genres the weakest point of Eagleton's view, as well as of many other works that are currently turning towards this direction. The schematic conception of genre and gender put forward by many critics leads to an oversimplification of the relationships between them that are meant to be studied, and is the very cause of many misunderstandings. In view of this simplification, the wisest option, from our point of view, is to understand the connection between gender and genre as a two-way relation. The gender codes of each period—that is, the rules and the social and economic conditions they depend on— may explain why women choose a specific genre while men choose another. However, at the same time—and this is not less important— this genre may be reinforcing the construction of a specific idea of femininity and masculinity.

Anyway, when we try to address this hypothesis about the relation between gender and genre in deep, we find a serious difficulty: the great amount of literature devoted to both concepts separately that has been published during the last decades. As Marina Lops pointed out, both are problematic concepts that have been undergoing a continuous process of revision and redefinition during the last years (2000: 77). Thus, the two subsections of this chapter are not intended to render a comprehensive view of this wide research lines. Instead, they are intended to collect all those contributions that better adapt to this aim of understanding both categories in a flexible and interconnected way.

### **Gender Studies. The evolution of gender as a concept: from the sixties feminism to Judith Butler's gender performativity**

Despite being a much more recent concept than that of literary genre—which has been formulated and studied since ancient times—, we choose to continue this exposition with some ideas about gender for a practical reason. The complex and not normative conception of gender that we will establish will help us choose authors and texts that will allow us to understand genre.

If we look to Spanish-speaking countries, we will notice that the concept “*género*” has been refused many times—at least as a borrowing from the

English *gender*. However, nowadays we may even find attempts of tracing the history of the concept itself, what Beatriz Preciado has called the different “*retóricas del género*”. The different *retóricas* —according to the traditional definition of the Real Academia Española dictionary: “*teorías sobre la composición literaria y la expresión hablada*” (DRAE, 2001)—, have established the different historical definitions for genres. In parallel, these “*retóricas feministas*” have done the same with respect to the several conceptions of *gender*. Broadly speaking, we can observe two stages in this development: the first theories formulated by American feminist movements in the sixties —which differentiate between *sex* and *gender*— and, later, other critical theories that reviewed the previous ones within the same framework.

The most interesting for us within this second group is Judith Butler’s so-called theory of gender performativity, because it may help us to understand the complex relation between gender and genre —as Higonnet (2009) or Metzger (1994) have pointed out.

Butler starts from the idea that any feminist theory constraining the meaning of gender will unavoidably establish discriminatory gender norms and hierarchies. Her work then is an attempt to provide a definition of gender that does not make this mistake. From the key influence of Michael Foucault, Thomas Laqueur and Monique Wittig, Butler explains how the categories of sex, gender and sexuality —three “historical products” (Butler, 1998: 305)— form a system of causalities and continuities that rules societies. From the reading of these works, she concludes that sex, as a category, can be hardly considered “natural” or “unchangeable”. As any other historical notion, it has undergone changes throughout time and societies.

In Butler’s *Gender trouble*, gender becomes the main character of her approach; she understands this category in a more complex way than her predecessors. Her strategy is to take the opposite way of feminisms so far: for her, gender is what causes sex, and not the other way round.

From her point of view, gender “no es ninguna entidad estable” (1998: 297), “no es un hecho” (1998: 301), “no es un sustantivo ni una serie de atributos vagos”



(2001: 58). What we have called gender so far —with a noun that seems to be a kind of essence, a substance— is, from Butler’s perspective, the repetition of some specific gestures, movements, norms and behaviours.

As she has pointed out many times, gender is “una construcción que regularmente oculta su génesis”, an illusion supported by the constant repetition of what she calls “gender acts” which cannot be chosen; otherwise, they are ruled by a series of severe laws and punishments. That is the reason why, in order to convey this aspect, sometimes she does not use the term *gender*, but *gendering*. This gerund may better show the idea of “get making”, “dramatizing”, “reproducing”, “constructing” gender by means of its own repetition (1998: 299). Moreover, in this repetition, the chance of change, of transgression, emerges.

If we complete Butler’s theories with some significant details from Teresa de Lauretis and bell hooks, we can summarize the three ideas with which we close this section: we understand *gender* not as the expression of an essence or a substance, but as a performative action (*gendering*), that is, the repetition of rules devoted to maintain “gender coherence”, which contains themselves the possibility of subversion. Secondly, gender is represented and constructed by cultural productions (including literature, history and criticism about it) at the same time. Finally, as the evolution of the feminist movement itself has shown, *gendering* (this way of embodying gender rules) is entwined with other kind of norms concerning subject construction: class, race and sexual orientation, mainly.

### **Genre Studies. Notes on a textual conception of genres: Todorov, Genette, Schaeffer**

This last section is devoted to introduce some theories about literary genres that we consider to be near and combining them with the idea of gender previously introduced. This proposal originates from Lore Metzger’s statement: “Genre thus forms a crucial point of articulation between feminist and comparatist interdisciplinary criticism” (Metzger, 1994: 82).

First of all, we must be aware of the importance for our study of the concept of literary genre (from Todorov and Bakhtin's works). However, at the same time we must keep in mind that in any case —as happens with gender— can this be a clear, univocal and easy to define concept. On the contrary, it is one of the most difficult fields of literary theory we may deal with. Two main factors explain this complexity. Firstly, the big amount of theories at our disposal since ancient times until now —which, according to Sinopoli, can be classified as “prescriptive” or “descriptive” theories. And secondly, genre categories are self-referential (they construct what they describe)<sup>282</sup>.

The first author we take into account is Todorov and his conception —which reminds of Bakhtin's works— of genre as a “dynamic principle of production”. After a first stage in which he differentiated between “theoretical genres” (abstract structures) and “historical genres” (concrete manifestations) (Todorov, 2005), he introduces a key observation: any literary text is an act of speech in which certain discursive properties (semantic, syntactic, verbal and pragmatic) are encoded. The main advantage of this approach is that it allows us to render the narrow relation between genre constructions and the social and historical context that produces them, that is, their institutional character.

However, Todorov does not manage to explain the basic problem pointed out by many other critics: how to reach an abstract structure based only on the study of concrete manifestations. In order to gain a better insight into this matter, we introduce some of Gérard Genette's ideas which, little by little, get closer to what we are looking for: a conception of genre that is not based on a simple essentialism. According to Genette, genres are always empirical and historical entities. What places them at this empirical —textual— level, is their differentiation from what he calls “modes” —with which they have been mixed up and confused for centuries. From his point of view, literary modes are a kind of “posturas existenciales”, “actitudes de enunciación”, “formas naturales” of

---

<sup>282</sup> Here we find again a *metalepsis*, a kind of metonymy that takes the consequence as the cause. According to Butler, most of the traditional studies about gender used to be based on this trope too.

expression, that have a —complex— relationship with the encoding of some literary genres, but which appear nonetheless in any speech act.

Genette understands genre as the relation established between different textual manifestations. This observation leads him to avoid the word genre and choose expressions such as “generic statute” or “generic architextuality” instead. These do not refer to a textual class that can be defined through steady parameters, but to literary “classity” itself, to their own “genericity”.

It is from this last idea that we consider Jean-Marie Schaeffer’s approach, the last author we take into account in this section. In opposition to what he calls ontological theories about literary genres (in which he includes Todorov’s and, to some extent, Genette’s), he sets out a transtextual conception: “genericity”, as he prefers to call it. As he points out, “a genre is far from forming a univocal class; it is formed of several networks of partial resemblances that, through a process of overlapping, form the literary genre in its historical variability” (Schaeffer, 1989: 175).

Genericity is then understood in a very similar way to Butler’s gendering, as a “modeling function performed”, that is, as a possible textual relation. A non-compulsory relation, but regulated by certain rules —or genre norms— which are ultimately responsible for the inclusion or exclusion of particular texts within the canon: “by textual genericity I mean the set of the elements of a text that are referable to a modeling function performed (directly or through the intermediary of explicit norms) by other texts” (Schaeffer, 1989: 182).

Summarising all that we have seen in this chapter, we may state that our work is intended to understand gender —Butler’s gendering— as a constant process, as the repetition of gestures, movements and behaviours regulated by specific norms and punishments. On the other hand, we understand genericity as a textual function that models texts and which texts perform by means of iteration, of the use of certain norms (what, according to Bakhtin, is the intrinsic memory contained in any genre). These repetitions, which shape both gender and genre, contain as well the germ of subversion in them. As Schaeffer suggests, the only way of understanding both the continuity and the disruption phenomena,

observance and subversion —the two possibilities present in any textual chain—, is to take into account the workings of the generic levels —what he calls reduplication and transformation.

## **SECOND PART: A practical example. Comparatist and feminist study of some fantastic short stories written by women**

### **Chapter 4: Introduction and justification of the corpus and its “out-of-place reading”**

We dedicate this chapter to introducing the corpus on which we are going to base our particular practical work on feminist comparative literature, some fantastic short stories by four Spanish-speaking women writers of the 20<sup>th</sup> century: the Mexicans Amparo Dávila and Guadalupe Dueñas, the Argentinian Silvina Ocampo and the Spanish Pilar Pedraza. Aware as we are of the many questions arising from this choice, in the first pages of the second part we try to answer beforehand the most interesting three: Why have we chosen works written by women only? Why all of them Spanish speakers? Why fantastic short stories only?

We choose a “women-only” corpus not because we intend to arrive to a common “feminine” essence (what Wittig called “the myth of the Woman”), but due to a strategic reason: a corpus like this is able to question the qualities of objectivity and neutrality that have been attributed to the literary history and its canon for centuries.

All of them are Spanish speakers because we want to highlight, in the clearest way, that we do not intend to perform a comparative study on their work based upon national or linguistic differences (as it was proposed in the early years of our discipline). However, we are interested in the relation of these short stories with the codes of *gender* and *genre*. Or, even better, what these short stories can get to tell us about the hidden relationships between these two *performative* constructions.

Finally, the fact that we chose fantastic short stories has to do with the double border in which these are situated. Expelled from the fantastic literature canon

(because their authors are women), and also from the women's literature canon (because they write fantastic short stories which do not adapt to the femininity *script* which these studies have wanted to deal with exclusively in most cases).

The second section in this chapter strives to explain the objective to which we will dedicate the rest of this work. This objective is trying to “widen” the most uncomfortable pair of shoes that we have found in our research: the category of “women's literature”. It has served us as an alibi and as a justification in many occasions. However, we wished we could just get rid of it in many others. After all this time, we have reached the conclusion that this awkwardness comes from two problems at the same time: on the one hand, that it is a dim category, and on the other, that it presents a *zombie* existence.

In order to address the first of these characteristics, we turn to the ideas —and to their criticism too— of two of the most renowned theorists in this area: on the one hand Hélène Cixous and *l'écriture féminine*, and on the other Elaine Showalter with her conception of “Women's Writing and Women's Culture”. The exposition of some of their most important theories suffice to show the difficulties that any literary researcher finds when they come across categories such as “women's literature”, “women's writing”, “feminine writing”, etc.

Facing these difficulties, we try to define what we will mean when we use them in our work. On the one hand, this term will refer to specific texts written by women<sup>283</sup> without any common immutable essence attributed to them. To the question whether it is a different kind of literature, we will answer using Higonnet's words: it is true that divergences may be found with respect to their stylistic, thematic and narrative choices, all of them explained by the action that the institution of *gender* has on cultural production. However, this does not affect universally in any case, or independently of the actions of other factors such as race, class, nationality, etc. Finally, we will always be aware that it is impossible to think of literature as a discourse which simply “represents the world” and the “experiences” of those who write them. As Higonnet points out, this would mean

---

<sup>283</sup> We use the word “women” in the sense of a complex political category, like Kristeva or Butler understand it, as a relative position rather than a substance.

that we are forgetting that literary authors “ventriloquize” the voices (of characters, of narrators, etc.) that they use to construct their texts (Higonnet, 2009: 234).

Secondly, we move on to explain why we believe that women’s literature has a *zombie* existence. What is interesting about these beings, exploited by cinema mainly, is their ambiguous position between the world of the living and that of the dead. A constantly unbalanced position —symbolized by that slow and heavy swinging— that is weak and vulnerable, but also evil and powerful. On the one hand, we consider women’s literature category as dead —or almost dead— in the sense that it can be easily abducted by the system of knowledge itself against which it was created —a system that has the ability of assimilating it, undermining all its critical potentiality. This phenomenon, noticed by many researchers, is also known as a *ghettoizing* of women’s literature. As Kathleen Komar pointed out, we should not overlook the fact that the final objective of a feminist critic should be much more ambitious: “we obviously need to do more than simply add women writers to our curriculum (although that would be a start). We need to change the code, and more importantly, to change the minds that generate it” (Komar, 1993: 182).

On the other hand, however, we believe that this category still has a lot to live if we are able to redirect its course. In order to do that, our proposal is to work from a position that, by researching works written by women and their relation with several hegemonic canons (both traditional and feminist), can evidence the hidden assumptions from which these have been created. A way of bringing the dead back to life that arises at the same time shivering in different points of the literary study system.

The method that we will put into practice in the next three chapters is that which we have called the “out-of-place reading” of some texts. In different occasions we will ask the reader to leave our discourse for a minute and to turn to the story of some of the women writers that we have chosen and attached as an appendix. Following Quiroga’s maxim that in literature, unlike what sometimes happens in mathematics, “el orden de los factores altera profundamente el producto”

(Quiroga, 1993: 1193), we understand that these interruptions are never random, but calculated strategies focused on achieving the proposed goals.

On the one hand, the images from the short stories that we will be using have the advantage of breaking the “disciplinary consensus”. They make us rethink the categories —the metaphors— with which we usually work. The aim would not be to eliminate them, but to present an explicitly metaphorical work, with images of a consciously plural and ambiguous meaning, which voluntarily means much more than what these pages can hold. In this sense, these short stories are a kind of lever which will help us carry out our particular Archimedean project (Lanser, 1992: 7-8), our own “contrapuntal reading” (Said, 1993: 79). While this strategy allows us to make these women writers’ short stories visible<sup>284</sup>, it also responds to the belief that a literary text, situated in a strategic position of our discourse — be it in a lecture or between the lines of this thesis—, can tell us much more than what we are, in principle, used to listen to<sup>285</sup>.

## **Chapter 5: Fantastic literature, “paradigm of reality” and genre rules**

This chapter starts from a similar intuition to the one that Rosemary Jackson holds in the first pages of her study *Fantasy: the literature of subversion*, first published in 1981. In the introduction we can read: “my approach throughout is founded on the assumption that the literary fantastic is never ‘free’” (1993: 3). It is impossible to separate fantastic literature —as any other kind of literature— from the literary and social context in which it is produced. But we must also understand in which way this supernatural component that is present in it is continually showing its reverse, this is, what is considered by a society as “natural” or “real”. What we intend to do in this chapter is establishing in which ways are fantastic literature and reality related and, specially, in which ways are fantastic literature and gender norms related.

---

<sup>284</sup> The difficulties for finding some of the stories used are another reason why we attach them as an appendix.

<sup>285</sup> I owe this idea to the discussions held in the course of my research with Doctor Marisa Belausteguigoitia (director of the PUEG of the Universidad Nacional Autónoma de México) as well as with Doctor Margaret Higonnet, (Professor at the English Department of the University of Connecticut).

The ideas of theorists of the fantastic genre such as Tzvetan Todorov, David Roas, Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Jaime Alazraki, Rosalba Campra, Roberto Reis, Rosemary Jackson or Irène Bessièrè, are “interrupted” in this chapter by the short stories —“Final de una lucha” (1959) and “El desayuno” (1964), by Amparo Dávila, and “Pasos en la escalera” (1976) by Guadalupe Dueñas.

By means of this confrontation, we reach the conclusion that fantastic literature is not, as some critics have hinted, independent from the social and historical context —concerning gender too— in which it is created. The three works present similar stories: three murders, all of them within the frame of heterosexual couples. In two instances, it is the woman who murders her male partner (“Pasos en la escalera” and “El desayuno”), and in the other one it is the man who murders his lover (“Final de una lucha”). The key difference among these three, and the one that has lead us to choose them for the conclusion of this part, is the different use that the authors make of the fantastic elements to narrate these three episodes of extreme violence.

According to Rosemary Jackson, fantastic elements have, in today’s literature, the important ability of examining or closely monitor the real: “The etymology of the word ‘fantastic’ points to an essential ambiguity; it is *un*-real. Like the ghost which is neither dead nor alive, the fantastic is a spectral presence, suspended between being and nothingness. It takes the real and breaks it” (Jackson, 1993: 20). In view of this, we wonder what is it that, due to the fantastic elements present in these short stories, is broken, what is torn, what is subverted, what could not happen and did not have to, but did happen nonetheless. Or, being more concrete, what social rule is put to the test in each one of the three fantastic episodes.

On the one hand, we find that what is unusual in “Pasos en la escalera” and “El desayuno”, the fantastic phenomenon, revolves around the murder itself, the homicide committed by the wife and girlfriend respectively. The hesitation, the doubt that the reader experiences, is mainly centred in this point, for it is impossible, given the ambiguity of the narration, to know with certainty whether it was them who committed the murders. What their open endings do, more than



favour a denouement, is to cause a situation of radical unbalancing that goes beyond the limits of the text, beyond the ending.

However, in “Final de una lucha”, the fantastic elements appear, not in connection with the murder of Lilia, the lover, but with the splitting personality of the main character, her murderer. We can say that Lilia’s murder by her partner is not what is unusual —something that happened although it did not have to. And it is not unusual because unfortunately, within our paradigm of reality, it is not unusual for a woman to be murdered by her partner; hence that it is not necessary to hide the crime under the halo of the fantastic. Therefore, in this case, what is weird, unusual, strange, has nothing to do with the murder itself —that seems to be a secondary plot, a collateral damage—, but with the momentary pathology suffered by the murderer which, also, at the end of the story, is overcome.

Therefore, all of the above mentioned makes us think that, in these fantastic short stories, the gender norms that govern our paradigm of reality remain unaltered: while the murdering of women by their male partners is found within the discourse of reality —patriarchal, heteronormative, etc.—, this does not happen the other way round, this is, if the woman is the murderer.

We agree with Irène Bessière when she states that the fantastic has the ability to outline the limits of the ontological and epistemological framework of a given culture, what can and cannot exist inside it, which we have here called its “paradigm of reality”. Concerning the issue we have been addressing, we could say that these short stories show how, within our culture, the murder of a woman by her male partner does not break the limits of what is real. Therefore, the fantastic element tends to be moved to a different focus. However, if the situation is the opposite and the woman is who murders her partner, this will probably be the episode narrated by means of fantastic elements.

The fact that fantastic literature is not independent from the gendered context in which it is produced would be another argument supporting the thesis of the total and complex involvement between the world —the paradigm of reality that each

society establishes— and the literary narrative, between ideology and the cultural constructions that form it and justify it at the same time.

### **Chapter 6: Narrative voice, authority and point of view**

We dedicate the last chapter but one to observe certain narrative strategies present in the work of our women writers that, as we were saying, have never been treated by fantastic literature theory in particular or, in most of the cases, by more general narrative studies. We focus from here on in the figure of the narrators, or better the female narrators of fantastic short stories, and in two concepts: the authority or reliability of the narration and the point of view of the story. As well as being highly closely related to each other, we find these aspects significant because they imply a genre regulation that the texts written by these authors have tried to sabotage in many occasions.

The most renowned theories on narrative voice and point of view —especially those of Todorov and Genette— are “disrupted” in this chapter by four short stories that, on the one hand, do not adapt at all to the male narrator that all of them prefigure<sup>286</sup>, and on the other, do not present an individual or androcentric point of view either: “Balneario” (1985) by Pilar Pedraza, “Historia de Mariquita” (1958) by Guadalupe Dueñas and “El pasaporte perdido” (1937) and “Hombres animales enredaderas” (1970) by Silvina Ocampo.

The first of these short stories presents an unusual narrative voice —an aberrant enunciation: the voice of a corpse, preserved among others in a formaldehyde grave. The humorous resources and the colloquial register used by Pedraza in this case prevent it from being interpreted in a marvellous way and, on the contrary, they build the frame of plausibility needed for a fantastic reading.

---

<sup>286</sup> Susan S. Lanser draws the attention to the fact that the gender of the narrator has never been taken into account by any narrative theory. According to her, it is a crucial element in which a feminist narratology has to work because: “in an androcentric culture male and female voices are not heard in the same way. Surely the sex of a narrator is at least as significant factor in literary communication as the narrator’s grammatical person, the presence or absence of direct address to a reader, or narrative temporality” (Lanser, 1981: 47).

If the figure of the narrator has been scarcely studied by theorists of this genre, the case of the “point of view” (also called “perspective” or “focalisation”) has had an even more unfair luck. That is why, in the pages dedicated to the story of Dueñas, we are interested in highlighting how that game among three different points of view (the narrator’s, her sister’s and their father’s) is precisely the responsible for producing the fantastic effect (in this case, closely related to Freud’s *unheimlich*). In the same way, we also study how, in the second part of the story, Dueñas uses what we have called a “communal point of view” — following Lanser’s “communal voice” (1922: 21)— to attack again the two fundamental principles on which, even today, the mechanisms of the narrative voice and the Western point of view rest: individualism and androcentrism.

Ocampo’s texts deserve a special section. We choose these two short stories, written in 1937 and 1970 respectively, because they are very representative of the strategies that this author has been practicing, in the course of her career, with the narrative instances, especially with the combination or superposition of different voices and points of view. As well as manoeuvres consciously worked by the author, these games are the maximum responsible for finding the fantastic in most of her texts.

“Pasaporte perdido”, the story of little Claude Vidrac’s shipwreck, is a perfect example of what Raquel Prestigiacomo has called “enunciación desconcertante”, a type of enunciation that implies the split of the narrator’s identity “que no hace sino generar ambigüedad y contribuir a la disipación del sentido, disfrazándolo, difuminándolo y suscitando, en todo caso, incertidumbre” (Bermúdez, 2003: 236). In the same way, “Hombres animales enredaderas” goes one step further in this disconcert: in this text, a homodiegetic and simultaneous narrator (in the first person, who tells in the present about a plane accident he has survived) turns, for the reader, into a speaking climbing plant. This metamorphosis is only noticed by the grammatical gender change with which we are astonished by the author in the last paragraph.

In the end of the chapter, we reach the conclusion that these four short stories can be considered as two times fantastic: on the one hand, they are fantastic —or

unusual— with respect to the paradigm of reality in which they are inserted. The four of them have in common a particular way of showing the fantastic element, not constraining it to the thematic area of narration, but consciously extending it to the level of enunciation. In all of these cases the unusual comes from games with voices and perspectives, exploited in a conscious and effective way by these authors.

On the other hand, we consider these short stories equally fantastic with respect to the theoretical paradigm to which they belong; this is, with respect to the programme governing fantastic literature itself. As Susan S. Lanser points out, we should stop thinking about texts written by women—in this case the fantastic short stories—as “defective” literary examples that do not fit in the fixed genre rules (Lanser, 1980: 89). If the narrative voice games and the fantastic enunciation experiments that these authors propose have not been treated by the main theorists of the genre, maybe it’s time to propose an overture, a modification of these rules. An *improvement* of the fantastic genre theory, which is only possible if we take into account a whole corpus of texts so far ignored.

### **Chapter 7: Palimpsests: transtextual games with the fantastic tradition**

The aim of the last chapter of this thesis is to map the position, at this stage, of the works of our authors with respect to the tradition of fantastic short stories, this is, the point from which they propose to be read. From this point of view, we try to show how this position, constructed and occupied by these authors—by means of their texts—, is always an oblique position, in which the shared and vanishing points concerning genre continuity occur simultaneously. Despite the fact that their texts have not aroused the interest of fantastic literature theorists, these authors have made every effort to specify the bonds that consciously hold them to this tradition.

Beginning with the dialogic conception of Bakhtin’s discourse, we address in this chapter some of the most important ideas about intertextuality that can be found in the 20<sup>th</sup> century literary theory—Kristeva, Barthes, Rifaterre—, to end up in the systematization made by Genette in *Palimpsests. Literature in the Second*

*Degree* (in 1982). From his concept of “hypertext” and mainly from what this author calls “transposition” —the practice of textual “transformation” found in a “serious” regime—, we propose in this chapter to have a closer look at a series of transtextual operations whose practice share all the authors we are studying. Some responsible strategies of what we call here their “oblique writing”.

In the first place, we observe the hypertextual relation that both Guadalupe Dueñas’s “Enemistad” (1991) and Pilar Pedraza’s *El gato encantado* (1992) have with one of the classics of the fantastic genre, Edgar Allan Poe’s *The Black Cat* (1843).

While Dueñas’s story starts as a negative image of Poe’s hypotext —introducing a female narrator that hates animals, especially her nephew’s cat, a white shiny feline—, as the narration goes on, the rewriting gradually moves away from it. The highest point of divergence is reached in the ending of both; if Poe’s is a clear example of what Todorov called the “fantastic-uncanny” (that definitely finds a rational explanation), Dueñas subverts this, presenting an open ending. This denial of a textual closing provokes, again, ambiguity.

Pedraza’s proposal, *El gato encantado*, is somewhat different. It is a story “for children”, published with illustrations by Editorial Aguaclara. The difference in the tone and in the narrative plot is, due to obvious reasons related with its target audience, way more significant than that of the previous one. However, we find allusions to the hypotext mentioned in both the paratextual elements (title and illustrations) and the textual ones (the relationship between the cat and its owner or the appearing-disappearing structure that develops the story). We also find in this story a new turn in the genre when the author combines classical components of marvellous tales with ghost stories.

Following the allusion to other texts that share the same logic<sup>287</sup>, we pay a special attention to other story by Silvina Ocampo —the author who most effectively

---

<sup>287</sup> We address too, although in a more brief manner, Amparo Dávila’s “El huésped” (1959) —and its relation to Julio Cortázar’s “Casa tomada” (1951), Juan José Arreola’s “La migala” (1952) and Horacio Quiroga’s “El almohadón de pluma” (1917)— and Pilar Pedraza’s “Las novias inmóviles” (1994) —for its references to Mary Shelley’s

and repeatedly has performed this game of repetition and alteration of fantastic short stories in her work, and the one who uses strategies like humour, irony and parody to alter the value of traditional motifs in a more obvious way. We are talking about “El vestido de terciopelo” (1959), whose reading we propose parallel to Cortázar’s “No se culpe a nadie” (1956).

The features relating both texts are rather numerous and obvious: the relevance of murderous clothes, the order in which the aggression happens, the spaces that take part in the respective struggles, etc. However, in Ocampo’s case, her typical elements are easily recognized: unusual voice and focalisation (that of one of her “cruel girls”, following the pattern of “enunciación desconcertante”), sharp social criticism (against the lazy female high class from Buenos Aires), and a humorous addition, that turns it into an even more corrosive and evil look.

Therefore, we consider all these short stories as examples of what we call “oblique writing”: a writing that points at its hypotext and shows it up in order to write on its margins, on its line spacing. And it does so with a clear will to appeal to the tradition that it represents (the genre) and to transform it at the same time.

The ending of the chapter is nevertheless dedicated to Silvina Ocampo’s story “Jardín de infierno”. We consider this text to be very representative of what we call “fairies palimpsests” —stories with marvellous tales as their hypotextual reference, practised by these authors too. Ocampo’s text is actually a rather peculiar rewriting of “Bluebeard”. In the first place, it clearly differentiates from what Carolina Fernández calls “feminist rewritings” (like Angela Carter’s or Suniti Namjosi’s), for its more evident purpose is not to subvert underlying patriarchal values. On the other hand, the resulting text is not a new fairytale, but a horror and mystery story, with another one of those characteristic open endings. So we finally agree with Hiram Aldarondo when he points out that this story responds to a mechanism of parody that turns it into an “anti-fairytale”. Both this text by Ocampo and Amparo Dávila’s “Detrás de la reja” (1964) or Pilar Pedraza’s *Piel de sátiro* (1977) are hypertexts that show up their marvellous

---

*Frankenstein* (1818) and Alphonse Daudet’s “La légende de l’homme à la cervelle d’or” (1869).

hypotexts, but parodying them. By transforming these hypotexts into horror stories, these authors construct unusual fantastic artefacts that do not easily fit into any of the categories presented to us by the “paradigm of reality” of literary genres.

### **REASSURING ANTIDOTES: SECOND PIT STOP**

We have now reached the end. However, I cannot help feeling again like the narrator of the first story appearing in the introduction of this thesis —the one about the nightmare in the bookshop in Amparo Dávila’s “Tiempo destrozado”. Her trying to choose books, to put them in order, to keep them from falling from her arms, and my trying to choose, to synthesize, to trim the conclusions meant to confer a solid and finished character to this piece of work. She, slowly cornered by “libreros” who were empty like “ataúdes verticales”, and I with less and less pages to write. “Ya estaba muy cerca, cada vez más cerca, y yo allí sin poder hacer nada, ni moverme, ni gritar, de pronto...” (Dávila, 2009: 69).

Suddenly, I realised that these last pages could work as a reassurance, as a relief for the restlessness —instead of causing it. These conclusions are temporary and similar to those I had to do in other occasions: my first research work, papers, articles, etc. The idea of a temporary stop, like the ones you make at intermediate stations when you travel by train, offers some calm and helps to alleviate the vertigo once more caused by trying to reduce to a few words the work of years, captured in the seven chapters that make up this thesis.

Therefore, what follows is just the sum of the temporary outcomes that have made it possible for me to slowly advance in this work. Every one of the steps, or jumps, that have helped me overcome the different cracks and precipices that I have encountered along the way. Safe hanging bridges which I can cross again in future researches. Dialogue proposals or open lines towards the future that starts after every full stop.

As we pointed out before, Margaret Higonnet defends in her introduction to *Borderwork* the idea that feminisms being able to transform literary studies in general and comparatist studies in particular. This idea, not only gave rise to the

second chapter of this thesis, but has also been behind every one of the decisions taken throughout the project. In this sense, I have reached the conclusion that we can indeed get to know something called “feminist comparative literature”, embodied in many of the practical works that we have cited in different points. However, it is convenient to keep in mind that this will always be related to — mixed with, contaminated by, interrupted by, overlapping with— other theories and methodologies belonging to the so called current tendencies in comparative literature (all of them, in words of Meri Torras, “poétiques frontereres diferenciales”). Besides, any attempt to compartmentalize this wide-ranging category is destined to fail, because if anything determines them, that is rejection of all definition that means a simplification of their heterogeneous proposals. This is why I finally chose to understand the whole of these current tendencies as a “borderwork” which means: “Reading at the crossroads, reading along the border of silence” (Higonnet, 1994: 16). A work that is constantly moving and travelling.

These pages have been peppered with another issue —another one of our particular abysses—, that of the place of literary discourse in what, at some point, we called “the world”, and at some other the “paradigm of reality”. This is no doubt one of the main challenges faced by any literary study starting from feminist assumptions. For the particular case presented in this thesis —the research of the interrelations between gender and genre—, we find it pertinent and useful the conception of literature as another one of the “technologies” studied by de Lauretis. One of those seemingly contradictory movement practices —both representing and constructing gender at once. Literature and “the world” are therefore related in a complex and reciprocal way by means of mechanisms hardly condensed into the traditional metaphor of a mirror carried along a main road. That is precisely why attention to fantastic literature is important in this context: a literature that, far from being free and autonomous (as many have thought it to be), is constantly dialoguing with the construction of reality, with its problems and with its failures.



At this point, it turns out that one of the main conclusions of the whole process is the choice of an eclectic methodology and the advantages that this may contribute. This eclecticism has allowed us to run from excessively limited approaches in many occasions. For instance, the combination of Butler's performativity theory with Schaeffer's genericity theory kept us from accepting an apparently innocent idea, but deeply confused nonetheless: the existence of "female-dominated genres" and "male-dominated genres" (as considered by, for example, Mary Eagleton, 1996). These two authors helped us to understand that both gender and genre can be explained as a repetition of certain norms performed by bodies and texts respectively. Besides, these rules are not autonomous at all, but they determine each other.

While this eclectic methodology comes from the research that we carried out in the third chapter —both in the so-called Gender Studies and Genre Studies—, in the second part of this thesis we adopt a new methodology: Susan S. Lanser's feminist narratology. As this author has proved throughout her research career, we too consider the blend of narratologist and feminist approaches in the way of dealing with the texts to be very productive. These two options, contradictory in appearance, proved to be essential for the aims of this thesis. A narratology *contaminated with* feminists approaches that, based on the stories chosen —our own Archimedes lever—, tries to provoke a modification —a significant movement— of the most renowned theories of fantastic literature.

