

SHEHERAZADA EN EL ESPEJO: UNA APROXIMACION A LO  
FANTASTICO FEMENINO

by

Maria G. Akrabova

Submitted to the Department of Spanish and Portuguese and the Faculty of the  
Graduate School of the University of Kansas in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of Doctor of Philosophy

---

Danny Anderson

---

Robert Spires

---

Vicky Unruh

Date Submitted: February 26, 2004

Copyright 2004  
Maria G. Akrabova

## ABSTRACT

Maria G. Akrabova, Ph.D.  
Department of Spanish and Portuguese, May 2004  
University of Kansas

The present dissertation project is an attempt to capture the female textual identity as conveyed by a series of fantastic texts by Hispanic women writers from the last decade of the twentieth century (Isabel Allende, Chile; Carmen Boulosa, Mexico; Almudena Grandes and Cristina Fernández Cubas, both from Spain). The treatment of the archetypal Narrator, the Mirror, the Ghostly Presence and the Body, are the common elements analyzed in selected narratives by the four authors, in the light of gender and genre identity. The main focus is how the parameters of the female text—ambiguity and subversion—are projected within the realm of the fantastic, which is examined as a natural space for the expression of female subjectivity, being itself subversive since it is defined in terms of otherness, desire, and the unconscious.

The title of the present project, *Sheharazade in the Mirror*, plays off an image frequently found in texts by and about women: the reflection in the mirror. This image also serves as the critical metaphor that within the scope of this study emphasizes the contextual/interpretative aspect of the text and introduces the definition of three central notions: the contemporary fantastic text, the feminine text, and the feminine fantastic text. I have drawn my theoretical premises from a variety of approaches—myth, semiotics, structuralist theories of the fantastic, feminist

theories of the fantastic, among others—in an effort to conceptualize the feminine and masculine textual identities on the basis of structural differences in perception, conditioned by the cultural center of convention and power, and the criterion distancing-identification in the interaction with the text.

Agradezco profundamente...

Al Dr. Danny Anderson por su tiempo, estímulo, generosidad y apoyo.

Al Dr. Robert Spires, la Dra. Vicky Unruh, el Dr. Michael Doudoroff y el Dr.  
George Woodyard: su ejemplo ha sido una inspiración.

## INDICE

Abstracto .....	iii
Agradecimientos .....	v
A modo de introducción.....	1
Definición y teorización de lo fantástico. En busca de lo fantástico femenino.....	20
1.1. Lo fantástico y el proceso epistemológico.....	20
1.2. Una hipótesis sobre lo fantástico femenino.....	42
Mundos de palabras: Scheherazada creadora ( <i>Eva Luna</i> y <i>Cuentos de Eva Luna</i> de Isabel Allende, un universo textual).....	57
El espejo y el espejismo: Scheherazada elusiva (Almudena Grandes, “Los ojos rotos”).....	100
El cuerpo de palabras: Scheherazada soñadora (Carmen Boullosa, <i>La Milagrosa</i> ).....	143
Los dos lados del espejo: Scheherazada enigmática (Cristina Fernández Cubas, “Con Agatha en Estambul”).....	185
Observaciones finales.....	223
Bibliografía.....	233

## A modo de introducción

La mujer en el espejo es una imagen que aparece repetidamente en textos escritos sobre y por mujeres. En esta imagen la luna que refleja el semblante femenino puede desempeñar dos papeles completamente diferentes. Como señalan Gilbert y Gubar en *The Madwoman in the Attic*, el espejo puede representar una superficie de cristal que, junto con la ventana, forma los marcos dentro de los cuales se limita la experiencia femenina. O, por otro lado, puede ser un objeto hacia el cual está dirigida la mirada exploradora de un sujeto femenino consciente. Lo que busco captar con el análisis presentado a continuación es precisamente esta mirada que conduce a la indagación en el propio Yo, al momento de autoconciencia, a la búsqueda de identidad.

El reflejo especular a que alude el título del presente trabajo es la metáfora crítica central a través de la cual en este estudio se abarcan los problemas de género literario y de identidad sexual. Es también un elemento temático que ha permeado el campo de la expresión artística, desde los textos poéticos y narrativos hasta las formas visuales como la pintura y el cine. Su ubicuidad es indicación de todo un nudo de problemas entrelazados que—a través de la puerta del espejo—nos introducen a un otro mundo de representaciones y ficciones que tanto construyen como son construidos por la realidad circundante. En el intento de comprender la compleja interacción entre lo subjetivo y lo objetivo nace un ímpetu epistemológico que toma cuerpo a través del lenguaje y la fabulación. El texto fantástico, que por

sus parámetros temáticos explora los límites de lo posible y lo probable, es un campo fértil para la desenvolvura de ese proceso cognoscitivo en el cual encuentran expresión los deseos subconscientes y las búsquedas intelectuales del ser humano. Por consiguiente, la examinación detallada del texto fantástico ofrece al investigador excelentes pistas para la reconstrucción e interpretación de paradigmas especulativos y culturales, así como la oportunidad de contribuir a un amplio espectro de discusiones teóricas. Éstas pueden abarcar un extenso campo de análisis en el cual resaltan específicamente la serie de consideraciones vinculadas a los criterios para la delineación de los géneros literarios, para la determinación de la validez artística de un texto y para la definición de la identidad sexual en su forma textual.

Tomando en consideración esa intrincada red conceptual, el presente estudio pretende contribuir a una creciente, pero todavía poco desarrollada, esfera de interés: el texto fantástico femenino, sobre todo el texto femenino de elementos fantásticos escrito en castellano. El análisis se centra primariamente en textos femeninos hispánicos del fin del siglo veinte. *Eva Luna* (1988) y *Cuentos de Eva Luna* (1989) de Isabel Allende, "Los ojos rotos" (1996) de Almudena Grandes, "Con Agatha en Estambul" (1994) de Cristina Fernández Cubas y *La Milagrosa* (1993) de Carmen Boullosa forman un ciclo temático en el cual el tratamiento de la narradora, el espejo, el fantasma y el cuerpo muestra tanto estrategias comunes, como toques singulares, producto de contextos culturales específicos. Se trata pues, de una aproximación a la escritura femenina que considera no sólo la diferencia entre el

texto masculino y el texto femenino, sino también los grados de diferenciación dentro de la amplia categoría de la subjetividad femenina.<sup>1</sup>

El centro de mi interés está ocupado por el modo en que los parámetros del texto femenino—la ambigüedad y la subversión—se proyectan en el ámbito de lo fantástico que por su parte forma un espacio natural para la expresión de la subjetividad femenina. Este espacio se define en términos de otredad que evocan estructuras del deseo y de lo inconsciente y es, por consiguiente, subversivo por naturaleza. El debate crítico sobre las propiedades de lo fantástico se extiende desde la descripción de formas de manifestación hasta consideraciones que buscan su definición como género o modo literario. Cualquiera que sea la perspectiva teórica de los investigadores, sin embargo, se puede trazar una tendencia de considerar lo fantástico en términos de bidimensionalidad. Es decir, lo fantástico (que comprende lo sobrenatural, lo irreal) brota de un mundo conocido a la fuerza de un evento inexplicable, manteniendo dos posibles perspectivas de su interpretación: la racional y la irracional. Las dos posibilidades interpretativas coexisten y se neutralizan mutuamente, y como consecuencia, los mundos fantásticos no pueden ser explicados por un código conocido y coherente.

En *Magical Realism and the Fantastic* Amaryll Beatrice Chanady define la antinomia inherente del texto fantástico como una presencia simultánea de dos códigos contradictorios. En otras palabras, para ser percibido un elemento como fantástico, debe existir una conciencia de la otredad de dicho elemento con respecto a una visión previamente establecida del mundo. Consecuentemente, lo fantástico

introducido a través de lo sobrenatural está visto como problemático ya que no puede ser integrado por completo dentro del código ideológico contenido en el texto.

Esta tensión de códigos se ve reflejada de una u otra manera en la mayoría de las consideraciones teóricas dedicadas al problema de lo fantástico. En *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* Tzvetan Todorov ofrece un modelo estructural de lo extraño y lo maravilloso que está basado en el tratamiento de la realidad y sitúa lo fantástico en el momento de vacilación entre la aceptación de un evento como sobrenatural o la busca de maneras racionales de explicarlo. Por su parte, en *The Fantastic in Literature*, Eric Rabkin ve lo fantástico como un ámbito donde se encuentran dos perspectivas contradictorias: las leyes constitutivas del mundo narrado, basadas en la lógica convencional y el conocimiento empírico, chocan con los eventos narrados que evocan el código de lo irracional, la superstición y el mito. Para Roger Caillois en *Imágenes, imágenes*, la ambigüedad es esencial para lo fantástico y reside en el hecho de que les obliga a los lectores a decidir si pueden o no aceptar los eventos sobrenaturales descritos en el texto. En *Teoría de lo fantástico*, Harry Belevan explica esta ambigüedad como un atentado producido por lo fantástico que es a la vez algo inscrito permanentemente dentro de la realidad y una afrenta a esa misma realidad que lo circunscribe. La idea de que la misma existencia de lo fantástico deriva de una relación paradójica con la realidad—a la vez dependiendo de ella y desafiándola—se puede encontrar también en las obras analíticas de Louis Vax, Irène Bessière y Ana María Barrenechea, entre

muchos otros. El concepto común es que, en palabras de Chanady, la ambigüedad de lo fantástico reside no en la naturaleza del objeto o evento, sino en la naturaleza de un mundo regido por normas que se destruyen en el contacto con fenómenos que las contradicen.

Una implicación importante de la observación de Chanady es que al analizar los hechos sobrenaturales en un texto desde el punto de vista de la ambigüedad, lo que en efecto se acaba por examinar no es la naturaleza de la realidad misma, sino los mecanismos del sistema de representación, es decir, de la lengua (que a nivel discursivo es portadora y constructora de las convenciones culturales dominantes). Esto nos refiere al plano estructural, a la dinámica del proceso de producción de sentido en el cual la configuración de los elementos del texto depende en gran parte de los receptores implícitos.<sup>2</sup> Es decir, se trata de la relación de los signos y sus respectivos contextos interpretativos, lo cual en efecto compone el campo con que se ocupa la rama de la semiótica denominada pragmática. El enfoque pragmático puede resultar especialmente eficaz a la hora de analizar textos en los cuales la retórica de la ambigüedad es clave para su definición genérica o modal. Y, desde luego, es por esa razón que he optado por una aproximación pragmática en la búsqueda del texto fantástico femenino.

El discurso a doble voz, esta presencia de dos códigos opuestos y/o complementarios en un mismo texto, es también una característica fundamental de la escritura femenina. El problema de cómo expresar una realidad específica a través de un lenguaje que la excluye es central para el feminismo contemporáneo desde la

aparición de *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf (donde la imagen de la subjetividad femenina adquiere la forma de un fantasma que se entreve entre las líneas del texto de la tradición patriarcal). La preocupación con la expresividad femenina—la apropiación del discurso dominante por parte de la mujer, el problema de la existencia de un lenguaje propiamente femenino—es especialmente vigente dentro de la tradición del feminismo francés y en la obra de sus representantes más reconocidas: Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva. Las citadas autoras se dedican a la busca, la manifestación y la creación de la "sintaxis femenina" y de sus obras es fácil deducir que la especificidad de lo femenino textual se puede encontrar precisamente en la subversiva ambigüedad de la coexistencia de códigos diferentes y/o opuestos en un compartido campo de enunciación.

Como se puede ver de lo expuesto hasta aquí, existe un paralelo directo entre los fundamentos de la escritura femenina y la escritura fantástica: una inherente ambigüedad, una cualidad subversiva, una marginalidad con respecto a la convención literaria y cultural. Esta afinidad, sin embargo, no significa identificación. Es de suponer que dentro de lo fantástico habrá una diferenciación entre el texto masculino y el texto femenino basada en preferencias de tema y de procedimientos de exposición. Con todo lo dicho en mente, hay que destacar que existen dos dificultades básicas en la definición del texto fantástico femenino. La primera reside en el hecho de que tanto la escritura fantástica como la femenina pueden ser consideradas como tales al ser percibido su código de subversión. Este código a veces puede ser hábilmente disfrazado, discernible sólo para lectores

dispuestos a verlo: la novela corta de Almudena Grandes que analizo en el presente proyecto es representativa para esta clase de textos. La segunda dificultad es resultado de la falta de una definición uniforme tanto para la escritura fantástica, como para la femenina. Los varios intentos de delinearlos tropiezan con una quizá inevitable mezcla de niveles de abstracción. La enumeración y clasificación de temas e imágenes recurrentes a veces se confunde con un enfoque de carácter teórico totalizador.

Así ocurre, desgraciadamente, con dos de los pocos estudios dedicados específicamente a lo fantástico femenino: el libro de Lucy Armitt, *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic* (2000), en que se analiza la obra de varias autoras de la segunda mitad del siglo veinte, y la tesis doctoral de Zoé Jiménez Corretjer, *Una búsqueda de lo fantástico femenino* (1996) que se centra en textos fantásticos de autoras hispanas del siglo veinte. Estos dos estudios son buenos ejemplos ilustrativos, ya que combinan la problemática de lo fantástico con la de la escritura femenina. El libro de Armitt ofrece un excelente panorama del tratamiento femenino de varias modalidades fantásticas (lo gótico, lo mágico-realista y la ciencia-ficción, entre otras), desafiando el modelo teórico de Todorov pero sin conceptualizar uno alternativo. Su enfoque no hace más que destacar que la descripción de elementos formales hecha por el estructuralista francés no logra encajar el deseo femenino y su fuerza subversiva.<sup>3</sup> El estudio de Jiménez Corretjer, por su parte, es uno de los escasísimos intentos de analizar lo fantástico femenino dentro del contexto hispánico y ofrece una presentación competente de los

problemas de género literario y sexual. Sin embargo, los problemas teóricos son más bien un pretexto para el análisis concreto de un vasto corpus de obras. En contraste con los logros más bien descriptivos de los dos ejemplos discutidos aquí, se intenta con el presente estudio buscar un posible modelo analítico que pueda integrar tanto el plano de la descripción formal como el de la interpretación ideológica de los textos fantásticos femeninos.

La cantidad enorme de la bibliografía dedicada tanto al texto femenino como al texto fantástico es un signo que los debates sobre estos fenómenos están lejos de ser agotados. Es signo también de un problema teórico-metodológico de enfoque. La mayor dificultad probablemente deriva de cómo combinar un modelo sistemático de descripción con la relación entrópica entre contexto y formación. ¿Cómo conciliar el equilibrio de la abstracción con el desequilibrio del cambio? Una posible respuesta se puede encontrar en la pragmática que, como ya he mencionado, se ocupa con la relación de los signos con su contexto. Conservando el valor epistemológico del modelo estructural de los signos, la pragmática permite analizar el sentido de dichos signos a base de su función dentro de diferentes contextos interpretativos. O, en otras palabras, un análisis pragmático se ocupa no sólo con las interpretaciones subjetivas producidas por un texto, sino también con las estructuras objetivas de dicho texto que generan las potencialidades de lectura.

De lo expuesto hasta aquí se puede ver que la pragmática ofrece la singular ventaja de responder de una manera inclusiva a una pregunta clave: ¿de qué depende la determinación de un texto: del modo de su construcción o del contexto

de su interpretación? Como señala Roger Chartier, la crítica literaria está dividida entre dos tipos de enfoques que son fundamentalmente diferentes. Por una parte, tenemos los enfoques para quienes la lectura del texto deriva de sus estructuras internas. Por otra parte, existen los enfoques que buscan localizar los criterios de interpretación fuera del texto, en el individuo o en la comunidad de lectores. En su intento de resolver la tensión entre los dos tipos de enfoques, Chartier propone una perspectiva histórica y en su descripción de esta perspectiva, involuntariamente quizá, ha logrado ofrecer una definición que bien podría servir como epítome de la pragmática como una combinación entre lo formal y lo contextual:

[History] offers two approaches that are necessarily linked: reconstructing the diversity of older readings from their sparse and multiple traces, and recognizing the strategies by which authors and publishers tried to impose an orthodoxy or a prescribed reading on the text. Among these strategies, some are explicit and rely on discourse (in prefaces, prologues, commentaries, notes), and others implicit, making of the text a machinery that by necessity must impose a comprehension held to be legitimate. Guided or trapped, the reader invariably finds himself inscribed in the text, but in turn the texts is itself inscribed variously in its different readers. Therefore, it is necessary to bring together two perspectives that are often disjointed: on the one hand, the study of the way in which texts and the printed works that convey them organize the prescribed reading;

and on the other, the collection of actual readings tracked down in individual confessions or reconstructed on the level of communities of readers—those "interpretive communities" whose members share the same reading styles and the same strategies of interpretation.

(157-58)

Como hemos visto, el problema de la determinación de un texto es orgánicamente relacionado al aspecto pragmático. Es posible, sin embargo, inconscientemente identificar la pragmática de un texto con la categoría de lo subjetivo en la filosofía clásica y formar así una actitud hacia la pragmática como hacia algo que no es inherente al texto, algo que puede distraernos de su estructura objetiva. En realidad, el aspecto pragmático es el aspecto operativo del texto ya que el propio mecanismo de la función textual implica la introducción de un factor externo. Este factor puede ser otro texto, un lector o un contexto cultural, y es necesario para realizar la capacidad potencial del texto de crear un sentido nuevo (Lotman, 175-77). Por eso, el proceso de transformación del texto en la conciencia del lector, así como la introducción de esta conciencia en la interpretación del texto no producen un momento de tensión con su estructura objetiva. Al contrario, revelan el mecanismo funcional de dicha estructura.

Para lograr mi meta de buscar y de poner de relieve la especificidad de lo fantástico femenino he optado por un enfoque pragmático donde el texto se considera un signo complejo. Apoyándome tanto en las teorías estructuralistas de lo fantástico, como en las teorías feministas de lo fantástico, mi meta es enfatizar el

aspecto interpretativo de los textos. Se buscará lograr esa meta a través de un análisis discursivo que va a formar la base para la distinción entre el “texto femenino” y el “texto masculino” examinando el uso y la organización de los componentes fantásticos en un texto y su efecto ideológico en el proceso de la interpretación.

Hasta cierto punto, la distinción entre “texto femenino” y “texto masculino” que caben dentro de la misma categoría genérica o modal pero se diferencian a nivel discursivo, se puede ilustrar por el análisis contrastivo que hace Rodrigo Cánovas entre *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *La casa de los espíritus* de Isabel Allende en el artículo “Los espíritus literarios y políticos de Isabel Allende”. El crítico chileno muestra que entre los dos libros existe un parentesco literario que se basa en el modo de fabular (realismo mágico). Sin embargo, las aparentes semejanzas en la construcción de la trama—el hecho de que se traza la historia de una familia inscrita en la historia de una comunidad más amplia—llevan justamente a la consideración de las diferencias. Dentro del ámbito de un lenguaje que incorpora naturalmente fenómenos extraños se produce un proceso de reescritura: el texto femenino de Allende invierte el masculino de García Márquez. Conservando el efecto mágico del ritmo cíclico en la desenvoltura de los hechos, Allende ofrece una versión femenina: al árbol genealógico masculino se le contrapone uno femenino; a la “sublime ascensión a los cielos de una niña inmaculada, la Remedios” se le responde con “el triste yacer de Rosa la Bella, inmovilizada por un veneno voraz . . . y violado su ataúd por un amante necrofilico” (221); en contra de

los nombres repetitivos de los Buendía, los personajes femeninos chilenos llevan nombres distintos (aunque unidos semánticamente por la imagen de la luz). La representación discursiva de Allende a la vez refleja y transforma el texto de García Márquez.