On the other hand, the attached texts have proved that fantastic stories written by these four women in the 20<sup>th</sup> century do not completely nor perfectly adapt to the rules governing the genre since Todorov's theories. However, this should not make us classify them as "defective" —as Lanser warned— or place them inside a hypothetical "women's literature", autonomous and free from contact with the most traditional fantastic. The transtextual games that they all play with canonical authors would prevent us from doing so<sup>288</sup>. Therefore, we consider

---

<sup>288</sup> At this point, I may be accused of not addressing —with exception of a brief allusion to Mary Shelley— any relation that these authors may have with preceding women writers. Although it is true that we would still be in need of much more exhaustive studies on the concrete works of each one of them, I do not discard this option for the

more effective a proposal of modification of all those theories which never before have felt the need of using works written by women —this is, an improvement, by means of questions that have not yet been addressed in depth and which, in view of these texts, seem essential. These authors work on the narrative voice, on the point of view or on the oblique position held by means of their transtextual games. And these are only three examples that confirm the need to keep on with the critical review of the foundations on which fantastic literature theory has been written up to now.

The worst of the fears that I have experienced from the beginning of this research —and the one to which I mostly owe the identification with the nightmare of the bookshop that, little by little, runs out of people and books— was the feeling of beginning a kind of research without a solid foundation, without predecessors, without a work tradition to justify my proposal. This fear, however, slowly subsided as I read theorists such as Margaret Higonnet, Nancy K. Miller or Susan S. Lanser, and as I located works such as those written by Linda Zee (1993), Lore Metzger (1994), Rosalie Mary Weaver (1996) and, much more closer, both in time and in space, Neus Carbonell's (2004) or Meri Torras's (2009). The feeling of loneliness went away gradually and in its place grew the will of making of this thesis a work which collected —like a database— and interweaved all those works that were scattered but at the same time related. If the books with which I have filled my own shelf —my bibliography— could give guidance to prospective researchers interested in the last comparatist trends, as well as in fantastic literature theory, the aims of this work would be exceedingly accomplished.

Finally, I would like to end with a joke that Nancy K. Miller reproduces in one of her articles and which I often borrow to escape from that awkward situation that even today arises when somebody asks me what my thesis is about. It is a passage that I never forget because I have had it written for years in a faded post-it that I keep at hand, stuck at eyes height above my desk.

---

moment. However, in the last chapter of this work I have focused my attention almost exclusively in works written by men, not because of this, but due to their status of canonical works, the pillars upon which the genre rests.

What does mean to be a comparatist and feminist? The answer I have in mind reminds me of the punch of the old joke that goes something like this: a man crosses the border between France an Italy (or Mexico and the United States) on a daily basis. He does this for years on his bicycle. Finally, the costumes official says, “Look, I know you’ve been taking something across the border. Today’s my last day on the job, I’m retiring. Just tell me: what are you smuggling? And the man tells him: bicycles (Miller, 1994: 190).

To cross different borders daily and in different senses (linguistic, national, disciplinary, methodological, gender and genre borders...) To borrow tools from one of them to use them on the others; to contaminate them; to walk through them; to travel around their parallel paths, their tangents, their crossings; to review and reorganize, if necessary, their most hidden foundations; to tour all over them. That is no doubt the challenge that a feminist comparativism is meant to face.



## BIBLIOGRAFÍA

- Abel, E., Hirsch, M. & Langland, E. (1983). *The Voyage in: fictions in female development*. Hanover: Dartmouth College Press / University Press of New England.
- Abuín, A. & Tarrío, A. (2004). *Bases metololóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Ackermann, H. & Gauthier, J. (1991). "The Ways and Nature of the Zombi", *The Journal of American Folklore* 104, 414: 466-494.
- Alazraki, J. (2001). "¿Qué es lo neofantástico?". In: D. Roas (ed.) (2001): 265-282.
- Alazraki, J. (1983). *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- Aldarondo, H. (2003). "Barbarrosa enfrenta a Barbazul: debate paródico entre Charles Perrault, Silvina Ocampo y Luisa Valenzuela", *Bulletin of Spanish Studies* LXXX-6: 729-742.
- Aldarondo, H. (2002). "Embestida a la burguesía: Humor, parodia y sátira en los últimos relatos de Silvina Ocampo", *Revista Iberoamericana* 68: 969-979.
- Aldarondo, H. (1998). "Violación risible de la norma: La estética de la crueldad en la cuentística de Silvina Ocampo", *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences* 59: 1592-1592.
- Alemaný Bay, C. (2003). *Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Aliaga, J.V. (2004). *Arte y cuestiones de género, una travesía del siglo XX*. San Sebastián: Nerea.
- Aliaga, J. V., Haderbache, A. & Monleón, A. (eds.) (2001). *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- Alonso, V., Bernal, A. & Gregori, C. (1998). *Actes del primer simposi internacional de narrativa breu*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Althusser, L. (1975). *Escritos*. Barcelona: Laia.
- Anderson Imbert, E. (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Apter, E. (1995). "Comparative exile. Competing margins in the History of Comparative Literature". In: C. Bernheimer (ed.) (1995): 86-96.
- Aristóteles & Horacio. (1988). *Artes poéticas*. Madrid: Taurus.
- Armitt, L. (2005). *Fantasy fiction: an introduction*. New York; London: Continuum.

- Armitt, L. (2000). *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic*. London: Macmillan Press.
- Arreola, J.J. (1997). *Confabulario definitivo*. Madrid: Cátedra.
- Arriaga, M., Cruzado, Á., González, E. & González, M. (2009). *Escritoras y figuras femeninas (literatura en castellano)*. Sevilla: ArCiBel.
- Asensi, M. (1998; 2003). *Historia de la teoría de la literatura*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Asensi, M. (1998). "Paul de Man: teoría de la literatura, ideología y materialismo", *Quimera* 53-60.
- Asensi, M. (1990). *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco-Libros.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. (1995). *The Postcolonial Reader*. London: Routledge.
- Austin, J.L. (2004). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, M.M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M.M. (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M.M. & Medvedev, P.M. (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza.
- Bal, M. (2005). "Conceptos viajeros en las humanidades", *Estudios Visuales* 3: 27-77.
- Bal, M. (2004). *Narrative Theory. Critical concepts in Literary and Cultural Studies. Volume III. Political Narratology*. London and New York: Routledge.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Balzano, W. (2006). "Godot Land and Its Ghosts: the Uncanny Genre and Gender of Edna O'Brien's 'Sister Imelda'". In: L. Colletta & M. O'Connor (eds.) (2006): 92-109.
- Barella, J. (1994). "La literatura fantástica en España", *Anthropos. Revista De Documentación Científica De La Cultura* 154/155: 11-18.
- Barreca, R. (1994). *Untamed and Unabashed. Essays on Women and Humor in British Literature*. Detroit: Wayne State University Press.
- Barreca, R. (1993). *Women of the century. Thirty modern short stories*. New York: St. Martin's Press.
- Barrenechea, A.M. (1991). "El género fantástico entre los códigos y los contextos". In: E. Morillas Ventura (ed.) (1991): 75-82.
- Barrenechea, A.M. (1985). *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz.

- Barrenechea, A.M. (1972). “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”, *Revista Iberoamericana* 80: 391-403.
- Barthes, R. (1999). *Critique et Verité*. Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, R. (1968). “L'effet de Réel”, *Communications* 11: 84-89.
- Barthes, R. (1963). *Sur Racine*. Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, R. & et alii. (1982). *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Buenos Aires.
- Bassnett, S. (1998). “¿Qué significa literatura comparada hoy?”. In: D. Romero (ed.) (1998): 87-101.
- Bassnett, S. (1996). *Introduzione critica alla letteratura comparata*. Roma: Lithos.
- Bassnett, S. (1993). *Comparative literature. A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Beckman-Long, B. (2004). “Genre and Gender: Autobiography and Self-Representation in The Diviners”, *English Studies in Canada* 30-3: 89-110.
- Benveniste, E. (1991). *Problemas de lingüística general II*. México etc.: Siglo XXI.
- Bermúdez Martínez, M. (2003). “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia”. In: C. Alemany Bay (ed.) (2003): 233-240.
- Bernheimer, C. & et alii. (1995). “The Bernheimer report, 1993. Comparative Literature at the Turn of the Century”. In: C. Bernheimer (ed.) (1995): 39-48.
- Bernheimer, C. (1995). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bessière, I. (2001). “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. In: D. Roas (ed.) (2001): 83-104.
- Bessière, I. (1979). *Le récit fantastique: la poetique de l'incertain*. Paris: Larousse.
- Bettelheim, B. (1987). *Los cuentos de Perrault*. Crítica: Barcelona.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bloom, H. (1973). *La angustia de las influencias: una teoría de la poesía*. Caracas: Monte Ávila.
- Borges, J.L. (1974). “Péface”. In: S. Ocampo (ed.) (1974): 1-4.
- Borrás Castanyer, L. (2000). “Introducción a la crítica literaria feminista”. In: M. Segarra & À. Carabí (eds.) (2000): 13-29.
- Borrás Castanyer, L. & Bou Maqueda, E. (2003). *Literatura comparada*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

- Bosch Fiol, E., Gili Planas, M. & Ferrer Pérez, V.A. (1999). *Historia de la misoginia*. Barcelona: Anthropos.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos Nómades*. Barcelona: Paidós.
- Brescia, P. (2008). "A 'Superior Magic': Literary Politics and the Rise of the Fantastic in Latin American Fiction", *Forum for Modern Language Studies* 44: 379-393.
- Brooke-Rose, C. (1988). "Géneros históricos, géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov". In: M.Á. Garrido Gallardo (ed.) (1988): 49-72.
- Brooks, P. (1995). "Must we apologize?". In: C. Bernheimer (ed.) (1995): 97-106.
- Brunel, P., Chevrel, Y., Vericat, I. & Perus, F. (1994). *Compendio de literatura comparada*. México/Madrid: Siglo XXI.
- Brunel, P. & Vuillemin, A. (1995). *L'Europe : littératures européennes, littératures comparées et nouvelles technologies*. Oradea Rumania: Hestia.
- Bustamante Bermúdez, G. (2008-2009). "Amparo Dávila: Una maestra del cuento", *Revista Casa Del Tiempo* 14-15: 80-83.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, Poder e Identidad*. Madrid: Síntesis.
- Butler, J. (2002). "Críticamente subversiva". In: R.M. Mérida Jiménez (ed.) (2002): 55-79.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. México: Paidós.
- Butler, J. (2001a). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Butler, J. (2001b). *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Valencia/Madrid: Universitat de València/Cátedra.
- Butler, J. (1998). "Actos performativos y construcción de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate Feminista* 18: 296-314.
- Cabanilles, A. (1998). "Literatura de les dones i cànon". In: J. Pont & J.M. Sala-Valldaura (eds.) (1998): 227-250.
- Cabanilles, A. (1997). "Cultura y género". In: N. Ibeas & M. Millán (eds.) (1997): 369-384.
- Cabanilles, A. (1995). "P. Medvedev / M. Bajtín, el concepto de género y la definición de la poética". In: J. Romera Castillo, M. García-Page & F. Gutiérrez Carbajo (eds.) (1995): 175-181.
- Cabanilles, A. (1990). "Crónica literaria feminista", *1616: Anuario De La Sociedad Española De Literatura General y Comparada* VI-VII: 79-85.



- Cabanilles, A. (1989). "Cartografías del silencio. La teoría literaria feminista". In: A. López & M.A. Pastor (eds.) (1989): 13-23.
- Cabanilles, A. (1988). "Comparatismo e intertextualidad", *Eutopías. Teorías/Historia/Discurso* 3: 79-90.
- Cabanilles, A. (1987). "Enunciación y discurso literario", *Estudis Semiòtics* 10: 51-59.
- Calafell, N. & Ferrús, B. (2009). *Escribir con el cuerpo*. Barcelona: EdiUOC.
- Calvino, I. (1987a). *Cuentos fantásticos del XIX, vol.1. Lo fantástico visionario*. Barcelona: Siruela.
- Calvino, I. (1987b). *Cuentos fantásticos del XIX, vol.2. Lo fantástico cotidiano*. Barcelona: Siruela.
- Calvino, I. (1974). "Introduction". In: S. Ocampo (ed.) (1974): 5-9.
- Campra, R. (1997). "Sobre la furia, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible", *América. Cahiers Du CRICCAL* 17: 189-197.
- Campra, R. (1991). "Los silencios del texto en la literatura fantástica". In: E. Morillas Ventura (ed.) (1991): 49-73.
- Campuzano, L. (1998). *Mujeres latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*. La Habana: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa / Casa de las Américas.
- Carbonell, N. (2005). "Los estudios de género y la literatura comparada", *Liceus. E-Excellence. Temarios De Humanidades. Literatura Comparada*. 1-16 <[www.liceus.com/cgi-bi/aco/lit\\_comp/temas.as/teoria](http://www.liceus.com/cgi-bi/aco/lit_comp/temas.as/teoria)>, [fecha de consulta: 15/02/2010].
- Carbonell, N. (1997). "Marcar les diferències: els nous camins de la literatura comparada", *Revista De Catalunya* 118: 80-98.
- Carbonell, N. & Torras, M. (1999). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros.
- Cardoso, R. & Cáceres H., L. (2009). *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México: UAM / ITESM.
- Carpenter, L. & Kolmar, W.K. (1991). *Haunting the house of fiction. Feminist perspectives on ghost stories by American women*. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- Carr, H. (1989). *From My Guy to Sci-Fi: Genre and Women's Writing in the Postmodern World*. London: Pandora.
- Carter, A. (1993). *The bloody chamber and other stories*. New York: Penguin Books.
- Carter, E. (2002). "Género (gender)". In: M. Payne (ed.) (2002): 352-353.
- Carvallo, S. & Jimenez, L.A. (1998). *Estudios en honor de Janet Perez: el sujeto femenino en escritoras hispanicas*. Potomac: Scripta Humanistica.

- Castellanos, R. (2007). *Mujer que sabe latín*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cázares Hernández, L. (2008-2009). "Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila. Repeticiones y variaciones", *Revista Casa Del Tiempo* 14-15: 75-79.
- Cázares Hernández, L. (1998). "Retratos de familia: el espacio de la violencia y la locura en dos cuentos de Amparo Dávila". In: L. Campuzano (ed.) (1998): 205-211.
- Cerda, M. (2002). "El secreto como fuente de poder en la literatura femenina", *Texto Crítico* 5: 255-261.
- Ceserani, R. (1996). *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- Chaitin, G. (1998). "Otreidad. La literatura comparada y la diferencia". In: M.J. Vega & N. Carbonell (eds.) (1998): 145-165.
- Chanter, T. (2006). *Gender. Key concepts in philosophy*. London: Continuum.
- Chavy, P. & Vadja, G.M. (1992). *Littérature générale / Littérature comparée*. Bern: Lang.
- Chevrel, Y. (1989). *La littérature comparée*. Pris: Presses Universitaires de France.
- Chialant, M.T. (1991). "La teoria femminista. Note sulla recenti strategie della critica anglo-americana", *Memoria: Rivista Di Storia Delle Donne* 31: 131-143.
- Chialant, M.T. & Rao, E. (2000). *Letteratura e femminismi. Teorie della critica in area inglese e americana*. Napoli: Ligouri.
- Chittenden, J.S. (1998). "The Novels of Pilar Pedraza: Ghosts, Empowerment and Blood". In: S. Carvallo & L.A. Jimenez (eds.) (1998): 53-59.
- Chow, R. (2006). *The Age of the World Target: Self-Referentiality in War, Theory, and Comparative Work*. Durham and London: Duke University Press.
- Chow, R. (1995). "In the name of comparative literature". In: C. Bernheimer (ed.) (1995): 107-116.
- Cixous, H. (2004). *Deseo de escritura*. Barcelona: Reverso.
- Cixous, H. (1997). "The Laugh of the Medusa". In: R.R. Warhol & D. Price Herndl (eds.) (1997): 347-362.
- Clark, M.B. (1994). "Feminization as an Experience of Limits: Shifting Gender Roles in the Fantastic Narrative of Silvina Ocampo and Cristina Peri Rossi", *Inti: Revista De Literatura Hispanica* 40-41: 249-268.
- Clark, M.B. (1993). "The Feminine Fantastic in Short Fiction from the River-Plate", *Dissertation Abstracts International* 54: 943A.
- Cohen, R. (1989). *The future of literary teory*. New York: Routledge.

- Colaizzi, G. (1990). *Feminismo y Teoría del discurso*. Madrid: Cátedra.
- Colletta, L. & O'Connor, M. (2006). *Wild Colonial Girl: Essays on Edna O'Brien*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Collier, P. & Geyer-Ryan, H. (1990). *Literary Theory Today*. Cambridge: Polity Press.
- Cortázar, J. (2002). *Cartas/2*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1998a). *Cuentos completos/1*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1998b). *Cuentos completos/2*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1994). *Obra crítica /1*. Madrid: Alfaguara.
- Corti, M. (1985). *Principi della comunicazione letteraria: introduzione alla semiotica della letteratura*. Milano: Bompiani.
- Craige, B.J. (1988). *Literature, Language and Politics*. Athens: University of Georgia Press.
- Cuesta Abad, J.M. & Jiménez Heffernan. (2005). *Teorías literarias del siglo XX: una antología*. Madrid: Akal.
- Curti, L. (1993). "Generi al femminile e posmoderno". In: L. Di Michele (ed.) (1993): 293-311.
- Curti, L. (1988). "Genre and gender", *Cultural Studies* II, 2: 152-167.
- Damrosch, D. (2009). *Teaching World Literature*. New York: MLA.
- Damrosch, D. (1995). "Literary Study in an elliptical age". In: C. Bernheimer (ed.) (1995): 122-133.
- Daudet, A. (1982). *Lettres de mon moulin*. Le Livre de Poche: Paris.
- Dávila, A. (2009). *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dávila, A. (1985). *Muerte en el bosque*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dávila, A. (1978). *Tiempo destrozado y Música concreta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dávila, A. (1977). *Árboles petrificados*. México: Joaquín Mortiz.
- Dávila, A. (1966). "Amparo Dávila". In: VV. AA. (ed.) (1966): 127-134.
- De Beauvoir, S. (1976a). *Le deuxième sexe I*. Paris: Gallimard.
- De Beauvoir, S. (1976b). *Le deuxième sexe II*. Paris: Gallimard.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- De Lauretis, T. (1986). *Feminist Studies, Critical Studies*. Indiana University Press: Bloomington.
- De Man, P. (1990a). *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.
- De Man, P. (1990b). *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.

- Deleuze, G. & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Mexico: Era.
- Derrida, J. (1998). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, J. (1980). "The Law of Gender", *Critical Inquiry* 7.1: 55-81.
- Di Michele, L. (1993). *Questioni di genere. Atti del Congresso Napoli, 27, 28, 29 Novembre 1991*. Napoli: Istituto Universitario Orientale.
- Díaz de León, A. (2003). "From Disappearing Narrators to Signs of the Author: Images of the Subject in the Short Stories of Silvina Ocampo", *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences* 64: 515-515.
- Díez Borque, J.M. (1985). *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus.
- Ducrot, O. & Schaeffer, J. (1995). *Nuevo Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Arrecife.
- Ducrot, O. & Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dueñas, G. (1991). *Antes del silencio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dueñas, G. (1985). *Tiene la noche un árbol*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dueñas, G. (1976). *No moriré del todo*. Tabasco: Joaquín Mortiz.
- Dueñas, G. (1967). "Guadalupe Dueñas". In: VV. AA. (ed.) (1967): 57-65.
- Duff, D. (2000). *Modern Genre Theory*. Singapore: Longman.
- Duncan, C. (1994). "An eye for an "I": women writers as a challenge to patriarchal authority", *Inti: Revista De Literatura Hispanica* 40-41: 233-246.
- DuPlessis, R.B. (1985). *Writing beyond the ending. Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.
- During, S. (1999). *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge.
- Durisin, D. (1982). "Bosquejo de los puntos de partida fundamentales del estudio comparativo de la literatura", *Criterios* 135: 30-39.
- Eagleton, M. (2000). "Genre and Gender". In: D. Duff (ed.) (2000): 250-262.
- Eagleton, M. (1996). *Working with literary criticism*. London/Massachussets: Blackwell.
- Eagleton, M. (1995). *Feminist Literary Theory: a reader*. Oxford: Blackwell.
- Eagleton, T. (1993). *The crisis of contemporary culture*. Oxford: Clarendon Press.

- Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ecker, G. (1986). *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria.
- Eco, U. (2002). *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Emery, A.F. (2005). "The Zombie In/As the Text: Zora Neale Hurston's "Tell My Horse"", *African American Review* 39, 3: 327-336.
- Encinar, Á., Löfquist, E. & Valcárcel, C. (2006). *Género y géneros. Escritura y escritoras iberoamericanas*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Erdal Jordan, M. (1998). *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Étiemble, R. (1985). "Literatura comparada". In: J.M. Díez Borque (ed.) (1985): 279-310.
- Étiemble, R. (1977). *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*. Madrid: Taurus.
- Étiemble, R. (1963). *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*. Paris: Gallimard.
- Even-Zohar, I. (1990). "Laws of Literary Interference", *Poetics Today* 53-72.
- Even-Zohar, I. (1981). "Translation theory today", *Poetics Today* 2.4: 1-7.
- Ezquerro, M. (2002). "Barba Azul en el jardín de invierno", *Cuadernos Hispanoamericanos* 622: 39-47.
- Fangmann, C. (2001). "Delmira Agustini y Silvina Ocampo". In: M. López Gil (ed.) (2001): 149-185.
- Femenías, M.L. (2003). *Judith Butler*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Femenías, M.L. (2000). *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Catálogos.
- Fernández, C. (1997). *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de "Barbazul"*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Fernández, T. (2003). "Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo". In: C. Alemany Bay (ed.) (2003): 215-231.
- Ferreira-Pinto, C. (1990). "El narrador intimista de Silvina Ocampo: 'La continuación'", *Revista De Estudios Hispánicos* 17-18: 309-315.
- Figueira, D. M. (2004). *Cybernetic Ghosts: Literature in the Age of Theory and Technology*. Provo: International Comparative Literature Association.
- Figueira, D. M. (2008). "Comparative Literature: Where We Started and What We Have Become", *Comparatist: Journal of the Southern Comparative Literature Association* 32: 4-7.

- Finney, G. (2006). "What's Happened to Feminism?". In: H. Saussy (ed.) (2006): 114-126.
- Fokkema, D.W. (1998). "La literatura comparada y el nuevo paradigma". In: M.J. Vega & N. Carbonell (eds.) (1998): 100-113.
- Foucault, M. (2002). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, M. (2000). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Francomano, E. (1999). "Escaping by a Hair: Silvina Ocampo Rereads, Rewrites, and Re-Members 'Porphyria's Lover'", *Letras Femeninas* 25: 65-77.
- Freud, S. (2006). *Obras completas*. Santo Domingo: e-LinEx Dominicana.
- Freud, S. (1979). *Lo siniestro*. Barcelona: José J. de Olañeta.
- Friedman, S.S. (1986). "Gender and genre anxiety: Elizabeth Barrett Browning and H. D. as Epic Poets", *Tulsa Studies in Women's Literature* 5, 2: 203-228.
- Frouman-Smith, E. (1991). "Patriarchy and Madness: The Dilemma of Female Characters in Three Short Stories by Amparo Davila", *Discurso: Revista De Estudios Iberoamericanos* 8-2: 135-145.
- Frouman-Smith, E. (1990). "Descent into Madness: Women in the Short Stories of Amparo Davila", *Discurso: Revista De Estudios Iberoamericanos* 7-1: 201-211.
- Frouman-Smith, E. (1989). "Patterns of female entrapment and escape in three short stories by Amparo Dávila", *Chasqui: Revista De Literatura Hispanoamericana* 18-2: 49-55.
- Frouman-Smith, E. & Dávila, A. (1989). "Entrevista con Amparo Dávila", *Chasqui: Revista De Literatura Hispanoamericana* 18-2: 56-63.
- Frugoni de Fritzsche, T. (1996). *Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística: Actas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Fuente Ballesteros, R. & Perez Magallon, J. (2003). *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae.
- Fuss, D. (1999a). *En essència: feminisme, naturalesa i diferència*. Vic: Eumo.
- Fuss, D. (1999b). "Dentro / Fuera". In: N. Carbonell & M. Torras (eds.) (1999): 113-124.
- Gajeri, E. (2002). "Los estudios de mujeres y los estudios de género". In: A. Gnisci (ed.) (2002): 441-486.
- Galán, A.S. (2002). "Las vestiduras peligrosas", *Cuadernos Hispanoamericanos* 622: 55-63.

- García Berrio, A. & Huerta Calvo, J. (1999). *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción)*. Madrid: Cátedra.
- García Gutiérrez Vélez, G. (2006). “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte”. In: E. Urrutia (ed.) (2006): 133-157.
- García, I. (1996). “Fantasía, deseo y subversión”. In: A. López-González (ed.) (1996): 297-311.
- Garrido Gallardo, M.Á. (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- Gatens, M. (2008). “Re-Coupling Gender and Genre”, *Angelaki* 13-2: 1-2.
- Gates, H.L.J. (1988). “On the rhetoric of racism in the profession”. In: B.J. Craige (ed.) (1988): 20-26.
- Genette, G. (1989a). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1989b). *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (1988). “Géneros, «tipos», modos”. In: M.Á. Garrido Gallardo (ed.) (1988): 183-233.
- Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris: Seuil.
- Gilbert, S. & Gubar, S. (1997). “Infection in the sentence: The woman writer and the anxiety of authorship”. In: R.R. Warhol & D. Price Herndl (eds.) (1997): 21-32.
- Gilbert, S.M. & Gubar, S. (1984). *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Girona, N. & Mattalia, S. (2001). *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Excultura.
- Glover, D. & Kaplan, C. (2002). *Gèneres i identitats sexuals*. Vic: Eumo.
- Gnisci, A. (2007). *Decolonizzare l'Italia. Via della Decolonizzazione europea n. 5*. Roma: Bulzoni.
- Gnisci, A. (2006). *Mondializzare la mente. Via della Decolonizzazione europea n. 3*. Roma: Cosmo Iacone Editore.
- Gnisci, A. (2003). “Letteratura globale e letteratura dei mondi”. In: Sinopoli (ed.) (2003): 107-122.
- Gnisci, A. (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Gnisci, A. (2000). “Una historia diferente”, *Casa De Las Américas* 219: 35-48.
- Gnisci, A. (1999). *Introduzione alla letteratura comparata*. Milan: Mondadori.
- Gnisci, A. (1998). “La literatura comparada como disciplina de descolonización”. In: M.J. Vega & N. Carbonell (eds.) (1998): 188-194.
- Gnisci, A. (1998). *Quattro conti*. Roma: Sallustiana.

- Gnisci, A. (1994). *minimo comune multiplo*. Roma: Bulzoni.
- Gnisci, A. (1993). *La letteratura del mondo*. Roma: Sovera.
- Gnisci, A. (1989). *Appuntamenti: saggi di letteratura comparata*. Roma: Carucci.
- Gnisci, A. (1988). *Spighe: saggi di letteratura comparata*. Roma: Carucci.
- Gnisci, A. & Sinopoli, F. (1999). *Il mito della letteratura europea*. Roma: Meltemi.
- Gnisci, A. & Sinopoli, F. (1997). *Manuale storico di letteratura comparata*. Roma: Meltemi.
- Gnisci, A. & Sinopoli, F. (1995a). *Letteratura Comparata. Comparare i comparatismi. La comparatistica letteraria oggi in Europa e nel mondo*. Roma: Lithos.
- Gnisci, A. & Sinopoli, F. (1995b). *Letteratura comparata : storia e testi*. Roma: Sovera.
- Godzich, W. (1988). "Emergent Literature and the Field of Comparative Literature". In: S. Noakes & C. Koelb (eds.) (1988): 18-36.
- González Salvador, A. (1984). "De lo fantástico y de la literatura fantástica", *Anuario De Estudios Filológicos VII*: 207-226.
- Goodwin, S.W. (1994). "Cross fire and collaboration among Comparative Literature, Feminism and the New Historicism". In: M.R. Higonnet (ed.) (1994): 247-266.
- Greene, R. (1995). "Their generation". In: C. Bernheimer (ed.) (1995): 143-154.
- Gregori, C. (1998). "Metamorfosis i altres prodigis en els contes de Mercè Rodoreda". In: V. Alonso, A. Bernal & C. Gregori (eds.) (1998): 282-299.
- Greimas, A.J. (1989). *Del sentido II: ensayos semióticos*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A.J. & Courtés, J. (1982). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Grossman, M. (1998). *Aemilia Lanyer: Gender, Genre, and the Canon*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Guerra Cunningham, L. (1990). *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Pittsburgh: Latin American Literature Rev. Press.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Crítica.
- Guillén, C. (1988). *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.



- Gutiérrez, L.G. (2008-2009). "Las historias ocultas de Amparo Dávila", *Revista Casa Del Tiempo* 14-15: 84-86.
- Haase, D. (2004). *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press.
- Halberstam, J. (2004). "La mirada transgenérica", *Lectora. Revista De Dones i Textualitat* 10: 49-69.
- Harasym, S. (1990). *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*. New York: Routledge.
- Heilbrun, C.G. & Higonnet, M.R. (1983). *The Representation of women in fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Herrera, J.L. (2007). "Entre la luz y la sombra", *Universo De El Búho* 8.86: 14-17.
- Higonnet, M.R. (2009). "Weaving Women into World Literature". In: D. Damrosch (ed.) (2009): 232-245.
- Higonnet, M.R. (1999). *Lines of fire : women writers of World War I*. New York: Plume.
- Higonnet, M.R. (1996). *British women poets of the 19th century*. New York: Meridian.
- Higonnet, M.R. (1995). "Comparative literature on the feminist edge". In: C. Bernheimer (ed.) (1995): 155-164.
- Higonnet, M.R. (1994). *Borderwork: feminist engagements with comparative literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- Higonnet, M.R. (1993). *The Sense of sex: feminist perspectives on Hardy*. Urbana: University of Illinois Press.
- Higonnet, M.R. (1992). "Feminist criticism and Comparative Literature". In: P. Chavy & G.M. Vadjia (eds.) (1992): 269-275.
- Higonnet, M.R., La Motte, E.N. & Borden, M. (2001). *Nurses at the front : writing the wounds of the Great War*. Boston, Mass.: Northeastern University Press.
- Higonnet, M.R. & Templeton, J. (1994). *Reconfigured spheres: feminist explorations of literary space*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Higonnet, M.R. & Valdés, M. (1993). *New Visions of Creation: Feminist innovations in Literary Theory*. Tokyo: International Comparative Literature Association.
- Hintze, G. & Zarandel, M. A. (2007). *Género y memoria en América Latina*. Mendoza: Qellqasqa.
- Hirsch, M. & Keller, E.F. (1990). *Conflicts in feminism*. New York/London: Routledge.

- hooks, b. (2004). "Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista". In: b. hooks, A. Brah, C. Sandoval & G. Anzaldúa (eds.) (2004): 33-50.
- hooks, b., Brah, A., Sandoval, C. & Anzaldúa, G. (2004). *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Ibeas, N. & Millán, M. (1997). *La conjura del olvido: escritura y feminismo*. Barcelona: Icaria.
- Jackson, R. (1993). *Fantasy: the literature of subversion*. New York and London: Routledge.
- Jackson, R. (1989). "Introduction". In: J.A. Salmonson (ed.) (1989): xv-xxxv.
- Jehlen, M. (1997). "Archimedes and the Paradox of a Feminist Literary Criticism". In: R.R. Warhol & D. Price Herndl (eds.) (1997): 181-212.
- Johnson, B. (1990). "The Surprise of Otherness: A Note on the Wartime Writings of Paul de Man". In: P. Collier & H. Geyer-Ryan (eds.) (1990): 12-22.
- Johnson, B. (1987). *A world of difference*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press.
- Kadir, D. (2006). "Comparative Literature in an age of terrorism". In: H. Saussy (ed.) (2006): 68-77.
- Klingenberg, P.N. (2003). "A Life in Letters: Notes toward a Biography of Silvina Ocampo", *Hispanófila* 139: 111-132.
- Klingenberg, P.N. (1999). *Fantasies of the feminine. The short stories of Silvina Ocampo*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Klingenberg, P.N. (1987). "The Twisted Mirror: The Fantastic Stories of Silvina Ocampo", *Letras Femeninas* 13: 67-78.
- Kolodny, A. (1992). "Letting go our Grand Obsessions: Notes toward a New Literary History of the American Frontiers", *American Literature* 64.1: 1-18.
- Kolodny, A. (1986). "Dancing Through the Minefield. Some Observations on the Theory, practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism". In: E. Showalter (ed.) (1986): 144-167.
- Komar, K. (1993). "Feminist/Comparatist and the art of 'Resisting Teacher'". In: M.R. Higonet & M. Valdés (eds.) (1993): 180-186.
- Kristeva, J. (1981). "Women can never be defined". In: E. Marks & I. de Courtivron (eds.) (1981): 137-142.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica I*. Madrid: Espiral / Fundamentos.
- Lagmanovich, D. (2005). "Un relato de Silvina Ocampo", *Espéculo. Revista De Estudios Literarios* 29:

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/silvina.html>>, [fecha de consulta: 15/02/2010].

- Lanser, S.S. (2004). "Sexing narratology. Toward a gendered poetics of narrative voice". In: M. Bal (ed.) (2004): 123-139.
- Lanser, S.S. (1998). "¿Comparado con qué? Feminismo global, comparatismo, y las herramientas del amo". In: M.J. Vega & N. Carbonell (eds.) (1998): 195-205.
- Lanser, S.S. (1995). "Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology", *Narrative* 3: 85-94.
- Lanser, S.S. (1992). *Fictions of authority. Women Writers and narrative voice*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Lanser, S.S. (1991). "Feminist Literary Criticism: How feminist? How Literary? How Critical?", *NWSA Journal (National Women's Studies Association)* 3 (1): 3-19.
- Lanser, S.S. (1988). "Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology", *Style* 22-1: 52-60.
- Lanser, S.S. (1986). "Toward a feminist narratology", *Style* XX, 3: 341-363.
- Lanser, S.S. (1981). *The narrative act: Point of View in prose fiction*. Princeton / New Jersey: Princeton University Press.
- Lanser, S.S. & Beck, E. T. (1980). "(Why) are there no great women critics?". In: J.A. Sherman & E.T. Beck (eds.) (1980): 79-91.
- Laqueur, T. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra / Universitat de València.
- Larson, R. (1977). *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*. Tempe: Arizona State University.
- Laurette, P. (1998). "La literatura comparada y sus fantasmas teóricos". In: M.J. Vega & N. Carbonell (eds.) (1998): 120-133.
- Lemus, R. (2009). "Amparo Dávila, virus", *Letras Libres* junio: 79-80.
- Leñero, V. (2007). "Lo que sea de cada quien. El huésped de Guadalupe Dueñas", *Revista De La Universidad De México* 46: 106.
- Levin, H. (1968). *Refractions: essays in comparative literature*. London/Oxford/New York: Oxford University Press.
- Lionnet, F. (1994). "Dissymmetry Embodied: Feminism, Universalism, and the Practice of Excision". In: M.R. Higonnet (ed.) (1994): 17-41.
- Llovet, J. (2005). *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- López Gil, M. (2001). *Mujeres fuera de quicio: literatura, arte y pensamiento de mujeres excepcionales*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- López, A. & Pastor, M.A. (1989). *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- López, Á. (1991). “Literatura fantástica en lengua española”, *Ínsula: Revista De Letras y Ciencias Humanas* 530: 30.
- López-González, A. (1996). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: PIEM/El Colegio de México.
- Lops, M. (2000). “Rapporti fra gender e genre. Nota introduttiva”. In: M.T. Chialant & E. Rao (eds.) (2000): 77-85.
- Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera*. Madrid: Horas y horas.
- Louis, A. (2001). “Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”, *Nueva Revista De Filología Hispánica* XLIX-2: 409-437.
- Lozano de la Pola, A. (2009a). *De salamandres, peixos i nines. Exercici comparatista i feminista a partir d'alguns contes fantàstics de Mercè Rodoreda* [Treball final de Llicenciatura Filologia Catalana, dirigit per Pau Pitarch]: Universitat Oberta de Catalunya.
- Lozano de la Pola, A. (2009b). “Temas y estructuras siniestras en las obras de Silvina Ocampo y Yoko Ogawa”. In: M. Arriaga, Á. Cruzado, E. González & M. González (eds.) (2009): 309-320.
- Lozano de la Pola, A. (2007). “Volviendo al campo de minas. Notas para un comparatismo feminista”, *Extravío. Revista Electrónica De Literatura Comparada* 2: <[www.uv.es/extravio](http://www.uv.es/extravio)>, [fecha de consulta: 15/02/2010].
- Lozano de la Pola, R. (2008). *Prácticas culturales a-normales: un ensayo (alter) mundializador*. Valencia: Universitat de València, Departament de Filosofia.
- Luna Martínez, A. (2008). “Amparo Dávila o la feminidad contrariada”, *Espéculo. Revista De Estudios Literarios* 39: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/adavila.html>>, [fecha de consulta: 15/02/2010].
- MacKinnon, C. (1982). “Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Theory”, *Signs* 7, 3: 515-544.
- Mackintosh, F.J. (2009). “Tales eran sus rostros!: Silvina Ocampo and Norah Borges”, *Romance Studies* 27: 59-71.
- Malti-Douglas, F. (1994). “Dangerous crossings: gender and criticism in Arabic literary studies”. In: M.R. Higonnet (ed.) (1994): 224-229.
- Mancini, A. (2003). “Mi voz/s o inventar la clandestinidad”, *Turia: Revista Cultural* 65: 212-218.
- Marino, A. (1998). “Replantearse la literatura comparada”. In: D. Romero (ed.) (1998): 37-85.

- Marino, A. (1988). *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Marks, E. & de Courtivron, I. (1981). *New French Feminisms*. New York: Schocken Books.
- Martí, N. (2003). “Un “algo más” al otro lado del espejo”, *Turia: Revista Cultural* 65: 219-230.
- Martín López, R. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Martín Maestro, A. (1994). *Antología española de literatura fantástica*. Madrid: Valdemar.
- Martínez Carrizales, L. (2002). “Guadalupe Dueñas, 1920-2002”, *Revista De La Universidad De México* 610: 59-60.
- Martínez Suárez, J.L. (1991). “La narrativa de Amparo Dávila”. In: A. Pavón (ed.) (1991): 65-77.
- Mathieu, C.S. (1993). “La subversión del orden en La furia y otros cuentos de Silvina Ocampo”, *Alba De America: Revista Literaria* 11: 263-271.
- Mattalia, S. (2008). *La ley y el crimen: Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Mattalia, S. (2003). *Máscaras suele vestir: pasión y revuelta, escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Menton, S. (1990). “Las cuentistas mexicanas en la época feminista, 1970-1988”, *Hispania* 73-2: 366-370.
- Mercado, G. (2007). “Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza”, *Revista De Humanidades: Tecnológico De Monterrey* 022: 45-75.
- Mérida Jiménez, R.M. (2002). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria.
- Metzger, L. (1994). “Modifications of Genre: A Feminist Critique of “Christabel” and “Die Braut von Korinth””. In: M.R. Higonnet (ed.) (1994): 81-99.
- Miller, H.J. (2003). *Zero plus one*. Valencia: Universitat de València.
- Miller, H.J. (1989). “The function of Literary Theory at the Present Time”. In: R. Cohen (ed.) (1989): 102-111.
- Miller, H.J. (1977). “The limits of Puralism III. The Critic as Host”, *Critical Inquiry* 3, 3: 429-437.
- Miller, N.K. (1994). “Philoctetes’ sister: feminist literary criticism and the new misogyny”. In: M.R. Higonnet (ed.) (1994): 189-206.
- Miller, N.K. (1986a). “Emphasis added. Plots and Plausibilities in Women's Fiction”. In: E. Showalter (ed.) (1986): 339-360.

- Miller, N.K. (1986b). *Poetics of gender*. New York: Columbia University Press.
- Minc, R.S. (1984). “Guadalupe Dueñas: Texto y contexto de la nueva alquimia del poder”, *Discurso Literario: Revista De Temas Hispánicos* 1-2: 231-241.
- Minc, R.S. (1978). “Guadalupe Duenas: La obsesiva e implacable búsqueda de la realidad”, *Foro Literario: Revista De Literatura y Lenguaje* 2-2(4): 41-47.
- Minc, R.S. (1977). *Lo fantástico y lo real en la narrativa de Juan Rulfo y Guadalupe Dueñas*. New York: Senda Nueva de Ediciones.
- Minh-Ha, T.T. (1995). “No Master Territories”. In: B. Ashcroft, G. Griffiths & H. Tiffin (eds.) (1995): 215-218.
- Mitchell, W.J.T. (1996). “Why comparisons are odious”, *World Literature Today* 7, 2: 321-324.
- Moere, C.N. & Moody, R.A. (1989). *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends: Selected Conference Papers*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Molina Foix, J.A. (2001). *La Eva fantástica. De Mary Shelley a Patricia Highsmith*. Madrid: Siruela.
- Molloy, S. (1978). “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, *Lexis: Revista De Linguística y Literatura* 2: 241-251.
- Monegal, A. & Bou, E. (1999). “Literatura sin fronteras”. In: D. Villanueva, A. Monegal & E. Bou (eds.) (1999): 7-12.
- Monges, G. (1996). “El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas”. In: N. Pasternac, A.R. Domenella & L. Gutiérrez de Velasco (eds.) (1996): 197-209.
- Montero, S.A. (1996). “La periferia que se multiplica”. In: A. López-González (ed.) (1996): 285-296.
- Monterroso, A. (1991). “La literatura fantástica en México”. In: E. Morillas Ventura (ed.) (1991): 179-187.
- Moreno, M. (9/10/2005). “Frente al espejo (entrevista con Silvina Ocampo)”, *Radar* <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2558-2005-10-09.html>>, [fecha de consulta: 15/02/2010].
- Moretti, F. (2000). “Conjectures on world literature”, *New Left Review* 1: <<http://www.newleftreview.org/?page=article&view=2094>>, [fecha de consulta: 15/02/2010].
- Morillas Ventura, E. (1999). “Identidad y literatura fantástica”, *Anales De La Literatura Hispanoamericana* 28: 311-321.
- Morillas Ventura, E. (1991). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

- Namjoshi, S. (2003). *Fábulas feministas*. Castelló: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions.
- Naupert, C. (2003). *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco Libros.
- Naupert, C. (1998). “Afinidades (s)electivas. La tematología comparatista en los tiempos del multiculturalismo”, *Dicenda: Cuadernos De Filología Hispánica* 16: 171-183.
- Navarro, A.J. (2007). *Venus en las tinieblas. Relatos de horror escritos por mujeres*. Madrid: Valdemar.
- Nelson, C. (1986). “Against English: Theory and Limits of the Discipline”, *ADE Bulletin* 085: 1-6.
- Newton, J. (1988). “History as usual? Feminism and the New Historicism”, *Cultural Critique* 9: 87-121.
- Noakes, S. & Koelb, C. (1988). *The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Nochlin, L. (2004). “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. In: J.V. Aliaga (ed.) (2004): 101-103.
- Ocampo, S. (2007). *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, S. (2006). *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, S. (2002). “¿Qué será de nosotros? Imágenes de Borges”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 622: 7-15.
- Ocampo, S. (2000). *Cuentos difíciles. Antología*. Buenos Aires: Colihue.
- Ocampo, S. (1982). *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza.
- Ocampo, S. (1974). *Faits divers de la Terre et du Ciel*. Paris: Gallimard.
- Oliva Portolés, A. (2004). “Feminismo Postcolonial: La crítica al eurocentrismo del feminismo occidental”, *Cuadernos De Trabajo Del Instituto De Investigaciones Feministas De La Universidad Complutense De Madrid* <[www.ucm.es/info/instifem/publicaciones.htm](http://www.ucm.es/info/instifem/publicaciones.htm)>, [fecha de consulta: 15/02/2010].
- Palencia-Roth, M. (1993). “Contrastive literature”, *ACLA Bulletin* 24, 2: 47-60.
- Paredes, A. (1990). *Figuras de la letra*. México: UNAM.
- Paris, D. (2002). “El diario íntimo en clave *fantasy*”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 49: 54.
- Parker, A., Russ, M., Somer, D. & Yaeger, P. (1992). *Nationalisms & Sexualities*. New York and London: Routledge.
- Pasternac, N., Domenella, A.R. & Gutiérrez de Velasco, L. (1996). *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*. México: El Colegio de México.

- Pavón, A. (1991). *Cuento de nunca acabar. La ficción en México*. México: UAT / UAP / CONACULTA / INBA.
- Payne, M. (2002). *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*. Buenos Aires: Paidós.
- Pedraza, P. (2008). *El síndrome de Ambras*. Madrid: Valdemar.
- Pedraza, P. (2006). *Arcano trece. Cuentos crueles*. Madrid: Valdemar.
- Pedraza, P. (2004). *Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.
- Pedraza, P. (2003). *La perra de Alejandría*. Madrid: Valdemar.
- Pedraza, P. (2001). “La amante mecánica (vanguardia y máquina)”, *Trama y Fondo* <<http://www.tramayfondo.com/revista-historico.php#revista54>>, [fecha de consulta: 15/02/2010].
- Pedraza, P. (1998). *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- Pedraza, P. (1997). *Piel de Sátiro*. Madrid: Valdemar.
- Pedraza, P. (1992). *El gato encantado*. Alicante: Aguaclara.
- Pedraza, P. (1991). *La bella, enigma y pesadilla: (esfinge, medusa, pantera...)*. Barcelona: Tusquets.
- Pedraza, P. (1990). *La pequeña pasión*. Barcelona: Tusquets.
- Pedraza, P. (1988). *Las joyas de la serpiente*. Barcelona: Tusquets.
- Pedraza, P. (1987). *La fase del rubí*. Barcelona: Tusquets.
- Perassi, E. (1995). “Paradigmi e deviazioni del fantastico ispanoamericano: Il caso di Silvina Ocampo”. In: M. Farnetti (ed.) (1995): 49-59.
- Pérez, Á. (2004). “La identidad genérica como sitio de conflicto en dos cuentos de Silvina Ocampo”, *Ciberletras: Revista De Crítica Literaria y De Cultura* 11: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/perez.html>>, [fecha de consulta: 15/02/2010].
- Perkins, D. (1992). *Is literary history possible?* Baltimore/London: The John Hopkins University Press.
- Perloff, M. (1995). “«Literature» in expanded field”. In: C. Bernheimer (ed.) (1995): 175-186.
- Perrault, C. (1979). *Contes*. Paris: Le Livre de Poche.
- Pezzoni, E. (1982). “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden”. In: S. Ocampo (ed.) (1982): 9-23.
- Picornell, M. & Pons, M. (2009). *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes*. Palma: Lleonard Muntaner.
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.



- Pitol, M. (1996). "Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil". In: N. Pasternac, A.R. Domenella & L. Gutiérrez de Velasco (eds.) (1996): 285-297.
- Podlubne, J. (2002). "El recuerdo del cuento infantil", *Cuadernos Hispanoamericanos* 622: 29-38.
- Poe, E.A. (2007). *Cuentos, 2*. Madrid: Alianza.
- Poe, E.A. (2001). *Cuentos, 1*. Madrid: Alianza.
- Poe, E.A. (1987). *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza.
- Pont, J. & Sala-Valldaura, J.M. (1998). *Cànon literari: ordre i subversió*. Lleida: Institut d'Estudis Llerdencs.
- Poot Herrera, S. (2006). "Primicias feministas y amistades literarias en México del siglo XX". In: E. Urrutia (ed.) (2006): 35-77.
- Posada Kubissa, M.L. (1998). *Sexo y Esencia. De esencialismos encubiertos y esencialismos heredados: desde un feminismo nominalista*. Madrid: Horas y horas.
- Pozo Sánchez, B. (2009). "Dino Buzzati y los márgenes de la escritura". *Extravío. Revista Electrónica De Literatura Comparada* 4: <[www.uv.es/extravio](http://www.uv.es/extravio)>, [fecha de consulta: 04/06/2010].
- Pozo Sánchez, B. (2001). "La construcción referencial del imaginario sexual en la poética de César Simón". In: Aliaga *et alii* (eds.): 403-412.
- Pozo Sánchez, B. (2000). "Dino Buzzati: ¿fantástico? Propuesta de clasificación temática". In: Valencia Mirón (ed.) (2000): 541-549.
- Pratt, M.L. (1995). "Comparative Literature and Global Citizenship". In: C. Bernheimer (ed.) (1995): 58-65.
- Preciado, B. (2003a). "Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux"", *Multitudes* 12: 17-25.
- Preciado, B. (2003b). "Resúmenes de las sesiones de trabajo del seminario Retóricas del género /políticas de la identidad: performance, performatividad y prótesis", <[http://ayp.unia.es/index.php?option=com\\_content&task=view&id=425](http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=425)>, [fecha de consulta: 15/02/2010].
- Prestigiacomo, R. (2000). "Póslogo LyC". In: S. Ocampo (ed.) (2000): 75-96.
- Preston, C.L. (2004). "Disrupting the Boundaries of Genre and Gender: Postmodernism and the Fairy Tale". In: D. Haase (ed.) (2004): 197-212.
- Quiroga, H. (1993). *Todos los cuentos*. Madrid: Archivos / Fondo de Cultura Económica de España / CSIC.
- Rabau, S. (2002). *L'intertextualité*. GF Flammarion: Paris.
- Radinovsky, L.M. (1999). *Gender Norms and Genre Forms: Elizabeth Stoddard's Challenges to Convention*. Durham: Duke University.

- Rajan, R.S. (1994). "Life after rape: Narrative, Theory and Feminism". In: M.R. Higonnet (ed.) (1994): 61-78.
- Reis, R. (1980). "O fantástico do poder e o poder do fantástico", *Ideologies and Literature* 13-III: 3-22.
- Remak, H.H.H. (1999). "Once Again: Comparative Literature at the Crossroads", *Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum* 26, 2: 99-107.
- Remak, H.H.H. (1998a). "El futuro de la literatura comparada". In: D. Romero (ed.) (1998): 125-138.
- Remak, H.H.H. (1998b). "La literatura comparada: definición y función". In: M.J. Vega & N. Carbonell (eds.) (1998): 89-99.
- Remak, H.H.H. (1960). "Comparative literature at the crossroads: Diagnosis, Therapy and Prognosis", *Yearbook of Comparative and General Literature* 9: 1-28.
- Restrepo-Gautier, P. (2003). "El amor monstruo en *Las novias inmóviles* de Pilar Pedraza". In: R. Fuente Ballesteros & J. Perez Magallon (eds.) (2003): 259-267.
- Rich, A. (1986). *Blood, bread and poetry: selected prose 1979-1985*. New York: Norton.
- Rich, A. (1979). *On Lies, Secrets and Selected Prose 1966-1978*. New York: Norton.
- Rico, A. (2004). "Múltiples imágenes de las tortugas", *Monographic Review / Revista Monografica* 20: 156-172.
- Roas, D. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- Roas, D. & Casas, A. (2008). *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia: Menoscuarto.
- Robinson, L.S. (1987). "Canon Fathers and Myth Universe", *New Literary History* 19, 1: 23-35.
- Robinson, L.S. (1986). "Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon". In: E. Showalter (ed.) (1986): 105-121.
- Robles, M. (1986). *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional. Tomo II*. México: UNAM.
- Roffé, R. (2002). "Sabia locura", *Cuadernos Hispanoamericanos* 622: 17-20.
- Romera Castillo, J., García-Page, M. & Gutiérrez Carbajo, F. (1995). *Bajtín y la literatura. Actas del IV seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral*. Madrid: Visor.
- Romero, D. (2006). *Naciones literarias*. Madrid: Anthropos.
- Romero, D. (1998). *Orientaciones de la literatura comparada*. Madrid: Arco Libros.

- Rosas Lopategui, P. (2008-2009). "Amparo Dávila: maestra del cuento (o un boleto a sus mundos memorables) (Entrevista)", *Revista Casa Del Tiempo* 14-15: 67-70.
- Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Said, E.W. (1993). *Culture and imperialism*. New York: Alfred A. Knopf.
- Salmonson, J.A. (1989). *What Did Miss Darrington See? An Anthology of Feminist Supernatural Fiction*. New York: The Feminist Press.
- Salzmann, E. (1996). "Muchachas sobre ruedas: Una lectura de 'El automóvil' de Silvina Ocampo y otras piezas de la colección". In: T. Frugoni de Fritzsche (ed.) (1996): 447-450.
- Sánchez, B. (2002-2003). "Resonancias de las Erinias esquilas en "La furia" de Silvina Ocampo", *Espéculo. Revista De Estudios Literarios* 22: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/erinias.html>>, [fecha de consulta: 15/02/2010].
- Santos-Phillips, E. (1997). "Bibliografía sobre Silvina Ocampo (1903-1993)", *Revista Interamericana De Bibliografía* 1-4: 149-160.
- Santos-Phillips, E. (1995). "La representación femenina en la narrativa de Silvina Ocampo", *Dissertation Abstracts International* 56: 2257A-2257A.
- Sartre, J.P. (1967). *El hombre y las cosas*. Buenos Aires: Losada.
- Saussy, H. (2006). *Comparative Literature in the Age of Globalization*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Schaeffer, J. (1989). "Literary Genres and Textual Genericity". In: R. Cohen (ed.) (1989): 167-187.
- Schaeffer, J. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil.
- Schaeffer, J. (1988). "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica". In: M.Á. Garrido Gallardo (ed.) (1988): 155-179.
- Schmidt-Haberkamp, B. (1999-2000). "Performing Gender and Genre in Miles Franklin's My Career Goes Bung", *Connotations: A Journal for Critical Debate* 9-3: 289-295.
- Scott, J.W. (2000). *Paper Presented at the 4th European Feminist Research Conference* (Bologna) <<http://www.women.it/cyberarchive/files/scott.htm>>, [fecha de consulta: 15/02/2010].
- Scott, J.W. (1999). "La experiencia como prueba". In: N. Carbonell & M. Torras (eds.) (1999): 77-102.
- Segarra, M. & Carabí, À. (2004). *Escriutores i cultures*. Barcelona: Pòrtic.
- Segarra, M. & Carabí, À. (2000). *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.

- Segarra, M. & Carabí, À. (1994). *Mujeres y literatura*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Sherman, J.A. & Beck, E.T. (1980). *The Prism of Sex: Essays in the Sociology of Knowledge*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Showalter, E. (1986). "Feminist Criticism in the Wilderness". In: E. Showalter (ed.) (1986): 243-270.
- Showalter, E. (1986). *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago Press.
- Shuman, A. (1993). "Gender and Genre". In: S. Tower, L. Pershing & M.J. Young (eds.) (1993): 71-88.
- Sinopoli, F. (2009). *La storia nella scrittura diasporica*. Roma: Bulzoni.
- Sinopoli, F. (2005). "Algúnhas Reflexións sobre a Presenza da Cuestión 'Intercultural' na Literatura Comparada", *Boletín Galego de Literatura* 34-2: 163-89.
- Sinopoli, F. *et alii* (2005). *I confini della scrittura: Il dispatris nei testi letterari*. Isernia: Iannone.
- Sinopoli, F. (2004). "Prime linee di tendenza della critica sulla letteratura della migrazione in Italia (1991-2003)", *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum* 31-1: 95-109.
- Sinopoli, F. (2003). *La letteratura europea vista dagli altri*. Roma: Meltemi.
- Sinopoli, F. (2002). "Los géneros literarios". In: A. Gnisci (ed.) (2002): 171-213.
- Sinopoli, F. (1999a). "La storia comparata della letteratura". In: Gnisci (ed.) (1999): 1-50.
- Sinopoli, F. (1999b). "Gli strumenti di lavoro del comparatista". In: Gnisci (ed.) (1999): 341-48.
- Sinopoli, F. (1996). "Le attività e le pubblicazioni della cattedra di letterature comparate del dipartimento di italianistica de La Sapienza di Roma", *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum* 23-2: 275-90.
- Spivak, G.C. (2003). *Death of the discipline*. New York: Columbia University Press.
- Spivak, G.C. (1990). "The *Intervention* Interview". In: S. Harasym (ed.) (1990): 113-132.
- Spivak, G.C. (1988). *In other worlds. Essays in cultural politics*. New York and London: Routledge.
- Spivak, G.C. (1981). "French Feminism in an International Frame", *Yale French Studies* 62: 154-184. 62: 154-184.: 154-184.
- Stallknecht, N.P. & Frenz, H. (1971). *Comparative literature: Method & Perspective*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

- Todd, J. (1988). *Feminist Literary History. A Defence*. Oxford: Polity Press.
- Todorov, T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.
- Todorov, T. (1982). “Las categorías del relato literario”. In: R. Barthes & et alii (eds.) (1982): 155-192.
- Todorov, T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Todorov, T. (1978). *Les genres du discours*. Paris: Seuil.
- Todorov, T. (1975). *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Torras, M. (2009). “La literatura comparada i els estudis de gènere”. In: M. Picornell & M. Pons (eds.) (2009): 93-126.
- Torras, M. (2009). “Corte, confección y carne. Cuerpo y vestido en los relatos de Silvina Ocampo”. In: Calafell & Ferrús (2009): 215-223.
- Torras, M. (2007). “La invención de quien en verdad fui. Propuestas de lectura de la autografía de Silvina Ocampo”. In: Hintze & Zarandel (eds.) (2007): 33-51.
- Torras, M. (2007). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I*. Bellaterra: Edicions UAB.
- Torras, M. (2004). “Cuerpos, géneros, tecnologías”, *Lectora. Revista De Dones i Textualitat* 10: 1-4.
- Torras, M. (2001). *Tomando cartas en el asunto: Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Torras, M. (1999). *La epístola privada como género: estrategias de construcción*. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Torras, M., Riera, C. & Clúa, I. (2002). *Perversas y divinas: la representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual (2 vols.)*. Puzol: ExCultura.
- Torres Fierro, D. (1995). “Silvina Ocampo. Un retrato parcial”, *Claves De La Razón Práctica* 57: 78-80.
- Tortosa, V. (2006). *Escrituras del desconcierto. El imaginario creativo del siglo XXI*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Tötösy de Zepetnek, S. (2003). *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Tötösy de Zepetnek, S. (1998). *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.
- Tötösy de Zepetnek, S. (1997). “Comparative Literature in 1997: principles and obstacles”, *Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum* 24, 2: 79-83.

- Tötösy de Zepetnek, S. (sin año). "Comparative Literature in the 21st century", *Dictionnaire International De Termes Littéraires* <<http://www.flsh.unilim.fr/ditl>>, [fecha de consulta: 04/06/2010].
- Tötösy de Zepetnek, S., Dimic, M.V. & Sywenky, I. (1999). *Comparative literature now: Theories and practice. Selected papers/La littérature comparée à l'heure actuelle: théories et réalisations*. Paris: Honoré Champion.
- Tötösy de Zepetnek, S., Potvin, C. & Williamson, J. (1992). *Women's writing and the literary institution/L'écriture au féminin et l'institution littéraire*. Alberta: Research Institute for Comparative Literature/University of Alberta.
- Tower, S., Pershing, L. & Young, M.J. (1993). *Feminist theory and the study of folklore*. Urbana: University of Illinois press.
- Tubert, S. (2003). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra / Universitat de València.
- Ulla, N. (2003a). *Encuentros con Silvina Ocampo. 2a edición ampliada*. Buenos Aires: Leviatán.
- Ulla, N. (2003b). "Silvina Ocampo: una juglaresa rioplatense", *Turia: Revista Cultural* 65: 205-211.
- Ulla, N. (2002). "En memoria de Silvina", *Cuadernos Hispanoamericanos* 622: 21-28.
- Ulla, N. (2000). *Invencciones a dos voces. Ficción y poesía de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Ediciones del Valle.
- Ulla, N. (1991). "La fantasía en cuentos de Silvina Ocampo y su relación con otros textos hispanoamericanos". In: E. Morillas Ventura (ed.) (1991): 283-292.
- Urrutia, E. (2006). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX*. México: Instituto Nacional de las Mujeres / El Colegio de México.
- Valencia Mirón, D. (2000). *La narrativa italiana*, Granada: Universidad de Granada.
- Vázquez, M.E. (2003). "Retrato en borrador de Silvina Ocampo", *Turia: Revista Cultural* 65: 191-204.
- Vega, M.J. & Carbonell, N. (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- Villanueva, D. (1999). "Claudio Guillén: la Literatura comparada en y desde España". In: D. Villanueva, A. Monegal & E. Bou Maqueda (eds.) (1999): 13-20.

- Villanueva, D., Monegal, A. & Bou Maqueda, E. (1999). *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia.
- VV. AA. (1967). *Los narradores ante el público (Segunda serie)*. México: Joaquín Mortiz.
- VV. AA. (1966). *Los narradores ante el público (Primera serie)*. México: Joaquín Mortiz.
- Warhol, R.R. & Price Herndl, D. (1997). *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press.
- Weaver, R.M. (1997). *Innovation within the Modern Short Story Through the Interaction of Gender, Nationality, and Genre: Margaret Atwood's 'Wilderness Tips' and Alice's Munro's 'Open Secrets'*. Winnipeg: University of Manitoba.
- Weisstein, U. (1995). "Lasciate Ogni Speranza: La letteratura comparata alla ricerca delle definizioni perdute". In: A. Gnisci & F. Sinopoli (eds.) (1995): 159-178.
- Weisstein, U. (1975). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.
- Wellek, R. (sin año a). "The emergence of comparative literature", *Dictionnaire International De Termes Littéraires* <<http://www.flsh.unilim.fr/ditl/>>, [fecha de consulta: 04/06/2010].
- Wellek, R. (sin año b). "Problems of definition", *Dictionnaire International De Termes Littéraires* <<http://www.flsh.unilim.fr/ditl/>>, [fecha de consulta: 04/06/2010].
- Wellek, R. (1998). "La crisis de la literatura comparada". In: M.J. Vega & N. Carbonell (eds.) (1998): 79-88.
- Wellek, R., Alonso, D., Gimeno, J.M. & Warren, A. (1966). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Wittig, M. (2005). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.
- Wittig, M. (2001). *La pensée straight*. Paris: Balland.
- Woolf, V. (2002). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- Woolf, V. (2000). *A Room of One's Own. Three Guineas*. Oxford: Oxford University Press.
- Zajdermann, P. (2006) 'Judith Butler. Philosophie en tout genre', Canal Arte Francia .
- Zamudio, L. (2008-2009). "Sobre Perfil de soledades", *Revista Casa Del Tiempo* 14-15: 71-74.
- Zapata, M. (2009). *Silvina Ocampo: Récits d'horreur et d'humour*. Paris, France: Harmattan.

- Zapata, M. (1997). "Modalidades de lo fantástico en *La furia y otros cuentos*, de Silvina Ocampo", *Co-Textes* 33: 91-106.
- Zavala, I.M. (1993-1999). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos.
- Zavala, I.M. (1993-1999). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*. Barcelona: Anthropos.
- Zee, L.S. (1993). *The boundaries of the fantastic: The case of three Spanish American women writers*. Indiana: Indiana University.
- Zullo, F.A. (2001). "Mater et Filius: Constructing the Spaces of Motherhood and Childhood in Silvina Ocampo's Work", *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences* 61: 3593-3593.



## **ANEXO. Relatos**



---

---

## ZAPATOS PARA TODA LA VIDA

LA VERDADERA tragedia de mi vida comienza cuando mi padre quiebra en su industria de calzado.

Esto hubiera podido soportarse si no discurre separar los zapatos por número y calcular exactamente la cantidad de pares que todos los de casa deberíamos usar mientras viviéramos. Así, que, por ejemplo, si yo a los doce años calzaba del 19, a los veinte calzaría del 23 y, por lo tanto, tendría zapatos para la eternidad.

Colocaron los pares destinados a mi existencia en los ángulos de mi cuarto y aquellos ataúdes levantaron su escala hasta el cielo. Yo tenía tiempo, durante la noche, de contemplar la torre de grilletes que aprisionarían durante mi vida mis pies sentenciados.