Este fenómeno de reflejo y distorsión simultáneos, así como la mutua inscripción del lector en el texto y del texto en el lector muestra cierto paralelismo con un proceso canóptico (el de producir reflejos en superficies que pueden desempeñar el papel de espejos): el reflejo depende del sujeto reflejado y el sujeto reflejado es influido por el reflejo. Además, es sabido que en cualquier tipo de lectura/escritura el sujeto que la produce últimamente ve reflejado su propio Yo en el texto. No es extraño, por consiguiente, que el espejo con frecuencia aparece como una metáfora del texto.

Es necesario, sin embargo, señalar que en el campo semántico existen dos opiniones opuestas en cuanto a la identificación entre el texto y el espejo, y la diferencia reside en la cuestión si el espejo es capaz de producir signos. Según lo dicho por Umberto Eco en *Semiotics and the Philosophy of Language*, el espejo es una superficie neutral cuya función es ampliar nuestro campo de percepción. Es nada más que una prótesis que produce un reflejo fiel. El aparente cambio de la orientación derecha-izquierda es simplemente una ampliación de nuestras capacidades perceptivas enriquecidas por la perspectiva desde el punto de orientación del espejo. El espejo no interpreta y no crea signos. En lo de sustituir un objeto por una imagen se ve la sombra de un proceso semiótico, pero la sustitución

no puede ocurrir sin la presencia del objeto reflejado; por eso el espejo no es más que síntoma de una presencia. El único que interpreta es el observador, no el espejo (193-98). Por eso cualquier identificación entre texto y espejo se debe producir estrictamente a nivel metafórico.

Por su parte, en *Kultura i informatzia [Cultura e información]* Yuri Lotman se centra en la capacidad del espejo de duplicar y señala que la duplicación es el tipo más simple de transferir la organización de un código a la esfera de un trabajo consciente de estructuración mental. El argumento clave de Lotman es que la duplicación con la ayuda del espejo nunca es una repetición simple: cambia el eje derecha-izquierda o, en otras palabras, el espejo tergiversa/deforma duplicando, y así revela el hecho de que la imagen a primera vista natural es una proyección que lleva un lenguaje determinado de modelación (177-79). Es interesante la observación del semiótico ruso que una equivalencia literaria del motivo del espejo es el tema del doble. Lo que se encuentra al otro lado del espejo es un modelo extraño del mundo común y corriente, y de la misma manera el doble es un reflejo modificado del personaje. Alterando la imagen del personaje según las leyes canónicas, el doble es una combinación de rasgos que permiten ver tanto su base invariante como sus modificaciones. El cambio de la simetría entre derecha-izquierda puede recibir muchas y variadas interpretaciones: el muerto como doble del vivo, el feo del guapo, el criminal del santo, lo mezquino de lo sublime, entre muchas otras posibilidades, lo que crea un campo amplio para la construcción artística.

Tanto la visión de Eco como la de Lotman pueden reconciliarse al operar con el entendimiento de que la relación entre el espejo y el texto es metafórica y no de una analogía directa. Ambas visiones tienen la ventaja de proyectarse en el campo de la pragmática y de centrarse en el problema de la percepción, lo que inevitablemente suscita unas cuantas preguntas claves sobre la interrelación entre la personalidad del observador y la realidad de lo observado y sobre la diferencia (existente o no) entre la interpretación femenina y la masculina. Para enfocar estos problemas se introducirá el criterio de distanciamiento-identificación para mostrar los dos paradigmas en la interacción de ambos sexos con el texto narrativo. También, en la búsqueda de la especificidad femenina, voy a analizar el rasgo de subversión, mostrando que en el ámbito de lo fantástico se produce una doble inversión de realidades cuando en el espejo de la escritura se refleja una subjetividad femenina.

Es precisamente la realización de esta doble capacidad de transgresión del texto fantástico femenino que se va a examinar en las obras de Allende, Grandes, Fernández Cubas y Boullosa. La selección de los títulos obedece a cuatro criterios. El primer criterio es contemporaneidad: todos los textos son relativamente recientes, escritos hacia fines del siglo veinte. El segundo criterio es comparabilidad: son textos que se prestan a un estudio comparativo ya que en todos es posible delinear elementos comunes (el tratamiento de la narradora, el cuerpo, el fantasma y el espejo) que pueden ser contrastados en sus respectivos usos contextuales. Y por fin, el tercer criterio es valor artístico: siendo el más subjetivo de los criterios, su

argumentación va a formar parte inherente de la discusión del valor cultural del texto fantástico y del texto femenino.

Desde el punto de vista estructural, el presente estudio está compuesto por cinco capítulos, todos organizados por la metáfora crítica del reflejo especular. En primer capítulo, “Definición y teorización de lo fantástico”, el proceso canóptrico de duplicación, inversión y autorreferencialidad conduce a la discusión de la definición terminológica de lo fantástico, así como a la delimitación de lo fantástico femenino en términos pragmáticos de preferencias estilísticas y estrategias representacionales. Los cuatro capítulos que siguen están dedicados a cada uno de los textos seleccionados que son introducidos por un paradigma arquetípico en la interacción con el espejo.

En el capítulo dos, “Mundos de palabras: Scheherazada creadora,” dirijo el enfoque al problema de la doble ficcionalidad de *Eva Luna* y de los *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende. El arquetipo de Lilith como representación del deseo femenino al que se accede a través de la puerta del espejo es la clave para la interpretación del personaje de Eva: una Scheherezada contemporánea quien encuentra a su “doble” (Ralph) mientras encarna con sus palabras los fantasmas de la memoria y de la fatasía.

En el capítulo tres, “El espejo y el espejismo: Scheherazada elusiva,” analizo el deseo femenino en “Los ojos rotos” de Almudena Grandes a través de los arquetipos de Narciso y Blancanieves. La narradora no confiable y la centralidad del fantasma, el espejo y la descorporalización del personaje central femenino son los

elementos textuales que conducen a la interpretación de la obra como fantástico-femenina.

En el capítulo cuatro, “Mundos soñados: Scheherazada mágica,” examino la novela corta *La Milagrosa* de Carmen Boullosa a través del arquetipo de la Medusa. Los parámetros del texto, analizados en su función de definirlo como fantástico y femenino, son: la metamorfosis del cuerpo; la construcción de la protagonista y narradora como creadora arquetípica; la pluralidad narrativa, discursiva y política en contraste con el fantasma de un régimen autoritario; y la realidad y el sueño como espejos que se reflejan mutuamente.

En el capítulo cinco, “Los dos lados del espejo: Scheherazada enigmática” introduzco el arquetipo de Alicia de Lewis Carroll para estudiar la interacción entre deseo y juego epistemológico en el cuento “Con Agatha en Estambul” de Cristina Fernández Cubas. La interpretación del texto como fantástico y femenino es resultado del estudio del valor significativo de varios elementos constitutivos de la narración: la desfiguración perceptiva y corporal; el fantasma de un género literario (la novela detectivesca); el espejo como registro de una verdad efímera; y la fusión entre realidad y sueño.

El presente esfuerzo analítico va a buscar la especificidad de lo fantástico femenino en el ámbito de la pragmática, delineando la presencia de una preferencia estilística de cuestionar la realidad a través de lo arquetipal y de las alteradas percepciones subjetivas que suscitan la presencia temática del sueño, la visión, la alucinación, la corporalidad transformada, la duplicación (tanto en forma de doble

como en forma de reflejo especular) y lo fantasmal. Lo que espero mostrar también es cómo las autoras españolas e hispanoamericanas hacen uso de elementos fantásticos de índole universal y arquetípica, valiéndose a la vez de conceptos, ideas y símbolos proporcionados por sus respectivas culturas.

## NOTAS

<sup>1</sup> En el contexto del presente estudio el término “escritura femenina” se refiere específicamente a textos creados por mujeres.

<sup>2</sup> A lo largo del presente estudio los términos “estructural” y “sistémico” aparecen como sinónimos. Esta concesión terminológica se debe al hecho de que la mayoría de los investigadores citados usan las palabras como portadoras del mismo significado que indica una relación dinámica entre los elementos de una construcción permitiendo trascender la oposición entre forma y contenido. Sin embargo, cabe recordar que es posible introducir una distinción terminológica entre estructura (la configuración de los elementos de una formación) y sistema (las relaciones entre los elementos de una formación). Esta distinción tiene el beneficio de poner de relieve que sistema y estructura se constituyen mutuamente: una muestra perfecta para ejemplificar y explicar el fenómeno de la autorreferencialidad en el ámbito epistemológico. Dependiendo del nivel de abstracción, muchos estudios lingüísticos, literarios y culturales podrían beneficiar de una mayor precisión terminológica que trazará la distinción entre discurso (lo estructural) y lengua (lo sistémico) permitiendo mostrar con más claridad a qué orden pertenecen los aspectos textuales estudiados.

<sup>3</sup> Existen, sin embargo, otros estudios en que se investigan con más detalle los parámetros de la especificidad y subversión femeninas. Entre éstos cabe mencionar *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981) de Rosemary Jackson quien ofrece un excelente análisis de la fuerza subversiva del deseo femenino, relacionando la terminología psicoanalítica con lo carnavalesco de Bakhtin. También merece consideración el libro de Patricia Klingenberg, *Fantasies of the Feminine* (1999), donde en diálogo intelectual con Jackson, se ofrecen amplias categorías de organización temática que permiten ver las cualidades transgresoras de los cuentos de Silvina Ocampo y su especificidad como textos fantásticos femeninos.

## CAPITULO UNO

### **Definición y teorización de lo fantástico. En busca de lo fantástico femenino.**

#### **1.1. Lo fantástico y el proceso epistemológico**

Desde los albores de la humanidad, desde las primeras narraciones que trataron de describir o explicar el mundo, las fantasías fabuladas han fascinado con la sensación de extrañeza y—muchas veces—de inquietud, nacida en el proceso de entrelazar y confrontar lo experimentado y lo imaginado, lo racional y lo irracional, lo tangible y lo soñado, lo natural y lo sobrenatural. El lector-oyente está invitado a presenciar las experiencias de personajes metidos en ambientes extraordinarios y enfrentados con peripecias que rozan lo inexplicable. Es justamente en ese proceso que se hacen percibir las dimensiones de lo enigmático y lo suprarracional al abarcar tanto las complejas dinámicas de las fuerzas que rigen la existencia, como la construcción de la identidad del ser humano.

A la hora de abarcar lo fantástico desde un punto de vista teórico, resalta una dificultad conceptual fundamental que brota de la ambigüedad que envuelve esta compleja área de estudio. Amaryl Beatrice Chanady observa acerca del asunto que las opiniones críticas discrepan radicalmente en cuanto a cómo definir lo fantástico: como un modo, un género o una actitud hacia la realidad (1). Como observa Krisztina Weller, el problema analítico se complica aún más a la hora de decidir el punto de enfoque (21). ¿Qué es lo que se examina: un grupo de textos, algo que ocurre dentro del texto, algo que ocurre con el lector en el contacto con el texto o

algo que pasa con un personaje dentro del texto? Como se va a mostrar a continuación, es la confluencia de todos estos elementos manifestada en la interacción y mutua inscripción de lector en texto y texto en lector que delimita lo fantástico en términos modales y pragmáticos. Valiéndome de la analogía del reflejo especular, voy a argüir que en cuanto a función lo fantástico produce una sensación de desequilibrio inquietante actuando a nivel epistemológico como un punto de discontinuidad que revela la jerarquía entrelazada entre realidad y representación.<sup>1</sup> A nivel de forma, la imagen canópica será usada para delinear lo fantástico en términos de duplicación e inversión simultánea en relación con el contenido imaginativo de los demás géneros de la literatura de fantasía.

Entre los críticos que se han ocupado con lo fantástico se ha formado un vasto espectro de opiniones que desde variados niveles de abstracción abarcan la estética fantástica. Todorov, cuya aproximación estructuralista delimita lo fantástico como género que se manifiesta respectivamente a los tres niveles—verbal, sintáctico y semántico—crea un modelo analítico que tiene el beneficio de presentar un sistema conceptual detallado y coherente. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1975) tiene el beneficio de hacer evidente una autoconciencia de sus alcances y límites a la vez que hace metacomentario al mecanismo de su construcción, todo hecho con un indudable rigor científico que muestra congruentes sistemas terminológicos y metodológicos. Para el teórico francés lo fantástico es un género que históricamente ha alcanzado y agotado su apogeo en el siglo XIX empezando con la época del Romanticismo. Teóricamente es un género evanescente

que se sitúa en medio de otros dos géneros: el de lo extraño y el de lo maravilloso. Todorov afirma que lo fantástico-puro sólo existe cuando la ambigüedad de los acontecimientos misteriosos que aparecen en la narración se mantiene hasta el final del relato sustentando así la vacilación interpretativa del lector: ¿se puede encontrar una explicación lógica y racional o se trata de manifestaciones de un orden sobrenatural? Los dos extremos que forman el marco de lo fantástico-puro son por una parte el género de lo extraño-puro (dentro del cual los sucesos narrados aparecen como extraordinarios o increíbles pero encuentran una explicación que encaja con las leyes de la razón), y, por otra parte, el género de lo maravilloso-puro en el cual no se encuentra una explicación lógica de los sucesos narrados que rompen los esquemas racionales y quedan en lo sobrenatural. Uno de los ejemplos paradigmáticos de lo fantástico puro que ofrece Todorov es el cuento de Henry James “The Turn of the Screw,” en el cual se mantiene hasta el final la incertidumbre en cuanto a determinar si se trata de una presencia real de fantasmas o si todo es resultado de las halucinaciones de una mujer victimizada por el desconcertante ambiente que la rodea.

Para Roger Caillois un rasgo esencial del género fantástico es la sensación de choque o desconcierto que se produce por la intervención de un evento sobrenatural dentro del mundo cotidiano: “Lo fantástico pone de manifiesto un escándalo, una ruptura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real . Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para asolarlo mejor (*Antología* 8).” Caillois sigue afirmando que el rasgo esencial de lo fantástico es “lo que no

puede suceder y que a pesar de todo sucede . . . en medio de un universo perfectamente conocido y de donde se creía definitivamente desalojado el misterio” (8-9). Esta definición pone de relieve la relación constitutiva que para lo fantástico ejerce la mentalidad racionalista y positivista del hombre moderno cuyo epistema excluye lo sobrenatural. Como observa Juan Herrero Cecilia, “éste es el tipo del lector **implícito** al que se dirige el autor de un relato fantástico para desconcertar su mentalidad y, a través de la impresión de realidad que produce la ficción literaria, hacerle dudar de su *incredulidad* (al menos durante el tiempo de la lectura)” (53).

La investigadora argentina Ana María Barrenechea pone en tela de juicio la teoría de Todorov que identifica lo fantástico puro con la vacilación interpretativa del personaje y del lector. Según su enfoque el rasgo fundamental de lo fantástico es la sensación de problematización. Esta deriva de la la tensión entre hechos que pertenecen a órdenes contrarios produciendo así un contraste que constituye una subversión o una ruptura de lo racional. Este planteamiento, en realidad, tiene un parentesco fuerte con las conceptualizaciones de Caillois:

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-naturales, a-normales o irreales.

Pertencen 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, “Ensayo” 393).

En *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (1974) Irène Bessièrè ofrece planteamientos similares a los de Barrenechea, pero desde el punto de vista de lo que ella llama la “poética de lo incierto”. La incertidumbre que suscita lo fantástico surge de la coexistencia dentro del texto de elementos esencialmente contradictorios. Lo fantástico literario se nutre del mundo cotidiano a la vez que subvierte las nociones comúnmente aceptadas de lo que es normal y real, enfrentándolas con lo irreal, lo irracional o lo sobrenatural. El resultado de esta confrontación es que la realidad descrita en el texto ya se percibe como un mundo enigmático o en términos de ambigüedad. El lector es invitado a participar activamente en la exploración del enigma encontrándose simultáneamente con soluciones verosímiles de diversa índole. Para Bessièrè lo fundamental de lo fantástico no es la duda entre dos órdenes (como sugiere Todorov) sino la contradicción y recusación mutua e implícita de estos dos órdenes. Aunque partiendo de una ambientación realista, el relato fantástico convierte la realidad en algo problemático para el sujeto que cuestiona los fundamentos de sus propias creencias. En este sentido, lo fantástico es una figura de un cuestionamiento cultural.

En la línea de enfoque propuesta por Caillois y Barrenechea se puede situar también la concepción de Antonio Risco quien considera la literatura fantástica como “aquella en que lo extranatural se enfrenta con lo natural produciendo una perturbación mental, de cierto orden, en algunos de los personajes que viven la experiencia y, en un segundo término, en el lector. Es decir, que de uno u otro

modo, ese encuentro ha de presentarse como sorprendente o escandaloso”

(*Literatura fantástica* 139). La implicación que se puede derivar de las observaciones de Risco es que lo fantástico es un efecto textual que origina y se determina por el epistema dominante:

En su mecanismo [lo fantástico] implica el conflicto básico entre credulidad y escepticismo que sólo puede manifestarse con todo su vigor—con el que exige esta literatura—en un momento cultural de marcada tendencia racionalista, que ha de impregnar, por supuesto, a la mayor parte de los lectores. (*Literatura fantástica* 143).

Es interesante notar, también, que según Risco no existe un discurso fantástico específico pero sí se pueden señalar algunas predilecciones por ciertos procedimientos de escritura. Estos procedimientos forman cinco modalidades: el contraste de dos espacios opuestos en sus leyes; la intervención de lo maravilloso en lo cotidiano; lo fantástico puro que se asocia con la irrupción de un elemento caótico en la lógica de la anécdota; la fusión de la ficción/el sueño con la realidad; la confusión de retórica y diégesis. A la medida que está usando básicamente las mismas modalidades para designar tanto el género fantástico como el maravilloso, Risco opina también que la literatura fantástica es aquella donde hay una confrontación entre lo extranatural y lo natural. En otras palabras, lo fantástico se da cuando los fenómenos descritos en el relato se problematizan o sorprenden, mientras que en lo maravilloso, lo extranatural no es problemático sino normal en ese medio.