Al abrir alguna caja, al azar, procurando que no se derrumbara la Babel, mi desconsuelo no tenía límite al descubrir unos choclos híbridos, de consistencia de hierro, que invariablemente, en hombre, parecían de mujer y, en mujer, se hubiera jurado que eran de hombre. Su color tornasol los acababa de hacer abominables. En otra caja descubría unas botas que soñaron ser de cabritilla y eran de lona, casi calicot, con hileras de muelas a los lados, en partes blancas y en partes con las caries de metal negro al descubierto, en donde se atoraban unas cintas kilo-

métricas. No existía ni un solo par halagüeño; eran zapatos de tropa, para pies de forajido, con cascos de hierro como criptas.

Envidié a los tarahumaras y a los niños descalzos y soñé absurdamente que un camión me triturara para que mi papá fuera la única víctima de sus fracasos. Mi consuelo era que los pies no me crecían y procuraba andar muy quedo para no destruir nunca mis mocasines rojos.

Acabar con el calzado de puntas amarillas, con todos los guaraches, con aquellos botines que tienen chiquiadores en los tobillos, arrancar de las sandalias los moños de seda y quitarles lo sinuoso con baños de agua sucia, mutilar tentáculos de chancletas y escaarpines y a todo trance no dejar zapatos, ni siquiera un cacle en donde enjaularan mis pies fue la idea fija, perturbadora, alucinante, que dominó mis días.

Para conseguirlo discurrí pertrecharme de herramientas: tijeras, navajas, una lija, piedra pómez y buenas alcayatas.

Evité dormir para caminar calzada a cuatro patas por los pasillos y el corralón empedrado. Empecé a estrenar dos veces por semana. Mis amigas tuvieron regalo el santo y el cumpleaños. Calcé a los limosneros del barrio. Con frecuencia dejaba algún zapato en las visitas, pero esto no dio resultado; las familias devolvían el huerfanito y me ocasionaban regaños y castigos. Fue mejor olvidar pares flamantes, escogido el número, adecuados a los niños de la casa.

A las zapatillas respunteadas les tomé tal

saña que muchas fallecieron bajo las ruedas del tranvía. Fue también un buen sistema recolectar bolas de chicle de todos los pupitres: son infalibles contra el raso y el glasé.

Pero el afán es agotante. A veces camino diez y más kilómetros persiguiendo con mi tirria la dureza de estos cueros embrujados que no sufren ni se alteran, y que soportan inmutables mis ampollas y mis pataleos. He inventado pasos que doblan el desgaste, pero estoy muriendo. Sus lengüetas asesinas me atormentan y las suelas se incendian con mi calentura. No hay manera de acabar con esta plaga. Inauguro seis grilletes cada día y apenas unas cuantas filas desaparecen. El blanco cajerío se aprieta malicioso mientras agonizo.

Es muy duro rasparlos con lija; muy difícil que se rompan dando saltos. Las uñas se quiebran y me sangran los diez dedos en esta lucha infortunada. A una legua de distancia el olor de la vaqueta me denuncia; no es que sude, lo que pasa es que metida en estos cepos cualquiera se deshidrata. Los modelos cada instante son más viejos, me avergüenzan. Hacen falta siete vidas para usarlos. No se acaban...

## La quinta de las celosías

Había anochecido y Gabriel Valle estaba listo para salir. Solía ponerse la primera corbata que encontraba sin preocuparse de que armonizara con el traje; pero esa tarde se había esforzado por estar bien vestido. Se miró al espejo para hacerse el nudo de la corbata, se vio flaco, algo encorvado, descolorido, con gruesos lentes de miope, pero tenía puesto un traje limpio y planchado y quedó satisfecho con su aspecto. Antes de salir leyó una vez más la esquela y se la guardó en el bolsillo del saco. En la escalera se encontró con varios compañeros. Todos comentaron su elegancia; recibió las bromas sin molestarse y se detuvo en la puerta para preguntar a la portera cómo iba su reuma.

—Está usted muy contento, joven —dijo la vieja, que estaba acostumbrada a que pasaran frente a ella y ni siquiera la vieran. En la mañana, cuando le llevó la carta, lo encontró tumbado sobre la cama, sin hablar, fumando y viendo el techo. Ella la había dejado sobre el buró y se había salido. Así eran esos muchachos, de un humor muy cambiante.

Gabriel Valle caminaba por las calles con pasos largos y seguros, se sentía ligero y contento. Quedaban aún restos de nubes coloreadas en el cielo. No había mucha gente. Los domingos las calles se encuentran casi solas. A él le había gustado siempre caminar por la ciudad al atardecer, o a la medianoche; caminaba hasta cansarse, después se metía en algún bar y se emborrachaba suavemente; entonces recordaba a Eliot... “vayamos pues, tú y yo, cuando la tarde se haya tendido contra el cielo como un paciente eterizado sobre una mesa; vayamos a través de ciertas calles semidesiertas... (a veces nadie lo oía, pero a él no le importaba) la niebla amarilla que frota su hocico sobre las vidrieras lamió los rincones del atardecer... (otras veces venían los músicos negros y se sentaban a escucharlo, sin lograr entender nada, o improvisaban alguna música de fondo para acompañarlo) ¡y la tarde, la noche, duerme tan apacible! alisada por largos dedos, dormida, fatigada... (el cantinero le obse-

quiaba copas) ¡no!, no soy el príncipe Hamlet ni nací para serlo; soy un señor cortesano, uno que servirá para llenar una pausa, iniciar una escena o dos... (¿Quién es ese tipo que recita tantos versos?, preguntaban a veces los parroquianos), nos hemos quedado en las cámaras del mar al lado de muchachas marinas coronadas de algas marinas rojas y cafés hasta que nos despiertan voces humanas y nos ahogamos...” entonces se iba con la luz del día muy blanca y muy hiriente a ahogarse en el sueño.

Unas chicas que andaban en bicicleta por poco lo atropellaron, pero aquel incidente no le provocó el menor disgusto. Era tan feliz que no podía enojarse por la torpeza de unas muchachas. Se sentía generoso, comprensivo, comunicativo también. Le hubiera gustado saludar cortésmente a todos los que encontraba a su paso, aun sin conocerlos: “¡Buenas tardes, o buenas noches, señora!”, “¡Adiós, señor, que la pase bien!” “Permítame que le ayude a llevar la canasta”, hubiera querido decirle a una pobre vieja que llevaba un canastón de pan sobre la cabeza. Llegó a la esquina donde tenía que esperar el tranvía, empezaron a caer gotas de lluvia. Se levantó el cuello del saco y se refugió bajo el toldo de una tienda de abarrotes... ¡Qué mal se había sentido aquella vez que acompañó a Jana hasta su casa, después de insistirle mucho que se lo permitiera; ella siempre se negaba, aquella vez accedió con desgano. Lloviznaba cuando llegaron a la quinta, pensó que lo invitaría a entrar mientras la lluvia pasaba, “será mejor que te vayas rápido, para que no te mojes”, había dicho Jana mientras abría la reja y se alejaba hacia la casa sin volverse. Pensó tantas cosas en aquel momento. Nunca se había sentido tan humillado. Se quedó un rato contemplando la quinta, después se alejó caminando lentamente bajo la lluvia. Por el camino se tranquilizó y llegó a la conclusión de que todo había sido una mala interpretación de su parte. Jana no era capaz de ofender a nadie, mucho menos a él; tal vez le había parecido inconveniente invitarlo a pasar a esa hora, por vivir sola... El tranvía llegó y Gabriel Valle lo abordó de varias zancadas para no mojarse. Se acomodó al lado de una muchacha muy pálida y muy flaca, que apretaba nerviosamente entre las manos unos guantes sucios (“esta mujer está muy angustiada”) y sintió entonces un gran deseo de poder transmitir a los demás siquiera un poco de aquella felicidad que ahora tenía. La muchacha flaca revolvía dentro del bolso buscando algo...

—Parece que ya no llueve —dijo él para iniciar una conversación.

—Pero lloverá más tarde —repuso ella en tono amargo—; no es ya suficiente que sea domingo, sino que llueva...

Lo miró entonces con una mirada fría, totalmente deshabitada; él sintió que se había asomado al vacío.

—¿Le entristecen los domingos?

—Los domingos y todos los días, pero... —se puso a mirar por la ventanilla mientras sus manos seguían estrujando los viejos guantes.

De pronto continuó:

—Los domingos son tan largos, uno tiene tantas cosas que hacer y sin embargo no se quiere hacer nada, da una pereza horrible tener que lavar y planchar la ropa para la semana... después se acaba el domingo y uno se acuesta sin poder recordar nada, sino que pasó un domingo más, igual que todos los otros...

¡Pobre muchacha! Lo que le pasaba era que debía sentirse muy sola, no había de tener quien la quisiera, y era bien fea; sería difícil que encontrara marido o novio así de flaca y desgarbada; el pelo seco y mal acomodado, los ojos inexpresivos, los labios contraídos, la pintura corrida, y tan mal vestida, tan amarga... Recordó entonces a Jana y la satisfacción asomó a su rostro.

—...y la lluvia —seguía diciendo la muchacha flaca—, siempre la lluvia a toda hora, todos los días... ¿o es que a usted le gusta la lluvia?

—Muchas veces me molesta, claro está, sobre todo cuando hay que salir, pero es tan agradable oírla de noche, cuando ya no hay más ruido que el de ella misma, cayendo lenta, continuadamente, fuera y dentro del sueño...

La muchacha lo interrumpió —“Me quedo en la próxima parada, que le vaya bien”— y se fue toda flaca y toda amarga hasta la puerta de salida.

Se corrió entonces al asiento de la ventanilla. Le gustaría hacer un largo viaje, en tren, con Jana; ver pasar distintos paisajes, no tener que preocuparse por nada, conocer juntos muchas cosas, ciudades, gentes, tener dinero para gastar, y gastarlo sin pensar; sería bueno poder hacer el equipaje y partir, ahora mismo, mañana... Subió una pareja de jóvenes, la muchacha se sentó al lado de Gabriel y él se quedó de pie junto a ella; se veían muy contentos, practicaban en voz baja, cogidos de la mano, reían... Los miraba con gusto (“también son felices”); le hubiera gustado tener esa confianza con Jana, esa sencilla intimidad, pero era tan tímida, tan delicada, no se atrevía ni siquiera a tomarle una mano por temor a molestarla, ¡cuánto trabajo le había costado comenzar a salir con ella!

—Siempre me ha parecido una muchacha hosca, huraña y hasta agresiva; tal vez se siente muy superior a todos nosotros —le dijo un día Miguel.



—Estás muy equivocado, lo que sucede es que Jana es muy tímida, pero yo la entiendo bien, además ha sufrido mucho, la forma como murieron sus padres fue terrible...

—No discuto eso, claro que fue una verdadera tragedia, pero...

—El dolor hace que las gentes se encierren en sí mismas y se muestren aparentemente hoscas; pero es sólo un mecanismo de defensa, una barrera inconsciente para protegerse de cualquier cosa que les pueda hacer daño nuevamente...

—Puede ser... pero también puede ser cosa propia de su temperamento alemán —dijo Miguel.

No cabía duda de que a Miguel no le simpatizaba Jana, y no era de extrañar. Miguel tenía cierta torpeza interior que no le permitía penetrar en los demás, él entendería de fútbol, de *rock and roll*, de tonterías, ¡qué superficial era!

—Y siempre huele a formol y a balsoformo...

Gabriel se había ido sin contestarle, ¡qué estúpido podía ser cuando se lo proponía! Si bien era cierto que al principio a él también le resultaba muy desagradable aquel olor que despedía Jana, parecía que estaba impregnada totalmente de él, y así tenía que ser, pues manejaba todos los días aquellas sustancias. Pronto se había acostumbrado y no le molestaba más. Cuando se casaran no le permitiría que siguiera en el anfiteatro, ¡y vaya que le iba a costar mucho disuadirla! Porque tomaba demasiado en serio aquel trabajo; le parecía sumamente interesante y estaba convencida de que llegaría a ser una magnífica embalsamadora; había estudiado los procedimientos de que se valían los egipcios para conservar sus muertos; conocía muchos métodos diversos y tenía fórmulas propias que estaba perfeccionando y que pensaba poner en práctica muy pronto; además estaba escribiendo un libro..., esto le había dicho aquella tarde en que él se había arriesgado a tocar el tema. ¡Sí que iba a resultar difícil! El doctor Hoffman también protestaría; él la había llevado a trabajar al hospital y era su colaboradora. ¡Y qué mal genio tenía el viejo! Cuando algo le salía mal se restregaba las manos, escupía, se rascaba el mentón, mascaba algo imaginario... ¡pero qué extraordinario cirujano era! Aquella trepanación parietal que... Gabriel se dio cuenta que ya era su parada y apresuradamente se levantó.

Había dejado de llover; olía a tierra húmeda y a hierba mojada. Estaba fresco pero no hacía frío. Resultaba agradable caminar por aquella larga ave-

nida de cipreses que conducía a la quinta. Miró el reloj, faltaban veinte minutos para las ocho. Llegaría a tiempo. La esquila decía que lo esperaba a las ocho. Se debía de vivir muy tranquilo por allí; sin ningún ruido, con tanto aire puro, pero estaba muy retirado y muy solo. No le gustaba que Jana hiciera ese recorrido por las noches. Resultaba peligroso para cualquiera; había pocas casas y poca gente; si uno gritaba, ni quién lo oyera. En los periódicos siempre aparecían noticias de asaltos y de... No le haría ningún reproche a Jana por aquel silencio, ¡pobrecita!, también ella debía haber sufrido. Más de un mes había pasado sin tener noticias. Le parecía inexplicable aquella actitud de Jana. Recordó aquellas noches que fue hasta la quinta tratando inútilmente de verla, o aquellas largas esperas en la puerta del anfiteatro... Sus dedos palparon el sobre y sintió un gran alivio; con esto había terminado la angustia. Lo mejor sería casarse pronto; una ceremonia sencilla, sin invitados; les avisaría a sus padres cuando ya estuvieran casados, así no podrían oponerse; los conocía bien, su madre era capaz de enfermar, de ponerse grave, tal vez hasta de morir. ¿Pensaría Jana que vivieran en la quinta? No sabría qué decidir. No se atrevía a llevarla a la pensión: un cuarto solamente, una cama estrecha y dura, el baño compartido con veinte estudiantes, y la comida tan mala, que se quedaría siempre sin comer. Tendría que hacer a un lado su orgullo y venirse a la quinta. Por lo menos podría estudiar tranquilo, sin ruido de tranvías, sin gente molesta, sólo él con Jana...

Cuando llegó la quinta se hallaba como de costumbre a oscuras; las celosías no permitían que la luz del interior se filtrara. La reja estaba sin candado, Gabriel llegó a través del jardín hasta la puerta de la casa y tocó el timbre. Oyó el sonido de una campanilla, volvió a tocar. Por fin abrieron. Allí estaba Jana, con un vestido de seda gris, casi blanco, pegado al cuerpo; el pelo rubio suelto cayendo suavemente sobre los hombros. Lo saludó como si lo hubiera visto el día anterior. Muy desconcertado la siguió a través de un oscuro pasillo hasta el salón profusamente iluminado. Era una sala con muebles imperio, con muchos cuadros, la mayoría retratos, tibores, lámparas, gobelinos, bibelots, un piano alemán de media cola, estatuillas de mármol, una gran araña colgando en el centro del salón...

—Éstos son los retratos de mis padres —dijo de pronto Jana mostrándole dos retratos colocados sobre la chimenea.

—Muy bien parecidos —repuso cortésmente Gabriel.

—Sí, eran realmente hermosos... los retratos por otra parte son bastante

buenos. Los hizo un pintor austriaco desterrado, a quien mi padre protegía. Me encanta el color y la pureza del tratamiento: observa la frescura de la tez, la humedad de los labios, parece como si estuvieran...

El sonido de unos pasos en el corredor interrumpió a Jana, se volvió y miró hacia la entrada; también Gabriel pensó que alguien iba a aparecer.

—Mira qué bello piano —dijo Jana, al tiempo que lo abría y acariciaba las teclas—, mamá tocaba maravillosamente.

—¿Tú también tocas? —preguntó Gabriel interrumpiéndola.

—Me gustaba oír la tocar —continuó ella como si no hubiera oído la pregunta de Gabriel—; por las noches interpretaba a Mozart, a Brahms, mi padre leía los periódicos, yo la escuchaba embelesada... sus manos eran finas, los dedos largos, ágiles, tocaba dulcemente, casi con sordina, nos decía tantas cosas cuando tocaba...

Otra vez los pasos llegaron hasta la puerta, Gabriel se quedó esperando... nadie entró. Jana subió una ceja como solía hacerlo cuando algo le desagradaba y cerró el piano bruscamente. Le ofreció un cigarrillo a Gabriel y lo invitó a sentarse. Ella se acomodó en una butaca grande, tapizada con terciopelo verde oscuro, distinta de los demás muebles. Gabriel se encontraba muy incómodo en aquella elegante sala tan llena de cosas valiosas, tan cargada de recuerdos. Quería hablar con Jana, había estudiado el diálogo palabra por palabra y ahora no sabía cómo empezar. Se encontraba torpe, molesto, y comenzaba a sentirse nervioso. Le hubiera gustado que estuvieran en algún café, o en el parque, en cualquier sitio menos allí... Se acomodó en una silla cerca de ella.

—Pasaron tantos días sin saber de ti —dijo tratando de iniciar su conversación.

—Aquí se sentaba siempre papá, a veces se quedaba dormido, ¡me enternece tanto!, vivía cansado, trabajaba mucho, para que nada nos faltara a mamá y a mí, decía siempre cuando le reprochábamos, ¡pobre papá!... a veces jugaba ajedrez con el doctor Hoffman, los domingos en la tarde; mamá servía el té y las pastas, después cogía su bordado, siempre bordaba flores y mariposas, flores de durazno y violetas; de cuando en cuando dejaba la costura y observaba a papá jugando con el doctor Hoffman, lo miraba con gran ternura como si hubiera sido un niño, su niño. Papá sentía aquella mirada, buscaba sus ojos y sonreían; “esos novios”, solía decir el viejo Hoffman...

Alguien había llegado hasta la puerta y Gabriel podía escuchar una respiración acelerada; Jana calló bruscamente y su cara se endureció. Nunca había

visto Gabriel aquella expresión tan dura, tan fría, tan distinta de la que él amaba, de la que él guardaba dentro de sí... Seguía escuchando la respiración cerca de la puerta, tan fuerte, tan agitada como la de una fiera en celo... se sentía mal, cada vez más, disgustado con todo y con él mismo, aquella atmósfera le resultaba asfixiante, aquellos pasos, aquella respiración, aquella mujer tan lejana, tan desconocida para él. Había hecho tantos proyectos, había planeado lo que iba a decirle, lo que ella contestaría, todo, y ahora lo había olvidado todo, no sabía ya qué decir ni de qué hablar. Recorría con la vista los cuadros, los retratos, las estatuillas, el gobelino lleno de figuras que danzaban en el campo sobre la hierba, la gran araña que iluminaba el salón, todo parecía rígido allí y con ojos, miles de ojos que observaban, que lo cercaban poco a poco, y la respiración, detrás de la puerta, aquella respiración que empezaba a crisparle los nervios.

—¡Basta ya, Walter! —gritó de pronto Jana—, ¡basta, te digo!

Gabriel se levantó y fue a sentarse junto a ella, tomó su mano, estaba fría y húmeda...

—Jana, querida, salgamos de aquí; vamos a caminar un poco, a platicar, vamos a...

Ella retiró la mano y lo miró fijamente. Entonces él vio de cerca sus ojos, por primera vez esa noche, estaban increíblemente brillantes, las pupilas dilatadas, inmensas y lagrimeantes... sintió que un escalofrío le corría por la espalda mientras la sangre le golpeaba las sienes... Jana se levantó y fue a tocar un timbre, nadie apareció, volvió a tocar, no hubo respuesta.

—Quiero el té, bien caliente —gritó Jana.

Gabriel quería salir de allí, respirar aire puro, no ver más los retratos, ni el piano, salir de aquella sala agobiante, de aquel mundo de objetos, de tantos recuerdos, de aquella noche desquiciante, de aquel aturdimiento. El gran candelabro con sus cien luces calentaba demasiado. Necesitaba aire y el aire no alcanzaba a penetrar a través de las celosías, la puerta de cristales que comunicaba con el jardín se encontraba cerrada... El reloj de la chimenea dio la media, la noche se había eternizado para Gabriel y el tiempo era una línea infinitamente alargada. Jana regresó a sentarse en la misma butaca y encendió un cigarrillo.

—¿Qué ha sucedido, Jana? Dímelo.

—Así era yo entonces —dijo ella señalando el retrato de una jovencita.

No está conmigo, pensó dolorosamente Gabriel.

—El día que me hicieron el retrato, cumplía dieciséis años; mamá me había

hecho el vestido, era de organza azul; “es del mismo color que los ojos”, dijo papá; por la tarde fuimos a tomar helados y después al teatro, mamá comentó que la obra era un poco atrevida para una niña; “ya es una joven”, agregó papá con una sonrisa, “está bien que vaya sabiendo algunas cosas”; el doctor Hoffman me regaló el collar que tengo en el retrato, ¿no es lindo...?, era de cristal de roca color turquesa, el color azul siempre ha sido mi predilecto, ¿a ti te gusta?

—Es el color de tus ojos, pero... ¿por qué no hablamos de nosotros?

Se escuchó el ruido de una mesa de té que alguien arrastraba; Jana se levantó precipitadamente y salió de la sala; regresó con la mesa. Gabriel recordó en ese momento la primera vez que la vio en el hospital, conduciendo aquella camilla...

—*Le mandé decir que no había terminado de prepararlo —le dijo Jana al doctor Hoffman.*

—*Está bien, Jana, no estorbe ahora.*

*Ella se hizo a un lado sin decir más y se sentó en una banca; desde allí observaba con gran atención las manos del doctor Hoffman trabajando hábilmente en aquel cuerpo muerto...*

Jana servía el té.

—¿Con crema o solo?

—Prefiero solo.

Cuando le dio la taza Gabriel volvió a mirar de cerca aquellas pupilas enormemente dilatadas y lagrimosas y sintió algo extraño casi parecido al miedo; “ojos que no me atrevo a mirar de frente cuando sueño”, estos ojos no podría él guardarlos para su soledad, para aquellas noches en que vagaba por la ciudad y no tenía más refugio que meterse en algún bar y beber, beber, hasta que la luz del día lo obligaba a hundirse en las sábanas percutidas de su cama de estudiante.

—¿Está bien de azúcar?

—Sí, gracias —contestó él.

Qué importancia podía tener ahora el azúcar, las palabras, si todo estaba roto, perdido en el vacío, en el sueño tal vez, o en el fondo del mar, en el capricho de ella, o en su propia terquedad que lo había hecho creer, concebir lo imposible, aquellos meses... todo falso, fingido, planeado, actuado tal vez. Sintió de pronto un enorme disgusto de sí mismo y el dolor de haber sido tan torpe, tan ciego, tan iluso; dolor de su pobre amor tan niño. La miró con rencor, casi con furia, con furia, sí, desatada, de pronto desenfrenada y terrible.

Ella sonreía con aquella sonrisa que bien conocía, aquella sonrisa inocente que tanto lo había conmovido y...

—¿No está muy caliente el té? —preguntó Jana.

No le contestó, la seguía mirando sonreír, las pupilas dilatadas, los dientes blancos, agudos; detrás de ella los retratos también lo miraban sonrientes... Los pasos llegaron nuevamente hasta la puerta...

—Te dije que no molestaras, que no molestaras. Gabriel advirtió que su frente y sus manos estaban empañadas en sudor, y comenzó a sentir el cuerpo pesado y un extraño hormigueo que poco a poco lo iba invadiendo; estaba completamente mareado y temía, de un momento a otro, caer de pronto en un pozo hondo; se aflojó la corbata, se enjugó el sudor; necesitaba aire, respirar; caminó hasta una ventana, había olvidado las celosías (aquí todo es recuerdo, hasta el aire); se tumbó de nuevo en la silla, pesadamente. Encendió un cigarrillo y miró a Jana como se mira una cosa que no dice nada.

—Tú querías conocer mi casa, mi vida... estás aquí...

El rostro sonriente de Jana se iba y regresaba, se borraba, aparecía, los dientes blancos que descubrían los labios al sonreír, las pupilas dilatadas, se perdía, regresaba otra vez, ahora riendo, riendo cada vez más fuerte, sin parar; él se pasó la mano por los ojos, se restregó los ojos, todo le daba vueltas, aquel extraño gusto en el té, todo giraba en torno de él, los retratos, el gobelino, las estatuillas, los bibelots; Jana se iba y volvía, riéndose; la araña con sus mil luces lo cegaba, el piano negro, los pasos en el pasillo, las ventanas con celosías blancas, la respiración, el rostro de Jana blanco, muy blanco, entre una niebla perdiéndose, regresando, acercándose, los dientes, la risa, los pasos nuevamente, la respiración detrás de la puerta, las figuras danzando sobre la hierba en el gobelino, saliéndose de allí, bailando sobre el piano, en la chimenea, aquel sabor, aquel gusto tan raro del té... Jana decía algo, la vio levantarse y abrir la puerta de cristales que daba al jardín y salir.

Gabriel se incorporó dando traspies; cuando alcanzó la puerta y respiró el aire fresco de la noche, sintió que se recobraba un poco, lo suficiente para caminar. Jana caminaba por un sendero hacia el fondo del jardín, él la seguía torpemente, tambaleándose; cada vez sentía que era el último paso, su último paso en aquella húmeda noche de otoño; todo fallaba en él, su cuerpo no le obedecía, sólo su voluntad lo llevaba, era ella la que arrastraba al cuerpo; oyó los pasos que venían detrás de él, duros, sordos, pesados, no intentó ni siquiera darse la vuelta, era inútil ya, no podría hacer nada, todo estaba perdi-

do, ya no había esperanza ni deseo de buscarla, quería apresurar el final y caer en el olvido como una piedra en un pozo; perderse en la noche, en lo oscuro, olvidar todo, hasta su propio nombre y el sonido de su voz... y los pasos cada vez más cerca, una sombra se proyectaba adelante y él ya no sabía cuál de las dos sombras era la suya; los pasos estaban ahora junto a él y aquella respiración jadeante...

Jana había llegado hasta una puerta al fondo del jardín y por allí entró. Cuando Gabriel logró llegar, las dos sombras se habían juntado. Un golpe de aire dulzón y nauseabundo le azotó la cara; el estómago se le contrajo, trató de salir al jardín nuevamente y respirar. Ya habían cerrado la puerta... estaba oscuro y sólo una débil claridad de luna se filtraba a través de las celosías; distinguió a Jana hacia el centro del salón, desde allí lo miraba desafiante, en medio de dos féretros de hierro... aquel aire pesado, dulce, fétido le penetraba hasta la misma sangre, un sudor frío le corría por todo el cuerpo, quiso buscar un apoyo y tropezó con algo, cayendo al suelo; algo muy pesado, grande, cayó entonces sobre él; rodaron por el suelo a oscuras, entre golpes, gritos, carcajadas, olor a cadáver, a éter y formol, entre golpes sordos, brutales, de bestia enloquecida, resoplando, cada vez más... Y los ojos claros de Jana eran como los ojos de una fiera brillando en la noche, maligna y sombría... Sobre Gabriel caía una lluvia de golpes mezclados con terribles carcajadas...

—Sheeesss, no tanto ruido, que puedes despertarlos —decía Jana.

## Final de una lucha

Estaba comprando el periódico de la tarde, cuando se vio pasar, acompañado de una rubia. Se quedó inmóvil, perplejo. Era él mismo, no cabía duda. Ni gemelo ni parecido; era él quien había pasado. Llevaba el traje de casimir inglés y la corbata listada que le había regalado su mujer en Navidad. "Aquí tiene su vuelto", decía la vendedora. Recibió las monedas y las guardó en el bolsillo del saco casi sin darse cuenta. El hombre y la rubia iban ya por la esquina. Echó a andar tras ellos apresuradamente. Tenía que hablarles, saber quién era el otro y dónde vivía. Necesitaba averiguar cuál de los dos era el verdadero. Si él, Durán, era el auténtico dueño del cuerpo y el que había pasado su sombra animada, o si el otro era el real y él su sola sombra.

Caminaban cogidos del brazo y parecían contentos. Durán no lograba alcanzarlos. A esa hora las calles estaban llenas de gente y resultaba difícil caminar. Al doblar una esquina ya no los vio. Pensó que los había perdido y experimentó entonces aquella angustiada sensación, mezcla de temor y ansiedad, que a menudo sufría. Se quedó parado mirando hacia todos lados, sin saber qué hacer ni adónde ir. Supo entonces que él era quien se había perdido, no los otros. En ese momento los vio subir a un tranvía. Llegó con la boca seca y casi sin respiración, tratando de localizarlos entre aquel apeñuscamiento humano. Estaban hacia la mitad del carro, cerca de la puerta de salida, aprisionados como él, sin poder moverse. No había podido ver bien a la mujer. Cuando pasaron por la calle le pareció hermosa. ¿Una hermosa rubia, bien vestida, del brazo de él...? Tenía prisa por que bajaran del tren y poder abordarlos. Sabía que no podría soportar mucho tiempo aquella situación. Los miró encaminarse hacia la puerta de salida y bajar. Trató de seguirlos, pero cuando logró salir del tranvía, ellos habían desaparecido. Los buscó inútilmente, durante varias horas, por las calles cercanas. Entraba en todos los establecimientos, husmeaba por las ventanas de las casas, se detenía un buen rato en las esquinas. Nada; no los encontró.



Abatido, desconcertado, tomó el tranvía de regreso. Con aquel infortunado encuentro su habitual inseguridad había crecido a tal punto que no sabía ya si era un hombre o una sombra. Se metió en un bar, pero no en aquel adonde acostumbraba tomar la copa con los amigos, sino en otro donde no lo conocieran. No quería hablar con nadie. Necesitaba estar solo, encontrarse. Bebió varias copas, pero no pudo olvidar el encuentro. Su mujer lo esperaba para cenar, igual que siempre. No probó bocado. La sensación de ansiedad y de vacío le había llegado al estómago. Aquella noche no pudo acercarse a su mujer, cuando ella se acostó a su lado, ni las siguientes. No podía engañarla. Sentía remordimientos, disgusto de sí mismo. Quizás a esa misma hora él estaba poseyendo a la hermosa rubia...

Desde la tarde aquella en que se vio pasar con una rubia, Durán se encontraba bastante mal. Cometía frecuentes equivocaciones en su trabajo del banco. Estaba siempre nervioso, irritable. Pasaba poco tiempo en su casa. Se sentía culpable, indigno de Flora. No podía dejar de pensar en aquel encuentro. Durante varios días había ido a la esquina aquella donde los vio y pasaba horas enteras esperándolos. Necesitaba saber la verdad. Conocer su condición de cuerpo, o de simple sombra.

Un día aparecieron nuevamente. Él llevaba aquel viejo traje café que lo había acompañado tantos años. Lo reconoció al instante; se lo había puesto tantas veces... Le traía de golpe muchos recuerdos. Caminaba bastante cerca de ellos. Era su mismo cuerpo, no cabía duda. La misma velada sonrisa, el cabello a punto de encanecer, el modo de gastar el tacón derecho, los bolsillos siempre llenos de cosas, el periódico bajo el brazo... Era él. Subió tras ellos al tranvía. Alcanzó a aspirar el perfume de ella... lo conocía, *Sortilège* de Le Gallion. Aquel perfume que Lilia usaba siempre y que un día él le había regalado haciendo un gran esfuerzo al comprarlo. Lilia le había reprochado que nunca le regalaba nada. La había amado durante varios años, cuando era un pobre estudiante que se moría de hambre y de amor por ella. Ella lo despreciaba porque no podía darle las cosas que le gustaban. Amaba el lujo, los sitios caros, los obsequios. Salía con varios hombres, con él casi nunca... *Había llegado con gran timidez a la tienda, contando el dinero para ver si era suficiente. "Sortilège es un bello aroma —dijo la muchachita del mostrador—; le gustará sin duda a su novia."* Lilia no estaba en su casa cuando fue a llevarle el perfume. Estuvo esperándola varias horas... Cuando se lo dio, Lilia recibió el regalo sin entusiasmo,

ni siquiera lo abrió. Sintió una gran desilusión. Aquel perfume era todo y más de lo que él podía darle y a ella no le importaba. Lilia era bella y fría. Ordenaba. Él no podía complacerla... Bajaron del tranvía. Durán los siguió de cerca. Había resuelto no abordarlos en la calle. Caminaron varias calles. Finalmente entraron en una casa pintada de gris. Allí vivían, sin duda. En el número 279. Allí vivía con Lilia. No podía seguir así. Tenía que hablarles, saberlo todo. Acabar con aquella doble vida. No quería seguir viviendo con su mujer y con Lilia al mismo tiempo. Amaba a Flora de una manera tranquila, serena. Había querido a Lilia con desesperación, con dolor de sí mismo, siempre humillado por ella. Las tenía a las dos, las acariciaba, las poseía al mismo tiempo. Y sólo una de ellas lo tenía realmente; la otra vivía con una sombra. Tocó el timbre de la puerta. Volvió a tocar... Había tenido tanta paciencia pensando que a la larga eso la ganaría. Esperaba a Lilia en la puerta de su casa, se contentaba con verla. Con que algunas veces lo dejara acompañarla hasta donde ella iba. Entonces regresaba a la pensión tranquilo; la había visto, le había hablado... Tocó nuevamente el timbre. Oyó en ese momento gritar a Lilia. Gritaba desesperada como si la estuvieran golpeando. Y la golpeaba él mismo, cruel y salvajemente. Pero él nunca tuvo valor para hacerlo, aun cuando muchas veces lo deseó... Lilia estaba muy bella con un vestido de raso azul, lo miró fríamente mientras decía: "Voy a salir al teatro con mi amigo, no puedo recibirte". Él llevaba el título que le habían entregado ese mismo día, quería que fuera la primera en verlo. Había pensado que lo felicitaría por aquella calificación tan alta que había logrado sacar. Les había dicho a sus compañeros que Lilia lo acompañaría al baile, con el cual celebraban la terminación de sus estudios. "Espera un momento, Lilia, sólo quiero pedirte..." Un carro se había detenido frente a la casa. Y Lilia no oía ya lo que él estaba diciendo. La había tomado de un brazo tratando de retenerla sólo lo necesario para hacerle la invitación. Ella se desprendió de la mano que la sujetaba y corrió hasta el coche que la esperaba. La vio sentarse muy cerca del hombre que había ido a buscarla, la vio besarlo, alcanzó a oír su risa. Sintió que toda la sangre se le subía a la cabeza y por primera vez tuvo ganas de tenerla entre sus brazos y acabar con ella, hacerla pedazos. Aquella fue la primera vez que bebió hasta perderse por completo... Volvió a tocar el timbre, nadie respondía. Seguía oyendo gritar a Lilia. Empezó entonces a golpear la puerta. No podía dejarla morir en sus propias manos. Tenía que salvarla... "Lo único que quiero es que me dejes en paz, no volver a verte nunca", había dicho Lilia aquella noche, la última que la vio. La había estado esperando para despedirse. No podía seguir viviendo en el mismo lugar que ella, y sufriendo

día a día sus desaires y humillaciones. Tenía que partir, alejarse para siempre. Lilia había descendido del auto cerrando con furia la portezuela. Un hombre bajó tras ella, y alcanzándola, la comenzó a golpear. Él había corrido en su ayuda. Cuando el amigo de Lilia se marchó en su automóvil, Lilia lloraba. La había abrazado tiernamente, protegiéndola; entonces se separó bruscamente de él y dijo que no quería verlo más. Todo se rebeló en su interior. Se arrepintió de haberla librado de los golpes, de haberle mostrado su ternura. Que el otro la hubiera matado, habría sido su salvación. Al día siguiente se marchó de aquella ciudad. Tenía que huir de Lilia y librarse para siempre de aquel amor que lo empequeñecía y humillaba. No había sido fácil olvidarla. La veía en todas las mujeres. Creía encontrarla en los tranvías, en los cines, en los cafés. A veces seguía por la calle bastante rato a una mujer, hasta descubrir que no era Lilia. Oía su voz, su risa. Recordaba sus frases, su forma de vestir, su manera de caminar, su cuerpo tibio, elástico, que tan pocas veces había tenido entre los brazos, y el perfume de su cuerpo mezclado con Sortilège. Le dolía su pobreza y se desesperaba a menudo, pensando que con dinero Lilia lo habría querido. Había pasado varios años viviendo de aquel recuerdo. Un día apareció Flora. Él se había dejado llevar sin entusiasmo. Pensaba que la única forma de terminar con Lilia era teniendo otra mujer cerca. Se había casado sin pasión. Flora era buena, tierna, comprensiva. Había respetado su reserva, su otro mundo. A veces despertaba por la noche sintiendo que era Lilia quien dormía a su lado, palpaba el cuerpo de Flora y algo por dentro se le desgarraba. Un día desapareció Lilia, la había olvidado. Comenzó a acostumbrarse a Flora y a quererla. Pasaron años... Apenas se oían los gritos de Lilia, eran muy débiles, apagados, como si... Derribó la puerta y entró. La casa estaba completamente a oscuras.

La lucha fue larga y sorda, terrible. Varias veces, al caer, tocó el cuerpo inerte de Lilia. Había muerto antes de que él pudiera llegar. Sintió su sangre tibia aún, pegajosa. Sus cabellos se le enredaron varias veces en las manos. Él continuó aquella oscura lucha. Tenía que llegar hasta el fin, hasta que sólo quedara Durán, o el otro...

Hacia la medianoche salió Durán de la casa pintada de gris. Iba herido, tambaleante. Miraba con recelo hacia todas partes, como el que teme ser descubierto y detenido.

## PASOS EN LA ESCALERA

Al despertar, la certeza de que no lo había soñado, y de que esa noche no fue la primera vez que oyó pasos en la escalera, aumentó su desconcierto.

A la vaga claridad de la luna ¿no pudo confundir las pisadas con el crujir de la madera o con algún ruido del jardín, tal vez de ramas azotadas por el viento?... Comprobó que allí, como por todos lados de la casa, la nieve solidificada por el cierzo de la noche, formaba una capa sin huellas. Solamente cuando volvió el rostro y se detuvo en el primer descanso de la escalera, un sudor la recorrió y el miedo detuvo su grito. Allí, sobre la alfombra que trepaba como roja lengua, estaban las señales inequívocas del misterio, del paso de algo o de alguien que se hubiese deslizado hacia la alcoba de su marido y, allí estaba él, fijo en su convulsión postrera, con los ojos perdidos en espanto. Una humedad reciente, de la que aún se percibía la brillantez y el olor a pantano, señalaban la presencia de aquel algo incomprensible.

Ahora estaba segura de haber escuchado un grito, un murmullo tal vez. Sus tímpanos debieron registrar el lamento al que su voluntad negó vigencia; cuando el sueño nos atenaza por entero, extendiendo en nuestros nervios un aceitoso sopor invencible; la hora preferida por el ladrón para despojarnos sin riesgo; hora en que los músculos

se distienden y las potencias del alma se relajan nos abandonan y nos dejan caer en ese hondón prelude de la muerte.

Bajo culpa sin redención, revivió las frases amenazantes de la vez última. En esa misma alcoba rebotaron las palabras que habrían de separarlos. Injurias como flechas que aún vibraban en el eco. ¡Ay!, si una sola vez, pudiésemos recoger lo dicho, como se recogen las espigas, ataríamos el haz cual una inmensa gavilla para consumirla en el fuego.

Él estaba allí, inesperadamente quieto, con su ira hecha silencio, la frente angélica, la boca sin odio, sin el rictus que evidenciaba el desdén por su presencia.

Al contemplarlo indefenso, con el secreto que guardaría hasta la eternidad; sepultado ya el instante que precedió a su muerte, el pasado tomó proporciones de venganza ultraterrena. Aquel desenlace superaba cualquier desquite, cualquiera expiación, ¡la máxima expiación! ¡No tenía por qué morir así, sin lesión alguna, ni enfermedad; amando la vida, necesitando todos sus minutos como el drogadicto el mínimo átomo de substancia! Nunca como entonces le era importante la existencia. Para realizar sus proyectos no le bastaban diez vidas. Decidió abandonarla para consagrarse por entero a la investigación de los seres que acaparaban su monomanía, su delirio y su empecinamiento. Descubrimientos inconfesables. Cuando hablaba de las características, de la trayectoria histórica y de la existencia de estas creaturas legendarias, todo

él se transformaba. Lo animaba el frenesí de una ciencia sacra que la atemorizaba arrastrándola en su enajenación hasta no soportar escucharlo.

Se remontaban sus conocimientos a la edad de los faraones que veían en las salamandras el signo de la divinidad. No eran anfibios o batracios maculosos de colores negro y amarillo, ni específicamente se trataba de la salamandrea atra de los Alpes, esbelta y sin branquias. Eran entes predestinados, espíritus fálicos del fuego, adoptados por la sabiduría cabalística, que los rescata de las llamas para sus actos mágicos y que recoge sus cenizas invaluable. Transfigurado se extendía sobre especies desconocidas: las salamancas de anteojos, los uruvelos, las gigantes que privan de la vista a quien las mira y los tritones ultracelestes, que pueden medir hasta metro y medio y que son de un verdor marino inolvidable. Describirlas lo extasiaba.

Para ella en cambio, aparecían como algo repulsivo y maldito, no tanto porque hubiesen fungido como sus rivales, sino porque era intolerable que tuvieran cuerpo señaladamente femenino, en donde los senos núbiles, dibujaban su contorno obscuro.

Comprobar que tenían y que gozaban con las caricias, sobrepasaba lo execrable. Su alarma aumentó cuando la obsesión del esposo, rompiendo el límite de la cordura, se entregó por entero, al placer sombrío de aquellas experiencias.

Sin embargo, ella palpó el hecho de que permanecían en el fuego sin consumirse, como si lo

volcánico fuese su elemento paradisiaco. La apariencia de estos seres casi hipnóticos, variaba. Lo había de cristal con entrañas traslúcidas; nacarados y blancos con blancor de leche. Otros rojos de rojo sangriento, y los había bermejos y algunos de textura magenta con brillo desquiciante. Pero todas tenían el mirar de las serpientes. Lo que aumentaba la pavora, era el invicto sonido humano de sus besos. Caricia de labios deletéreos. A distancia y por horas, persistían en ardor amoroso. ¡Ninfas constantes pasmadas en una eternidad lúbrica!

Sabedor de que el goce las desmorecía hasta enloquecerlas, con refinamiento vesánico, se proveía de plumas o fabricaba pinceles con pestañas de seda inconsútil. Y hubo veces en que llegó a sorprenderle, perdido ya en el desenfreno de sus sentidos, lijándose las yemas de los dedos, hasta adelgazar su piel y con transparencia de gasa, intensificar la sensibilidad que al relámpago de su membrana casi sangrante, llegaba al éxtasis.

Contemplar el placer de aquel proceso, la hacía cómplice de una perversidad que la hundía hasta agotarla, mientras él se iluminaba como si su cuerpo estuviese habitado por cantáridas.

Cuando ella quiso comprobar la humedad de las pisadas, frotó con su pañuelo las señales en la escalera y desechó la evidencia acusadora, de aquellas huellas, que parecían sonar aún como débiles pasos. Pasos que no soñó mientras dormía y que se sucedieron en el sitio de la tragedia. Allí, donde ahora, el hombre que amó estaba sin vida. Miró

con desamparo la infinita palidez del ser monstruoso a quien un día se entregara, y por un resquicio de piedad que subió desde su corazón, acarició la frente del difunto y el máximo del terror paralizó sus miembros al escuchar un murmullo de besos iracundos y mirar que en la viga del techo temblaba el reptil, tritón de labios carnosos y espejismo deslumbrante. Distinguió la pupila donde ardían celos infrahumanos, como si la salamancha tuviera conciencia de que ella fue acicate de éxtasis y espejo de deliquios, y aún pudo ver, antes de desmayarse, que la bestia se descolgaba con estrépito, estrellándose como una bombilla junto al cadáver, quedando sólo una greda viscosa que el viento disipó arrastrando su misterio.



## El desayuno

Cuando Carmen bajó a desayunar a las siete y media, según costumbre de la familia, todavía no estaba vestida, sino cubierta con su bata de paño azul marino y con el pelo desordenado. Pero no fue sólo esto lo que llamó la atención de los padres y del hermano, sino su rostro demacrado y ojeroso como el de quien ha pasado mala noche o sufre una enfermedad. Dio los buenos días de una manera automática y se sentó a la mesa dejándose casi caer sobre la silla.

—¿Qué te pasa? —le preguntó el padre, observándola con atención.

—¿Qué tienes, hija, estás enferma? —preguntó a su vez la madre pasándole un brazo por los hombros.

—Tiene cara de no haber dormido —comentó el hermano.

Ella se quedó sin responder como si no los hubiera escuchado. Los padres se miraron de reojo, muy extrañados por la actitud y el aspecto de Carmen. Sin atreverse a hacerle más preguntas comenzaron a desayunar, esperando que en cualquier momento se recobrará. “A lo mejor anoche bebió más de la cuenta y lo que tiene la pobre es una tremenda cruda”, pensó el muchacho. “Esas constantes dietas para guardar la línea ya deben de haberla afectado”, se dijo la madre al ir hacia la cocina por el café y los huevos revueltos.

—Hoy sí iré a la peluquería antes de comer —dijo el padre.

—Hace varios días que intentas lo mismo —comentó la mujer.

—Si vieras cuánta pereza me da el sólo pensarlo.

—Por esa misma razón yo nunca voy —aseguró el muchacho.

—Y ya tienes una imponente melena de existencialista. Yo no me atrevería a salir así a la calle —dijo el padre.

—¡Si vieras qué éxito! —dijo el muchacho.

—Lo que deberían hacer es ir juntos al peluquero —sugirió la madre mientras les servía el café y los huevos.

Carmen puso los codos sobre la mesa y apoyó la cara entre las manos.

—Tuve un sueño espantoso —dijo con voz completamente apagada.

—¿Un sueño? —preguntó la madre.

—Un sueño no es para ponerse así, niña —dijo el padre—. Anda, desayúnate.

Pero ella parecía no tener la menor intención de hacerlo y se quedó inmóvil y pensativa.

—Amaneció en trágica, ni modo —explicó el hermano sonriendo—. ¡Estas actrices inéditas! Pero mira, no te aflijas, que en el teatro de la escuela pueden darte un papel...

—Déjala en paz —dijo la madre en tono de disgusto—. Lo único que consigues es ponerla más nerviosa.

El muchacho no insistió en sus bromas y se puso a platicar de la manifestación que habían hecho los estudiantes, la noche anterior, y que un grupo de granaderos dispersó lanzando gases lacrimógenos.

—Precisamente por eso me inquieto tanto por ti —dijo la mujer—; yo no sé lo que daría por que no anduvieras en esos mítines tan peligrosos. Nunca se sabe cómo van a terminar ni quiénes salen heridos, o a quiénes se llevan a la cárcel.

—Si le toca a uno, ni modo —dijo el muchacho—. Pero tú comprenderás que no es posible quedarse muy tranquilo, en su casa, cuando otros están luchando a brazo partido.

—Yo no estoy de acuerdo con esas tácticas que emplea el gobierno —dijo el padre mientras untaba una tostada con mantequilla y se servía otra taza de café—, no obstante que no simpatizo con los mítines estudiantiles porque yo pienso que los estudiantes deben dedicarse sencillamente a estudiar.

—Sería difícil que una gente “tan conservadora” como tú entendiera un movimiento de este tipo —dijo el muchacho con ironía.

—Soy, y siempre he sido, partidario de la libertad y de la justicia —agregó el padre—, pero en lo que no estoy de acuerdo...

—Soñé que habían matado a Luciano.

—En lo que no estoy de acuerdo —repitió el padre—, ¿que habían matado a quién? —preguntó de pronto.

—A Luciano.

—Pero mira hija que ponerse así por un sueño tan absurdo; es como si yo soñara cometer un desfalco en el banco y por eso me enfermara —dijo el padre limpiándose los bigotes con la servilleta—. También he soñado, muchas veces, que me saco la lotería, y ya ves...

—Todos soñamos a veces cosas desagradables; otras veces cosas hermosas —dijo la madre—, pero ni unas ni otras se realizan. Si quieres tomar los sueños según la gente los interpreta, muerte o ataúd significan larga vida o augurio de matrimonio, y dentro de dos meses...

—¡Y qué tal aquella vez —dijo el hermano dirigiéndose a Carmen— que soñé que me iba con Claudia Cardinale de vacaciones a la montaña! Ya habíamos llegado a la cabaña y las cosas empezaban a ponerse buenas cuando tú me despertaste, ¿te acuerdas de lo furioso que me puse?

—No recuerdo muy bien cómo empezó... Después estábamos en el departamento de Luciano. Había claveles rojos en un florero, tomé uno, el más lindo y fui hacia el espejo (comenzó a contar Carmen con una voz pausada y lisa, sin inflexiones). Me puse a jugar con el clavel. Tenía un olor demasiado fuerte, lo aspiré varias veces. Había música y tuve deseos de bailar. Me sentí de pronto tan contenta como cuando era niña y bailaba con papá. Comencé a bailar con el clavel en la mano como si hubiera sido una dama del siglo pasado. No me acuerdo cómo estaba vestida... La música era linda y yo me abandonaba por completo. Nunca había bailado así. Me quité los zapatos y los tiré por la ventana. La música no terminaba nunca y yo comencé a sentirme muy fatigada y quise detenerme a descansar. No pude dejar de moverme. El clavel me obligaba a seguir bailando...

—No me parece que ése sea un sueño desagradable —comentó la mujer.

—Olvidate ya de tu sueño y desayúnate —le rogó nuevamente el padre.

—No te va a alcanzar el tiempo para vestirme y llegar a la oficina —agregó la madre.

Como Carmen no dio la menor muestra de atender lo que le decían, el padre hizo un gesto de desaliento.

—El sábado será por fin la cena para don Julián; habrá que mandar el traje oxford a la tintorería, creo que necesita una buena planchada —le dijo a su mujer.

—Lo mandaré hoy mismo para tener la seguridad de que esté listo el sábado, a veces son tan informales.

—¿En dónde va a ser la cena? —preguntó el muchacho.

—Todavía no nos hemos puesto de acuerdo, pero lo más seguro es que sea en la terraza del Hotel Alameda.

—¡Qué elegantes! —comentó el muchacho—. Te va a gustar mucho —le aseguró a la madre—, tiene una vista magnífica.

—Yo no sé ni qué voy a ponerme —se lamentó la mujer.

—Te queda muy bien el vestido negro —le dijo el hombre.

—Pero siempre llevo el mismo, van a pensar que es el único que tengo.

—Si quieres ponte otro, pero realmente te va muy bien ese vestido.

—Luciano estaba contento, mirándome bailar. De una caja de cuero sacó una pipa de marfil. De pronto terminó la música, y yo no podía dejar de bailar. Lo intenté muchas veces. Desesperada quise arrojar el clavel que me obligaba a seguir bailando. Mi mano no se abrió. Entonces hubo otra vez música. De las paredes, del techo, del piso, salían flautas, trompetas, clarinetes, saxofones. Era un ritmo vertiginoso. Un largo grito desgarrado o una risa jubilosa. Yo me sentía arrastrada por aquel ritmo, cada vez más acelerado y frenético. No podía dejar de bailar. El clavel me había poseído. Por más que lo intentaba no podía dejar de bailar, el clavel me había poseído...

Los tres se quedaron unos minutos esperando que Carmen continuara el relato; después se miraron comunicándose su extrañeza y siguieron desayunando.

—Dame un poco más de huevo —pidió el muchacho a la madre y miró de reojo a Carmen que se había quedado ensimismada, mientras pensaba: "cualquiera diría que fumó mariguana".

La mujer le sirvió al muchacho y tomó un vaso con jugo que estaba frente a Carmen.

—Bebe este jugo de tomate, hija, te sentará bien —le rogó.

Al mirar el vaso que le ofrecía su madre, el rostro de Carmen se desfiguró totalmente.

—¡No, por Dios, no, no, así era su sangre, roja, roja, pesada, pegajosa, no, no, qué crueldad, qué crueldad! —decía golpeando las palabras y escupiéndolas. Después escondió la cara entre las manos y comenzó a sollozar.

La madre, afligida, le acarició la cabeza.

—Estás enferma, hija.

—¡Claro! —dijo el padre exasperado—. Trabaja mucho, se desvela todas las noches, si no es el teatro, es el cine, cenas, reuniones, en fin, ¡aquí está el resultado! Quieren agotarlo todo de una sola vez. Les enseña una moderación y "tú no sabes de estas cosas, en tu tiempo todo era diferente", es cierto, uno no sabe de muchas cosas, pero por lo menos no acaba en...

—¿Qué estás insinuando tú? —la voz de la mujer era abiertamente agresiva.

—Por favor —intervino el hijo—, esto ya se está poniendo insoportable.

—Luciano estaba recostado en el diván verde. Fumaba y reía. El humo le velaba la cara. Yo sólo oía su risa. Hacía pequeños anillos con cada bocanada de humo. Subían, subían, luego estallaban, se rompían en mil pedazos. Eran minúsculos seres de cristal: caballitos, palomas, venados, conejos, búhos, gatos... El cuarto se iba llenando de animalitos de cristal. Se acomodaban en todos lados como espectadores mudos. Otros permanecían suspendidos en el aire, como si hubiera cuerdas invisibles. Luciano reía mucho al ver los miles de animalitos que echaba en cada bocanada de humo. Yo seguía bailando sin poder parar. Apenas si tenía sitio donde moverme, los animalitos lo invadían todo. El clavel me obligaba a bailar y los animalitos salían más y más, cada vez más; hasta en mi cabeza había animalitos de cristal; mis cabellos eran las ramas de un enorme árbol en el que anidaban. Luciano se reía a carcajadas como yo nunca lo había visto. Los instrumentos también comenzaron a reírse, las flautas y las trompetas, los clarinetes, los saxofones, todos se reían al ver que yo ya no tenía espacio donde bailar, y cada vez salían más animalitos, más, más... Llegó un momento en que casi no me movía. Apenas me balanceaba. Después ya ni eso pude hacer. Me habían cercado por completo. Desolada miré el clavel que me exigía bailar. ¡Ya no había clavel, ya no había clavel, era el corazón de Luciano, rojo, caliente, vibrante todavía entre mis manos!

Los padres y el hermano se miraron llenos de confusión sin entender ya nada. Sobre ellos había caído, como un intruso que rompiera el ritmo de su vida y lo desorganizara todo, el trastorno de Carmen. Se habían quedado de pronto mudos y vacíos, temerosos de dar cabida a lo que no querían ni siquiera pensar.

—Lo mejor será que se acueste un rato y tome algo para los nervios, o de lo contrario todos terminaremos mal —dijo por fin el hermano.

—Sí, en eso estaba pensando —dijo el padre—; dale una de esas pastillas que tomas —ordenó a la mujer.

—Anda, hija, sube a recostarte un rato —decía agobiada la madre, tratando de ayudarla a levantarse, sin tener ella misma fuerzas para nada—. Llévate estas uvas.

Carmen levantó la cara y su rostro era un campo totalmente devastado. En un murmullo que apenas se entendía dijo:

—Así estaban los ojos de Luciano. Estáticos y verdes como cristal opaco. La luna entraba por la ventana. La luz fría iluminaba su rostro. Tenía los ojos

verdes muy abiertos, muy abiertos. Ya todos se habían ido, los instrumentos y los animalitos de cristal. Todos se habían marchado. Ya no había música. Sólo silencio y vacío. Los ojos de Luciano me miraban fijamente, fijamente, como si quisieran traspasarme. Y yo ahí a mitad del cuarto con su corazón latiendo entre mis manos, latiendo todavía... latiendo...

—Llévatela a acostar —dijo el hombre a su mujer—. Voy a llamar a la oficina diciendo que está indispuesta, y creo que también al doctor —y con la mirada buscó aprobación.

La madre y el hijo movieron la cabeza afirmativamente mientras sus ojos tenían una mirada de agradecimiento hacia el viejo que cumplía su deseo más inmediato.

—Anda, hija, vamos para arriba —le dijo la madre.

Pero Carmen no se movió ni pareció escuchar.

—Déjala, yo la llevaré —dijo el hermano—, prepárale un té caliente, le hará bien.

La mujer se dirigió hacia la cocina caminando pesadamente, como si sobre ella hubiera caído de golpe el peso de muchos años. El hermano intentó mover a Carmen y al no responder ella, no quiso violentarla y decidió esperar a ver si reaccionaba. Encendió un cigarrillo y se sentó su lado. El padre terminó de hablar por teléfono y se derrumbó en un viejo sillón de descanso desde el que observaba a Carmen. “Ya nadie fue a trabajar este día, ojalá y no sea nada serio.” La mujer hacía ruido en la cocina, como si al moverse tropezara con todo. El sol entraba por la ventana del jardín pero no lograba alegrar ni calentar aquella habitación donde todo se había detenido. Los pensamientos, las sospechas, estaban agazapados o velados por el temor. La ansiedad y la angustia se escudaban en desolada mudez.

El muchacho miró su reloj.

—Son casi las nueve —dijo por decir algo.

—El doctor viene para acá; por suerte estaba todavía en su casa —dijo el padre.

*The last time I saw Paris*, comenzó a tocar, al dar las nueve, el reloj musical que le habían regalado a la madre en su último cumpleaños. La mujer salió de la cocina con una taza de té humeante y los ojos enrojecidos.

—Ve subiendo —le dijo el hombre—, ahora la llevaremos.

—Vamos para arriba, Carmen.

Entre los dos la hicieron incorporarse. Ella se dejó conducir sin oponer

ninguna resistencia y comenzó a subir lentamente la escalera. Estaba muy lejos de sí misma y del momento. Sus ojos casi fijos miraban hacia otra parte, hacia otro instante. Parecía una figura fantasmal que se desplazaba entre las rocas. No alcanzaron a llegar al final de la escalera. Unos fuertes golpes en la puerta de la calle los detuvieron. El hermano bajó corriendo pensando que sería el médico. Al abrir la puerta, entró bruscamente la policía.

## BALNEARIO

*A Ángel G. del Val*

¡BUENOS DÍAS, SEÑOR! Acomódese como pueda, pero, por favor, no empuje. Cabemos todos, aunque estemos un poco apretados: se lo digo yo, que conozco el paño. Tiene usted el codo como una piedra y me lo está clavando. No es que me duela, no, ni siquiera me molesta. Además, ¿qué puede hacer usted?

No se preocupe ni ponga esa cara, hombre. Su estancia aquí no será larga; como mucho, dos semanas. Se lo digo por experiencia. A estas alturas del curso, nos necesitan más que nunca, y los que tienen la suerte de estar tan delgaditos como usted, no duran nada. Pronto descansará y se librará de estas apreturas y, sobre todo, de este olor. Yo ya ni lo noto, pero comprendo que un recién llegado...

[201]



## Pilar Pedraza

---

Cuando me trajeron a mí, me mareé muchísimo. ¡Creí que me moría! ¿No es gracioso?

No se apene, señor; uno acaba por acostumbrarse. Dígamelo a mí, que llevo aquí dos años. Se dice pronto ¡dos años! Y ya me ve, tan fresca. Bueno, es un decir: de fresca, nada. Estoy muy correo-sa, cada día más. A veces me desespero, ¿sabe? Me gustaría tumbarme y sobre todo estar seca. Este caldo es mi desesperación, pero, ¿qué voy a hacer? Ni puedo salir, ni me sacan. A ratos pienso que me han olvidado, pero ¡quia! Sé que tarde o temprano les seré útil, y la espera me da una ansiedad. Si al menos supiera que me han olvidado para siempre, tal vez yo también me olvidaría de mí misma y dejaría de sufrir.

Cuando me trajeron, me sentí tan incómoda y tan asustada como usted, hasta que un señor me puso al corriente de todo y esperé que acabaran conmigo y me dejaran en paz. Por fin, un día me sacaron. No se crea que fue fácil: peso mucho, y estaba aún más hinchada que ahora. Me puse muy contenta cuando vi que, después de muchos tirones y entre dos hombres, conseguían izar-me. Me dije que pronto acabaría todo y que, al fin y al cabo, iba a ser útil a alguien. Pero cuando me destaparon en la sala de prácticas y vi la cara que ponía el ayudante, me temí lo peor. Y así fue. Dijo que estaba muy gorda y

## *Balneario*

---

que no servía, y por si fuera poco tuve que aguantar bromas del peor gusto por parte de los muchachos. Una chica vomitó y se fue llorando, diciendo que no volvería más. Era finita como una caña. Los otros le dijeron que sí volvería, y que con ella podrían hacer un ejercicio realmente bueno.

El caso es que me devolvieron aquí. ¡Qué mal lo pasé! Yo soy una mujer sencilla y sin estudios, pero tengo mi dignidad. No podía protestar, ni quejarme, ni siquiera llorar. Pero lo peor no fue la humillación, no señor: lo peor fue caer de nuevo en el caldo, volver a estas apreturas, a este frío, a esta oscuridad.

Antes cuidaba de nosotros un señor muy amable, que se llamaba Hidalgo. Tenía la costumbre de hablarnos. A veces me decía alguna chanza cariñosa, y un día me prometió que, aunque estuviera gorda y no sirviera para los ejercicios corrientes, me utilizaría para otras cosas y luego me enviaría a descansar. Era un caballero y llegué a creerle, pero desde que se jubiló, nadie ha vuelto a mirarme a la cara. Es más, creo que sus compañeros me están tomando manía. Claro, me tienen tan vista... Me llaman La Barrila y me vuelven la espalda cuando busco conversación. ¿No le estaré molestando? ¡Gracias! ¡Ojalá mañana piense lo mismo y no haga como ellos!

## Pilar Pedraza

---

A veces creo que la culpa de todos mis males la tengo yo, pero luego me digo que no, que si estoy así de gorda no es porque comiera mucho o por el alcohol. Es de nacimiento. Nací gorda y torpona. Hay gordas simpáticas y guapas, o ricas y muy listas, que se abren camino en la vida y lo pasan tan divinamente. Algunas ganan concursos y salen en las revistas, pero éstas son las gordísimas, las verdaderas reinas de la grasa. Yo era una gorda normal y nací sin ningún don y con poco seso, aunque sin ser tonta, eso no. Al menos, yo creo que no era tonta, aunque la verdad es que hasta mi madre me lo decía; y mis hermanos, para qué le voy a contar... Mi padre, como se pasaba la vida borracho, ni se daba cuenta de mi existencia. Era el único de la familia que no se metía conmigo, pobre hombre.

En las escuelas de barrio las niñas gordas lo pasan fatal, créame. Mis maestras me tiraban del pelo, y las compañeras decían que olía mal. Tenían más razón que un santo. Los humos de la cocina del bar se me agarraban a la ropa y al pelo y, como no teníamos cuarto de baño, apenas podía lavarme salvo en el verano, en el río del pueblo. ¡Ya ve lo que son las cosas: ahora me paso los días, las semanas y los años con el líquido hasta la coronilla! Claro que tampoco este olor es el de las rosas, pero de todas formas...

## *Balneario*

---

Los granos que cubrieron mi cara a partir de los doce años no contribuyeron precisamente a hacerme más bonita, ni tampoco el bizqueo de mi ojo derecho. Ahora que ya nada me importa y que no deseo más que descansar, puedo decirle sin sentir vergüenza que, cuanto más crecía, más repugnante me volvía. Todos lo gritaban a los cuatro vientos; y no es que fueran malos: es que pensaban que mis sesos de mosquito me impedían sufrir. Hablaban de mí como de una piedra que ni siente ni padece, como los muchachos cuando me tuvieron en la mesa de disección y se pusieron a hacer chistes a mi costa. ¿Cómo iban a saber ellos el daño que me estaban haciendo? Hidalgo sí sabía, por eso me hablaba amablemente y me consolaba. Pero Hidalgo era un caso aparte, algunos decían que estaba loco porque hablaba con nosotros como si estuviéramos vivos.

Cuando tenía quince años me violó un borracho en un solar abandonado, pero no una vez sino todas las que le dio la gana durante más de un mes. A mí me daba vergüenza y no decía nada a nadie. Pero, claro, me quedé embarazada. Estaba tan gorda de natural que el embarazo ni se me notaba, pero yo me desesperaba, porque no sabía qué iba a ser de mí. Aquí trajeron una vez a una embarazada. ¡No vea usted qué revuelo! Todos querían estudiar-

## Pilar Pedraza

---

la, porque tenía el niño dentro. ¡Muerto, claro! La habían encontrado en la calle, más tiesa que un palo, y nadie la reclamó.