De este breve panorama de opiniones críticas se pueden deducir dos tendencias en la consideración de lo fantástico. La primera tendencia es considerar lo fantástico en términos de desequilibrio, sea éste descrito como “vacilación”, “irrupción”, “confrontación” o “tensión” (la lista puede extenderse ad infinitum). La segunda tendencia es conceptualizar lo fantástico como un *efecto* textual. Esta definición de lo fantástico como un efecto codificado en el texto y decodificado por el lector abre una compleja discusión si hay que definirlo como género o modo. En su análisis perspicaz de la teoría de los géneros Lynette Hunter delinea varias aproximaciones al problema de los modos (19-22) entre las cuales resaltan las de Alastair Fowler en *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (1982) y de Fredric Jameson en “Magical Narratives: Romance as Genre” (1975). Para Fowler los modos son internos y abarcan aspectos como actitud, propósito, tono, sujeto y público (Hunter 20). Son también estructuralmente ligados a los géneros y carentes de autonomía formal; su mutabilidad depende de la mutabilidad de los géneros. Jameson, por su parte, toma como base el concepto de causalidad estructural de Althusser y parece implicar que entre género y modo existen diferencias en cuanto a actividad y que estas diferencias operan en la interrelación histórica entre obra individual y conjunto genérico (Hunter 21). Según esta perspectiva, un modo, en contraste con un género, no es un tipo de artefacto verbal, ni es estrictamente gobernado por las convenciones de una época dada; es una posibilidad formal. El modo es primordialmente semántico y rige “cuestiones

internas” mientras que el género tiene que ver con las leyes sintácticas y los requisitos de una forma fija (Jameson 151).

Tanto Fowler como Jameson parecen coincidir en la presuposición de que el modo es una potencialidad de crear sentido inscrita en el texto. Este aspecto del modo lo adscribe más bien al nivel pragmático ya que el sentido se activa por el contexto y es función de la interpretación. Recordando las tendencias críticas de percibir lo fantástico como un efecto textual que produce desequilibrio a base de la problematización de órdenes de realidad diferentes, me parece acertado afirmar que lo fantástico se define en términos de modalidad y se manifiesta como resultado de un proceso pragmático de descodificación.

Hablando de la función de lo fantástico, Todorov vuelve a reiterar la importancia de los eventos extraños a base de cuya percepción especial se define la modalidad fantástica:

The fantastic is defined as a special perception of uncanny events, and having described this perception at some length, we must now examine in detail the other part of the formula: the uncanny events themselves. . . In speaking of *uncanny* event, we do not take into account its relations with the contiguous events, but its connections to other events, remote in the series but similar or contrasting. . . Ultimately, the fantastic text may or may not be characterized by a certain composition, by a certain “style.” But without “uncanny events,” the fantastic cannot even appear. The fantastic does not

consist, of course, of these events but they are necessary condition for it. Hence our attention to them. (91-92)

Planteando la pregunta de cómo contribuyen los elementos fantásticos a la construcción e interpretación de la obra, Todorov observa que adoptando un enfoque funcional se pueden encontrar tres respuestas. Primero, lo fantástico produce un efecto particular en el lector—horror, curiosidad, desequilibrio—que no se encuentra en otras formas literarias. Esta función de lo fantástico se relaciona con el nivel pragmático. Segundo, lo fantástico influye en la narración: la organización de la trama conforma a modelos que con más eficacia rendirían el efecto buscado. Esta función se relaciona con el nivel sintáctico. Y tercero, a nivel semántico, lo fantástico parece tener una función muy particular: “. . . the fantastic has what at first glance appears to be a tautological function: it permits the description of a fantastic universe, one that has no reality outside language; the description and what is described are not of a different nature” (92).

Parémosnos con más detalle en dicha “función tautológica”. Según ésta, en palabras de Todorov, “the supernatural constitutes its own manifestation, it is an auto-designation” (162). Es decir, se trata de una jerarquía entrelazada entre realidad y representación que se constituyen mutuamente. Y esta jerarquía entrelazada se refleja, como en un espejo en el sentido de Eco (una superficie que registra una presencia), en la función pragmática de producir un desequilibrio a base de lo sobrenatural. Este desequilibrio, esa vacilación entre lo real y lo imaginado, opera como un punto de discontinuidad que revela una subyacente relación sistémica

autorreferencial.<sup>3</sup> La consecuencia es la realización de una paradoja: “by the hesitation it engenders, the fantastic questions precisely the existence of an irreducible opposition between real and unreal” (Todorov 167). Extendiendo la implicación filosófica de esta afirmación Todorov observa también: “By its very definition, literature bypasses the distinctions of the real and the imaginary, of what is and of what is not. One can even say that it is to some degree because of literature and art that this distinction becomes impossible to sustain” (167).

El cuestionamiento de los límites precisos entre lo real y lo imaginado se puede buscar también a nivel lingüístico siendo la literatura algo que nace y se sostiene por la lengua. La referencialidad del lenguaje también es basada en una paradoja fundamental, la de la arbitrariedad-no arbitrariedad del signo lingüístico. La arbitrariedad del signo es vigente en el proceso de designación primaria a nivel semántico cuando a ciertos significantes (referentes) se les adscriben determinados significados. La no-arbitrariedad del signo se manifiesta a nivel sintáctico y estructural, en la interacción entre los signos que obedece a las reglas de la normatividad. Es decir, a nivel semántico no disponemos de una realidad *per sé*, sino de una representación de una realidad: o, como diría Wittgenstein, tenemos el mapa, no el territorio. Siendo el lenguaje un sistema referencial por excelencia (uno que tanto forma como es formado por los procesos de conciencia) filosóficamente es fácil concretar la idea que el acceso al hecho ontológico a través de los sistemas cognoscitivos es parcial e incompleto. Es decir, se pone en tela de juicio la pretensión de complejidad y absoluto de los sistemas epistemológicos abriendo paso

a los conceptos de indeterminación y caos frecuentemente ligados a un aspecto paradójico de autorreferencialidad.<sup>4</sup>

Es decir, el epistema que empieza a cobrar importancia desde la segunda mitad del siglo veinte implica una conciencia elevada acerca de los alcances y límites de nuestros sistemas descriptivos. O, en palabras de Todorov, “today, we can no longer believe in an immutable, external reality, nor in a literature which is merely the transcription of such a reality” (168). Esto, para el crítico francés, causa “la muerte” de la literatura fantástica ya que se disipa la premisa fundamental (un concepto de realidad fijo) que produciría la vacilación entre lo actual y lo imaginado. En contraste con la conclusión de Todorov, mi argumento es que lo fantástico (definido como efecto codificado en un texto) sigue vigente: su versión contemporánea sigue suscitando desequilibrio, pero la oscilación resultante es indicación de una paradoja inherente en la interrelación entre lo real y lo ficticio los cuales, desde el punto de vista epistemológico, forman una jerarquía entrelazada de mutua construcción.

El desequilibrio cognoscitivo que suscita lo fantástico surge de la sensación conscientizada de que nuestras percepciones parecen esconder una desconcertante paradoja subjetiva. Si es necesario encontrar un relato paradigmático de lo fantástico contemporáneo, creo que un buen ejemplo sería “Axolotl” de Julio Cortázar. En el cuento, un narrador anónimo es obsesionado con observar los ajolotes (animales anfibios) en un acuario. Con la desenvoltura de la narración se hace claro que desde el otro lado del cristal del acuario también se dirige una mirada que observa al

observador y pertenece, paradójicamente al mismo narrador quien espera que algún día él, el visitante del acuario, escribiría sobre su fascinación con él, el ajolote. En un continuo vaivén entre la conciencia del hombre y la de la salamandra se produce la oscilación entre identificación y distinción simultáneas del Yo y el Otro, hombre y animal, observador y observado, texto escrito y texto que está por escribirse. La interrelación entre identidad y textualidad presentada a través del conflicto problemático en la determinación de lo real y lo ficticio es un aspecto clave de la versión contemporánea de lo fantástico.

Este aspecto frecuentemente se introduce a través de la técnica del “texto dentro del texto” (un documento, una otra obra de ficción dentro de la narración primaria) que pone de relieve el carácter ficticio de toda percepción. La construcción retórica del “texto dentro del texto” aparece como el núcleo en que se engendra el efecto fantástico en tres de las obras que forman parte del presente análisis. En *Eva Luna* la vemos en el final ambiguo que entrelaza el texto de la novela escrito por la autora empírica Isabel Allende con el texto que va escribiendo/narrando la protagonista, Eva. En *La Milagrosa* de Carmen Boullosa es parte de la estructura corporal de la narración compuesta por una heterogeneidad de textos. En “Con Agatha en Estambul” de Cristina Fernández Cubas se manifiesta a través de la presencia espectral del género detectivesco que impone el marco dentro del cual la narradora emprende la fabulación de sus propias experiencias como resultado de un juego epistemológico. Resumiendo el análisis que hace Lotman de la construcción retórica de “texto dentro del texto”, incluyo aquí la observación que

ésta subraya el elemento de juego en el texto travesando con la percepción de realidad a base de la ambigüedad de las fronteras entre lo intratextual y lo extratextual (Lotman, *Kultura* 199). Es precisamente en el juego de lo real-irreal, ilusión-delusión que lo fantástico contemporáneo se puede llamar el equivalente literario del desconstruccionismo mostrando un parentesco con este modo a través de la participación en lo que Jacques Derrida llama “juego libre”, es decir, el uso de estrategias narrativas que se aprovechan del elemento de imprevisibilidad implícito en todas sistemas de comunicación (Weller 25). Resumiendo, en cuanto a función, lo fantástico contemporáneo es un modo que produce el efecto textual de desequilibrio a base de la discontinuidad y oscilación epistemológica que revela la jerarquía entrelazada entre realidad y representación. El elemento de juego que implica este modo le otorga dimensiones metatextuales y desconstruccionistas, marcándolo como un fenómeno posmoderno.

Ahora bien, ¿cómo delinear lo fantástico a nivel de forma, cuáles son sus dimensiones temáticas, sus temas y motivos recurrentes? ¿En qué se asemeja y/o diferencia de los demás géneros o modos de la literatura de contenido imaginativo? Para abarcar este problema me parece oportuno introducir la distinción terminológica que hace Krisztina Weller entre “fantasía” y “lo fantástico”. Ella empieza con la observación de que si un individuo quien no es especialista en teoría literaria intentara definir lo fantástico, en su lista de ejemplos se agruparía un espectro amplio de textos imaginativos que se clasifican como ciencia ficción, fantasía maravillosa, lo oculto, lo legendario, los cuentos de hadas. Parece que

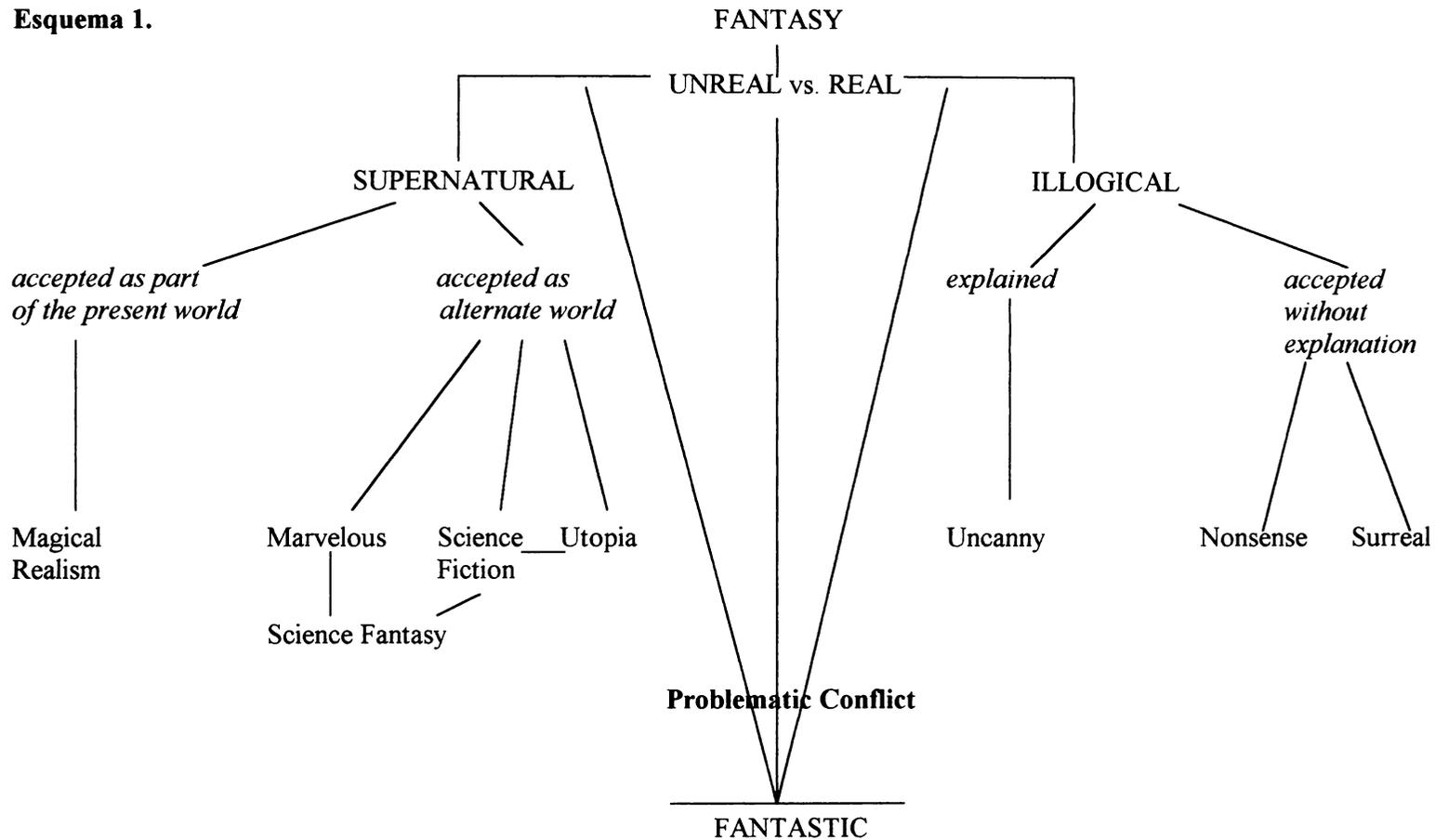
existe una tendencia de llamar todo lo imaginativo “fantasía”, incluyendo también la acepción del término como sinónimo del quehacer literario. Como observa William Irwin en *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*, el problema se magnifica por el hecho de que las dos nociones, “fantasía” y “lo fantástico” comparten una amplia área de contigüedad y, consecuentemente, dentro de la crítica literaria su estudio lleva a muchas confusiones que derivan de la presuposición de que “fantasía” y “lo fantástico” son idénticos (8). Una razón para esta confusión es la homonimia entre el adjetivo “fantástico” que deriva de la palabra “fantasía” y el término “lo fantástico” que, según la perspectiva del investigador, denota un género o modo específico.

La complejidad de la confusión terminológica se puede ver en el hecho de que, al formar el concepto italiano de lo fantástico, Italo Calvino lo define como todo aquello que es maravilloso, fabuloso y mitológico, es decir, en gran parte incluye lo que Todorov define como maravilloso. Por su parte, Todorov y Rabkin excluyen lo maravilloso de su versión de fantasía/lo fantástico donde los dos términos aparecen como sinónimos absolutos (Weller 6). Esta sinonimia absoluta aparece también en el excelente estudio de Lynette Hunter, *Modern Allegory and Fantasy*, en el cual la fantasía/lo fantástico se contrasta con la alegoría desde el punto de vista retórico. Una de las contribuciones de Weller en cuanto a claridad terminológica es la definitiva distinción entre lo fantástico y la fantasía. Según su perspectiva la fantasía es una modalidad amplia que incluye los géneros que sostienen los elementos sobrenaturales e ilógicos sin que éstos produzcan un choque

con el sistema de creencias de los receptores implícitos. Dentro de los géneros de la fantasía los hechos extraños o sobrenaturales se incorporan de dos maneras: al incluirlos como partes naturales del mundo ficticio o al ofrecer una explicación racional para su presencia. Por su parte, lo fantástico aparece como una pirámide invertida: puede incluir el espectro de imágenes y tropos característicos para los géneros de la fantasía, pero difiere fundamentalmente en cuanto al efecto que tienen los elementos sobrenaturales y extraños: no ofrece ni explicación, ni incorporación natural, al revés, presenta un conflicto problemático que provoca el desequilibrio del lector a la hora de percibir un hecho como real o no (véase Esquema 1).

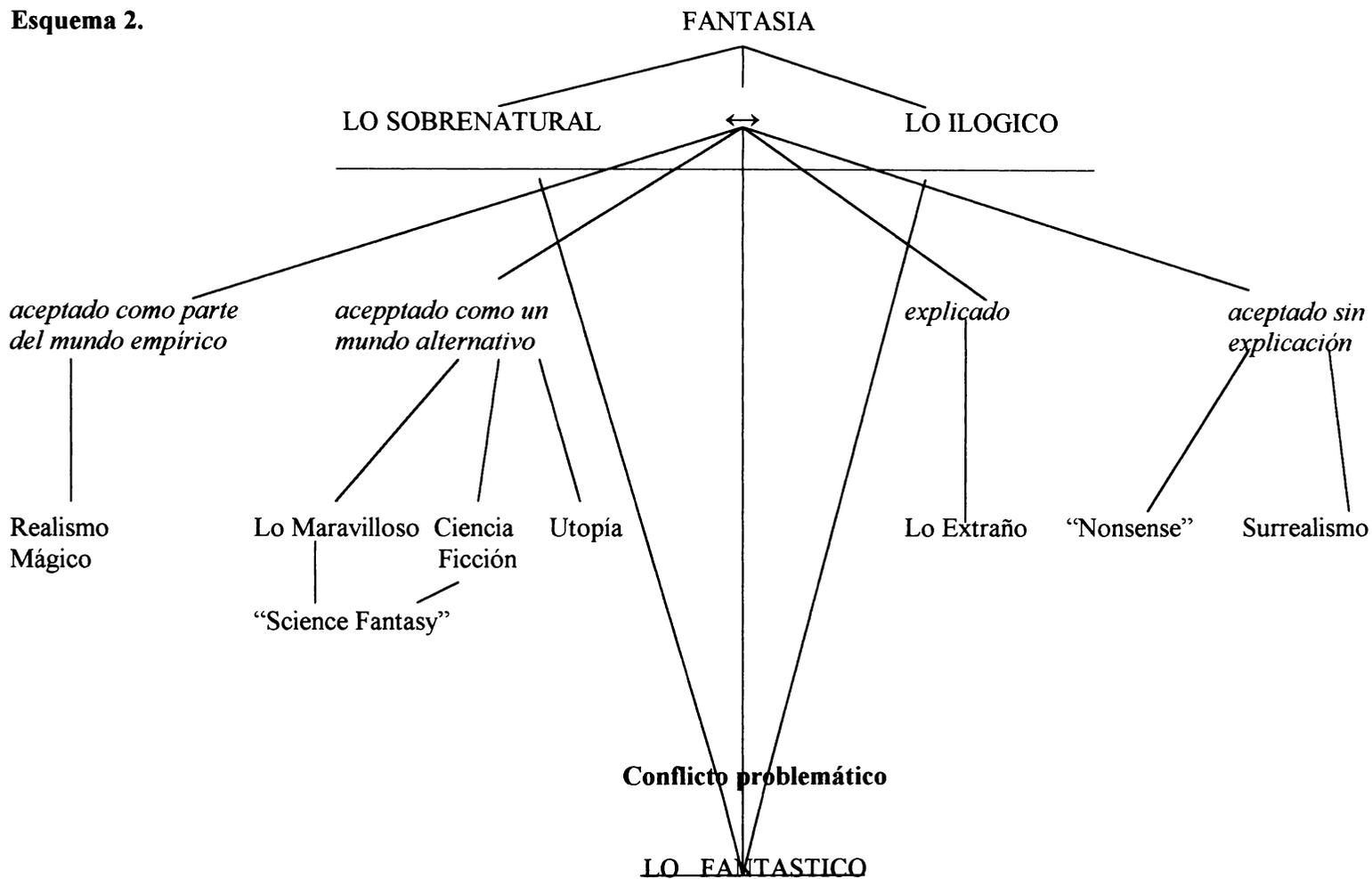
Dentro de la perspectiva presentada por Weller, lo maravilloso no se puede identificar con lo fantástico ya que en un mundo donde la magia es la norma lo extraordinario no irrumpe en el orden que es percibido como natural (9). Por su parte, aunque contenga elementos sobrenaturales, el realismo mágico tampoco es fantástico ya que lo sobrenatural se funde con el mundo de la narrativa (10). Es decir, la meta del texto mágico-realista no es de producir un desequilibrio en su lector implícito a la hora del encuentro de éste con los elementos sobrenaturales incorporados en el texto.<sup>5</sup> Y por fin, las utopías tampoco encajan con la definición de lo fantástico ya que describen sociedades imaginadas, lo suficientemente alejadas como para formar un mundo alternativo que no se entremete con el nuestro (10).