Un día aborté. Nada, que se me cayó la criatura solita, de cuatro meses. Me puse fatal, pero nadie se enteró, porque lo que es yo, si hay que aguantar, aguanto lo que sea. En el fondo, estaba muy contenta. Lo peor fue deshacerme de aquello. Temía que si lo tiraba a la basura, lo encontraran. Al final, lo metí en una bolsa para el pan con una piedra y lo tiré al río. Si me hubiera tirado yo también, ahora no estaría aquí fastidiándole a usted. Ya sé que soy una pesada, pero es que nunca hablo con nadie. Nunca me han hecho caso, ni en vida ni después.

Tiene usted razón, así entretenemos la espera. Total, no tenemos nada que hacer; y es seguro que a por usted ya no vendrán hoy, con la hora que es. No se preocupe tanto, yo creo que no sentiré nada. Ahora, eso sí, no es como antes. Antes el señor Hidalgo hacía maravillas con nosotros, con aquellas manos de artista... ¡Y las cosas que nos decía! ¡Qué hombre! Algunos días venía y se pasaba las horas muertas con nosotros, sobre todo en verano, cuando aprieta el calor y aquí se está fresquito. Le respetábamos y le queríamos, aunque no podíamos decírselo. Pero creo que él lo notaba, porque eso se nota, ¿no cree usted?

## *Balneario*

---

Lo que ocurrió con el borracho me hizo ir por la vida con más ojo. Bueno, eso creía yo, pero ¡ca! Ya le he dicho que nunca fui un lince: todas me las daban en el mismo carrillo. Me harté de mi familia y me puse a servir en una casa bastante buena. Tenía que cuidar de una vieja y de un par de criaturas, además de cargar con todas las faenas pesadas. La compra y la comida las hacía mi compañera, que era más presentable; aunque, no se crea usted... ¡Vaya pendón que estaba hecha! Sisaba y robaba por las dos, porque yo nunca fui capaz, pero cuando la pescaban me echaba la culpa a mí, así que acabé en la calle. Hasta que encontré trabajo con las monjas, hice lo que pude para ganarme los garbanzos, teniendo buen cuidado de que no volvieran a preñarme.

Con las monjas, la cosa no mejoró. No es que fueran malas, eso no, pero yo no les caía bien, aunque me esforzaba por hacer todo lo que me mandaban. ¡Y anda, que los mandados eran finos! Me pasaba la vida vaciando orinales y limpiando la mierda de los viejos. Y luego, que si comes demasiado, que si estás como un tonel... ¡Claro! ¿Qué gusto le iba yo a sacar a la vida, sino el de atiborrarme siempre que podía? Tampoco crea usted que aquello era el paraíso por ese lado. La verdad es que se comía fatal, porque las cocineras eran unas

## Pilar Pedraza

---

petardas que no echaban sal ni a los huevos. Yo siempre me quedaba con hambre y me comía las sobras de algunas ancianitas; señoras muy limpias, eso sí.

¿Usted viene de un asilo? ¡Entonces, qué le voy a contar! Ya sabe usted lo que es eso. Con la edad la gente se agría, como la fruta, y aunque hay de todo, se encuentra uno con cada elemento... Yo tenía bien controlados a los viejos, pero así y todo no crea, me decían a veces cosas muy sucias, y si me descuidaba me metían mano. No le hacían remilgos a mi gordura, no.

Un día me harté y me fui. Viví un tiempo como una perra, y a veces tuve que rascar algo en los mercados para poder comer. ¿Cree usted que adelgacé? ¡Ni un gramo!

Acabé juntándome con unos que vivían en unas chabolas, por La Espina. Fue una buena época. Vivíamos de recoger papeles y trastos de las basuras y de los tallercillos de por allí, y al menos comíamos todos los días y nos hacíamos compañía. Tampoco aquéllos me hacían ascos, ni tenían por qué hacérmelos: éramos tales para cuales. Fue entonces cuando me aficioné a empinar el codo, pero no por vicio, sino para entrar en calor, porque hay que ver el gris que se cuele por las ventanas tapadas con hojas de periódicos y por los tejados de uralita.

## *Balneario*

---

Creo que fue el aguardiente barato lo que me nubló un poco el seso. El caso es que me dio por hablar a gritos por la calle yo sola, y por meterme con los chavales. Al principio, me huían. Cuando me veían aparecer por los solares, con mis sacos y mis andrajos, echaban a correr como gallinas. Yo les insultaba y les mentaba la madre. Ahora que he tenido que pensarlo despacio, metida dos años en este caldo, me he dado cuenta de lo imbécil que era. ¿Qué gusto le sacaría yo a aquello? ¡Vaya usted a saber! Ya no me acuerdo.

Pero dicen que a cada cerdo le llega su San Martín. Una noche que volvía de recoger cartones, me salieron al paso cuatro o cinco chicos bastante mayorcitos. Estaba todo oscuro y no se veía un alma por aquellos andurriales, porque hacía un frío que pelaba. La botella de vinacho que llevaba en el cuerpo hizo que no sintiera miedo. Me levanté las faldas y les enseñé el trasero. En vez de reírse, se asustaron, ya ve lo que son las cosas, pero no se movieron del sitio y uno me dio un puñetazo en el pecho. Luego, otro cogió un pedazo de lavabo de un montón de desperdicios y se vino derecho a mí, como si quisiera estampármelo en la cara. ¡Ya no supe más del mundo! Me desperté, rodeada de muertos tiesos, en esta fosa de formol.

Yo también estaba muerta, pero no acababa de



## Pilar Pedraza

---

creérmelo, porque... no sentí la muerte. Me vino como me había venido todo en la vida, sin darme cuenta cabal de las cosas. Un muerto me tuvo lástima y me explicó dónde estábamos y qué iban a hacer conmigo. Me consoló diciéndome que, cuando acabaran, me enterrarían y por fin podría descansar. Me habló del señor Hidalgo y de lo bien que se portaba con los cadáveres, y no tardé en comprobarlo.

¡Tener que estar en el otro mundo para conocer a una persona decente! Los médicos y los estudiantes nos tratan como si fuéramos puro palo, pero él no. Él era especial, tenía usted que haberle conocido. Cuando nos hablaba, nos hacía sentirnos vivos. Nos llamaba con nombres que se inventaba, ¡y se le ocurrían algunos muy graciosos! A mí me puso Boluta de Sebo, y decía que era su preferida. Claro, como estaba aquí tiempo y tiempo, llegó a tomarme afecto. Yo iba viendo entrar y salir muertos, y nunca me llegaba el turno, después de haber sido desechada la primera vez. Él me lo explicó con mucha educación. Me dijo que la capa de grasa hacía difícil trabajar conmigo, y que los estudiantes no se aclaraban con tanto tocino. No lo dijo así, pero no puedo acordarme de sus palabras; era un hombre muy sabio y siempre llamaba a las cosas por su nombre.

## *Balneario*

---

Tenía razón, pero, fíjese, me lo tomé muy a mal. Me dio por pensar que ni en la muerte me trataban como a los demás. No sólo no me enterraban, como a cualquier cristiano, sino que me metían en este pozo y además no me daban el uso que a mis compañeros, como harán con usted. En fin, quejarse no sirve de nada, ya se sabe, y por eso he acabado por aguantarme. Sigo esperando que alguien se acuerde de que todavía estoy aquí y me entierre.

A veces pienso que estaré siempre aquí, y entonces me entra una congoja que para qué. Preferiría el infierno: al menos allí estaría caliente. Un día se me ocurrió que esto era el infierno, pero no. Si lo fuera, no habría tantas idas y venidas. Esto es la Facultad de Medicina: me lo dijo el señor Hidalgo y lo sé de sobra por experiencia.

Pero ¿qué dice usted, hombre? ¿Cómo va a tener cada uno un infierno particular? ¡Pues vaya derroche! Oiga, si lo que quiere es asustarme, lo va a conseguir. ¡No, no! Un día me sacarán con el gancho, me meterán en una caja y, al cementerio. ¡Ojalá no tarden!

¡Oh, ya se lo llevan! Adiós, señor.

¡Eh, llévenme también a mí! Es inútil, no pueden oírme. Bueno, por lo menos he podido hablar con alguien. ¡Qué señor tan agradable!

## Pilar Pedraza

---

Tal vez mañana. Aquí van quedando pocos y estamos en plenos exámenes. Seguro que mañana... o pasado. Al fin y al cabo, ¿qué prisa tengo yo? ¡Eh, oiga, córrase un poco hacia allá! ¿No ve que me está clavando el codo en el estómago?

---

---

## HISTORIA DE MARIQUITA

NUNCA supe por qué nos mudábamos de casa con tanta frecuencia. Siempre nuestra mayor preocupación era establecer a Mariquita. A mi madre la desazonaba tenerla en su pieza; ponerla en el comedor tampoco convenía; dejarla en el sótano suponía molestar los sentimientos de mi padre; y exhibirla en la sala era imposible. Las visitas nos habrían enloquecido a preguntas. Así que, invariablemente, después de pensarlo demasiado, la instalaban en nuestra habitación. Digo "nuestra" porque era de todas. Con Mariquita, allí, dormíamos siete.

Mi papá siempre fue un hombre práctico; había viajado mucho y conocía los camarotes. En ellos se inspiró para idear aquel sistema de literas que economizaba espacio y facilitaba que cada una durmiera en su cama.

Como explico, lo importante era descubrir el lugar de Mariquita. En ocasiones quedaba debajo de una cama, otras en un rincón estratégico; pero la mayoría de las veces la localizábamos arriba del ropero.

Esta situación sólo nos interesaba a las dos mayores; las demás, aún pequeñas, no se preocupaban.

Para mí, disfrutar de su compañía me pareció muy divertido; pero mi hermana Carmelita

vivió bajo el terror de esta existencia. Nunca entró sola a la pieza y estoy segura de que fue Mariquita quien la sostuvo tan amarilla; pues, aunque solamente la vio una ocasión, asegura que la perseguía por toda la casa.

Mariquita nació primero; fue nuestra hermana mayor. Yo la conocí cuando llevaba diez años en el agua y me dio mucho trabajo averiguar su historia.

Su pasado es corto, y muy triste: Llegó una mañana con el pulso trémulo y antes de tiempo. Como nadie la esperaba, la cuna estaba fría y hubo que calentarla con botellas calientes; trajeron mantas y cuicaron que la pieza estuviera bien cerrada. Isabel, la que iba a ser su madrina en el bautizo, la vio como una almendra descolorida sobre el tul de sus almohadas. La sintió tan desvalida en aquel cañón de vidrios que sólo por ternura se la escondió en los brazos. Le pronosticó rizos rubios y ojos más azules que la flor del helitropo. Pero la niña era tan sensible y delicada que empezó a morir.

Dicen que mi padre la bautizó rápidamente y que estuvo horas enteras frente a su cunita sin aceptar su muerte. Nadie pudo convencerlo de que debía enterrarla. Llevó su empeño insensato hasta esconderla en aquel pomo de chiles que yo descubrí un día en el ropero, el cual estaba protegido por un envase carmesí de forma tan extraña que el más indiferente se sentía obligado a preguntar de qué se trataba.

Recuerdo que por lo menos una vez al año

papá reponía el líquido del pomo con nueva sustancia de su química exclusiva —imagino sería aguardiente con sosa cáustica—. Este trabajo lo efectuaba emocionado y quizá con el pensamiento de lo bien que estaríamos sus otras hijas en silenciosos frascos de cristal, fuera de tantos peligros como auguraba que encontraríamos en el mundo.

Claro está que el secreto lo guardábamos en familia. Fueron muy raras las personas que llegaron a descubrirlo y ninguna de éstas perduró en nuestra amistad. Al principio se llenaban de estupor, luego se movían llenas de recelo, por último desertaban haciendo comentarios poco agradables acerca de nuestras costumbres. La exclusión fue total cuando una de mis tías contó que mi papá tenía guardado en un estuche de seda el ombligo de una de sus hijas. Era cierto. Ahora yo lo conservo: es pequeño como un caballito de mar y no lo tiro porque a lo mejor me pertenece.

Pasó el tiempo, crecimos todas. Mis padres ya no estaban entre nosotras; pero seguíamos cambiándonos de casa, y empezó a agravarse el problema de la situación de Mariquita.

Alquilamos un señorial caserón en ruinas. Las grietas anunciaban la demolición. Para tapar las bocas que hacían gestos en los cuartos distribuimos pinturas y cuadros sin interesarnos las conveniencias estéticas. Cuando la rajadura era larga como un túnel la cubríamos con algún gobelino en donde las garzas, que nadaban en pun-

to de cruz añil, hubieran podido excursionar por el hondo agujero. Si la grieta era como una cueva, le sobreponíamos un plato fino, un listón o dibujos de flores. Hubo problema con el socavón inferior de la sala; no decidíamos si cubrirlo con un jarrón ming o decorarlo como oportuno nicho o plantarle un pirograbado japonés.

Un mustio corredor que se metía a los cuartos encuadraba la fuente de nuestro palacio. Con justo delirio de grandeza dimos una mano de polvo de mármol al desahuciado cemento de la pila, que no quedó ni de pórfido ni de jaspe, sino de ruin y altisonante barro. En la parte de atrás, donde otros hubieran puesto gallinas, hicimos un jardín a la americana, con su pasto, su pérgola verde y gran variedad de enredaderas, rosales y cuanto nos permitiera desfogar nuestro complejo residencial.

La casa se veía muy alegre; pero así y todo había duendes. En los excepcionales minutos de silencio ocurrían derrumbes innecesarios, sorprendentes bailoteos de candiles y paredes, o inocentes quebraderos de trastos y cristales. Las primeras veces revisábamos minuciosamente los cuartos, después nos fuimos acostumbrando, y cuando se repetían estos dislates no hacíamos caso.

Las sirvientas inventaron que la culpable era la niña que escondíamos en el ropero: que en las noches su fantasma recorría el vecindario. Corrió la voz y el compromiso de las explicaciones; como todas éramos solteras con bastante buena

reputación se puso el caso muy difícil. Fueron tantas las habladurías que la única decente resultó ser la niña del bote a la que siquiera no levantaron calumnias.

Para enterrarla se necesitaba un acta de defunción que ningún médico quiso extender. Mientras tanto la criatura, que llevaba tres años sin cambio de agua, se había sentado en el fondo del frasco definitivamente aburrida. El líquido amarillento le enturbiaba el paisaje.

Decidimos enterrarla en el jardín. Señalamos su tumba con una aureola de mastuerzos y una pequeña cruz como si se tratara de un canario.

Ahora hemos vuelto a mudarnos y no puedo olvidar el prado que encarcela su cuerpecito. Me preocupa saber si existe alguien que cuide el verde Limbo donde habita y si en las tardes todavía la arrullan las palomas.

Cuando contemplo el entrañable estuche que la guardó veinte años, se me nubla el corazón de nostalgia como el de aquellos que conservan una jaula vacía; se me agolpan las tristezas que viví frente a su sueño; reconstruyo mi soledad y descubro que esta niña ligó mi infancia a su muda compañía.



## El pasaporte perdido

“Certifico que Da. Claude Vildrac, de estado soltera, de profesión... que sí lee y escribe, y cuya fotografía, impresión digitopulgar derecha y firma figuran al dorso, es nacida... 15 de abril de 1922... en el pueblo... Cap. Federal, Buenos Aires, Rep. Argentina... tiene 1m 40 cm de altura, el cutis de color blanco, cabello rubio, nariz de dorso recto, boca med. y orejas med.”...

Claude seguía las huellas de su cara con las dos manos y mirando el pasaporte pensaba: “No tengo que perder este pasaporte. Soy Claude Vildrac y tengo 14 años. No tengo que olvidarme; si pierdo este pasaporte ya nadie me reconocería, ni yo misma. No tengo que perder este pasaporte. Si llegara a perderlo, seguiría eternamente en este barco hasta que los años lo usaran y prepararan para un naufragio. Los barcos viejos tienen todos que naufragar, y entonces tendría que morirme ahogada y con el pelo suelto y mojado, fotografiada en los diarios: ‘La chica que perdió su pasaporte’.

”Tengo que llegar a Liverpool, en donde me espera mi tía con el sombrero en la punta de la cabeza. Mi tía Mabel tiene una casa grande con cinco perros, tres daneses y dos galgos. Un galgo blanco que llegó fotografiado en una de las cartas breves de Mabel: ‘This is my beautiful Lightning’, nombre difícil para un perro, a quien hay que llamar muchas veces. Mi tía Mabel tiene un jardín con flores y una fábrica de tejidos. No quiero llegar demasiado pronto a Liverpool, porque los días a bordo son todos días de fiesta, y quiero tener muchos días de fiestas corriendo por la cubierta, sola, sola, sola, sin que nadie me cuide.

”Alguien me preguntó si estaba triste, porque anoche apoyaba mis manos sobre mis ojos de sueño. No, no estaba triste; mi padre me recomendó al comisario de a bordo y a una familia de nombre extraño que se me olvida todo el tiempo. El día que salía del barco las campanas tocaban como en la elevación, y el comedor estaba lleno de olor a flores y los abrazos me hundieron tanto el sombrero que no veía más que los pies despedirse con pasos de baile. Mi padre me quitó el sombrero para verme los ojos, y en ese momento vi que había montones de ojos a mi alrededor que lloraban. Sentí que

ese era un momento de la vida en que había que llorar. Refregué mis ojos y guardé mi pañuelo en la mano como un signo de llanto hasta el final de la despedida.

”Cuando me dieron el último abrazo, las campanas sonaban como las campanillas de los helados en la calle.” La sirena hacía temblar el barco, como si se fuera a romper tres veces, y después el silencio del agua se llenó de luces y de tres campanadas en el reloj de los ingleses. Buenos Aires ya estaba lejos. “Así son los viajes”, pensaba Claude Vildrac, “tan distintos de lo que uno ha previsto.”

Sentada sobre la cama del camarote, leía su pasaporte como un libro de misa. Hacía ya una semana que se había embarcado a bordo del *Transvaal*, transatlántico flamante de banderitas y de estrellas. Antes de embarcarse habían visitado el barco ella y su madre, habían elegido el camarote, habían buscado corriendo el bote de salvamento correspondiente a un caso de naufragio. El terror le puso a Claude el rostro que tenía en el pasaporte, los ojos se le habían ensanchado profundamente con las olas de las tormentas que hacen naufragar los barcos. Su madre se había reído, y a Claude le pareció un presagio funesto. Recordó que ese día habían almorzado en un restaurante que se llama La Sonámbula. En cada plato había una sonámbula chiquitita, de cabello suelto, con los brazos tendidos, cruzando un puente; esa sonámbula era más bien una mujer recién desembarcada de un naufragio, que perdió su pasaporte a los catorce años, su casa y su familia.

Se asomó por el ojo de buey: el mar estaba azul marino, de tinta muy azul; el barco crujió suavemente de un lado al otro. Era increíble lo distinto que podía ser el mar de los baños de mar, el mar de las playas, del mar de a bordo, tan duro, tan impenetrable como las mesas de mármol veteadas de verde. Claude tenía el cabello húmedo de un baño de pileta, que había durado más de dos horas. Elvia la había retado. ¿Quién era Elvia? No sabía su apellido, no sabía quién era su padre ni su madre, y, sin embargo, Elvia era la persona a quien ella seguía a bordo todo el día; era la persona a quien daría su salvavidas el día del naufragio. Guardaba preciosamente un pedazo de cinta, con la cual Elvia se había atado el cabello el día de cruzar la línea. El comedor estaba lleno de luces aquella noche, la música de circo se había vuelto sentimental. Las mesas también estaban vestidas de baile, y los *crackers* eran de un verde de aguas marinas, con anchas mariposas y caballos de carrera y bailarinas y cazadores pintados encima. Pero Elvia no estaba vestida de baile; llevaba un vestido que lloraba de soledad en el brillo de la noche; los cinco frascos de perfume con que se había perfumado hacían como un jardín alrededor de ella, que la guardaba encerrada.

¿Quién era Elvia? “Una guaranga”, decían “algunos”. “Una mujer de la

vida”, había dicho un viejo, tapándose la boca, como si tosiera, al ver el cabello suelto y las piernas rasguñadas de Claude. “Una mujer de la vida” debería tener un traje negro de trabajadora, con grandes remiendos y zapatos gastados de caminar por la vida. Así veía Claude a “las mujeres de la vida”, con la boca despintada y una gran bolsa en las espaldas, como los *linyeras*, caminando de estancia en estancia.

Claude recordaba una mañana en que, corriendo por el *deck-tennis*, se había caído al suelo. Elvia la había recogido con un gesto maternal y le había vendado la rodilla lastimada con un pañuelo fino. Después, cuando se encontró sola, vio que la esquinita del pañuelo llevaba un nombre bordado: Elvia. Así había conocido a Elvia.

Recostó su cabeza contra la frescura blanda de la almohada; las almohadas eran caracoles blancos donde se oye de noche el ruido del mar, sin necesidad de estar embarcada.

Lo que más le gustaba de a bordo eran los desayunos por las mañanas, la música de circo, el miedo de los naufragios y Elvia.

Pero de pronto un pez redondo, de aletas festoneadas por las grandes profundidades del mar, con un pico largo de medio metro, entró por la puerta volando; primero empezó a picar las peonías de un cuadro y después las bombitas de luz. El cuarto quedó en tinieblas, envuelto entre los tules rayados del mar. La angustia se apoderó de Claude: la angustia de haber perdido el espectáculo del naufragio. ¿El barco se habría hundido hacía ya cuánto tiempo? Y, de repente, de una bombita rota, surgió una llama imperceptible, que fue creciendo y derramándose por el suelo y sobre las sillas. El barco entero se iba a incendiar de ese modo. “¡Incendio, incendio!”, todas las puertas de los camarotes se abrían a gritos. Claude salió corriendo, repitiendo el número del bote de salvamento 55, como una letanía. Subió las escaleras. Los botes estaban todos llenos de gente en camisón. Estaban todos los pasajeros: los que comían en el comedor grande y los que comían en el comedor chico; estaban los mozos y los dos peluqueros, estaban los oficiales y los marineros, los músicos, los cocineros y las mucamas. Estaban todos, menos Elvia. Elvia venía caminando lejos, lejos, por el puente, y no llegaba nunca. Elvia, transformada en la sonámbula del plato, no llegaba nunca, nunca. Claude corría detrás de ella con el salvavidas en los brazos. El barco se hundía para siempre, llevándose su nombre y su rostro sin copia al fondo del mar,

## Hombres animales enredaderas

Al caer perdí sin duda el conocimiento. Sólo recuerdo dos ojos que me miraban y el último vaivén del avión, como si una enorme nodriza me acunara en sus brazos. Así agrada a un niño que lo acunen. Cerré los párpados, vagué por mundos desconocidos. Después un ruido ensordecedor y luego un golpe seco me devolvieron a la realidad: el encuentro duro de la tierra. Después nada me comunicaba con esa tierra, salvo la sensación de una hoguera que se apaga y deja la ceniza gris parecida al silencio. No comprendo en qué forma sucedió el accidente: que yo esté solo en esta selva con los víveres y que no quede ningún rastro a la vista de la máquina donde viajé, me desconcierta. Alguien vendrá a buscarme, confío en la astucia de los aviadores que, más que buscarme a mí y a los demás tripulantes y pasajeros, buscarán la máquina. Me encontrarán por casualidad; la casualidad existe y a veces conviene. Estas provisiones, cuidándolas, alcanzarán para veinte días. Mi cálculo podría ser inexacto.

Además algún roedor, algún pájaro o una bestia cualquiera podrían devorar los víveres que no están adecuadamente envasados; entonces, mi dieta se reduciría considerablemente. Me quedarían, asimismo, las conservas y las galletitas con gusto a cartón que están en latas, el lomito ahumado, las lengüitas, los dátiles y las ciruelas, las repugnantes castañas de Cajú, el maní.

Pero aquellos ojos, ¿dónde estarán?

Veinte días es mucho, es casi un mes. Víveres para veinte días, ¿qué más puedo pedir? Compartirlos ¿me será dada esa felicidad? No sé dónde leí que algunos monjes se alimentaban durante mucho tiempo de dos o tres dátiles por día. Las botellas de vino también me ayudarán a mantenerme sano y fuerte.

Pero aquellos ojos que me miraban, ¿qué beberán?

A ningún animal le interesa tomar vino, ¿por qué será? Y hablando de animales, pienso en la posible existencia de fieras.

Oigo a veces crujir las ramas y me parece que hay olor a fiera, pero entiendo que si doy curso a mis cavilaciones me volveré loco, y entonces me echo de bruces en la tierra, la beso y trato de imaginar un mundo de corderos, como en las estampas de primera comunión, y de mariposas, como en los libros de lectura infantil. Mi cama es tan cómoda que después de haber dormido ocho horas, me despierto plácidamente creyendo que estoy en casa. Extiendo el brazo y con mano segura trato de encender la lámpara de mi mesa de luz; me demoro un rato en esa ilusión. Si la noche está muy oscura, me apresa una gran angustia, pero si hay luna, contemplo la luz que brilla en las hojas de los árboles y en los troncos cubiertos de musgo y me imagino que estoy en un jardín bien cuidado. Me tranquiliza esta imagen tan tonta en realidad, ya que siempre preferí la selva a un jardín civilizado. Por eso mismo andaba siempre despeinado, me dejaba crecer la barba y, a veces, el aseo de mi ropa no era impecable. Ahora que estoy rodeado de una vegetación que se expande al azar, ¿preferiría estar rodeado de las más disciplinadas plantas? No, de ningún modo. Todos mis pensamientos me llevan a la ciudad que odié; a los alrededores de la ciudad que desprecié. Recuerdo con rencor su olor a nafta, a naftalina, a farmacia, a sudor, a vómito, a pies, a sótano, a viejo, a insecticida, a mingitorio, a recién nacido, a escupitajo, a excrementos, a cocina. No cometo la equivocación de redimir la imagen de la ciudad con la imagen de las personas queridas. Trato de no echar de menos ni la letrina ni el lavatorio. Me acostumbro a esta vida. Uno se acostumbra a todo, me decía mamá y tenía razón.

No conozco el clima de este sitio; eso sí, me molesta un poco mi ignorancia. Sería difícil conocerlo sin nada que me oriente: ni barómetro, ni indicación geográfica, ni estudios botánicos ni climáticos. Por culpa de una tormenta el avión tuvo que cambiar de rumbo, de modo que no sé ni siquiera aproximadamente dónde cayó. Podría consultar el cielo, pero tampoco entiendo mucho de estrellas. Temo equivocarme. Creo que este lugar es húmedo porque hay ciertas lianas y cierta variedad de madreselvas que crecen en lugares húmedos. No sé si el calor que siento es del trópico o simplemente del verano. Hay bajo los árboles ciertos helechos que se amontonan entre el musgo.

¿De qué color eran aquellos ojos? Del color de las bolitas de vidrio que yo elegía, cuando era chico, en la juguetería.

De noche hay luciérnagas y grillos ensordecedores. Un perfume suave y penetrante me seduce, ¿de dónde proviene? Aún no lo sé. Creo que me hace bien. Se desprende de flores o de árboles o de hierbas o de raíces o de todo a la vez (¿no será de un fantasma?); es un perfume que no aspiré en ninguna otra parte del mundo, un perfume embriagador y a la vez sedante. Husmeando como un perro ¿me volveré perro?, estrujo las hojas, las hierbas, las flores silvestres que encuentro. Estudio las hojas para averiguar si ese perfume emana de ellas. Arranco y pruebo la corteza de los árboles. Finalmente he descubierto lo que perfuma el aire con tanta vehemencia: es una enredadera, tal vez de flores insignificantes. Nada en su aspecto la distingue de las otras, salvo su impetuoso follaje. Mientras la miro me parece que crece. Me alimento metódicamente de acuerdo con el cálculo de cantidades diarias que me he propuesto comer para que los alimentos me alcancen hasta la llegada del avión o del helicóptero que espero de los hombres y de Dios. Como varias veces por día pequeñas dosis de alimentos. Hay algunas frutas silvestres que enriquecen mi dieta. Soy una porquería. ¿Por qué me cuido tanto? No hace ni un mes que pensaba suicidarme; ahora metódicamente me alimento, trato de descansar, como si cuidara a un niño. Hay personas que tardan mucho en saber quiénes son. El canto de los pájaros a mediodía (lo que yo calculo que es el mediodía) se vuelve ensordecedor. Hubiera podido fabricar una honda con elásticos que tengo en la cintura de mi *anorak* y dos ramas que he recortado. ¿Para qué cazar un pájaro?, me pregunto. Lo natural sería matarlo y comerlo. No podría. Mi voluntad se debilita, tal vez. Duermo mucho. Cuando me despierto, saco fotografías de los árboles, de mi mano, de mi pie, del follaje, pues ¿qué otras fotografías podría sacar? No tengo disparador automático para fotografiarme. Además no sé si mi cámara fotográfica funciona, porque ha recibido un golpe. En algunos momentos pronuncio mi nombre varias veces, dando a mi voz tonalidades diferentes. ¿Tendré miedo de olvidarlo? Descubro que hay un eco en el bosque. Nada me da tanto miedo. A veces oigo, o creo oír, el motor de un avión: entonces miro el cielo desesperadamente.

¿Dónde estarán aquellos ojos que me miraban tanto? ¿De qué conversarán? ¿Habrán caído al mar atraídos por su propio color? ¿Si llegaran de improvviso?

Poco a poco me acostumbro a esta vida. Prefiero dormir, es lo que hago mejor, a veces demasiado. Si una fiera me atacara durante mi sue-

ño no podría defenderme y cometo todos los días la imprudencia de dormir profundamente a la hora de la siesta; es claro que no sé a ciencia cierta cuándo es la hora de la siesta, porque mi reloj se ha parado y por primera vez he perdido la noción del tiempo. A través de tantos árboles la luz del sol me llega indirectamente. Después de perder el hilo de la hora, si así puede decirse, difícil sería orientarme de acuerdo con esa luz. No sé si es otoño, invierno, primavera o verano. ¿Cómo podría saberlo si no sé en qué sitio estoy? Creo que los árboles que me rodean son de hojas perennes. No me atrevo a aventurarme por el bosque: podría perder mis provisiones. Ésta ya es mi casa. Las ramas son mis perchas. Extraño mucho el jabón y el espejo, las tijeras y el peine. Empieza a preocuparme la cuestión del sueño, me parece que duermo casi todo el tiempo y creo que las culpables son estas flores que perfuman tanto el aire. El aspecto anodino que tienen, engaña: forman una glorieta que observándola bien es diabólica. Vanamente las arranco de la tierra: vuelven a crecer con más ímpetu. Traté de destruir algunas enterrándolas, pero no tengo herramientas para cavar la tierra y me serví de un trozo de madera chato, cuyo manejo me resultó engorroso. Pobre Robinson Crusoe, o más bien dicho, feliz Robinson Crusoe que sabía desempeñarse en las tareas que impone la soledad. Yo no sirvo para una situación como ésta. Vanamente traté de destruir las flores, como estaba diciendo, pues muchas de ellas se trepan a los árboles y se pierden en la altura tapándome el cielo. No podría destruir con nada su perfume, ya que este lugar es como un cuarto cerrado. A veces me he dormido observando una rama con dos o tres flores; al despertar he advertido que la misma rama ya tenía nueve flores más. ¿Cuánto tiempo yo habría dormido? No lo sé. Nunca sé el tiempo que duermo, pero supongo que duermo como en los días en que llevo una vida normal. ¿Cómo en ese tiempo tan corto han podido florecer tantas flores? Si pienso en estas cosas me volveré loco. Observo la flor culpable de mi sueño: es como una campanilla, y es dulce (la he probado). Las ramas en que brota van tejiendo extrañas canastitas. Nunca observé una enredadera tan de cerca. Se enrosca en troncos y en ramas, con un tejido tan apretado que a veces resulta imposible arrancarla. Es como un forro, como una cascada, como una serpiente. Sedienta de agua, busca mis ojos, se aproxima. Ahora tengo miedo de dormir. Tengo pesadillas. Ya van varias noches que sueño lo mismo: la madreselva me confunde con un árbol y comienza a tejer alrededor de mis piernas una red que me aprisiona. No creo que

estoy mal de salud. Creo, por lo contrario, que estoy perfectamente bien. Sin embargo, este estado de somnolencia no parece tan normal. A veces me pregunto: ¿no habré perdido totalmente la noción del tiempo? ¿Duermo más de lo que es habitual para un ser humano, o creo que duermo más? ¿Es el perfume que me da sueño? A la hora en que más se expande, empiezo a parpadear, se me cierran los ojos, y caigo en un letargo que al despertar me asusta. El progreso que hace la enredadera sobre el árbol fue durante unos días mi reloj. Como una tejedora iba tejiendo sus puntos alrededor de cada rama. Al despertar, por los nudos que había hecho yo podía calcular el tiempo de mi sueño, pero ahora, últimamente, se apresura. ¿Soy yo o el tiempo? Pasar de una idea a la otra sin orden alguno, es una de mis características actuales, pero la verdad es que nunca dispuse de tanto tiempo ni de tanta inactividad física. Jamás creí que me encontraría en una situación semejante. La abstinencia, además, me causó siempre horror. Ayer ¿sería ayer ayer? bebí dos botellas de vino para desquitarme, y después de vagar por el bosque, embriagado, caí dormido no sé por cuánto tiempo.

Soñé que decía: ¿Dónde estarán aquellos ojos que tanto me miraban? ¿Qué beberán? Hay personas que son manos; otras, bocas; otras, cabellera; otras, pecho donde uno se recuesta; otras, cuello; otras, ojos, nada más que ojos. Como ella. Trataba de explicárselo cuando íbamos en el avión, pero ella no entendía. Entendía sólo con los ojos y preguntaba: “¿Cómo? ¿Cómo dice?”

Desperté lejos de los víveres creyendo que jamás volvería a encontrarlos. Me amonesté cruelmente. Tuve discusiones conmigo mismo. Volví guiado por una gracia divina, sin duda, al lugar de salvación: mis alimentos. ¡Qué ironía de la suerte! ¡Depender de alimentos cuando me jactaba entre los hombres de poder pasar veinte días ayunando y me reía de las huelgas de hambre! Ahora, por un dátil o por una repugnante castaña de Cajú, vendería mi alma. Sin duda todos los hombres son iguales y reaccionarían del mismo modo. No me muevo, estoy encerrado como en una celda. No supuse que celda y selva se parecieran tanto, que sociedad y soledad tuvieran tantos puntos de contacto. Dentro de mi oreja un millón de voces discuten, se enemistan, se dedican a destruirme. Tra ra ra ra estoy harto.

Dios mío, que me sea dado no olvidarme de aquellos ojos. Que el iris viva en mi corazón como si mi corazón fuese de tierra y el iris una planta.



Esas voces contradictorias (volviendo a las voces que siento dentro de mi oreja) se dedican a destruirme.

*Amaos los unos a los otros.* Nunca me resultó tan difícil seguir ese precepto. Asimismo no hay que despreciar la soledad. Un día el mundo se poblará tanto, que mi actual guarida no será solitaria. Pensar en transformaciones me da vértigo. Con los ojos cerrados pienso todos esos disparates y es una imprudencia: la enredadera aprovecha mi descuido para treparse por mi pierna izquierda, teje una red minuciosa en cada dedo de mi pie. El dedo más chiquito me hace reír. Con qué artimaña lo envuelve. No hablemos del dedo gordo que parece un hisopo. La enredadera avanza rápidamente en su trabajo con distintos métodos: para los dedos chicos de mi pie utiliza simplemente un punto que se parece mucho a los barrotes de las sillas de mimbre modernas, para superficies grandes utiliza una amalgama extraña de arabescos que imitan los asientos plásticos de los automóviles. Arranco de mi pie la trenza con cierta dificultad. Recuerdo una enredadera de mi casa que se llama *enamorada del muro*, y que tiene patitas con garras que se adhieren a los muros. Recuerdo haber arrancado, de niño, algunas ramas y haber sentido la resistencia de la planta en cada una de las hojas como gatitos que no quieren soltar su presa. Esta enredadera no tiene patitas como la *enamorada del muro*. Mayor es su mérito. Infatigablemente va tejiendo y tejiendo lazos. ¡Pobres árboles, pobres plantas que caen bajo sus garras! *Dichoso el árbol que es apenas sensitivo*. Se lo decía a alguien (por quien ya no siento ningún amor) para conmoverla. Me quedó el verso. No estoy tan seguro de ese *apenas sensitivo*. De noche me parece que oí a los árboles quejarse, abrazarse, rechazarse o suspirar, arrodillarse frente a otros de su familia o de otros que habían sucumbido bajo la enredadera. Ingresé en este mundo vegetal desconociéndolo totalmente. El único árbol que conocí, fuera del sauce, se entiende, fue la tipa. Una vez mamá dijo al cruzar la plaza San Martín:

—¡Qué lindas tipas! —pasaban en ese momento dos mujeres horribles y me reí.

—¿De qué te reís? —protestó mamá mirando el follaje de las tipas y añadió—: ¿Acaso ahora no se puede admirar ni los árboles?

—¿Qué árboles? —interrogué.

—Las tipas, ignorante. Todavía no sabés lo que son las tipas.

—¡Ah!, las tipas —respondí con debido asombro—, “yo creí que hablabas de las tipas”.

—Ya no sabés ni hablar. Tendrías que irte a la selva para hablar con los monos.

Pobre mamá, cómo se habrá arrepentido del insulto. A veces me desvela ese recuerdo pero no puedo evitarlo. Miro en la oscuridad las tipas. Tenían flores amarillas: el vestido de mamá parecía más celeste. ¿Y yo tendré siempre mi cara gris de Buenos Aires?

¿Qué mirarán aquellos ojos?

Cara de pan crudo, decía la modista que venía a coser para mis hermanas en casa y que siempre pensaba que yo tenía doce años cuando ya había cumplido los veinte. ¡Qué opio tener veinte años! No extraño mi casa; eso sí que no, pero un espejo es una compañía, mala o buena, como todas las compañías, y allí tenía mi espejo redondo como una luna. He dormido esta vez más que todas las otras veces, más que el día de la borrachera; es claro que no puedo estar seguro de no equivocarme.

¿Dónde estarán aquellos ojos? ¿Los estaré olvidando? No recuerdo muy bien la forma del lagrimal.

A veces uno duerme cinco minutos y parecería que ha dormido toda una noche. Me dormí al atardecer, me desperté con una luz de atardecer. ¿Habría dormido cinco minutos? Pero tengo una prueba contundente de que no fue así: la enredadera tuvo tiempo de tejer su trenza alrededor de mi pierna izquierda y de llegar hasta el muslo; ¡la tiene con mi pierna izquierda! Como si no fuera bastante hizo otro tanto con mi brazo izquierdo. Esta vez la arranqué con mayor dificultad pero con menos urgencia que la vez anterior, diciéndole animal, como a una de mis amigas que siempre me embroma. He resuelto cambiar de guarida. Cargo mis víveres y me mudo en busca de un sitio sin enredaderas pero no lo encuentro y la caminata me cansa. A veces pienso que han pasado varios años y que soy viejo; pero si fuera así no me quedarían provisiones. Ahora me quedé en un lugar tal vez peor, pero no tengo ánimo para volver sobre mis pasos. Toda esta selva es una enredadera. ¿Para qué preocuparme? Hay que preocuparse sólo por lo que tiene solución. El perfume seguirá embriagándome, dándome sueño. La enredadera seguirá haciendo sus trenzas. Ahora raras veces me despierto sin que haya tejido alguna trenza alrededor de mi brazo o de mi pierna. Ayer no más, se trepó a mi cuello. Me fastidió un poco. No es que me diera miedo, ni siquiera cuando se me enroscó alrededor de la lengua. Recuerdo que al soñar grité y abrí impru-

dentamente la boca. Es extraño. Nunca pensé que una enredadera podía introducirse tan fácilmente adentro de mi boca.

—Anormal. ¿Qué te has creído? Uno no se puede fiar de nadie —le dije.

Me hace gracia porque pienso en la risa que les va a dar a mis amigos esta anécdota. No me creerán. Tampoco creerán que no puedo estar ociosa. Últimamente trato de tejer trenzas como la enredadera alrededor de las ramas: es un experimento bastante interesante, pero difícil. ¿Quién puede competir con una enredadera? Estoy tan ocupada que me olvido de aquellos ojos que me miraban; con mayor razón me olvido hasta de beber y de comer. ¡Variable género humano! Envolví la lapicera en mis tallos verdes, como las lapiceras tejidas con seda y lana por los presos.

## ENEMISTAD

No TENGO afición a los animales, no me gustan ni perros ni gatos. La gente juzga esta aversión como síntoma de dureza de alma. El que no ama a los animales no ama a sus semejantes, opina el vulgo, sin recordar que muchos de estos tiernos le niegan pan a un indigente y martirizan a sus hijos. Diré, en mi descargo, que atribuyo el desamor a que de niña no me permitieron poseer criatura alguna; ni siquiera pájaros, ranas o chuparrosas que hubieran sido mi encanto. Jamás amigas o compañeros, vecinos o extraños. Era importante no aficionarse a mundanidades. Nunca tuve muñecas. Me inculcaron horror a esos remedos humanos de monas lujosas que pueden llorar y que cuando está obscuro son capaces de gritar mi nombre poseídas por Satanás —aseguraba la abuela—. Intenté tener un perrito y mi empeño desató la tragedia. Castigos, prohibiciones y toda clase de represalias para impedir mi afecto que culminó en drama inolvidable. Oculté al animal en la azotea, pero se lanzó por el escape de humo y fue a caer en el fogón donde hervía agua. El desdichado fin del perrito marcó de remordimiento mi vida. Cuando me lo mostraron a medio cocer sufrí un desmayo. No comí en semanas y aún no logro perdonarme.

Pero lo que ahora me ocupa es un gato, un simple bicho uno por ciento persa y el resto de arrabal. Lo encontró mi sobrina y ha sido inmensa su congoja al suponer que no lo admitiría. He terminado por ceder ante el recuerdo de aquel lejanísimo y fallido empeño por amparar un can huérfano, encanijado y sucio. Tere lo baña con *shampoo* y lo somete al martirio de la secadora de pelo. El minino queda bellísimo: la piel brillante, espumosa como borla de armiño; pero este aspecto le dura contados minutos. Enseguida, recupera los genes ancestrales y se torna amarillo, lacio, detestable. Sabemos que el olor a gato es repulsivo, pero el pellejo de éste huele a sudario. Mas la gravedad consiste en que adivina que no me gusta. Su inteligencia pregatal advierte que lo tolero sólo por mi

sobrino y responde con antipatía alarmante. Imposible conquistarlo con dádivas de pechuga y bocadillos de nata. No prueba un átomo si viene de mis manos. Su hostilidad es tal, que si intento acariciarlo enseña las fauces, lo que causa hilaridad a toda la familia. El miedo se apodera de mí y el espanto que me produce su cercanía va en aumento. Tiemblo cuando lo dejan en mi pieza. Al quedarnos solos, cambia su actitud, brinca de un lugar a otro poseído de exaltación, rompe bibelots, perfumes, polveras que he conservado por años. Descubrió las perlas guardadas en el alhajero y con agilidad feroz, las ha ido desmembrando una a una; las corretea hasta el patio y por la coladera las impulsa con toda maldad. Al edredón lo ha destrozado con furia hasta lograr que escape por la ventana el polvillo alado en que convirtió el plumaje. Cierro la alcoba y soporto que se azote contra la puerta. Si aparece mi sobrina, se vuelve apacible y va de un lado a otro con mansedumbre de paloma. Le consideran genio y mi temor crece. Acabo de enterarme de que el grado de percepción de los gatos supera a la del hombre. Nada les es secreto, adivinan los pensamientos y las menores intenciones con clarividencia extrasensorial. El ciclo de vida que los favorece es de 70 veces 7 como el perdón bíblico. La infidelidad de los gatos es proverbial y famosa su ingratitud. En numerosas ocasiones, devoran a sus amas y se cuentan anécdotas estremecedoras acerca de sus impulsos vengativos.

Allan Poë martiriza y deja tuerto a su amado gato, otros autores los emparedan, los ahogan o los estrangulan con finas cintas de seda. La gente se escandaliza, pero sólo la experiencia demuestra lo atinado de estos actos. Después de todo es evidente su eternidad. Sus diversos orígenes los uniforman como carnívoros, tigres que terminarán huyendo al África: el gato cerval, el gato montés, el gato clavo, el gato micifuz, el gato de Algalia y el despiadado gato pampiano cuya ponzoña supera a la cobra. ¿Y qué decir de los siameses, gemelos unidos por el tórax? Al separarse quedan divididos. El alma se marcha a Siam. Con falsos arrumacos permanecen con sus víctimas mientras logran regresar al Asia. No hablemos de los gatos egipcios que dormían con los faraones para beberles el "aura" y aumentar sus poderes eróticos. ¿Qué decir de los de la India, oriundos del Ganges, educados en el Tíbet?

Cuidan sigilosamente los templos, listos a despedazar a los infieles que no sacrifican a la diosa Cali. A estos réprobos no se les aplica el exorcismo.

Sabemos que llegó Cleopatra con 300 gatos a Roma. Ejemplares enigmáticos testigos de los amoríos entre ella y Marco Antonio. La ciudad se pobló de felinos. Actualmente existe una plazoleta donde se multiplican y libremente maúllan. Son alimentados por ancianos que les procuran succulentas migas. Este sitio ha sido destinado por las leyes para que vivan como en su hogar propio, y hay sentencias y castigos para quienes los lastimen.

Los gatos de Oriente, sabios en artes de brujería, son bestias encantadas que cambian a su antojo de sexo. Su metamorfosis es tan amplia que pueden ser sapos, lagartos, jabalíes, y si lo desean princesas o samurais. Los hay que son héroes sin que nadie note su extravío. Sus pieles derriten el hielo de las mañanas pálidas. Ejecutan danzas voluptuosas que no iguala el hombre y se fecundan en exaltadas embriagueces. Transitan por regiones extrañas sembradas de abismos y permanecen en su hechicero linaje cruel y mortífero.

Los tigres de Bengala señalan con exactitud su víctima entre la manada de cebras que huyen en pleno bosque, pero el gato de Tere disimula que soy yo la presa. Sus saltos diabólicos van dirigidos contra mi cuello. No tengo instante de bienestar, amenazada por la abominable visita de este engendro.

No deseo aparecer como un ser irracional bajo obsesión persecutoria. Reconozco que mis nervios están alterados. Evito discusiones sobre este aborto que me produce escalofrío, un escalofrío febril. Algo va a sucederme. Algo terrible. He visto médicos y sólo recetan calmantes. Caigo en sueño angustioso lleno de presagios.

No resisto más. He decidido desaparecer al gato. Los de casa asistirán a una cena. Aprovecharé la ausencia, meteré a la fiera en un costal, y la dejaré en un barrio distante.

¡Maldito viaje! Van a dar las ocho. Una verdadera proeza meterlo en el saco. Recibí arañazos y mordiscos; durante el trayecto maulló rabioso. Los automovilistas observaban intrigados mi vehículo. Tuve que esperar a que se calmaran mis latidos. El indómito rugía estentóreo. Lo saqué a rastras de la cajuela y huyó vertiginoso sin

lograr instalarlo en la magnífica residencia que escogí como su hogar. Apenas regresé a tiempo de refugiarme en mi cuarto y curar las heridas sangrantes que me causó. La familia no descubrirá el drama vivido.

Para mi sorpresa, el animal reapareció en brazos de mi sobrina, perfumado y querido por todos. La ira me ha postrado en cama. Mi espanto está justificado. A ustedes se los puedo decir: el felino se lanzó sobre mi cuello y a duras penas conseguí apartarlo, ayudada por los criados que acudieron a mis gritos. Mostré las cicatrices y les hizo mucha gracia la osadía del "gatito". Piensan que exagero y que esta embestida no significa nada. He llorado en silencio. Mis quejas resultan pueriles. Pero el verdugo acecha. Cuando los que lo adoran no están, clava en mis ojos sus pupilas oblicuas; lanza hacia atrás el resorte de su pecho y se apresta a saltar sobre mi cara. El sudor me ciega; una lluvia helada me humedece y tiritó como epiléptica.

Su dominio me humilla y me acobarda. Ya no sé si tengo razón o es parte de mi desvarío el no protestar. Después de todo yo soy la dueña de la casa. ¿Será tan profundo el remordimiento, tan grave la culpa que arrastro desde niña?

He caído en una postración que empieza a preocupar a los demás. Han decidido llevárselo a una parienta. Tere se ha puesto triste y ahora es ella la que no come ni duerme por esta ausencia.

El gato ha vuelto sigiloso, esquivo. Su rencor es evidente. No entra a mi pieza. Vigila artero y protervo. Si leo no puedo concentrarme, las frases no tienen sentido. Si bordo, si hablo por teléfono, si doy órdenes, si recibo visitas, parece tomar nota de todo. Sé que mientras duermo a base de somníferos él no se aparta de la entrada; lanza suspiros lacerantes hasta conseguir despertarme y lo hace intencionadamente. Me gustaría envenenarlo, pero ¿cómo agregar a un crimen otro crimen? Presiento que tiene un plan infame pero nadie lo quiere creer. Informar a la policía causaría burlas. Por las noches su iris de neón atraviesa la oscuridad y me vuelvo transparente como una bujía.

Hoy domingo iré a una casa de campo que está en la montaña. Tendré 10 días de paz. Quizá pueda reponerme,

recuperar mi normalidad superando este ofuscamiento. Regresaré a tomar de nuevo las riendas de mi casa.

¡Qué felicidad! Los primeros días volví a ser yo. Se me llenó de vida el corazón. Respiré este aire de soledad que se extiende como un listón glorioso empapado en azules. Este color de atardecer sólo lo he vivido frente al mar. Los cerros bermejos lanzan fulgores de arcilla que encuecen. Se goza una inmensidad oceánica infinita... pero ¡ay! cuando se metió el sol, en esta exacta hora, la silueta del maldito abarcó la cordillera de punta a punta. La lejanía no impidió distinguir el relámpago verdoso de sus cuencas.

De improviso erizó el pelo y cubrió de ceniza la tarde. No existe salvación entre el firmamento y yo. Juro que no se trata de alucinación. En la madrugada su caminar de terciopelo se reflejó en el emplomado. Arrastraba el vientre sobre el techo de cristal que cubre el invernadero; su panza jaspeada tenía algo de las serpientes. Luego trepó a la azotea, pero él no caería por el tubo de la chimenea directo al agua hirviendo como la pesadilla de mi infancia. Caminó por la barda con agilidad malabarista. Ejecutó piruetas de osadía desmesurada. Yo iba como minuterero siguiendo sus saltos. Se lanzó a la alberca y la atravesó de crol, igual al experto que gana premios en la olimpiada.

Con velocidad apocalíptica dio volteretas en el aire y desapareció por el paisaje arbolado, por el camino de sombras. Se elevan los fantasmas de verdes brazos, el abedul y las adelfas floridas. Zigzagueante entre espinos y brezos lo vi agazaparse en los bambúes de tallo azucarado; desgarró las entrañas y bebió la frescura, líquido maná de caminantes. Después ya no pude seguir sus huellas. Brillaron sus pupilas de topacio y lo perdí en la distancia.

He regresado con un sobresalto. Extenuada, muerta. Me lastima el aire. Quiero dormir, dormir, y no seguir prisionera de este espectro. Ha tomado la costumbre de desaparecer. A la menor contrariedad huye por los tejados, sumiendo a la familia en luto. ¡Pero regresa! Invariablemente regresa para recibir el gozo que su retorno produce. Mi sobrina incrementa sin descanso la colección gatuna que desde hace meses la ocupa, consigue amuletos de porcelana, de cristal, de terracota, alabastro, madera, pasta, ónix. De todos los materiales del universo, hasta de seda y de



migajón. Las figuras invaden el pasillo y amenazan con tapizar la biblioteca y el salón. Máscaras felinas de todos los países de la tierra prometen sepultarnos.

¡Oh, Dios! Dime que te encontraré al final de este suplicio. Tú conoces las fuerzas oscuras que trastornan al hombre. No dejes que me invada la locura, porque ahora el gato copia mis movimientos. Me remeda todo el día; si toco mis mejillas él lo hace enseguida, si paso mi lengua por los labios ressecos, lo reproduce; si me froto el cuello lo imita a la perfección; hasta cuando me ataca un acceso de tos y cuando estornudo lo repite igual. A veces se adelanta y bosteza antes que yo. ¡Dios Bendito, el espejo me presenta con un aire agatunado que me espanta! Quisiera pedir auxilio. La tentación de maullar me acosa. Sin quererlo pronuncio "miau". Ayer quedé sin fuerzas en el afán de seguir sus muecas. Sé que no igualaré su delicadeza, su finura. Tiene más de humano que yo. Sus actitudes, su decencia, hacen evidentes mis grotescas contorsiones. Algo espantoso se avecina. He visto cómo caen los canarios en sus fauces, atraídos irremisiblemente por su mirada glauca. Magnetismo que paraliza y obliga a los pajarillos a doblegarse a la muerte con abnegación incomprensible. Sí, me aterran las pupilas paralelas que no disimulan su malquerencia. Se mueve en dimensiones extrañas que ningún estudio discierne. Me agoto por instantes. Quizá sufro una venganza por el fallecimiento del perrito. Observo los rincones más oscuros y veo docenas de gatos ahorcados; cuelgan de ganchos en racimos sangrientos, con las piernas flojas arrastrando por el suelo. Hasta la médula de los huesos me traspasa el miedo. Ya no soporto el maligno fulgor de sus ojos atigrados. ¿Saben que retuerce la cola que lleva en la punta una flecha de ónix para atravesarme?

Hoy mi lucidez es perfecta. He decidido encerrarme en el cuarto. No quiero ver familia, ni visitas ni a nadie. Es inútil que me llamen, que me rueguen y supliquen, no responderé.

Juran que el animal ya no existe, pero su presencia sobrenatural está aquí. Su vaho me azota el rostro, su llanto quejumbroso semeja al de las mujeres en parto: agudo, doloroso, enervante. Oigo su respiración, su bufido asmático.

Anoche derribaron la puerta, fallecía de sed. Rodean mi

cama sollozantes, pero es demasiado tarde, me siento por segundos menos carnal, menos terrestre, anheló la quietud. Me voy, para que el monstruo duerma en mi cama, destruya mis libros, desgrane mis collares y puedan acariciarlo los que decían ¡que tanto me amaban!

 Colección  
LDABA 4

# **El gato encantado**

**Pilar Pedraza**

**Ilustraciones: Rosa Martínez**

 Editorial  
**AGUACLARA**

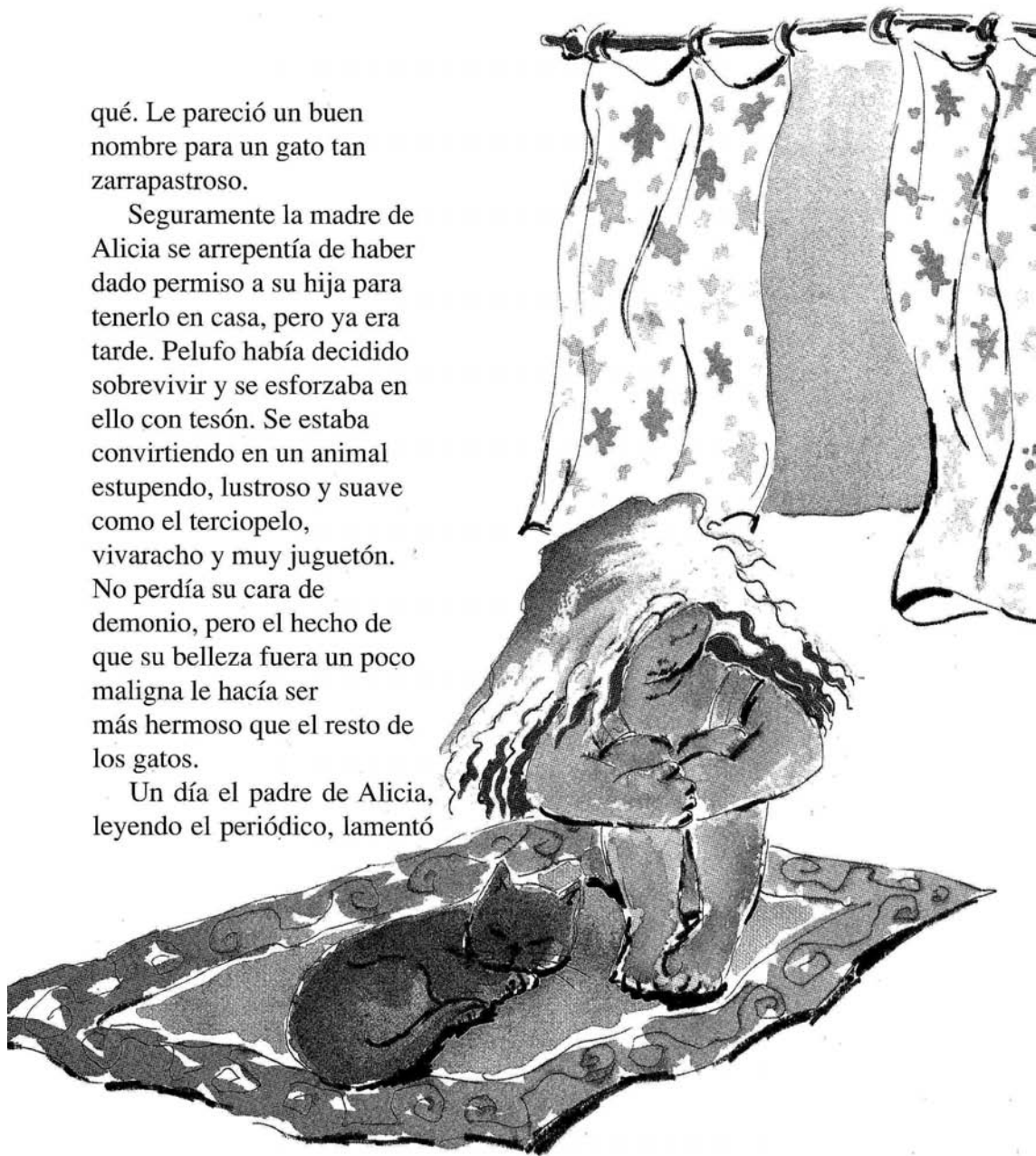
Cuando Alicia encontró el gato Pelufo, éste no era más que un cachorrillo miserable que había perdido a su madre y tiritaba de frío en el umbral de una puerta, sin fuerzas ni para atraer la atención de los transeúntes con sus maullidos. Abría la boca, pero estaba tan agotado que no lograba emitir sonido alguno. Sin embargo, Alicia lo vio, porque, como era pequeña, se encontraba más cerca del suelo y de sus tesoros que los mayores. El gatito, que todavía no tenía nombre y era negro como los de las brujas de los cuentos, la miró con unos grandes ojos amarillos, que brillaban en su carita de diablo. Era feo, feísimo, muy flaco, pero a ella le gustó. Pensó: «Parece un gremlin». Y, ni corta ni perezosa, lo cogió en brazos. Fue como coger un estropajo: no pesaba nada y estaba áspero. Unos niños se rieron de ella. «Qué bicho tan canijo», dijeron. «Te va a pegar las pulgas». Pero a ella no le importó. Lo que le preocupaba era qué diría su madre. Seguramente no le permitiría quedárselo.

Pero se lo permitió, a condición de que lo cuidara ella sola. Tal vez pensaba que iba a morir en seguida y que no daría mucho la lata. Sin embargo, Alicia lo cuidó bien y no murió. Al principio, la debilidad le impedía comer, incluso beber agua. La chica tuvo que ingeniárselas para alimentarlo. Le metía en la boca una jeringuilla sin aguja, llena de leche, a modo de biberón, y lo obligaba a tragar. Lo llamó Pelufo, no sabía por

qué. Le pareció un buen nombre para un gato tan zarrapastroso.

Seguramente la madre de Alicia se arrepentía de haber dado permiso a su hija para tenerlo en casa, pero ya era tarde. Pelufo había decidido sobrevivir y se esforzaba en ello con tesón. Se estaba convirtiendo en un animal estupendo, lustroso y suave como el terciopelo, vivaracho y muy juguetón. No perdía su cara de demonio, pero el hecho de que su belleza fuera un poco maligna le hacía ser más hermoso que el resto de los gatos.

Un día el padre de Alicia, leyendo el periódico, lamentó



en voz alta la crueldad de la gente que abandona a los animales en vacaciones. Ella tomó buena nota del comentario, por si en algún momento necesitaba recordárselo a la familia.

Cuando llegó el verano y marcharon al campo, a nadie se le pasó por la cabeza la idea de llevar con ellos a Pelufo, ni siquiera al hermano gemelo de Alicia, que, aunque simpatizaba con el gato, estaba mucho más pendiente de los videojuegos. Bastante tenía él con convencer a su madre de que cargaran con el ordenador. Así que Alicia, efectivamente, tuvo que sacar a relucir las opiniones de su padre sobre los salvajes que abandonan a sus animalitos, gracias a lo cual consiguió que le dejaran llevar a Pelufo. Una vez más, comprobó que era más fácil salirse con la suya utilizando con habilidad las palabras que con gritos y lágrimas.

Para entonces, Pelufo era ya un gato grande y sabio. Amaba la casa, jugaba alegremente a cazar invisibles ratones, dormía en posturas muy graciosas, pedía la comida a sus horas y era limpio y cortés. Pero no le gustaba viajar. Los gatos odian que los lleven y los traigan. Son muy independientes, tienen un apego especial a su casa y además se marean. El pobre se puso histérico y era lastimoso verle perder la compostura dentro del coche. Primero arañó y protestó maullando, y luego se limitó a vomitar y a dar boqueadas como si lo estuvieran sometiendo a tortura, por lo que Alicia tuvo que renunciar a llevarlo en brazos como hubiera querido. Lo metió en la cesta, que en definitiva era donde el animal estaba más cómodo.

Iban a pasar el verano a una vieja casa de campo de sus tíos. Allí todo era diferente al piso de la ciudad, más grande y misterioso, y muy divertido para los chicos, pero Pelufo no estaba nada conforme con el cambio. Echaba de menos sus cojines, su sofá y el sistema de corrientes de aire que se establecía entre las alcobas y el comedor. De todas formas, al cabo de unos días se adaptó. Lo malo era que en las casas de campo



la puerta siempre está abierta.  
Continuamente entra y sale gente, y así  
no hay quien controle a los gatos. Pelufo, que  
era muy urbano y poco amigo de novedades, no solía  
salir, pero poco a poco se fue aficionando a realizar pequeñas  
escapadas con destino desconocido. En la colina de enfrente había una  
casa oscura con jardín, rodeada por una tapia muy alta. Desde el suelo  
apenas se divisaba nada más que el tejado, pero por la ventana de la alcoba

donde dormía Alicia, que estaba en el segundo piso, podía verse bien el jardín y la fachada. Antes de acostarse, le gustaba contemplar el ir y venir de luces de una ventana a otra, como si alguien se desplazara con una vela en la mano, y a una señora vestida de blanco que a veces se asomaba y que en una ocasión, lo hubiera jurado, la saludó con la mano.

Allí los días se hacían cortos, animados por los paseos, los baños en la piscina y las meriendas en el campo. Los mayores se acostaban a las tantas; a veces incluso permitían trasnochar a los pequeños. La disciplina y los horarios se habían relajado. Una noche en que estaban en el jardín después de la cena, Alicia adivinó que Pelufo deseaba salir a dar uno de sus paseos. Temiendo que se perdiera o que no supiera volver, lo siguió. Cuando vio que se dirigía hacia la casa oscura, lo llamó, pero él no hizo caso y se coló por la verja de la tapia, que estaba entreabierta. Alicia titubeó un momento antes de hacer lo mismo; sólo al recordar a la señora que había entrevisto desde su ventana, que parecía una persona amable, se decidió a entrar tras él.

El jardín era mucho mayor de lo que había supuesto y menos descuidado de lo que decían. Tenía hermosas plantas de hojas muy grandes, como las que había visto en el Jardín Botánico de la ciudad, y flores que brillaban en la oscuridad, aunque sus colores no podían apreciarse. Olía muy bien, como cuando se cayó al suelo y se rompió el frasco de perfume de lilas de mamá. Todo estaba tranquilo, pero Alicia sentía cierto temor. Pero su inquietud no tardó en disiparse, al ver salir de las sombras del porche una silueta clara, que se acercó suavemente, como flotando. Era la señora. La luz de la luna hacía resplandecer su vestido blanco. Nunca la había tenido tan cerca, pero sabía que se trataba de ella. Sus hermosas manos sostenían a Pelufo, que parecía dormido. Aunque la oscuridad impedía a Alicia verla bien, adivinó en su rostro una sonrisa juvenil.