## Esquema 1.



Weller, Krisztina Irene. *Postgothic Prose and Games Fantasists Play: A Study on the Contemporary Fantastic Narrative of Perucho, Sastre and Fernández Cubas*. Diss. U of Toronto, 1991. 11.

Esquema 2.



El esquema conceptual que propone Weller ofrece muchos beneficios en cuanto a claridad terminológica. Sin embargo, también presenta algunos problemas a nivel de oposiciones binarias. La primera y central es la oposición entre lo irreal y lo real que, según su lugar en el esquema, indica la presuposición de que es posible una distinción tajante entre los dos. Como consecuencia de esta división, lo sobrenatural aparece asociado con lo irreal en oposición a lo ilógico que por su parte se ve asociado con lo real. Una agrupación así es bastante cuestionable ya que presupone también una división tajante entre lo sobrenatural y lo ilógico. Lo que propongo es que lo sobrenatural y lo ilógico forman un continuo en el campo de la posibilidad-probabilidad y que desde este continuo brota el contenido temático que compone los géneros de la fantasía. Este es el cambio fundamental que propongo para que funcione mejor la configuración conceptual propuesta por Weller (véase Esquema 2). En mi versión, la fantasía y lo fantástico conservan su relación de reflejo especular: son dos modalidades que comparten una base invariante (la inclusión de elementos sobrenaturales e ilógicos) a nivel de contenido, pero a nivel de función manifiestan cualidades antípodamente opuestas—la fantasía mantiene una relación de neutralidad con su base invariante, mientras que lo fantástico genera una reacción de conflicto problemático.

A la hora de delinear el contenido temático de lo fantástico se hace evidente una dificultad conceptual que origina de la oposición entre lo concreto y lo abstracto: es necesario decidir si el catálogo de temas recurrentes en los textos

fantásticos tiene carácter descriptivo (y anti-universal) o si es un intento de sistematización que ofrece leyes abstractas para la organización de categorías generales. Investigadores como Aolfo Bioy Casares, Roger Caillois, Emilio Carrilla y Louis Vax, entre otros, ofrecen listas de organización temática desde perspectivas que difieren en cuanto al grado de pretensión a una teoría totalizadora. Todorov es el crítico quien, a diferencia de los demás, plantea desde el principio los alcances y límites de su hipótesis y ofrece una base psicoanalítica para la división abstracta de temas que se agrupan en dos grandes categorías: del Yo y del Otro. La primera categoría responde a la dinámica de la percepción subjetiva del mundo y se relaciona con la psicosis (confundir lo percibido con lo imaginado). Entre los motivos que aparecen dentro de esta línea temática son el sueño, los espejos y el doble. La segunda categoría responde a la dinámica del deseo que la presencia enigmática del Otro suscita en el Yo y se relaciona con la neurosis (que según la definición de Freud es resultado del conflicto entre el Yo y lo desconocido/lo inconsciente). Entre los motivos que aparecen dentro de la línea temática del Otro son aquellos relacionados al misterio de la pasión amorosa: el amor y la muerte y sus relaciones con el vampirismo, la crueldad, la mística erótica del Mal, el diabolismo o el satanismo.

El problema con los planteamientos de Todorov es que se producen—como él explícitamente lo ha indicado—al nivel semántico y éste, según se ha mencionado con anterioridad, es por definición paradójico y autorreferencial, ya que la realidad a la que alude no tiene existencia que se puede probar fuera del texto. Un enfoque más

acertado desde el punto de vista de la pragmática del discurso fantástico es la ofrecida por Juan Herrero Cecilia. Se centra éste en un criterio de carácter general que pone en relación los misteriosos acontecimientos narrados con la *percepción* que tiene de ellos el personaje principal (o el narrador-personaje o un narrador testigo):

Si se trata de una percepción plenamente subjetiva (motivada por una visión, una alucinación, un sueño, una idealización, etc.) estaríamos entonces en la línea temática de lo **fantástico interior**. Por otro lado, si los acontecimientos misteriosos constituyen en el universo del texto un fenómeno *objetivo* (aunque sea inexplicable) que puede ser realmente comprobado no sólo por el personaje principal sino también por otros personajes, nos encontraríamos con la línea temática de lo **fantástico exterior** (Herrero Cecilia 130).<sup>6</sup>

Según Herrero Cecilia, dentro de lo fantástico interior caben diversas categorías de temas, cada uno de los cuales ha originado y puede originar variados relatos que ofrecen su propia perspectiva original en el tratamiento de una temática común. Al considerar el inventario de temas que constituyen lo fantástico interior es necesario también precisar que, dependiendo del enfoque adoptado, ciertos temas relacionados con lo fantástico interior (por ejemplo, el Amor y la Muerte) pueden generar también relatos apoyados exclusivamente en lo fantástico exterior (130). Los temas principales de lo fantástico interior son:

- a) El tema del **Doble** con sus diversas modalidades y variantes.

- b) La misteriosa realidad del **Sueño** y su proyección sobre la experiencia vivida por el personaje.
- c) La enigmática realidad de la **Locura** y lo fantástico parapsicológico.
- d) El tema del **Amor** y la **Muerte** (desde la visión soñadora y subjetiva del personaje. Este tema suele ir unido al de la **mujer fatal** o al de la **mujer ideal**).
- e) **El aparecido** (fantasma, espectro, visión obsesiva que persigue al personaje).
- f) La **misteriosa transfiguración del espacio y el tiempo** desde la perspectiva desconcertada del personaje (este tema va unido con frecuencia al de los sueños, las alucinaciones o visiones).
- g) Podríamos añadir también el tema de la **obra apócrifa** o la magia de la extraña repercusión de una historia de **ficción** sobre la vida real del personaje (o la confusión entre ambas dimensiones).

(131-32)

Por otro lado, cuando “los fenómenos o acontecimientos misteriosos no aparecen . . . filtrados por la subjetividad perceptora del personaje o del narrador/personaje sino que esos fenómenos se dan como algo real y objetivo (aunque resulte inexplicable, desconcertante o aterrador) que puede ser comprobado por la experiencia del personaje principal y/o por la de otros personajes testigos”

(132), estamos en el ámbito de lo fantástico exterior. El inventario temático de lo fantástico exterior comprende los siguientes argumentos:

- a) **El muerto-vivo y el tema del vampiro.**
- b) **El licántropo** o el hombre-animal.
- c) **La animación misteriosa de la mano de un cuerpo muerto, de un ser o de un objeto inanimado** (estatua, muñeca, casa, cuadro, etc.) o la **intervención de una fuerza sobrenatural** que viene a castigar una transgresión.
- d) El ser que encarna al **Diablo** o que actúa (o parece actuar) en virtud de un **pacto diabólico.**
- e) **El ser humano dotado de poderes magnéticos, experto en esoterismo o en ciencias ocultas, magia negra o brujería.**
- f) **El aprendiz de brujo o del científico visionario y demiúrgico.**
- g) El tema de la misteriosa **fatalidad** que arrastra al personaje y a su entorno hacia la descomposición; hacia la autodestrucción y la muerte absurda o hacia la desintegración de la identidad y de la memoria. (133-34)

El beneficio de la perspectiva ofrecida por Herrero Cecilia es el entendimiento que “los temas por sí mismos no generan ni organizan el relato fantástico, aunque una característica del género sea el tratamiento de ciertos temas específicos” (134). El aspecto importante es la manera en que se inscriben dichos temas en la “dinámica

narrativa particular del discurso de cada relato, es decir en su propia **textualidad**”

(134), lo cual

nos remite directamente a la pragmática y a la retórica del relato fantástico. Veamos, a continuación, cómo el aspecto temático del discurso fantástico influye o es influido por la identidad sexual inscrita en el texto. O, en otras palabras, consideremos hasta qué punto el texto fantástico femenino debe su especificidad a la dimensión temática del discurso literario.

## **1.2. Una hipótesis sobre lo fantástico femenino**

¿Existe una diferencia fundamental entre texto masculino y texto femenino y cuáles son sus manifestaciones, en qué necesitamos buscarla? La respuesta a esta pregunta es clave a la hora de definir lo fantástico femenino. Como he mencionado anteriormente, el nivel a que busco la solución es el pragmático: es decir en la interacción del texto con sus lectores. Este enfoque toma en consideración la mutua inscripción del texto en el lector y del lector en el texto, por lo tanto presta igual importancia tanto a la organización interna de lo escrito, como a quién lo descodifica. Partiendo de la presuposición de que la literatura femenina suele encontrar un público considerable de su propio sexo, resalta la importancia de identificar a la lectora y de contrastar su particular modo de interacción con el texto con la que produciría un lector masculino.

En "Texts, Printing, Readings" Roger Chartier observa que en la crítica literaria se puede notar una tensión fundamental que es resultado de dos enfoques

esencialmente diferentes: por un lado, existen aproximaciones que deducen la lectura del receptor a base de las estructuras internas del texto; por el otro lado, hay otras aproximaciones—como la fenomenología del acto de lectura, la así llamada “estética de la recepción”—que intentan identificar modelos individuales o compartidos que rigen los modos de interpretación desde fuera del texto (156-57). Esta tensión es también central para acercamientos filosóficos (de los cuales la obra de Ricoeur es un ejemplo) que consideran la manera en que las configuraciones narrativas de los textos—sean éstos de ficción o de historia—reconstruyen la conciencia individual y la experiencia temporal de los sujetos. Desde una perspectiva así, el acto de lectura está situado estratégicamente en el punto de “aplicación” (o *Anwendung*, usando el término hermenéutico) donde el universo del texto encuentra el mundo del lector y donde la interpretación de la obra se despliega hacia la interpretación del Yo. La lectura se entiende como una “apropiación” del texto por dos razones: porque actualiza el potencial semántico del texto y también porque es mediadora del proceso de autoconocimiento a través de la comprensión del texto (Chartier 156-57).

Recordando que el enfoque pragmático implica la investigación de las estructuras internas del texto a la luz de sus potencialidades de suscitar en los lectores implícitos un espectro de reacciones como parte de un proceso de cooperación interpretativa, quiero subrayar, sin embargo, la importancia de la lectura en el sentido que le otorga Ricoeur. Si un texto está diseñado para producir cierta lectura, podemos deducir la identidad de los lectores: y nuestro problema

central se convierte en averiguar si existe una diferencia de lectura basada en la identidad sexual.<sup>7</sup>

¿Sería cierto afirmar que hombres y mujeres leen de una manera diferente? En “Gender Interests in Reading and Language” David Bleich muestra convincentemente que sí existe una diferencia que él llama “gender-related difference in response”, pero ésta es significativa sólo en cuanto a textos narrativos. Bleich muestra que tanto los hombres como las mujeres tienden a percibir la poesía de una manera similar, por lo general mostrando que se capta una fuerte voz lírica percibida comunmente como la voz autorial. Pero en cuanto a la narrativa, se pone de relieve una distinción perceptiva más subrayada. En palabras de Bleich:

. . . in the narrative, men [perceive] a strong narrative voice, [while] women [experience] the narrative as a “world,” without a particularly strong sense that this world was narrated to existence. Perhaps another way of articulating the difference would be that women *enter* the world of the novel, take it as something “there” for that purpose; men see the novel as a result of someone’s action and construe its meaning of logic in those terms (239).

La implicación de estas observaciones es que las mujeres tienden a ser más empáticas en la interacción con el texto mientras que los hombres tienden a ser más analíticos.

Al discutir la noción de interacción, Elizabeth A. Flynn observa en “Gender and Reading” que dentro de la categoría de interacción existen niveles de

aproximación al texto (270). Supuestamente, un texto multilateral, capaz de producir varias capas de sentido, suscitaría en el lector la necesidad de reconsiderar continuamente su evaluación de los detalles textuales hasta que reconcilie los elementos conflictivos, logrando un balance entre distanciaci3n e identificaci3n.

Flynn define la interacci3n productiva de la siguiente manera:

. . . [Productive interaction] necessitates the stance of a detached observer who is empathetic but who does not identify with the characters or the situation depicted in a literary work.

Comprehension is attained when the reader achieves a balance between empathy and judgement by maintaining a balance of detachment and involvement. Too much detachment often results in too much judgement and hence in domination of the text; too much involvement often results in too much sympathy and hence domination by the text.” (270)

Dentro de la l3nea de la teor3a literaria cl3sica las obras del arte se preciben como creaciones que tienen un prop3sito bien definido y este prop3sito es deleitar e instruir, o, en otras palabra, es crear un balance entre distanciaci3n e idetificaci3n con el lector. En una afirmaci3n as3 se puede discernir la l3nea divisoria entre lo que se llamar3a “literatura de calidad” y literatura “light”: la meta de un texto literario de calidad es suscitar un proceso de evaluaci3n cr3tica mientras que la meta de un texto de literatura “light” es deleitar y entetener. Asumiendo que los modelos de percepci3n repercuten en los modelos de representaci3n y que ambos son resultado

de códigos culturales que delimitan los parámetros de la identidad sexual en sus variadas formas de expresión artística y social, sería plausible buscar la especificidad de la autoridad textual femenina en función de una relación mutuamente constitutiva con el proceso de lectura femenino. O, en otras palabras, sería acertado suponer que los patrones que rigen la lectura femenina también están presentes—de una manera u otra y con variados grados de manifestación—en los textos que son producto de la escritura femenina. A base del criterio compartido de distanciamiento-identificación y tomando en cuenta que las mujeres tienden a identificarse más con el texto (lo que a nivel estructural frecuentemente repercute en la adopción de estrategias narrativas designadas a provocar mayor identificación), es obvio, entonces, que al texto femenino se le puede adscribir erróneamente un disminuido valor artístico por percibir en él una mayor intensidad del elemento de identificación. Una muestra de parecidas tendencias críticas es la recepción de la obra de Isabel Allende, parte de la cual es analizada en el presente estudio. Una sección considerable del debate crítico sobre las novelas de la así llamada primera etapa de la obra de la autora chilena (*La casa de los espíritus*, *De amor y de sombra* y *Eva Luna*) es la determinación del valor artístico de los textos. Los argumentos en pro de la calidad literaria de las novelas de Allende forman para el presente análisis una parte considerable de la básica premisa positiva en cuanto al alcance artístico del texto femenino de elementos fantásticos.

Volviendo a la cuestión de género y modo literario, veremos cómo el criterio identificación-distanciamiento influye en la percepción de la identidad textual. Según

se ha dicho con anterioridad, las mujeres tienen una mayor inclinación a una percepción empática del texto. Como muestra Janice Radway en “The Readers and Their Romances”, la posición marginalizada de la mujer en la sociedad patriarcal provoca un deseo de aceptación y amparo. La novela rosa, cual es el género de literatura “light” predilecto para el público lector femenino, sirve para lograr la sensación de aceptación y amparo a través de la identificación con un personaje central que disfruta de esta sensación. En contraste, los géneros “masculinos” de literatura popular o comercial se centran más en la aventura (novela detectivesca de acción, ciencia ficción) logrando entretener a base de reforzar las dimensiones de acción y resolución de problemas de la trama y no a base de enfatizar la identificación. (Se puede afirmar que esto ocurre porque los hombres por presuposición ocupan el centro cultural de la sociedad y no tienen un deseo inherente de aceptación—que es implícita—para tener acceso libre a los beneficios de esta sociedad.) Como vemos, las formas convencionales de literatura “light” tienen una subrayada matización de identidad sexual a base del criterio distanciamiento-identificación. Esto suscita dos tipos de problemas. La primera pregunta que cabe plantearnos es: ¿cómo se traducen estas tendencias a la esfera de lo fantástico? Y la segunda cuestión que merece atención es: ¿existe la misma tendencia de matización en cuanto a identidad sexual cuando se trata de textos de “calidad”?

Para abarcar esta cuestión es necesario decidir si lo fantástico pertenece a la literatura “light” o a la literatura de calidad. Según se ha mostrado en las páginas

anteriores, lo fantástico es un efecto suscitado por el texto, un desequilibrio que surge a nivel epistemológico por el choque de conceptos de lo que es “real” o “natural” y lo que es imaginado o ficticio. Por consiguiente, lo fantástico es por definición especulativo y problemático, lo que implica un elevado grado de evaluación crítica en contacto con el texto. Es decir, una cualidad inherente de lo fantástico es la producción de una reacción crítica en la interacción con el texto: lo que compone, como se ha mencionado, una de las metas de la literatura de calidad.

Consecuentemente, es de suponer que un texto fantástico bien escrito y lo suficientemente multilateral para no sólo plantear un problema intelectual y/o psicológico, sino también para proveer la posibilidad de múltiples niveles de interpretación, sería compatible con la definición de un producto literario de calidad.