—Llévatelo, pequeña —dijo con voz firme, pero dulce—. Los gatos lo rompen todo y yo tengo la casa llena de cosas frágiles.

«Frágiles» repitió Alicia mentalmente. Le gustaba aquella palabra, que sonaba a cristal. Recordó haberla visto escrita en algunas cajas de cartón cuando se mudaron de casa. Hubiera querido decir algo amable, pero no se le ocurría nada. Se limitó a coger a Pelufo y echó a correr hacia la puerta.

—Vuelve cuando quieras, pero sin él. Estoy harta de estos diablillos —dijo la señora riendo.

Al día siguiente Alicia sorprendió una conversación interesante entre su madre y sus tías. Estaban en la terraza, hojeando revistas o, más bien, abanicándose con ellas. Normalmente no atendía a lo que decían cuando hablaban, no sólo porque era una chica bien educada sino sobre todo porque las opiniones de sus tías sobre cualquier cosa solían ser muy aburridas. Sin embargo, aquella vez prestó atención. Había salido a relucir la casa oscura, y ése era un tema que le interesaba de manera especial.

—Todavía me acuerdo —dijo su madre— de cuando había música todo el verano, y luces y coches yendo y viniendo. Fue antes de que nacieran los niños. Luego ocurrió algo...

—El accidente —apuntó una de las tías.

—Murieron todas las niñas —añadió otra.

«Murieron todas las niñas». Alicia se estremeció al oír esta frase. Las palabras resonaron en su cabeza como si hubieran sido pronunciadas bajo las bóvedas de una iglesia. Se imaginó el mundo sembrado de pequeños

cadáveres hasta más allá del horizonte. La madre dijo:

—Todas no —«menos mal», pensó Alicia—. Sólo dos. Creo que quedó la pequeña. ¿No es así?

—Sí, pero la pequeña —explicó la tía Ramona, que era experta conocedora de las calamidades del vecindario— murió al año siguiente. Se cayó en la piscina y se ahogó.

—¿Y ella? —preguntó la madre.

—Ella continuó viviendo, pero, como comprenderás, ya no había músicas ni tantas luces. Luego ocurrió lo suyo y ahora la casa lleva así mucho tiempo.

¿Qué sería «lo suyo»? se preguntó Alicia. ¿Y quién era «ella»? ¿La señora de blanco?

—Es una lástima. Una casa tan hermosa. ¿No han intentado venderla?

—No la quieren vender. Tiene muchos recuerdos de la familia. Se han limitado a cerrarla.

A cerrarla... pero estaba abierta, Alicia lo sabía. Había entrado y había visto a la joven señora. Hubiera querido levantar la cabeza del libro que fingía leer mientras escuchaba, y decírselo, contarles que ella veía luz de noche y que a la señora no le gustaban los gatos pero era muy amable y la había invitado a volver. Sin embargo, no se atrevió. Los mayores siempre creían tener razón en todo y a ella no le gustaba discutir.

A su hermano sí que se lo contó. Pensó que la creería, porque él creía todo lo que ella decía y ella lo que decía él. Era como un trato que no habían necesitado formular pero al que se atenían lealmente. Entre ellos reinaba una confianza absoluta y a menudo se aliaban frente a un mundo que no dominaban todavía. Aquella vez, sin embargo, lo encontró algo distraído. No es que no la creyera, sino que parecía prestar más atención al juego de los Cazafantasmas del ordenador que a lo que ella le decía.

Una tarde, mientras todos dormían la siesta, Alicia se sintió aburrida e inquieta. Tenía demasiado calor para dormir o leer. Salió al jardín, pero no había sombra y, como le dolía un poco la cabeza, el ruido de las chicharras la hizo sentirse mal.

Su hermano estaba sentado en un escalón del porche, jugando con una pizarrita electrónica que tenía forma de libro y emitía toda clase de pitidos.

—Creo que voy a hacer una visita a la señora —le dijo, señalando hacia la casa oscura.

—¿Ahora? Estará durmiendo la siesta como todos. Espérate.

—Si me espero, no me van a dejar. Tengo que aprovechar ahora que están dormidos.

Además, ella estaba convencida de que la señora de blanco no dormía la siesta ni, en general, hacía las cosas que suelen hacer los demás. Ésa era una de las razones por las que le resultaba tan simpática.

—Yo creo que en esa casa no hay nadie —dijo el chico—. La verja está cerrada con candado. Lo he comprobado yo mismo.

Alicia estuvo a punto de ponerse a discutir con él, pero por primera vez en su vida su opinión le dio igual. Sin replicar nada, le volvió la espalda y empezó a bajar los escalones.

—Espera, Ali. Voy contigo —dijo él, cerrando el aparato.

—No. Otro día vendrás. Primero tengo que preguntarle si te deja. No te ha invitado.

El muchacho la mandó a paseo con malos modos, entró en la casa y dio un portazo. Ella echó a andar sintiendo que la cabeza le ardía. «Ya se me pasará cuando refresque», pensó. Le dolía que su hermano se hubiera enfadado, pero eso no la hizo cambiar de planes.

La verja, en efecto, estaba cerrada y todo presentaba un aspecto poco acogedor a la luz del sol. Cuando se disponía a dar media vuelta y volverse por donde había venido, se abrió sola suavemente. Entró. El jardín seguía fresco y frondoso, con aquellas flores enormes que a la luz de la luna parecían blancas pero ahora tenían tantos colores y tan alegres que su malestar desapareció al contemplarlas. Y reinaba un aroma que robaba las

fuerzas, como el de mamá cuando, arreglada y perfumada, la besaba antes de salir por la noche a cenar o al teatro.

También la puerta de la casa se abrió sin que nadie pareciera haberla tocado. Alicia permaneció dudando si entrar o no, como la primera vez, pero su vacilación sólo duró un momento, porque de las sombras del vestíbulo surgió la señora, que alargó una mano hacia ella y la invitó a pasar. Desde ese momento todo su temor desapareció.

La señora la condujo a un hermoso salón adornado con cosas preciosas. Tenía razón al no dejar que la acompañara Pelufo. Todo allí era frágil y delicado. Le contó la historia de cada pieza y la utilidad de algunos objetos que ella había visto en el cine pero nunca en una casa de verdad: una bola de cristal de adivina, una muñeca antigua que tocaba el piano, un reloj de arena, un pájaro disecado de larga cola, cuyas plumas verdes y azules brillaban como si estuvieran espolvoreadas con oro y, sobre todo, una maravillosa colección de arañas en una caja de cristal. Una de ellas era negra, peluda y grande como una mano. La señora le dijo que se llamaba «viuda negra».

De pronto, en medio del silencio, se oyó un estrépito en el fondo de la casa y un alarido. La señora se quedó quieta, con la cabeza erguida, escuchando. Luego, dejando a Alicia entretenida con un libro de estampas, salió de la habitación, diciendo que volvería en seguida.

Apenas hubo desaparecido por la gran puerta, hizo su entrada triunfal el gato Pelufo, con paso lento y majestuoso, mirando a derecha e izquierda. Por la seguridad de sus pasos, Alicia supo que no era la primera vez que entraba en aquella estancia. Parecía familiarizado con ella.

—¿De dónde sales tú, idiota?, ¿no sabes que no puedes estar aquí?

No solía insultar a su gato, hacia el que sentía gran respeto, pero en aquel momento estaba muy enfadada de que la hubiera seguido. ¿Qué pensaría la señora? Seguramente, que ella lo había traído consigo sin

hacer caso de sus deseos y, por lo tanto, que no era digna de la confianza que depositaba en ella.

Se dispuso a sacarlo de allí, pero Pelufo tenía su orgullo y no se dejó atrapar. Lo persiguió por toda la habitación con cuidado de no romper nada. Él también tenía cuidado. Se deslizaba por entre los cristales, los marfiles y las gemas como una sombra, sin rozarlos, hurtándose hábilmente a las manos de Alicia. Fue ella, no el animal, quien golpeó sin querer un objeto, que cayó al suelo justo en un lugar no cubierto por la gruesa alfombra, haciéndose mil pedazos. Era un gato negro de porcelana, cuya belleza y valor le había ponderado mucho la señora.

Alicia se quedó espantada mirando los fragmentos de la estatuilla a sus pies, y luego a Pelufo, con una rabia que le salía de muy adentro. Y entonces el gato trepó al lugar donde había estado la figurita, se colocó en su misma posición, inmóvil, y se volvió brillante y duro en un abrir y cerrar de ojos. Presa del terror, Alicia recogió los pedazos de la estatua y salió de la habitación sin hacer ruido. Todo estaba silencioso. Cruzó el jardín y corrió hacia su casa.

—¿Ya estás aquí? —preguntó su hermano, que parecía haber olvidado el enfado—. ¡Pues vaya visita más corta!

A Alicia le parecía que la visita había durado una eternidad, pero no dijo nada al respecto. Explicó a su hermano lo sucedido y le enseñó los



pedazos del gato de porcelana. Por la cara que ponía el muchacho, Alicia se daba cuenta de que no lograba entenderlo.

—Bueno, se ha roto, eso ya lo veo, pero ¿dónde está Pelufo?

—Te digo que ha ocupado el lugar de la estatua.

—¿Quieres decir que no volverá?

—Creo que no. Y lo peor es que yo he tenido la culpa. No sé cómo ha sido, pero he sentido tantos deseos de que la estatua no se hubiera roto y al mismo tiempo de castigarlo, que estoy segura de haber causado todo el daño. Es como si una fuerza hubiera salido de mí y lo hubiera petrificado. Lo he notado, te lo juro. Como una descarga.

—Lees demasiados libros y te crees las películas. Esas cosas no suceden en la realidad —replicó él. Pero Alicia no hizo caso. Volvía a dolerle la cabeza.

Aquella noche tuvo fiebre. Permaneció unos días en la cama, en su habitación, empapelada de azul, llena de recuerdos de los abuelos, de

techo alto y cuya lámpara de cuentas de cristal creaba bonitos arcoiris en las paredes. Durmió mucho, leyó y pensó. En sueños, estuvo a punto de alcanzar una puerta detrás de la cual se hallaba Pelufo, que la esperaba para volver a casa, pero cuando iba a abrirla, despertó y, aunque se durmió de nuevo, no pudo volver a encontrar aquel sueño. Se hizo el propósito de ponerse buena en seguida para poder rescatar a su gato, aunque tuviera que pasar la vergüenza de suplicar a la señora que se lo devolviera.

No tardó en recuperarse y, preocupada porque faltaba poco para regresar a la ciudad, decidió volver a la casa oscura cuanto antes.

Esta vez le abrió la puerta una chica de su edad. Estaba empapada, como si saliera de la piscina, pero no iba en bañador, sino vestida de blanco, y tenía la cara pálida. Parecía como si quisiera sonreír pero le estuviera prohibido. Sin decir nada, le indicó que entrara. Alicia entró tímidamente y luego la siguió por el pasillo. En el salón no había nadie. Se acercó al falso gato de porcelana y se quedó contemplándolo. Aunque estaba inmóvil y tieso, se notaba que era Pelufo, con los ojos amarillos muy abiertos mirando hacia delante. Alicia le llamó bajito, como para despertarle o hacerle volver en sí: «¡Pelufo!...», pero no se movió.

—Está encantado —susurró la niña mojada, que se había acercado a ella sin que se le hubiera visto hacer ningún movimiento. Alicia recordó que su madre decía a veces a su hermano, si veía demasiado la televisión: «Anda, no te encantes y haz los deberes». Pero no era lo mismo. Si Pelufo estaba encantado como los personajes de los cuentos de hadas, no bastaba con apagar la tele. Había que desencantarlo. Y, ¿cómo? La única fórmula que recordaba era la del beso, pero el beso era más bien para desencantar princesas y príncipes. Estaba claro que en este caso no iba a servir de nada.

De pronto la niña de blanco desapareció. En la puerta había una figura alta y hermosa. La señora.



—¿Quieres recuperar a tu gato, verdad?

Alicia hubiera querido pedirle disculpas por la rotura de la estatuilla y decirle lo mucho que lo lamentaba, pero no pudo hacer otra cosa que asentir con la cabeza, haciendo esfuerzos por no llorar ni enrojecer. La señora suspiró como si estuviera un poco enfadada, sólo un poco, como su madre cuando ya se le estaba pasando el enfado, y dijo:

—En la biblioteca encontrarás la manera de hacerlo. No puedo acompañarte. Tengo cosas que hacer.

En ese momento se oyó el mismo estruendo y el alarido del otro día y la señora salió de la habitación con una expresión de alarma en el lindo rostro.

Había que encontrar la biblioteca. La casa era enorme, llena de habitaciones en penumbra, en las que brillaban objetos maravillosos. Alicia vio, a lo largo de su recorrido, un cuarto de los niños con lindas camas rosa y azules y muchos muñecos, una alcoba negra con un lecho como un trono, en el que parecía

haber alguien acostado; y frescos patios interiores con plantas y flores. Fue a parar al jardín trasero. La señora estaba arrodillada al borde de una gran piscina, con la cara entre las manos, llorando. En el agua flotaba algo blanco. Alicia se asustó. Se dio la vuelta porque no quería verlo. Por el pasillo venía hacia ella la niña empapada. Le caía el agua por el rostro y los cabellos se le pegaban a las mejillas. «Ven...», murmuró muy bajito. Alicia la siguió. Caminaba con pasitos menudos, como si no tocara el suelo con los pies.

La condujo hasta la biblioteca. Era una estancia inmensa, llena de libros, cientos y cientos y miles de libros, algunos situados tan alto que parecía haber nubes entre ellos y el techo. Alicia se sintió desanimada. No sabía lo que debía buscar ni cómo hacerlo. La niña de blanco, que tampoco lo sabía, permaneció quieta, en silencio,

junto a una de las estanterías. Alicia estaba muy cansada. Se sentó ante una de las mesas y apoyó la cara sobre los brazos cruzados, tratando de pensar, pero le pesaban los párpados. Tal vez se durmió un ratito. De pronto una gran mano blanca dejó un libro junto a su cabeza. Cuando levantó los ojos, no vio a nadie, ni siquiera a la niña. El libro era negro. En su tapa ponía en letras de oro: *Encantamientos gatunos*. Lo abrió al azar y leyó, en gruesas letras rojas: *Cómo desencantar gatos negros que*

*se han convertido en estatuillas de porcelana.* «Debe de ser esto», pensó contenta. Pero no las tenía todas consigo, porque temía estar dentro de un sueño.

Según el libro, desencantar gatos era cosa fácil: sólo había que pronunciar delante del paciente unas palabras del lenguaje de las hadas. Afortunadamente, el autor las había reproducido en una nota a pie de página, aunque en letras diminutas. Alicia se las aprendió de memoria y corrió en busca de Pelufo.

Cuando el trabajito estuvo hecho y el gato saltó a sus brazos, algo mareado pero cariñoso, lo acunó y lo besó en la cabecita. Estaba tan contenta que no se dio cuenta de que la señora sonreía desde la puerta.

—Bueno, ya ves que todo tiene remedio—dijo—. Has recuperado a tu amigo. Ahora tienes que devolverme mi estatuilla.

Una vez más, se sintió incapaz de expresar con palabras lo que sentía. Pero la señora parecía comprenderlo. «No hay nada como tratar con personas inteligentes», pensó Alicia.

Cuando llegó a casa, encontró a su hermano en el jardín contemplando como

alucinado la estatuilla de porcelana, que se había recompuesto por sí misma milagrosamente. Alicia le contó sus aventuras y dijo que tenía que devolvérsela a su dueña. En ese momento, su madre los llamó para cenar con una voz que no admitía ni réplicas. Estaba un poco nerviosa, porque era la víspera del día de su partida. Regresaban a la ciudad y había mucho que hacer.

Alicia se acostó con la idea de que debía devolver la estatuilla. «Me levantaré pronto y volveré enseguida, antes de que se den cuenta de que he salido». Se había hecho este propósito antes de dormirse; pero, cuando se despertó, su madre la llamó a desayunar. Entre unas cosas y otras, no pudo deshacerse de sus padres ni un momento y menos a la hora de la despedida, porque sus tías y toda la familia se arremolinaron alrededor del coche.

Al pasar por delante de la casa oscura, Alicia, que llevaba la estatuilla envuelta en papel de periódico, pidió a su padre que se detuviera un momento. No contestó a ninguna pregunta, sólo dijo que tenía que entregar una cosa. Finalmente, su padre paró. A veces se comportaba de un modo tan razonable que parecía un niño. Alicia bajó del coche y corrió hacia la verja. Estaba cerrada con un candado y una cadena gruesa. Miró por entre los barrotes y vio un jardín descuidado, un caminito cubierto de maleza, y tierra y hojas secas acumuladas ante la puerta. Sin duda, aquella casa había estado abandonada durante mucho tiempo. Cuando volvió al coche, su madre dijo:

—¿Lo ves? Ya te hemos dicho que ahí no vive nadie. La dueña cerró la casa después de la muerte de la niña, la que se cayó a la piscina.

—¿Y dónde está ahora la dueña? —hubiera querido añadir: «yo la he visto, he hablado con ella».

—La señora también murió. La pobre no pudo soportar tantos disgus-

tos. ¿Qué era lo que querías entregar?

—Nada.

Tenían un largo camino por delante y se concentraron en él. Alicia llevaba apretado contra su corazón el gato de porcelana, recuerdo de su aventura, y de vez en cuando miraba a su hermano por el rabillo del ojo. Veía reflejada en su rostro una admiración nueva y hasta un poco de envidia sana y amistosa. El gato Pelufo, mientras tanto, protestaba en la cesta de viaje, muy enfadado por aquel nuevo atentado contra su tranquilidad. Estaba deseando llegar a casa para recuperarse de aquel tormento que los humanos llamaban «vacaciones».

## El vestido de terciopelo

Sudando, secándonos la frente con pañuelos, que humedecemos en la fuente de la Recoleta, llegamos a esa casa, con jardín, de la calle Ayacucho. ¡Qué risa!

Subimos en el ascensor al cuarto piso. Yo estaba malhumorada, porque no quería salir, pues mi vestido estaba sucio y pensaba dedicar la tarde a lavar y a planchar la colcha de mi camita. Tocamos el timbre: nos abrieron la puerta y entramos, Casilda y yo, en la casa, con el paquete. Casilda es modista. Vivimos en Burzaco y nuestros viajes a la capital la enferman, sobre todo cuando tenemos que ir al barrio norte, que queda tan a trasmano. De inmediato Casilda pidió un vaso de agua a la sirvienta para tomar la aspirina que llevaba en el monedero. La aspirina cayó al suelo con vaso y monedero. ¡Qué risa!

Subimos una escalera alfombrada (olía a naftalina), precedidas por la sirvienta, que nos hizo pasar al dormitorio de la señora Cornelia Catalpina, cuyo nombre fue un martirio para mi memoria. El dormitorio era todo rojo, con cortinajes blancos y había espejos con marcos dorados. Durante un siglo esperamos que la señora llegara del cuarto contiguo, donde la oíamos hacer gárgaras y discutir con voces diferentes. Entró su perfume y después de unos instantes, ella con otro perfume. Quejándose, nos saludó:

—¡Qué suerte tienen ustedes de vivir en las afueras de Buenos Aires! Allí no hay hollín, por lo menos. Habrá perros rabiosos y quema de basuras... Miren la colcha de mi cama. ¿Ustedes creen que es gris? No. Es blanca. Un ampo de nieve —me tomó del mentón y agregó—: No te preocupan estas cosas. ¡Qué edad feliz! Ocho años tienes, ¿verdad? —y dirigiéndose a Casilda, agregó—: ¿Por qué no le coloca una piedra sobre la cabeza para que no crezca? De la edad de nuestros hijos depende nuestra juventud.

Todo el mundo creía que mi amiga Casilda era mi mamá. ¡Qué risa!

—Señora, ¿quiere probarse? —dijo Casilda, abriendo el paquete que estaba prendido con alfileres. Me ordenó: —Alcanza de mi cartera los alfileres.

—¡Probarse! ¡Es mi tortura! ¡Si alguien se probara los vestidos por mí, qué feliz sería! Me cansa tanto.

La señora se desvistió y Casilda trató de ponerle el vestido de terciopelo.

—¿Para cuándo el viaje, señora? —le dijo para distraerla.

La señora no podía contestar. El vestido no pasaba por sus hombros: algo lo detenía en el cuello. ¡Qué risa!

—El terciopelo se pega mucho, señora, y hoy hace calor. Pongámosle un poquito de talco.

—Sáquemelo, que me asfixio —exclamó la señora.

Casilda le quitó el vestido y la señora se sentó sobre el sillón, a punto de desvanecerse.

—¿Para cuándo será el viaje, señora? —volvió a preguntar Casilda para distraerla.

—Me iré en cualquier momento. Hoy día, con los aviones, uno se va cuando quiere. El vestido tendrá que estar listo. Pensar que allí hay nieve. Todo es blanco, limpio, y brillante.

—Se va a París, ¿no?

—Iré también a Italia.

—¿Vuelve a probarse el vestido, señora? En seguida terminamos.

La señora asintió dando un suspiro.

—Levante los dos brazos para que le pasemos primero las dos mangas —dijo Casilda, tomando el vestido y poniéndoselo de nuevo.

Durante algunos segundos Casilda trató inútilmente de bajar la falda, para que resbalara sobre las caderas de la señora. Yo la ayudaba lo mejor que podía. Finalmente consiguió ponerle el vestido. Durante unos instantes la señora descansó extenuada, sobre el sillón; luego se puso de pie para mirarse en el espejo. ¡El vestido era precioso y complicado! Un dragón bordado de lentejuelas negras, brillaba sobre el lado izquierdo de la bata. Casilda se arrodilló, mirándola en el espejo, y le redondeó el ruedo de la falda. Luego se puso de pie y comenzó a colocar alfileres en los dobleces de la bata, en el cuello, en las mangas. Yo tocaba el terciopelo: era áspero cuando pasaba la mano para un lado y suave cuando la pasaba para el otro. El contacto de la felpa hacía rechinar mis dientes. Los alfileres caían sobre el piso de madera y yo los recogía religiosamente uno por uno. ¡Qué risa!

—¡Qué vestido! Creo que no hay otro modelo tan precioso en todo Buenos Aires —dijo Casilda, dejando caer un alfiler que tenía entre sus dientes—. ¿No le agrada, señora?

—Muchísimo. El terciopelo es el género que más me gusta. Los géneros son como las flores: uno tiene sus preferencias. Yo comparo el terciopelo a los nardos.

—¿Le gusta el nardo? Es tan triste —protestó Casilda.

—El nardo es mi flor preferida, y sin embargo me hace daño. Cuando as-

piro su olor me descompongo. El terciopelo hace rechinar mis dientes, me eriza, como me erizaban los guantes de hilo en la infancia y, sin embargo, para mí no hay en el mundo otro género comparable. Sentir su suavidad en mi mano, me atrae aunque a veces me repugne. ¡Qué mujer está mejor vestida que aquella que se viste de terciopelo negro! Ni un cuello de puntilla le hace falta, ni un collar de perlas; todo estaría de más. El terciopelo se basta a sí mismo. Es suntuoso y es sobrio.

Cuando terminó de hablar, la señora respiraba con dificultad. El dragón también. Casilda tomó un diario que estaba sobre una mesa y la abanicó, pero la señora la detuvo, pidiéndole que no le echara aire, porque el aire le hacía mal. ¡Qué risa!

En la calle oí gritos de los vendedores ambulantes. ¿Qué vendían? ¿Frutas, helados, tal vez? El silbato del afilador, y el tilín del barquillero recorrían también la calle. No corrí a la ventana, para curiosar, como otras veces. No me cansaba de contemplar las pruebas de este vestido con un dragón de lentejuelas. La señora volvió a ponerse de pie y se detuvo de nuevo frente al espejo tambaleando. El dragón de lentejuelas también tambaleó. El vestido ya no tenía casi ningún defecto, sólo un imperceptible frunce debajo de los dos brazos. Casilda volvió a tomar los alfileres para colocarlos peligrosamente en aquellas arrugas de género sobrenatural, que sobraban.

—Cuando seas grande —me dijo la señora— te gustará llevar un vestido de terciopelo, ¿no es cierto?

—Sí —respondí, y sentí que el terciopelo de ese vestido me estrangulaba el cuello con manos enguantadas. ¡Qué risa!

—Ahora me quitaré el vestido —dijo la señora.

Casilda la ayudó a quitárselo tomándolo del ruedo de la falda con las dos manos. Forcejeó inútilmente durante algunos segundos, hasta que volvió a acomodarle el vestido.

—Tendré que dormir con él —dijo la señora, frente al espejo, mirando su rostro pálido y el dragón que temblaba sobre los latidos de su corazón—. Es maravilloso el terciopelo, pero pesa —llevó la mano a la frente—. Es una cárcel. ¿Cómo salir? Deberían hacerse vestidos de telas inmateriales como el aire, la luz o el agua.

—Yo le aconsejé la seda natural —protestó Casilda.

La señora cayó al suelo y el dragón se retorció. Casilda se inclinó sobre su cuerpo hasta que el dragón quedó inmóvil. Acaricié de nuevo el terciopelo que parecía un animal. Casilda dijo melancólicamente:

—Ha muerto. ¡Me costó tanto hacer este vestido! ¡Me costó tanto, tanto!  
¡Qué risa!



## Jardín de infierno

*Il existe un grand mystère: l'homme sait ce  
qu'est le bonheur, pourquoi va-t-il dans  
le sens opposé?*

Se llama Bárbara. No comprendo por qué me casé. ¿Por conveniencia? De ningún modo. ¿Por amor? No necesitaba. Por aspirar a una vida más tranquila, tampoco. Y ahora es tarde para arrepentirme. Me adora, se preocupa por mí. Me da todos los gustos; naturalmente que esta agradable situación tiene sus límites. Suele ausentarse muchas veces y cada vez que se va de viaje me hago estas mismas preguntas, para llegar a ninguna conclusión. Este enorme castillo solitario me asusta y se llena, cuando me quedo solo, de ruidos. Las angostas y altas ventanas dejan entrar un poco de luz sobre mis libros de estudio. Ya la filosofía no me interesa como antes, pero tendré que seguir estudiando, recibirme para independizarme un poco de la vida conyugal. Estudiar se vuelve difícil cuando uno está preocupado por algo. Ni un poeta ni un pintor puede realizar su obra en el estado de inquietud en que me encuentro; menos puede un estudiante de filosofía prestar atención a un texto incorrectamente insulso. Tengo que estudiar continuamente; las letras del libro bailan. Oigo el paso de mi mujer, que sube las escaleras para despedirse. Se me acerca y me acaricia el pelo. “Qué pelo irreductible tenés, lo peino de un lado y se va para el otro. Mirame. Aquí te dejo las llaves de la casa. Ésta es la del sótano, ésta la de la bohardilla donde están los dibujos, ésta la del cuarto de roperos, ésta la de la despensa, ésta la del cuarto de plancha y esta chiquitita, mirala bien, la del cuarto que está junto al jardín de invierno, que llamo, no sé por qué, jardín de infierno. No entres en este cuarto; no abras la puerta por nada, aunque te parezca, cuando llueve, que hay goteras o un incendio. Este cuarto te está vedado y darte su llave demuestra la confianza que te tengo.” Al decir estas palabras la besé largamente. Recogió su maleta y se fue. En vano quise acompañarla hasta la puerta.

Quedó, como siempre quedaba en circunstancias parecidas, preguntándose por qué su mujer se había casado tantas veces. Dio una vuelta por los largos corredores del palacio buscando indicios de ese mundo anterior a su llegada, que desconocía. Buscaba fotografías de jóvenes que correspondieran en edad a la edad de su mujer. Encontró una que lo llenó de celos: un joven tan hermoso que ni en un retrato pintado por Rafael habría encontrado su igual. Lo que antes le resultaba soportable empezó a dolerle de manera violenta. En su mano le quemaba la llavecita secreta, a tal punto que tuvo que ponerse compresas de óleo calcáreo. Cuando llegó la dueña de casa, inmediatamente le pidió las llaves antes de quitarse el abrigo y de dejar su maleta. Temblando entregó las llaves.

—¿Por qué tiemblas? —inquirió ella.

—Porque tengo frío.

—¿Frío? ¿No estamos en verano? —contestó.

—Llevaste un abrigo, por algo sería.

Miró las llaves una por una, como buscando la respuesta.

—¡Qué extraño sos!

Se fueron a comer y después a dormir. Al día siguiente volvieron a despedirse de igual modo. Las escenas se repiten. Volvió el manojito de llaves a las manos del marido. Volvieron a darle las mismas instrucciones. Volvió a despedirse. Ella volvió del viaje con la misma prisa; con la misma perturbación tomó las llaves.

En un lugar del castillo, que parecía siempre tan desierto, había un cuarto cerrado con llave, llave que estaba en el llavero consuetudinario. El hecho de que ese único cuarto estuviera cerrado empezó a preocuparle gravemente. De noche salía al jardín a pesar de los perros feroces, que ladraban por la insólita hora en que salía. Examinó una por una las persianas para ver si había luz. Le pareció ver un resplandor en una de ellas. Por este motivo preguntó a su mujer, en un momento propicio:

—Bárbara, ¿alguien más vive en esta casa o castillo, como quieras llamarlo?

—Qué pregunta indiscreta.

—Vi una luz indiscreta la otra noche en la ventana.

—¿Qué hacía usted a esa hora indiscreta en el jardín?

—Miraba la noche. Buscaba mis estrellas predilectas. En una palabra, paseaba.

—Más bien dicho, espiaba.

—¿Quiere ser antipática conmigo?

—De ninguna manera podría hacerlo.

—Qué fe se tiene.

—Pues ese cuarto tiene una luz constante que lo ilumina. Nadie vive en él.

—Me alegro.

—¿Por qué se alegra?

—Qué contestación infantil la suya.

—No todos podemos ser tan maduros como usted.

—¿Por qué se casó usted conmigo? No conviene alojar maridos en un solo castillo y de un modo tan incómodo.

—Me dijo que por amor usted haría cualquier cosa por mí, dormir en el suelo o en el aire.

—Es cierto, pero quiero tener yo solo esos privilegios, pues soy exclusivo. De otro modo la mato o me mato.

—Por mí se puede matar.

—¿Este castillo me pertenece?

—Naturalmente. También yo, también el perro.

—¿También la persona que vive en el cuarto cerrado?

—Atilio Flores se llamaba. No era como los otros. Murió. Vivía en ese cuarto que conserva su recuerdo.

—Su fortuna, dirá.

—La fortuna más grande que yo he conocido: este castillo, este mundo, este amor.

—¿Y me dirá por qué no puedo entrar en ese cuarto?

—Porque ahí están almacenados todos los tesoros, que te destina la suerte, pues me he enamorado de vos, y ésa es mi única felicidad, felicidad que tengo que agradecerle de un modo material, porque en tus ojos veo brillar la codicia; pero no me desencanta porque te admiro y te considero el hombre más hermoso del mundo.

Un día, con más tardanza que de costumbre, recorrió el palacio de punta a punta. Buscaba indudablemente aquel retrato que iba a revelar el secreto que le corroía. Por último, después de observar las llaves,

tomó la más chiquita y, en un arranque de furor, corrió hasta la puerta prohibida. Con suma dificultad pudo introducir la llavecita en la cerradura. Dio un suspiro de alivio al sentir que la llave no giraba correctamente. Tuvo, por un minuto, la esperanza de no poder abrir jamás la puerta. Pero esta sensación duró poco. La curiosidad lo instigó a probar de nuevo y esta vez con éxito. Dos vueltas dio la llave. Abrió la puerta. En la oscuridad no vio al principio nada, luego seis cuerpos de varones colgados del cielo raso. Temblaba tanto que de la mano se le cayó la llave, que se manchó de rojo. A partir de ese momento trató de quitarle la mancha a la llave. Fue imposible. Ni arena ni querosén, ni nafta pudo limpiarla.

Se oyó el coche que traía a la mujer. Ella entró como siempre y, con el mismo ímpetu, pidió las llaves. Pero su marido no estaba. Alarmada, fue al cuarto, donde las encontró. Abrió la puerta. En un papelito pegado a la pared pudo leer: "Aquí estoy. Colgado entre otros jóvenes. Prefiero esta compañía. Tu último marido".