A la hora de examinar la relación entre la calidad estética de un texto y la identidad sexual de sus respectivos productores y receptores, resalta también una serie de consideraciones que tienen que ver con las premisas básicas sobre la diferencia entre “lo femenino” y “lo masculino.” Aunque enfoca la especificidad del texto fantástico femenino, el presente estudio no pretende sugerir una distinción esencialista basada en cierto determinismo biológico. Al contrario, la presuposición fundamental sobre la delimitación de la identidad sexual que aquí se expone, se aproxima más bien al enfoque que ofrece Rita Felski en *Beyond Feminist Aesthetics*:

. . . it is impossible to speak of “masculine” and “feminine” in any meaningful sense in the formal analysis of texts; the political value of literary texts from the standpoint of feminism can be determined only

by an investigation of their social functions and effects in relation to the interests of women in a particular historical context, and not by attempting to deduce an abstract literary theory of “masculine” and “feminine,” “subversive” and “reactionary” forms in isolation from the social conditions of their production and reception. (2)

Es decir, la busca de lo fantástico femenino en el ámbito de la pragmática (es decir, como función de la interacción entre texto y contexto) es una aproximación seleccionada justamente porque evita un planteamiento ontológico de existentes relaciones sociales y culturales. Lo fantástico femenino es una noción que en los marcos del presente estudio denota una tendencia trazada a nivel de preferencia estilística: ha surgido ésta en el contexto específico del falocentrismo cultural pero, sin embargo, no representa un rasgo esencial que presupone divisiones binarias y mutuamente exclusivas. A diferencia de la teoría lacaniana que sugiere una conexión inherente entre las estructuras lingüísticas del orden simbólico y el poder patriarcal, las observaciones que ofrezco aquí provienen de un entendimiento diferente en cuanto a la naturaleza del lenguaje. Veo éste como una entidad compleja de funciones y contextos que no sólo lleva como inherentes a nivel discursivo las estructuras del poder, sino que también es un espacio en que operan los mecanismos del cuestionamiento y del cambio. O, en palabras de Felski:

Language is to be understood as a form of social activity which is both rule-governed and open, which does not simply determine consciousness but can also be employed to contest existing world

views and to develop alternative positions. A theoretical model which is able to situate language in relation to social life by foregrounding its semantic and pragmatic functions allows a more differentiated analysis of women's communicative practices by moving away from the abstract dichotomy of "masculine" versus "feminine" speech. (66)

La dinámica entre identificación-distanciación es resultado de las prácticas sociales de escritura y lectura que a la vez comunican y crean el sentido del texto. Las identidades sexuales que se forman como resultado de este proceso revelan, a un nivel más abstracto, los mecanismos de la construcción de la identidad como una realidad cultural. La identificación "femenina" y la distanciación "masculina" y su respectiva valoración son una indicación de la jerarquías culturales implícitas y se manifiestan con más claridad en los géneros literarios "light" ya que el simplismo buscado de éstos aspira a complacer a un público generalizado y estereotipado. Cuanto más complejo y multilateral sea un texto, tanto más logrado sería el balance entre los dos modos de percepción y representación: pero esto todavía no significa que cierta matización relacionada a la identidad sexual desaparecería por completo. Es decir, un texto "de calidad" también llevaría marcadores formales y/o temáticos que podrían suscitar—aunque de manera mucho más discreta—cierta identificación con la una o la otra identidad sexual.

De lo dicho hasta aquí y tomando en consideración la base especulativa del modo fantástico, se puede concluir que éste por definición ofrece un balance entre la

reacción de identificación-distanciación en contacto con el texto. Entonces, una especificidad femenina se puede buscar más bien a nivel de matización que subraya el aspecto de identificación. Mi hipótesis es que **el texto fantástico femenino se caracteriza por una preferencia estilística por los temas de lo fantástico interior** (en términos de Herrero Cecilia) que suscitan mayor identificación con la problemática del texto ya que se relacionan con cuestiones sobre la estructura de la subjetividad y la formación y percepción de la identidad.

El tema del doble que es uno de los centrales de lo fantástico interior es una variante del motivo del espejo el cual aparece como una imagen recurrente en textos escritos por y sobre mujeres. El acto de mirarse en el espejo dentro de la experiencia femenina es fuertemente ligado a la conciencia de la propia corporalidad. Y el cuerpo, por su parte, es clave para el entendimiento de la especificidad textual femenina. O, en otras palabras, el cuerpo es un elemento central en el proceso de representación artística femenina:

La expresión artística de la mujer incluye su cuerpo, la conciencia de su ambiente, de su circunstancia, de sus temas, de su realidad histórica, y al mismo tiempo una metaconciencia de su condición de mujer en los procesos estructurales. (Jiménez Corretjer 98)

En *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, un estudio de las manifestaciones literarias del reflejo especular, Jannijoy La Belle afirma que hay una distinción en cuanto a identidad sexual en la manera en que los autores hombres y las autoras mujeres usan el motivo del espejo. Ella observa que en la mayoría de

las épocas históricas la apariencia física de la mujer ha sido el factor más importante que determina las oportunidades de la vida femenina. No es de extrañar, entonces, que tanto las mujeres reales como los personajes literarios femeninos pasan mucho tiempo contemplando su reflejo: éste ofrece la mejor pista para determinar cómo el cuerpo influye en las actitudes y opiniones de los demás (172). Para proveer una ilustración concisa de la diferencia entre hombres y mujeres en cuanto a la oposición mente/cuerpo, La Belle cita la observación sardónica de Ambrose Bierce:

To men a man is but a mind. Who cares  
 What face he carries or what form he wears?  
 But woman's body is the woman. O,  
 Stay, thou, my sweetheart, and do never go,  
 But heed the warning the sage hath said:  
 A woman abscent is a woman dead. (Bierce 3)

En vez de reaccionar en contra del comentario exagerado de Bierce, La Belle opta por tomarlo en serio. Ella afirma que en la relación de la mujer con el espejo entra más que la simple vanidad. Para los personajes literarios femeninos y para muchas mujeres reales la importancia del espejo reside en un modo de percepción (del Yo y de la realidad) que se distingue tajantemente de las percepciones masculinas del cuerpo y de la identidad: “When women look at themselves in mirrors, they participate in a largely ignored panoply of body/self interactions programatically excluded from the metaphysics of masculine self-presence” (La Belle 172).

Un gran número de aproximaciones feministas hacia la literatura se centran en el cuerpo femenino como espacio de la creatividad a través del cual se subvierte

la herencia cultural del paradigma patriarcal occidental, socavando las jerarquías opositorias de alto-bajo, femenino-masculino, real-imaginado. No es de extrañar, entonces, que el cuerpo y su interrelación con el espejo, junto con la narradora y el fantasma, son los elementos claves en que se centra la discusión de lo fantástico femenino en el corpus analítico del presente trabajo.

La confluencia de elementos fantásticos y subversión femenina hace que los textos fantásticos femeninos presenten un desafío doble a la normatividad discursiva y cultural. La preferencia estilística por los temas de lo fantástico interior como rasgo distintivo del texto fantástico femenino será investigada a través del prisma de lo mítico y lo arquetípico en el primer estudio del córpus analítico del presente trabajo: *Eva Luna* y *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende servirán como una introducción al vasto tema del deseo femenino, y los argumentos en pro de la calidad artística del texto formarán la base para legitimar el valor estético de lo fantástico femenino.

## NOTAS

<sup>1</sup> Una jerarquía entrelazada es una relación sistémica basada en la paradoja de la autorreferencialidad: el elemento A define al elemento B el cual por su parte es definido por el elemento A. Un ejemplo clásico de ese tipo de paradoja es la afirmación “yo siempre miento”: si digo la verdad, entonces miento, si miento, entonces digo la verdad. Se produce una infinita oscilación que indica una discontinuidad lógica que no se puede resolver desde dentro del sistema. El así llamado “nivel inviolable”, el que está fuera del sistema de creación mutua, es el que permite observar dicha relación a que se accede desde el punto de discontinuidad. Para más detalles sobre las jerarquías entrelazadas y su repercusión en el arte y la filosofía, véase el libro seminal de Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. Las jerarquías entrelazadas también forman la base que nutre las hipótesis de Amit Goswami quien, al examinar la naturaleza de la conciencia, admite la posibilidad de transferir cualidades cuánticas a macroobjetos (lo que implica la influencia del observador en lo observado) creando un marco filosófico idealista para el hecho ontológico dentro del cual se inscribe el marco filosófico materialista para el hecho epistemológico. Véase Amit Goswami, Richard E. Reed, y Maggie Goswami, *The Self-Aware Universe* (New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam, 1993).

<sup>2</sup> Aunque Todorov analiza lo fantástico como género y desde un enfoque que enfatiza su aspecto sintáctico, muchas de sus afirmaciones—por la subyacente congruencia conceptual del modelo teórico—son relevantes para la perspectiva sugerida por el presente estudio.

<sup>3</sup> Me parece interesante que incluso esta relación autorreferencial se puede ilustrar con una imagen canóptica. Pensemos en el gráfico *Drawing Hands* de Escher en el cual la parte “real” de una mano está trazando la parte “dibujada” de otra mano cuya parte “real” está trazando la parte “dibujada” de la primera mano: una perfecta simetría especular que ilustra la jerarquía entrelazada entre realidad y representación y el relacionado a ella proceso de autocreación (o autopoiesis).

<sup>4</sup> En la esfera de las matemáticas, a base de la lógica de las jerarquías entrelazadas Kurt Gödel ha probado que cualquier intento de producir un sistema matemático carente de paradoja es destinado al fracaso si este sistema es relativamente complejo. Gödel prueba esto mostrando que cualquier sistema razonablemente rico es propenso a ser incompleto: siempre se puede encontrar dentro del sistema una afirmación que este sistema no puede probar. En realidad, un sistema puede ser ya completo pero incongruente, ya congruente pero incompleto, pero nunca puede ser tanto completo como congruente a la vez (Goswami 183).

<sup>5</sup> Es posible que el texto mágico-realista produzca el desequilibrio de un choque en contacto con un lector empírico quien, como producto del racionalismo occidental, no incorpora lo sobrenatural como una parte íntegra de su mundo natural. Pero este efecto es resultado del contexto de recepción y no una potencialidad interpretativa *central* procedente de las estructuras inherentes del texto.

<sup>6</sup> Aquí, y en todas las citas que siguen, las negritas y cursivas son del autor.

<sup>7</sup> Por falta de una correspondencia exacta en castellano, me valgo de la denominación “identidad sexual” como equivalente del término *gender* en inglés.

## CAPITULO DOS

### **Mundos de palabras: Scheherazada creadora**

#### **(*Eva Luna* y *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende, un universo textual)**

“Hermana, por Alá sobre ti, cuéntanos una historia que nos haga pasar la noche...” Con ese epígrafe, tomado de *Las mil y una noches*, se inaugura la tercera novela de la escritora chilena Isabel Allende: *Eva Luna* (1987). La protagonista homónima, cuyo nombre invoca asociaciones míticas y arquetípicas, es un personaje que tiene el renombre de ser el predilecto de su autora (Correas Zapata 103) y que personifica las ideas de Allende sobre la femineidad y el proceso creativo de la narración. Tanto la novela ya mencionada como la consecutiva colección *Cuentos de Eva Luna* (1990) forman un conjunto textual que refleja, como un espejo, una inspiradora autoconciencia de ser mujer. En su cuerpo de ficción se entretajan la realización del poder de las palabras y la imaginación, la sensualidad celebratoria, las profundas relaciones humanas, el humor, el amor y la fuerza indoblegable del espíritu humano al enfrentar los desafíos sociales y personales.

La relación entre *Eva Luna* y *Los cuentos de Eva Luna* representa un aspecto paradigmático en la definición de lo fantástico: la relación dialéctica entre lo real y lo imaginado, entre lo objetivo y lo subjetivo. En el conjunto textual compuesto por la novela y la colección de cuentos, esta dialéctica está estrechamente ligada a la dimensión mítica de los textos. Para explorar dicha dimensión, he dividido el presente capítulo en cinco subpartes conceptuales. En una primera parte introduzco una serie de consideraciones relacionadas a las dimensiones mítico-arquetípicas de

los textos literarios, destacando la capacidad de estas dimensiones para poner en tela de juicio la normatividad de las prescripciones y presuposiciones culturales. En la segunda parte del capítulo me detengo en el debate sobre la manera en que Allende practica el realismo mágico en sus primeras novelas, lo que lleva al concepto del “feminismo mágico” como un marco de análisis. En la tercera parte, extendiendo el “feminismo mágico” a la exploración de tres arquetipos de creatividad femenina que subyacen tanto en *Eva Luna* como en los *Cuentos de Eva Luna*: Eva, Lilith y Scheherazada. La cuarta subparte se dedica a la exploración de la originalidad del texto de la novela—un aspecto que frecuentemente ha llevado a la introducción de conceptos como “hibridez” y “alegoría”—a la vez que se pone énfasis en el reflejo especular como aspecto de lo fantástico. Finalmente, el capítulo se cierra con una quinta subparte que se centra en la relación especular entre los cuentos y la novela a través de “mitemas” que recurren en ambas obras y que son portadoras de potencialidades interpretativas recíprocas, operando con un concepto de mito estrechamente relacionado al proceso de generar interpretaciones. Cada etapa de mi análisis es, en realidad, una exploración del efecto canóptico que se produce de la relación entre una “realidad” y su reflejo especular textual, enfatizando en este proceso la fuerza creativa de la identidad femenina creada por Allende desde una perspectiva que asocio con lo fantástico femenino.

Escogiendo como punto de partida el argumento y la construcción de la novela, el presente análisis se centra en los hilos temáticos que la unen a los cuentos de la colección destacando en este proceso la función metaficticia de *Eva Luna* y su

carácter híbrido que abre potencialidades múltiples de lectura: desde lo mágico-realista, a lo alegórico e incluso, en ciertos marcos conceptuales, a lo fantástico. Los argumentos para la consideración de *Eva Luna* como un texto fantástico femenino que determina las cualidades del universo textual de novela-colección de cuentos, brotan de dos dimensiones de la lectura. Por un lado, del juego especular entre realidad y ficción—que culmina en el final ambiguo de la novela—resalta la potencialidad interpretativa que adscribe al texto la estética de lo fantástico. Por otro lado, los aspectos femeninos (y feministas) del conjunto textual se revelan a la luz de las subyacentes estructuras arquetípicas que tanto son la base para una expresividad específica femenina, como permiten a la novela incorporar una cualidad mítica. Esta cualidad, por su parte, se manifiesta a dos niveles. A nivel de forma, la cualidad mítica se exterioriza a través de alusiones e intertextos que ponen de relieve y frecuentemente invierten la valoración mítico-religiosa de lo subconsciente femenino. A nivel de función, la cualidad mítica de la novela se revela en su papel de texto primario cuyo sentido tanto influye como es influido por los cuentos de la colección que son resultado de un proceso de ficcionalización doble.

A la medida que la dimensión mítico-arquetípica del conjunto textual lo construye como una fabulación feminocéntrica, surge el problema importante de la percibida calidad artística de los textos. Recordando el criterio distanciamiento-identificación que influye tanto en la percepción de un texto como “femenino” o “masculino,” como en su recepción como “light” o “de calidad,” sería oportuno

preguntarnos hasta qué punto el énfasis en las experiencias, cuerpo y creatividad femeninas en *Eva Luna* y los cuentos de la colección influye en las opiniones críticas en cuanto al valor literario de los textos. La novela de por sí, narra la historia de la protagonista homónima, desde su concepción hasta la realización que encuentra en su oficio de narrar historias y en el amor de su vida. La trayectoria por la que pasa Eva—desde la pobreza hasta el amor que parece ser la culminación de su vida—hace eco de las convenciones de la novela rosa que, como he señalado en el capítulo anterior, es el género de literatura “light” por excelencia. Dentro de los marcos de este género, el atractivo del deseo cumplido solicita una identificación enfatizada con los personajes centrales del texto, ofreciendo una válvula de escape para las lectoras sin interpelar su cooperación interpretativa. Sin embargo, aunque deliberadamente muestra su parentesco con las estructuras de la novela rosa, el texto de *Eva Luna* es mucho más complejo, ambiguo y multilateral, y merece a base de estos criterios una consideración como obra literaria de calidad.

Parte de la complejidad semántica de la novela es el fuerte subtexto mítico-arquetípico, introducido por el mismo nombre de la protagonista. Incluso sin leer la descripción de su origen, un lector formado en el ámbito cultural occidental inmediatamente vería en el nombre de Eva una alusión al Génesis cristiano, al Edén, a la creación de la mujer de la costilla del hombre y al pecado original provocado por del deseo de conocimiento. La luna, por su parte, se relaciona con la imaginación y la creatividad, con el elemento femenino de las aguas y con el ciclo menstrual. Esta base de referencias común es lo que Carl Jung denomina arquetipos:

representaciones colectivas de un inconsciente universal que designan un contenido síquico ubicado fuera de las elaboraciones conscientes. El inconsciente, de acuerdo con el concepto de Jung, es común a todos los individuos de una cultura y constituye un sustrato síquico de naturaleza supranatural que está presente en todos los seres humanos. Los arquetipos en su mayoría están ligados a símbolos y estructuras mítico-religiosas que forman parte del código cultural y refieren a interrogantes filosóficas que abarcan la razón de la existencia y la esencia de la capacidad creadora humana.

No es de extrañar, por consiguiente, que se nutren de mitos tanto la modalidad de la fantasía (basada en lo sobrenatural) como la modalidad de lo fantástico (ligada a la cuestión fundamental sobre la naturaleza de la realidad). Como observa Carlota Marval, desde tiempos ancestrales el cuento fantástico se ha carecterizado por el intento de “explorar y develar misterios arcanos, percepciones e intuiciones” (66). En este sentido, se puede afirmar:

La experiencia literaria es, a través del lenguaje, documento de pueblos y tradiciones. Los literatos que han escrito cuentos fantásticos han incursionado copiosamente en esa tendencia, sugerida por los mitos, leyendas y filosofías que penetran en el subconsciente; de esta manera se ha creado uno de los géneros más apasionantes de la narrativa universal. (Marval 65)

Tanto el mundo real como el mundo de la ficción están cargados de mitos. Como señala Ludwig Schajowicz, “el estudio del mythos no contsituye una evasión de la

realidad, sino un esfuerzo para descubrir su fundamento” (13). O, en otras palabras, “desentrañar el mito es una forma de aprehender el universo humano y dominarlo” (Jiménez Corretjer 71). Parte del “dominio” sobre el universo humano es la capacidad de someter a una revaloración los conceptos y prescripciones que han alcanzado el nivel de normatividad. Así, por ejemplo, dentro del sistema patriarcal occidental basado en la cosmovisión judeo-cristiana, la mujer tiene implicaciones negativas de inferioridad. Una revaloración arquetipal conduciría a una revaloración de lo femenino: permitiría “restituir la imagen de la mujer y retraer los símbolos de la femineidad colectiva,” lo que “reivindica la visión global de la mujer y la transforma en una otredad positiva” (Jiménez Corretjer 72).

Es precisamente este afán de invertir jerarquías a un nivel arquetípico (reivindicando en este proceso el valor cultural de la femineidad) que caracteriza el texto de *Eva Luna* y lo hace representativo para una expresividad femenina. El valor subversivo de las estrategias femeninas de cuestionamiento de normas y de énfasis en lo corpóreo introduce una perspectiva feminista en el texto a la vez que compone su fundamento de obra cultural de calidad.

La popularidad y el renombre que ha ganado la obra literaria de Isabel Allende la hace, hoy en día, un elemento íntegro e imprescindible de cualquier discusión sobre la literatura femenina y/o feminista escrita en castellano. Desde el éxito fenomenal de su primera novela, *La casa de los espíritus* (1982)—que en gran parte abrió el camino hacia una mayor centralidad y visibilidad de la literatura escrita por mujeres en el contexto hispanoamericano—hasta su última novela,

*Retrato en sepia* (2000) Allende ha atraído un considerable interés crítico. Por variado y polémico que sea, el diálogo que suscita su obra parece destacar en una luz muy positiva tres rasgos distintivos de su prosa: la perspectiva feminista, los fuertes e inolvidables personajes femeninos y la excepcional habilidad narrativa que no deja de recordar que el acto de contar historias es una forma de arte.

Los estudios serios sobre la obra de Allende dentro del contexto académico norteamericano aparecen en los años ochenta como reacción a la publicación de su primera novela y han alcanzado hasta hoy día un número considerable de diversos enfoques críticos. La presencia de un ya amplio y variado corpus crítico es a la vez uno de los atractivos y uno de los desafíos al enfocar los textos de Isabel Allende. Las discusiones actuales sobre aspectos ideológicos y estilísticos de su narrativa crean un campo fecundo de polemización y conceptualización. Sin embargo, su presencia también enfrenta a los investigadores con un dilema de enfoque: si tomar parte de polémicas ya suscitadas o si valerse de dichas polémicas para hacer resaltar una cierta perspectiva de lectura. En su mayoría, las interpretaciones que ofrece el presente análisis serán presentadas dentro de la segunda línea de enfoque, con la meta de destacar la creatividad con que Allende adopta los procedimientos del realismo mágico en un proceso que recuerda el efecto canóptrico de Lotman: un reflejo especular que a la vez duplica y distorsiona, subrayando como resultado una identidad enfáticamente femenina.

Como observa Beth E. Jorgensen, la mayoría de la crítica sobre la obra de Isabel Allende—casi un ochenta por ciento—abarca su (provisionalmente

denominado) “primer período” de novelas centradas en una problemática hispanoamericana: *La casa de los espíritus* (1982), *De amor y de sombra* (1987), *Eva Luna* (1987) y *Cuentos de Eva Luna* (1989). Las novelas que siguen, *El plan infinito* (1993), *Paula* (1994), *Hija de la fortuna* (1999) y *Retrato en sepia* (2000) todavía están cobrando interés crítico, pero sin embargo es notable que ya forman parte íntegra de un par de estudios recientes exclusivamente dedicados a la obra de Allende: *Isabel Allende’s Writing of the Self: Trespassing the Boundaries of Fiction and Autobiography* (2003) de María de la Cinta Ramblado-Minero, *Isabel Allende: Life and Spirits* (2002) de Celia Correas Zapata e *Isabel Allende* (2002) de Linda Gould Levine.

La orientación del presente estudio—que insiste en el valor artístico y cultural del texto femenino—se ve afectada por dos aspectos importantes y no raras veces controversiales de los debates críticos suscitados por las novelas de Allende: el uso del (o, la contribución al, según la perspectiva personal de investigador) realismo mágico por una parte y por otra, el valor ideológico de los textos. Siendo *La casa de los espíritus* la novela más celebrada de la autora chilena, una gran parte de la discusión sobre problemas de lo mágico-realista se centra en la correspondencia entre el texto ya mencionado y la obra canónica del género, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

Entre los primeros artículos que se ocupan con la correlación entre los textos de Allende y García Márquez resaltan los de Marcelo Coddou, Juan Manuel Marcos y Mario Rojas, que abren paso para el análisis detallado de Robert Antoni en

“Parody or Piracy: The Relationship of the *House of the Spirits* to *One Hundred Years of Solitude*” (1988). Este artículo influyente defiende, en cierta medida, la originalidad de la primera novela de Allende. Se ve ésta en la manera en que se apropia la tradición cristalizada en García Márquez: un diálogo literario que empieza como parodia (en la creación de personajes que se perciben como paralelos y en el uso de las mismas técnicas de hiperbolización, representación oximorónica, retrospección y prolepsis al trazar una saga familiar) para terminar en innovación (el contrapunto de voces femeninas y masculinas, la predominancia de personajes femeninos, la presencia de una tradición femenina de escritura y la manera en que la novela paulatinamente cambia de una historia mágico-realista a un recontar lúcido de la historia política de Chile).

Precisamente el problema de la originalidad es el aspecto más discutido de la obra de Allende en el contexto crítico internacional. En este sentido, el artículo de Antoni es significativo ya que aporta al creciente coro de voces que defienden las contribuciones literarias de la autora chilena. Los argumentos de Antoni se ven ampliados y enriquecidos desde diferentes perspectivas. Lyana María Amaya R. y Aura María Fernández R. hacen un análisis basado en la deconstrucción para juxtaponer la estructura familiar matrilinea en *La casa de los espíritus* a la patriarcal de *Cien años de soledad*. Nicasio Urbina, por su parte, se centra en el “modelo retórico común” que comparten el autor colombiano y la escritora chilena para recordar que la noción de originalidad literaria es una construcción cultural y que el valor de novedad que se puede aportar por un texto está en el particular

tratamiento y recombinação de códigos literarios ya existentes: algo que Allende logra con éxito aunque, según Urbina, todavía no pertenece a la lista de los “auténticos revolucionarios” literarios. A la polémica sobre *Cien años de soledad* y *La casa de los espíritus* Laurie Clancy contribuye con un análisis que examina el texto de Allende como un desafío al fatalismo histórico de García Márquez desde una perspectiva feminista y marxista que afirma la posibilidad de cambios significativos y transformativos.

Como se puede intuir de este breve panorama de opiniones críticas, existe un número considerable de investigadores quienes ven en la obra de Allende un ejemplo de creación literaria valiosa y original.<sup>1</sup> Entre este grupo de críticos—y especialmente entre los interesados en la encarnación del realismo mágico en los textos de la escritora chilena—se destaca Patricia Hart, autora de *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende* (1989). En su libro Hart se centra en dos puntos de interés básicos: la cuestión de la influencia literaria y el problema de la contribución original. Oponiéndose a la idea de que los textos de Allende son primariamente deudores a García Márquez, Hart analiza *La casa de los espíritus*, *De amor y de sombra* y *Eva Luna* destacando la presencia de “los fantasmas” de otras, quizá más subrayadas influencias literarias: Jorge Amado, Mario Vargas Llosa, Herman Melville, John Irving y William Faulkner (168-69). Arguyendo, con razón, que no sería correcto presumir que García Márquez tiene el monopolio sobre el realismo mágico, Hart llega aún más lejos, afirmando que los textos de Allende son ejemplos

logrados de una subdivisión del realismo mágico que la investigadora denomina “feminismo mágico”.

Para comprender el concepto de “feminismo mágico” es preciso partir de una coherencia terminológica que define claramente lo mágico, lo realista y lo feminista. En el estudio de Hart estos conceptos se delimitan clara y concisamente. “Mágico” se refiere a eventos que contradicen (o aparentemente contradicen) las leyes naturales. “Realismo” abarca narrativas que aspiran reflejar fielmente la naturaleza. Y, por fin, “realismo mágico” (delineado a base de las definiciones de Alejo Carpentier, Rodolfo Usigli, Angel Flores, Juan Barroso, Amaryll Beatrice Chanady, David Young y Seymour Menton) comprende las siguientes características: la yuxtaposición de lo real y de lo mágico narrada como un hecho orgánico y natural; los eventos aparentemente imposibles que llevan a una verdad más profunda que trasciende los límites de la novela; el desafío a las nociones convencionales del tiempo, el lugar, la materia y la identidad; la capacidad de producir en el lector una reconsideración de las nociones preconcebidas acerca de la esencia de la realidad (27). El término “feminismo mágico” inventado por Hart comprende la utilización del realismo mágico en una obra feminocéntrica o en un texto especialmente revelador en cuanto a la condición de la(s) mujer(es) descrita(s) en la narración.<sup>2</sup> Como se va a mostrar a continuación, la posibilidad de leer *Eva Luna* desde una perspectiva mágico-realista, o mejor dicho, desde el ángulo del “feminismo mágico” es uno de los hilos que forma el híbrido tejido interpretativo de la obra.

Cualquier discusión sobre *Eva Luna* inevitablemente incluiría un comentario acerca de los aspectos feministas de la obra—una afirmación de la femineidad en forma de deseo vestido de textualidad—lo que, por su parte, invoca otra controversia, esta vez relacionada al valor ideológico de las novelas de Allende. Aunque existe un consenso acerca de las habilidades de narradora que exhibe la autora chilena combinado con una alta estima por la exitosa mezcla y adaptación de géneros populares para crear un complejo mundo de ficción feminocéntrico, todavía hay una división de opiniones en cuanto al percibido liberalismo o conservadurismo de sus novelas. En muchos estudios se hace resaltar la crítica feminista de estructuras sociales y códigos culturales patriarcales como la característica más reconocida de las obras de Allende. Este rasgo distintivo, obviamente, no cabe dentro de un sistema de valores conservador. Sin embargo, hay voces críticas que ponen en tela de juicio la ideología subyacente en los textos. Una de estas voces pertenece a Gabriela Mora, cuyo ya reconocido artículo “Las novelas de Isabel Allende y el papel de la mujer como ciudadana” critica el contenido político de *La casa de los espíritus* y *De amor y de sombra*. Según Mora, a pesar de denunciar la dictadura y de representar las desigualdades sociales a base de clase y género sexual los textos todavía contienen elementos cuestionables como la afinidad femenina a lo mágico y la naturaleza, la pasividad de los personajes subalternos y una tendencia a privilegiar actos individuales de perdón y recuperación en vez de ofrecer como alternativa una lucha continua por la justicia. Otras tendencias que Mora también interpreta como conservadoras son: la construcción de los personajes sobre la base

del egotismo y de cualidades estereotipadas, así como la centralidad del amor como motivo de una acción social.

Pocos críticos comparten los extremos de las fuertes opiniones de Mora, pero la postura de estudiosos como Donald Shaw añade leña al fuego de la polémica acerca de los aspectos ideológicos de la obra de Allende. En su libro *The Post-Boom in Spanish American Fiction* (1998) Shaw invita a los lectores a hacer sus propias conclusiones sobre asuntos como el papel del determinismo, la polarización melodramática entre el bien y el mal, la idealización de las clases oprimidas y la tendencia de otorgar un lugar privilegiado al amor frente al activismo (55-62). Según Shaw, en comparación con autores como Puig, Valenzuela y Skármeta entre otros, Allende es la que más se conforma con el sistema y eso mientras explica su popularidad por un lado, por otro no aporta a su definición como feminista y/o activista social. Este escepticismo en cuanto a la ideología de los textos se puede extender también a *Eva Luna*, dado que la novela se puede leer también como un manifiesto de cómo ser mujer y escritora/artista. Quizá el atractivo principal de la novela es que—a diferencia de sus antecedentes—es a la vez mucho más explícita y mucho más ambigua en su totalidad, otorgando a los lectores la última palabra en cuanto a la percepción valorativa del texto.

A primera vista, la complejidad de *Eva Luna* es quizá ofuscada por su accesibilidad y por las correspondencias directas que tiene a nivel de trama con los géneros de la novela rosa y de la telenovela. Sin embargo, existen varias capas de sentido que se funden discretamente en la forma asequible del *Bildungsroman* a la

vez que activan sus potencialidades interpretativas a través de complejas alusiones arquetípicas subyacentes tanto en el nombre del personaje central como en las secuencias de la acción que hacen eco de un ciclo de creación mítico. La cooperación interpretativa de los lectorre se requiere para identificar las inversiones sutiles, el juego con percepciones y estereotipos que marca la personalidad de la protagonista y que se introduce desde las primeras líneas del texto.

“Me llamo Eva, que quiere decir vida, según un libro que mi madre consultó para escoger mi nombre. Nací en el último cuarto de una casa sombría y crecí entre muebles antiguos, libros en latín y momias humanas, pero eso no logró hacerme melancólica, porque vine al mundo con un soplo de selva en la memoria.” (9) Así empieza la historia de Eva y, desde el principio, establece una identificación entre narración y narradora, dos identidades que se van construyendo mutuamente y que son “la vida” y “la memoria” entrelazadas en una existencia multicolor e inspiradora con su convicción en el poder de las palabras y la imaginación, con la afirmación del amor y la amistad, con la celebración de la sensualidad y con la re-creación a través del prisma de la ficción de los varios y mezclados componentes que construyen la personalidad del ser humano y le permiten superar barreras y sobrevivir la violencia y la desilusión. Dice Allende de su novela:

*Eva Luna* tiene dos emociones detrás y las dos son emociones felices, por eso es un libro que yo quiero tanto. La primera es que me acepté como mujer. ... Eva Luna es una mujer que se acepta en la esencia de lo femenino desde que nace; ella nunca se cuestiona la feminidad;

se cuestiona los derechos de la mujer pero nunca la feminidad. ... El otro sentimiento es que yo me acepté como narradora. Eva Luna es una contadora de cuentos y en el libro ella dice por mí lo que yo quise decir siempre: qué es lo que significa contar cuentos.

*(Entrevista 139)*

Este tono de aceptación de la predestinación (la identidad sexual) y la vocación (narrar historias) se proyecta en la protagonista, cuyo nombre y concepción, por sí mismos traen asociaciones míticas y arquetípicas.

Eva es hija de dos seres misteriosos y silenciosos: la sirvienta Consuelo, virgen hasta sus treinta años, de pelo rojo, piel blanca y origen desconocido, encontrada de niña en la selva y criada por monjas, y un indio jardinero, moribundo después de la picadura de una serpiente sucucú. En la historia de la concepción de Eva se pueden discernir motivos del mito judeo-cristiano del Génesis: un jardín, una serpiente, un hombre y una mujer que se encuentran en el dolor y el consuelo como si fueran los únicos seres humanos en el mundo. La virgen—Consuelo—que se hace madre, por su parte alude a la Madre de Dios cristiana. Y, por supuesto, el nombre de Eva invoca a la mujer primordial, cuya curiosidad y deseo de saber la condenan a representar la desobediencia y el pecado dentro del paradigma ideológico bíblico. Interesantemente, en el personaje de Eva Luna se invierten los valores tradicionalmente adscritos a las mujeres y justamente la rebeldía es la fuerza motriz, la energía positiva que la lleva a su realización y autoestima: “Las circunstancias algo extrañas de mi concepción tuvieron consecuencias más benéficas: me dieron

una salud inalterable y esa rebeldía que tardó un poco en manifestarse, pero finalmente me salvó de la vida de humillaciones a la cual sin duda estaba destinada” (24).

Su rebeldía la hace más parecida a la primera “Eva,” la mítica Lilith.<sup>3</sup> Según la leyenda, Lilith fue la primera mujer, creada no de la costilla de Adán, sino de de la misma sustancia que el hombre. Por ser igual a Adán, Lilith se niega a ocupar la posición de sumisión en el acto de amor y prefiere la libertad frente al paraíso. Por supuesto, en los ojos de Adán y de Dios, esto la convierte en una demonesa. Su rechazo de la obediencia, su desafío al hombre y a su Dios (o, como diríamos hoy día, a los discursos que intentan definirla sin tomar en consideración su propio punto de vista) la hacen un prototipo sumamente adecuado para el análisis de la narradora de la novela de Allende quien subvierte en la conciencia judeo-cristiana la demonización del deseo y el ímpetu de independencia femeninos.

En una versión del mito de Lilith conocida del folklore judío se dice que cualquier espejo es una puerta al “otro mundo” y lleva directamente a la cueva de la demonesa. Según esta versión, las muchachas—coquetas y frívolas por naturaleza—son las más susceptibles a las tentaciones de Lilith, acabando atrapadas por el mal y el deshonor de múltiples relaciones amorosas.<sup>4</sup> Como personificación de la sexualidad femenina y como “señora del espejo” (el dominio en que se proyecta el deseo), Lilith exhibe un parentesco indirecto con otra figura arquetípica: Scheherazada, la contadora de cuentos quien transfiere el deseo al espejo del texto narrado. El acto de fabular es “una manera privilegiada de realizar deseos, de amar

y hacerse amar, de sobrevivir y de vencer a la muerte” (Reisz 107) y la narradora arquetípica—cuyo espectro habita *Eva Luna* desde los epígrafes—es la precursora por excelencia de la protagonista: “una mujer que escribe—y es escrita—para ‘hacer la existencia más tolerable’ y contar la vida como a ella le gustaría que fuera” (Reisz 107).

El paralelo obvio entre ambas narradoras es que cuentan para (sobre)vivir: Scheherazada para salvar su propia vida y la vida de otras mujeres de manos del sultán tiránico; Eva Luna para procurarse en cambio golosinas (en su niñez), amistades (en su adolescencia) y una manera de ganarse el pan (en su vida adulta, como autora de telenovelas). Pero la hija del visir y la hija de la sirvienta son también dobles-antípodas. Mientras Scheherazada nutre su imaginación de todos los libros que su vida de aristócrata le ha permitido leer, Eva inventa sus cuentos a base de lo oído de su madre, de otras personas, de las radionovelas (Rivero 147). O, dicho de otra manera, “mientras Scheherazada se queda en la oralidad, Eva accede al poder de la palabra y a la regocijada conciencia de la diferencia a través de la escritura” (Reisz 107). A la medida en que Scheherazada construye sus fabulaciones para complacer y satisfacer los deseos del hombre quien la escucha, Eva sí entretiene con sus cuentos, pero siempre los ajusta a su propia sensibilidad: añadiendo finales inusitados, transformando a la tradicional protagonista romántica (“una imbécil”) a través de cualidades inesperadas, negándose a dar un final feliz a las historias de amor.

Una buena ilustración del estilo narrativo de Eva es el primer cuento que ofrece a Huberto Naranjo, el chico callejero a quien conoce durante un período de desamparo y quien se hace su amigo por la simpatía que le produce el afán de la chica de contar historias. El cuento que quiere Huberto es “de bandidos” y Eva lo crea, describiendo a un auténtico tirano quien terroriza no sólo a las víctimas de sus crímenes, sino también a su novia, cuya paciencia y generosidad se extienden a los huérfanos que el bandido ha dejado en su camino. En el desenlace de la historia, la novia se rebela, se niega a quedarse impresionada por las algarabías y la violencia del bandido y lo echa de su vida. Termina así el cuento: “Entonces el bandido, furioso y humillado, se fue con sus pistolas a buscar otra novia que le tuviera miedo y colorín colorado, este cuento se ha terminado” (58). Por supuesto, Huberto se queda insatisfecho de la historia (ya que ésta no representa las andanzas del bandido macho en una luz heroica) a la vez que está fascinado por la extrañeza de la imaginación de Eva: “Esa es una historia idiota... Está bien, quiero ser tu amigo—dijo”(58). Eva Luna la narradora, así como *Eva Luna* el texto, a la vez sorprenden, atraen, desconciertan y cautivan con su elocuente imaginación y con su perspectiva muy única y muy femenina.

Eva debe sus habilidades de fantasía y manipulación verbal a su madre, Consuelo, quien después del nacimiento de su hija rompe el silencio de su vida con el flujo de palabras:

Comenzaba a hablar del pasado o a narrar sus cuentos y el cuarto se llenaba de luz, desaparecían los muros para dar paso a increíbles

paisajes, palacios abarrotados de objetos nunca vistos, países lejanos inventados por ella o sacados de la biblioteca del patrón; colocaba a mis pies todos los tesoros de Oriente, la luna y más allá, me reducía al tamaño de una hormiga para sentir el universo desde la pequeñez, me ponía alas para verlo desde el firmamento, me daba una cola de pez para conocer el fondo del mar. . . . Preservó intactas sus memorias de infancia en la Misión de los curas, retenía las anécdotas oídas al pasar y lo parendido en sus lecturas, elaboraba la sustancia de sus propios sueños y con esos materiales fabricó un mundo para mí. Las palabras son gratis, decía y se las apropiaba, todas eran suyas. Ella sembró en mi cabeza la idea de que la realidad no es sólo como se percibe en la superficie, también tiene dimensión mágica y, si a uno se le antoja, es legítimo exagerarla y ponerle color para que le tránsito por esta vida no resulte tan aburrido. (24)

Eva adquiere el poder de la verbalización a través de su madre y también hereda su técnica de entrelazar trozos de hechos y referencias reales en sus ficciones. Esta manera de construir fabulaciones hace eco del estilo narrativo de la misma Allende quien afirma:

Y los *Cuentos de Eva Luna*, cada uno de ellos corresponde a algo que me ha pasado en mi vida, que me ha dejado una huella inolvidable.

(Entrevista 140)

Todos los personajes de mis libros tienen modelos de la vida real. A veces están exagerados, o a veces tomo dos personas para crear un personaje. Excepto un personaje, todos tienen una base de alguien que o conozco o de quien he oído, de manera que yo no creo que invente nada; lo pongo por escrito, pero hay modelo para todo.

(*Entrevista* 141)

La fusión de elementos a veces dispares para crear un todo coherente y orgánico trasciende los aspectos estructurales de la narración para formar parte del contenido heterogéneo de la narración.

Linda Gould Levine es quizá la primera en analizar *Eva Luna* exclusivamente desde el prisma de la hibridez. Aludiendo a la afirmación de Correas Zapata que Allende escribió la novela con una conciencia clara de las dos culturas en que había vivido hasta el momento, la sudamericana y la caribeña, Gould Levine pone de relieve que la imagen de una fusión cultural, del mestizaje, en realidad abarca más que las relaciones étnicas y geográficas. Es en su esencia una metáfora impresionante de la complejidad del texto en el cual se mezclan razas, religiones, formas culturales, modos de ficción, personajes y conceptos de identidad sexual para crear un texto híbrido que refleja aspectos de la realidad latinoamericana y la ideología personal de Allende (Gould Levine 56). La investigadora también destaca que es natural que un texto dedicado a fundir diferencias tenga una estructura narrativa centrada en dos personajes, Eva Luna y Rolf Carlé, que vienen de dos

mundos diferentes, Sudamérica y Europa respectivamente, para juntarse en el décimo capítulo y hacerse amantes al final de la obra.

La estructura dual de la novela basada en las líneas narrativas relacionadas con Eva y Rolf y en el paralelismo entre vida y telenovela, es central para la comprensión de la complejidad del texto. El panorama analítico de *Eva Luna* que ofrezco a continuación tiene el propósito de poner de relieve una serie de efectos canótricos de duplicación y distorsión simultáneas que componen la multidimensionalidad interpretativa del texto. Para entender la dialéctica entre realidad y reflejo en que se basa dicha potencialidad multilateral, introduzco tres conceptos claves—hibridez, alegoría y lo fantástico como reflejo especular—que indican una coexistencia dinámica de códigos representacionales y perceptivos.

En la novela se alternan capítulos narrados en primera persona por Eva Luna con otros de narrador(a) omnisciente (quien al final de la novela se revela que es también Eva contando—y transformando en este proceso—la vida de Rolf). Los capítulos 1, 3, 5, 6 y 8 trazan la vida de la protagonista desde su nacimiento en 1943, su vida en la casa del profesor Jones hasta la muerte de la madre, su trabajo para diferentes patrones (desde los hermanos solteros, hasta el ministro repugnante, la yugoslava que la introduce a la Materia Universal y el burdel de la Señora donde queda bajo la protección de Huberto Naranjo y encuentra la amistad del transsexual Melecio/Mimí), su tiempo en casa de Riad Halabí y su llegada a la capital a la edad de 17 años. Los capítulos 2, 4 y 7 se centran en la vida de Rolf Carlé, desde su niñez en casa de un padre tiránico hasta su llegada a la Colonia (un pueblo utópico “de

fantasía” que recrea fielmente el estilo de vida importado en un momento histórico de Austria a Venezuela) y, finalmente su llegada a la capital. El capítulo 9 empieza con un recontar de la carrera de cineasta de Rolf y desemboca en la relación renovada (y esta vez más que platónica) entre Eva y su amigo de antaño Huberto Naranjo, quien se ha convertido en un comandante guerrillero dedicado a una lucha idealista por justicia social en su país. Los capítulos 10 y 11 describen el encuentro de Eva y Rolf, su participación en una proeza política organizada por Naranjo y el momento en que Eva empieza a escribir el guión de una telenovela llamada *Bolero* en que cuenta, en realidad, la historia de su vida. El final de la novela es simultáneamente el final de *Bolero* y ofrece dos versiones diferentes de la relación entre Rolf y Eva: una romántica y la otra realista. El doble final, en palabras de Linda Gould Levine, enfatiza un aspecto clave para la novela: la certeza y las nociones fijas de verdad se ven reemplazadas por ambigüedad e interpretaciones abiertas (56). El final de la novela se funde con el final de la telenovela a la vez que propone que es diferente:

Se acercó a grandes pasos y procedió a besarme tal como ocurre en las novelas románticas, tal como yo esperaba que lo hiciera desde hacía un siglo y tal como estaba describiendo momentos antes el encuentro de mis protagonistas en *Bolero* (240).

Y después nos amamos simplemente por un tiempo prudente, hasta que el amor se fue desgastando y se deshizo en hilachas.

O tal vez las cosas no ocurrieron así. Tal vez tuvimos la suerte de tropezar con un amor excepcional y yo no tuve necesidad de inventarlo, sino solo vestirlo de gala para que perdurara en la memoria, de acuerdo al principio de que es posible construir la realidad a la medida de las propias apetencias. (241)

La ambigüedad del final abre paso para una oscilación interpretativa: por una parte los lectores pueden considerar *Bolero* una ficción inspirada en la realidad de los acontecimientos en *Eva Luna*; por otra parte, con plena razón, podrían pensar que tanto *Eva Luna* como *Bolero* son fabulaciones creadas por una narradora cuya realidad también es cuestionable.

La fusión de formas canonizadas de índole mítica, política y sexual en *Eva Luna* se extiende también a la naturaleza híbrida de sus componentes narrativos (Gould Levine 56). El texto se puede leer como una versión de la picaresca (las andanzas de un ser marginado y desposeído, una pícaro típica), como un *Bildungsroman* femenino (evolución del personaje central femenino desde la infancia a la adolescencia a la juventud), como una novela romántica (los amores de Eva con Riad Halabí, Huberto Naranjo y Rolf Carlé), como una obra posmoderna (que no ofrece jerarquías de percepción estables), como una novela de feminismo mágico (elementos de realismo mágico—como “los fantasmas discretos” en la casa del profesor Jones, el espectro de Consuelo que acompaña a Eva, el fantasmal Palacio de los pobres, los personajes de la telenovela que cobran vida e invaden la vivienda de Eva—todos ellos incorporados en un texto que representa el punto de

vista y la sensibilidad femeninas). No se debe olvidar que, sobre todo, *Eva Luna* es el espacio donde coinciden y se entrecruzan las ya mencionadas modalidades de ficción, dando forma a una narrativa que es mucho más compleja que sus partes constituyentes (Gould Levine 56). Esta compleja unidad textual se puede someter a dos tipos básicos de lectura—uno alegórico y el otro fantástico—que afectan el sentido general que cobrará el texto para sus leyentes.

Una de las investigadoras que se centra en el aspecto alegórico de las obras de Allende es María de la Cinta Ramblado-Minero quien observa:

. . . apart from the purely fictionalising character that can be observed in Allende's work—the transformation of extratextual elements into material for her novels—there is also an allegorical element that pervades her first three novels. This allegorical capacity is personal, social and/or political. Its main function is intimately related to the relevance of the autobiographical in Allende's work. These allegories give her the opportunity to analyse her past and that of her country and continent from the realm of fiction. (81)

De hecho, la historia de *Eva Luna* aunque narrada desde una perspectiva muy personal, puede leerse como alegoría de la vida política y social latinoamericana del siglo veinte. También se puede percibir como alegoría de la naturaleza de la identidad sexual, introducida por la voz de *Eva* (que, como vimos, es una hibridez textualizada) y el cuerpo del transsexual *Melecio/Mimí* (una anatomía masculina feminizada y una imagen y autoconciencia que son la esencia destilada de lo

femenino): el texto parece sugerir que la identidad, sea esta textual o sexual, es una construcción que tiene parámetros contextuales y discursivos.

La lectura alegórica comparte con la fantástica la inclusión de elementos de fantasía y de componentes mítico-arquetípicos. Sin embargo, como postura retórica ofrece un modo de interpretación muy diferente. La alegoría mantiene con sus referentes una relación más bien metonímica que deja poca duda acerca de las correlaciones codificadas y que lleva a un entendimiento guiado por un claro intento de transmitir un mensaje concreto. Por su parte, la lectura fantástica mantiene con sus referentes una relación que bien se podría definir como metáfora abierta (es decir, no siempre portadora del mismo sentido para todos) y retóricamente insiste en la ambigüedad inquietante acerca de qué es real y qué es ficticio. El doble final de *Eva Luna* hace posible una lectura fantástica ya que pone en tela de juicio una jerarquía básica: ¿quién crea a qué—la narradora el texto o el texto a la narradora? Desde el punto de vista pragmático, dicha lectura fantástica se adscribe a la línea temática de lo fantástico interior (Herrero Cecilia 132-33) y más precisamente, a los temas siguientes: el doble-antípoda (que se introduce por las vidas paralelas de Eva y Ralph); el Amor y la Muerte desde la visión soñadora y subjetiva del personaje (la leyenda de la concepción de Eva; el final ambiguo de la novela); el fantasma, espectro, visión que acompaña al personaje (el fantasma de Consuelo que acompaña a su hija; la presencia palpable de los personajes imaginados de *Bolero*) la repercusión de una historia de ficción sobre la vida real del personaje o la confusión

entre ambas dimensiones (la fusión entre lo real e imaginado en el final desdoblado de la novela).

La fusión y mutua construcción de realidad y ficción contribuyen a la dimensión fantástica de la novela el elemento temático de reflejo especular. Este se manifiesta en una serie de refracciones intratextuales que forman un sistema de espejos que se reflejan mutuamente. Este aspecto de la obra es estudiado detalladamente por Vicente Cabrera en “Refracciones del cuerpo y la palabra de *Eva Luna*.” Su análisis parte de una historia que Eva le cuenta a Rolf Carlé. Es la historia de la contadora de cuentos quien se propone inventar un pasado nuevo para un guerrero, agobiado por el peso de la soledad y la violencia:

Toda la tarde y toda la noche estuvo construyendo un buen pasado para ese guerrero, poniendo en la tarea su vasta experiencia y la pasión que el desconocido había provocado en ella. Fue un largo discurso, porque quiso ofrecerle un destino de novela y tuvo que inventarlo todo, desde su nacimiento hasta el día presente, sus sueños, anhelos y secretos, la vida de sus padres y hermanos y hasta la geografía y la historia de su tierra. Por fin amaneció y en la primera luz del día ella comprobó que el olor de la tristeza se había esfumado. Suspiró, cerró los ojos y al sentir su espíritu vacío como el de un recién nacido, comprendió que en el afán de complacerlo le había entregado su propia memoria, ya no sabía qué era suyo y cuánto ahora pertenecía a él, sus pasados habían quedado anudados

en una sola trenza. Había entrado hasta el fondo de su propio cuento y ya no podía recoger sus palabras, pero tampoco quiso hacerlo y se abandonó al placer de fundirse con él en la misma historia. (221)

Esta metahistoria es una especie de imagen reflejada de la historia de Eva y Rolf. Cabrera destaca que la cuentista del texto relatado por Eva (texto secundario, llamado B) se identifica o asocia con la cuentista, Eva, del texto principal de la novela (texto primario, llamado A). Lo mismo ocurre con el oyente (el guerrero) en la historia B, quien se asocia con Rolf en la historia A. La asociación se produce no sólo en el acto de contar y escuchar, sino también en el ámbito de la protagonización. Según Cabrera, “Eva y Rolf se ven como si fueran los protagonistas del cuento B. Y los protagonistas del B, a través del lector, se ven como si fueran los protagonistas del texto A. Textos A y B son espejos de sí mismos. B es el microtexto del macrotexto A” (603). La importancia de este juego canóptrico para una interpretación fantástica de la novela reside en el hecho de que “la intrincada situación que genera esta intratextualidad, es desde luego, un deliberado juego de posibilidades diseñado para someterle al texto, a la palabra, a un estado de completa falsificación de la realidad y de la ficción” (Cabrera 603). Es decir, queda no resuelta la tensión entre realidad y ficción dejando al lector manejar una inquietante ambigüedad interpretativa que es característica precisamente para una perspectiva fantástica.

El texto de *Eva Luna* se somete también a otras refracciones que se pueden encontrar bajo diferentes formas en los veintitrés relatos de la colección *Cuentos de*

*Eva Luna*. Estas refracciones son numerosas y forman una intrínseca red de transformaciones de una realidad ficticia a una ficción de segundo grado, doblemente alejada a la realidad del lector. El estudio detallado de las interferencias entre los dos cuerpos textuales por sí mismo puede ocupar el espacio de un amplio estudio específicamente dedicado a este tópico. Para los propósitos del presente análisis me voy a centrar en una serie de elementos narrativos—imagen, suceso, personaje, experiencia subjetiva, lugar y/o idea abstracta—que se traducen directa o indirectamente del texto de la novela al contenido de los cuentos. La función de estos elementos narrativos es similar a la función de los mitemas (componentes significativos de un mito) en el proceso de lectura e interpretación de un texto: ofrecen un contexto simbólico ampliado y llevan a niveles de entendimiento más profundo. Para lograr esta meta me voy a centrar en una selección limitada de textos que serán discutidos con un variable grado de detalle: “Dos palabras,” “Clarisa,” “Tosca,” “El palacio imaginado” y “Niña perversa”.

Una discusión que incorpora la mención de estructuras míticas inevitablemente rozará la dificultad teórica de definir “mito” como concepto. Siendo tan difícil de definir como la noción de “posmodernismo,” algunos críticos—como observa Debra Modellmog en su estudio *Readers and Mythic Signs*—optan por prescindir completamente de cualquiera aspiración de hacerlo. En un intento de evitar largas divagaciones al entrar en la complicada discusión sobre la esencia del mito, su relación al lenguaje y su uso en enfoques críticos mitocéntricos, voy a adoptar como una definición de trabajo la propuesta por Modellmog:

A myth is a narrative, recurring in various forms throughout a significant period of cultural history, which has acquired, and continues to invite, a number of diverse meanings as readers seek to identify the psychic, social, or sexual unknown that the myth expresses. These meanings are typically proposed by readers working within such disciplines as anthropology, sociology, history, philosophy, psychology, and comparative religion as well as comparative mythology and literary criticism. Yet these analyses do not close up the myth, explaining it to everyone's satisfaction; in fact, they are likely to provoke further interpretations by compelling other readers to enter the dialogue surrounding the myth. Like a snowball rolling down a hill, a myth sustains its mythic nature, in part, by the build-up of commentary that inspires further transformation and interpretation of the myth. (4-5)

La perspectiva ofrecida aquí difiere de los enfoques mitocéntricos más tradicionales en que no reitera la idea de que el mito es un tipo de lenguaje simbólico que contiene un mensaje oculto, sea éste histórico, psicoanalítico, metafísico, social o cosmológico. Lo que sí es central para esta perspectiva se puede resumir en la siguiente aclaración acerca del foco del estudio: "the correlation between a myth and language [is marked by] the myth's ability to bring to a text both denotative and connotative meanings and, when segmented [into smaller functional units called mythemes], to yield both a 'free' and a 'bond' character" (Moddlemog 8). O, en

otras palabras, cada mito funciona dentro de la ficción como un particular sistema autónomo que los lectores pueden identificar de acuerdo con su experiencia social, su preparación cultural, su sistema de valores y su repertorio de lecturas previas.

A la hora de fragmentar los mitos en unidades funcionales, Moddelmog observa que la noción de “mitema” no es sinónima a concepto, tópico o tema recurrente, sino que es una noción capaz de sugerir una comunicación recíproca—de mito a texto y de texto a mito con el lector desempeñando el papel de descodificador—que ocurre cuando un mito aparece en un texto de ficción (Moddelmog 10-11). Admitiendo la dificultad de establecer una metodología viable para la construcción de mitemas, la investigadora opta por el método de Terence Turner de escoger como un núcleo estructural un acto dentro de la narrativa del mito. Moddelmog también admite que este proceso es selectivo, subjetivo y, consecuentemente, interpretativo (lo que, en realidad, corrobora su idea que la relación entre mito e interpretación es mutuamente constitutiva).

Para abarcar *Eva Luna* como un texto “mítico” primario que proyecta sus mitemas en los *Cuentos de Eva Luna* sería necesario incluir en la construcción de los “mitemas” elementos como: imagen, suceso, personaje (o una característica específica de algún personaje), experiencia subjetiva, lugar y/o idea abstracta. Debemos no perder de vista, desde luego, que el texto de la novela se puede considerar un mito no en el sentido universal, sino en una acepción muy particular: en el concreto universo textual que forma en conjunción con los cuentos de la colección.

¿Por qué hablar de mitos y mitemas y no de una intertextualidad? La respuesta yace en la construcción mítico-arquetípica del texto primario, *Eva Luna*. Se ha hablado ya en estas páginas de la identificación o el paralelismo entre la narradora de la novela y personajes arquetípicos como Scheherazada y Lilith. Se ha comentado también la etimología mítico-arquetípica de su nombre. Sin embargo, existen dos aspectos más que también se someten a un código arquetípico: la naturaleza ficcional de la historia y la construcción de la narración. Como muestra Wolfgang Karrer en “Transformation and Transvestism in *Eva Luna*,” la narración traza el nacimiento “milagroso” de la protagonista, su liberación “heróica” de figuras maternas y paternas, incluyendo a ayudantes amigables y regalos mágicos y llevando a la transformación mágica del personaje central desde ser una prisionera doméstica hasta hacerse una liberadora de prisioneros. Incluso el tesoro obligatorio (las joyas de Zulema) están presentes para ayudar a Melecio/Mimí en su transformación mágica (Karrer 157). Para describir dicho código arquetípico, Karrer utiliza y adapta la clasificación resumida por Graciela Della Grisa en *Realismo Mágico y Conciencia Mítica en América Latina*. Según la clasificación de Della Grisa los mitos se dividen en tres grandes ciclos temáticos que forman una secuencia cronológica cósmica:

1. *El mito de la creación*: a) el uróbuos, b) la Madre Suprema, c) la separación de los padres y el inicio de las oposiciones.
2. *El mito del héroe*: a) el nacimiento del héroe, b) el asesinato de la madre, c) el asesinato del padre.

3. *El mito de la transformación*: a) la prisionera y el tesoro, b) Osiris o la transformación.

Esta secuencia de creación del mundo del héroe-formación del héroe-transformación del héroe se repite en *Eva Luna*, pero refleja la historia latinoamericana desde una perspectiva individualizada y feminizada, enfatizando el código cultural de mestizaje: la unión de la blanca Consuelo y el indio en el principio se repite en la unión de la mestiza Eva Luna y el europeo Rolf Carlé al final. Como en los mitos, la circularidad y la simetría forman la lógica narrativa y discursiva subyacente en *Eva Luna* (Karrer 157). Veremos ahora qué tipos de mitemas podemos encontrar en la selección de cuentos que aquí se presentan.

“Dos palabras” es un cuento ampliamente estudiado, sobre todo por la manera encantadora en que se revela el poder de las palabras. El mitema que vamos a buscar en este cuento se forma alrededor de los personajes, sus características específicas y sus relaciones. La protagonista, Belisa Crepusculario, es tan pobre que “ni siquiera poseía nombres para llamar a sus hijos”. Un día, saliendo de su pueblo, el viento lleva a sus pies una hoja de periódico y así Belisa por primera vez se entera de la existencia de las letras y de las palabras escritas, dándose cuenta también que las palabras son huérfanas, que “andan sueltas sin dueño” y que cualquier individuo con un poco de ingenio podría aprovecharse de ellas (13). Desde aquel momento Belisa se empeña en entender y estudiar las palabras y al fin crea un negocio que le trae fama y reconocimiento: su oficio consiste en vender palabras, en forma de

cartas y de discursos escritos o verbales. Es dueña de todo tipo de palabras—de justicia, de consuelo, de consejos, de persuasiones—y las vende arreglándolas según el caso de los que se lo pidan. Además, por cada cincuenta centavos regala una palabra secreta, una ñapa que es irrepetible y pertenece únicamente a la persona que la recibe y la puede utilizar a su antojo.

Entra el Coronel, un revolucionario idealista quien para ayudar a su gente necesita alcanzar el puesto de presidente y quien para lograr esta meta necesita tener el don de la palabra del cual carece. Belisa le vende un discurso y le regala dos ñapas, pero en el encuentro entre ella y el Coronel ambos sienten una fuerte atracción mutua. El discurso vendido por Belisa tiene un efecto sumamente exitoso, pero las ñapas obsesionan al Coronel hasta el punto de enfermarlo. Su asistente, el Mulato encuentra a Belisa en un pueblo remoto y la trae al campamento “apuntando el cañón de su fusil a la nuca de la mujer” (22) para que el Coronel le devuelva sus palabras y para que ella le “devuelva la hombría” (22). El Coronel se niega, dejando que las ñapas funcionen con el tiempo debido. Como observa Alice Ruth Reckley-Vallejos, “la herencia procede de las palabras como viaducto hacia otras realidades y únicamente sabrá usarlas para la curación cuando entienda la lección de éstas, o sea de la unión y desunión que simbolizan la dualidad de conciencia y subconciencia, de la lógica y de la intuición” (Reckley-Vallejos 25).

Es fácil ver en el personaje de Belisa una combinación entre Eva Luna y su madre Consuelo. El entendimiento de Belisa que “las palabras andan sueltas sin dueño” (*Cuentos de Eva Luna* 17) hace eco de la convicción de Consuelo de que

“las palabras son gratis” (*Eva Luna* 24). El nombre de la protagonista, Belisa (la Bella) Crepusculario (del Crepúsculo) es un paralelo en cuanto a portador de sentido simbólico al nombre de Eva (vida) Luna (la luna, el mar). Las relaciones entre Belisa y el Coronel recuerdan las relaciones entre Eva y Huberto Naranjo, quien se hace su amigo y más tarde su amante después de ser atraído y seducido por el poder de su talento de manejar las palabras y de enlazarlas en narraciones. El Mulato, por su parte, es una réplica de una persona real en la vida de Eva y Huberto: es amigo y más tarde colaborador de Naranjo. En este caso el mitema proyectado del texto primario al texto secundario comprende la unidad funcional del personaje y sus relaciones con otros personajes y contribuye a la comprensión más profunda (¿quizá a la solución del enigma?) del texto que contiene el mitema como unidad funcional. No sabemos cuáles son las dos palabras enigmáticas que Belisa dio al Coronel, pero conociendo los personajes de *Eva Luna* quizá podríamos adivinar con más certeza su sentido.

Un caso parecido de mitema-personaje combinado con mitema-experiencia subjetiva se puede encontrar en el cuento “Niña perversa”. El personaje a que se alude aquí es Riad Halabí y la experiencia subjetiva es la iniciación sexual de Eva por el turco. “Niña perversa” narra la atracción sexual de una muchacha joven, Elena, por el amante de su madre, llamado el Ruiseñor. Elena trata de enamorarlo, pero sin éxito. Después de presenciar una escena de amor entre la madre y el Ruiseñor, la muchacha siente la culminación de su anhelo de desenvoltura sexual y diseña un plano de decepción: fingiendo ser su madre, ella se incorpora en la cama

del amante quien, al darse cuenta del engaño, reacciona con horror y la rechaza. Con el tiempo el Ruseñor se casa con la madre de Elena. Esta, después de siete años de ausencia, regresa de visita a casa. El Ruseñor, perseguido por el recuerdo y el deseo no realizado, le declara su amor. Sin embargo, Elena lo rechaza, diciendo que había olvidado aquel momento incómodo de seducción no realizada.

En esta historia repercuten momentos claves de la vida “real” de Eva Luna. El primer momento es cuando Eva presencia la escena de amor entre la esposa de Riad Halabí, Zulema y el primo Kemal. El erotismo de la ocurrencia despierta la sexualidad de Eva a la vez que la choca y entristece. El segundo momento es la relación de Eva con Riad Halabí quien la inicia en el amor, pero no la deja a su lado por las circunstancias desfavorables que rodean la muerte de su mujer. A la medida que la escena entre Kemal y Zulema es un paralelo directo a la escena entre la madre y el Ruseñor, el parentesco entre Riad Halabí y el amante del cuento no es tan obvio. Para comprender la relación entre el turco de la novela y el amante del cuento, es necesario recordar un instante en la novela cuando Eva, ya crecida y después de muchos años de ausencia, vuelve a Agua Santa y se entera de que Riad Halabí está casado. Todavía recordando su actitud paterna y el argumento de que ella era demasiado joven para quedarse con él, Eva descubre con sorpresa que el turco no está casado con la profesora Inés, como era de suponer, sino con una muchacha aún más joven que ella cuando se despidieron. Esta aparente incongruencia en la construcción psicológica del personaje se resuelve si interpretamos a Halabí a través del prisma del Ruseñor. Este rechaza a Elena por un

instinto de moralidad, exagerado e inconsistente con su naturaleza de seductor enamorado de sí mismo, por el simple hecho de que la tentación que se le ha presentado es demasiado irresistible. El deseo no cumplido por una joven que se le ofrece le persigue el resto de su vida. Por su parte, Halabí sí consume su relación con Eva. Aquella única noche le enfrenta con un dilema moral y el turco toma la decisión noble de ser más bien padre y no amante. Sin embargo, el deseo por la joven huérfana, quien en una noche efímera convierte de una ahijada en una amante, obviamente no ha dejado el turco, que ha buscado recrear su presencia e imagen en la muchacha con quien está casado. La interacción entre el cuento y la novela es particularmente interesante porque muestra cómo un texto que contiene estructuras míticas (sean éstas en forma de alusiones directas o de mitemas discretos) puede contribuir a la interpretación de la narrativa primaria (el mito mismo) que origina dichas estructuras.

Hay numerosos ejemplos de variados “mitemas” que se pueden discernir en *Los cuentos de Eva Luna*. El mitema-imagen se puede encontrar en "El palacio imaginado." En realidad, en este cuento se repiten dos imágenes de *Eva Luna*. La primera es la imagen del Palacio de los pobres que en el texto de la novela aparece como un fantasma y su existencia nunca es explicada. En cambio, el cuento ofrece una versión de cómo y por qué ha sido construido: era el regalo de un dictador (el Benefactor) para su amante holandesa quien, olvidada en el palacio se deja invadir por la selva y poco a poco se funde con la naturaleza y con una identidad india. La segunda imagen es el contraste entre el verde de la selva y el rojo del cabello de la

amante del Benefactor que hace eco de una imagen relacionada con Consuelo en el texto de la novela: “su largo pelo rojo como un ramalazo de fuego en el verde eterno de esa naturaleza”(19). En “Clarisa” es vigente el mitema-característica específica de un personaje: los hijos de la noble y generosa protagonista aparecen como un paralelo de la estructura familiar de Rolf Carlé. Los dos hijos que Clarisa tiene de su marido reservado y egotista son retardados mentales y los otros dos—producto de un amor tanto secreto como puro—son sanos, vitales, de buena disposición y de buen corazón. Asimismo, Rolf tiene una hermana que es retardada mental, mientras que él mismo (por lo menos así como lo representa Eva Luna) es la incarnación de la salud, la vitalidad, de la buena disposición y del buen corazón. Aunque en este caso específico los paralelismos entre el “texto primario” de la novela y “el texto secundario” del cuento no suscitan interpretaciones distintas, su presencia implica la “realidad” de los acontecimientos en la novela que sirven de inspiración para las “ficciones” de Eva Luna.

Sin duda, se pueden contribuir numerosos y detallados ejemplos de la compenetración de los textos de la novela y de los cuentos de la colección. En algunos casos las relaciones intratextuales facilitan interpretaciones adicionales tanto de partes de la novela como de los cuentos concretos. En otras ocasiones no se produce un efecto sobre el proceso interpretativo, pero novela y relato funcionan como dos espejos que se reflejan mutuamente y así comprueban la realidad de su contraparte. Me gustaría cerrar el análisis de este enfoque de lectura con un ejemplo de mitema-idea abstracta que se encuentra en el cuento “Tosca”. La idea abstracta a

que me refiero es la relación entre realidad y ficción: una consideración que bien se puede decir que es el eje temático de la novela. Como se ha comentado antes, *Eva Luna* se puede leer como un texto que crea a su creadora: como una jerarquía entrelazada entre realidad y ficción cuya ambigüedad queda reforzada por el doble final de la novela y es base de una posible lectura fantástica del texto. En “Tosca,” sin embargo, la ficcionalización de la realidad recibe un tratamiento irónico.

La protagonista del cuento, Maurizia Rugieri, está casada con un arquitecto, Ezio Longo, cuyo amor no corresponde. El objeto de su deseo es un estudiante de medicina, Leonardo Gómez a quien conoce en el tranvía mientras él está silbando una aria de la ópera “Tosca”. Proyectando en Leonardo el papel del amante de la ópera, Mario, y apropiándose del rol de Tosca, Maurizia se obsesiona con el mundo del arte. Procede a dejar a su marido y a huir con Leonardo, a quien convierte en el protagonista de su propia ópera, atribuyéndole virtudes utópicas y exaltando, hasta el punto de obsesionarse, la calidad extraordinaria del amor que comparten. Su vida se ve hundida y sustituida por ficciones de dimensiones desmesuradas que la pintan como protagonista de una existencia heroicamente novelesca. La mujer que se ve como una segunda Tosca, es irónicamente la persona que tiene que explicar a los habitantes de Agua Santa la diferencia entre la vida real y la representación teatral de *Madame Butterfly*. Después de la muerte de Leonardo, Maurizia tiene un momento breve en que puede volver a la realidad, quitando el velo de fantasías que la separa de las memorias de su vida con Ezio y su hijo con él. Sin embargo, ella decide quedarse en la ilusión, “construir la leyenda de su desolación” (110), optar

por un mundo de fantasía que aunque creado para liberarla la deja aún más limitada, obligada de mantener el fingimiento y los artificios para no descomponer un Yo tan dependiente de las ficciones frágiles que lo iban construyendo a lo largo de los años.

Como observa Linda Gould Levine, el viaje imaginativo de Maurizia está condenado ya que no trasciende los límites de la propia persona: “While imagination may be an indispensable instrument in the realization of dreams, Allende implies that it may also be “the eternal snare of delusion of a creature doomed to futility” (Gould Levine 85). El tratamiento del eje realidad-ficción en “Tosca” suscita una serie de preguntas relacionadas con la interpretación de *Eva Luna*. A primera vista, el final ambiguo de la novela deja abierto el problema de dónde poner el énfasis: ¿es la ficción la que deriva de la realidad o es la realidad la que deriva de la ficción?. Sin embargo, el tratamiento irónico que en “Tosca” recibe el alejamiento de la realidad, puede implicar que es lo imaginado que se ve sometido a lo real. Así, a pesar de su desdoblamiento, el final de la novela se puede leer como no tan ambiguo: como un amor vivido con una pasión telenovelesca pero sujeto a la presión de lo cotidiano y a la tensión de lo inesperado. ¿Sería justo ofrecer una interpretación así? Otra vez, el privilegio de decidir, está en manos del lector.

Como se ha visto de las páginas anteriores, la compleja hibridez de *Eva Luna*—un texto que se puede leer como picaresca, *Buildungsroman*, alegoría, fantasía o metatexto sobre el proceso de la creatividad verbal femenina—se proyecta con toda su riqueza en la doble ficcionalidad de los *Cuentos de Eva Luna*.

Las dos obras, unidas por su narradora y por su correlación de texto primario-texto secundario en un proceso que se parece a la incorporación de mitemas en la creación de ficción, forman una base canópica, un espejo que a la vez forma y refleja el cuerpo de la femineidad celebrada, los fantasmas de la memoria y los espectros de discursos apropiados o rechazados.

Escritos a finales de los ochenta, tanto la novela como la colección de cuentos, portan un indudable sabor de atrevimiento y novedad para su tiempo. La unidad textual de novela-colección de cuentos muestra marcadas características posmodernas: cuestiona y socava jerarquías; funde la cultura popular y la expresión artística única; y resiste las rígidas definiciones genéricas. Es también portadora de rasgos feministas que se manifiestan en el hecho de privilegiar la voz y perspectiva femeninas, antes marginadas dentro del carácter patriarcal de los discursos dominantes cuya autoridad textual se ejerce a través de la voz masculina que usurpa el derecho de representar al entero género humano. El conjunto de novela y cuentos sintetiza un movimiento hacia la visibilidad y la igual representación discursiva que iba cobrando fuerza desde décadas anteriores y que se desembocará en su plenitud en la década siguiente, la última del siglo veinte. El hecho de que la escritura femenina y feminista tenga su propio corpus y su propia tradición crítica y conceptual se debe en gran medida a textos como los de Allende: complejos, conocidos, a veces controversiales, siempre atractivos con su seducción verbal y ambiental, con sus ambigüedades y tensiones que invitan a los lectores a participar activamente en el proceso de percepción interpretativa.

## NOTAS

<sup>1</sup> Véase el excelente estudio de las fuentes críticas sobre Isabel Allende realizado por Beth E. Jorgensen.

<sup>2</sup> “I define “magical feminism” as magical realism employed in a femino-centric work, or one that is especially insightful into the status or condition of women in the context described in the work” (Hart 30).

<sup>3</sup> Existen muchas y diversas teorías en cuanto al origen del mito de Lilith. Sin entrar en detalle, cabe aquí mencionar que son pocas las evidencias arqueológicas y lingüísticas que muestran una relación directa entre esta figura y una Diosa-Madre de Sumer o Babilonia. Se trata más bien de un cruce de varias mitologías y sus refracciones, transformaciones y apropiaciones. El hilo temático que une las diversas representaciones conduce a un ser demónico, poderoso, asociado con alas, viento y noche. La incorporación de Lilith en el panteón bíblico se produce en una colección medieval de textos, *El alfabeto de Ben Sirah*. Según el profesor Eliezer Segal, especialista en cultura judáica a la Universidad de Calgari, la historia que aparece en esta colección (la creación de Lilith como la primera mujer, su consecutiva rebelión y demonización) es nada más que una parodia de *midrash* (un complejo sistema interpretativo que intenta explicar las incongruencias del

Viejo Testamento, de reconciliar contradicciones bíblicas y de aportar un sentido nuevo a los textos sagrados), típica para el tiempo en que fue escrita. Sin embargo, siendo una parodia o no, la historia tiene un subtexto claro que ofrece una identificación directa entre la mujer rebelde y las fuerzas demoníacas.

<sup>11</sup> Reproduzco aquí una variante popular:

The wife brought the mirror and all of the fine furnishings in the cellar to her own home and proudly displayed it. She hung the mirror in the room of their daughter, who was a dark-haired coquette. The girl glanced at herself in the mirror all the time, and in this way she was drawn into Lilith's web.... For that mirror had hung in the den of demons, and a daughter of Lilith had made her home there. And when the mirror was taken from the haunted house, the demoness came with it. For every mirror is a gateway to the Other World and leads directly to Lilith's cave. That is the cave Lilith went to when she abandoned Adam and the Garden of Eden for all time, the cave where she sported with her demon lovers. From these unions multitudes of demons were born, who flocked from that cave and infiltrated the world. And when they want to return, they simply enter the nearest mirror. That is why it is said that Lilith makes her home in every mirror. .

Now the daughter of Lilith who made her home in that mirror watched every movement of the girl who posed before it. She bided her time and one day she slipped out of the mirror and took possession of the girl, entering through her eyes. In this way she took control of her, stirring her desire at will. . . So it happened that this young girl, driven by the evil wishes of Lilith's daughter, ran around with young men who lived in the same neighborhood. (Schwartz 7)

## CAPITULO TRES

### **El espejo y el espejismo: Scheherazada elusiva (Almudena Grandes, “Los ojos rotos”)**

El deseo femenino, como vimos en el capítulo anterior, puede expresarse en forma narrativa a través de una alusión a lo arquetípico que conduce a la revaloración de lo femenino, a la restitución de la imagen de la mujer (que deja de tener implicaciones negativas al ser liberada del marco conceptual patriarcal) y a la reivindicación de la feminidad colectiva, transformada ya en una otredad positiva. Es posible, sin embargo, emplear otros medios para la representación de lo femenino: introducir las fuerzas motrices de la pasión y de lo subconsciente a través de un énfasis en la otredad, en lo irracional y lo no-normativo. Este es el enfoque por el cual ha optado Almudena Grandes para narrar los sucesos en “Los ojos rotos” (1996), una “historia de aparecidos” (como lo declara el subtítulo) que cuenta de las relaciones embrolladas entre la retrasada mental Miguela, su espejo, la presencia del fantasma Orencio y la participación de Queti, una de las pacientes del manicomio donde tienen lugar los acontecimientos relatados. El espacio enclaustrado de la institución mental donde se desarrolla la trama hace eco de ambientes góticos en el cual la experiencia femenina oscila entre el horror y la locura. Es precisamente la ambigüedad interpretativa que brota de la simultánea afirmación y negación de la identificación entre mujer y desequilibrio mental que hace posible una lectura del texto como fantástico-femenino (temáticamente organizado por los tópicos de lo fantástico interior y funcionalmente produciendo un

conflicto problemático por la imposibilidad de determinar de una manera tajante la “realidad” o “irrealidad” de lo hechos contados). A la medida que la otredad femenina frecuentemente se ve asociada con lo anormal en el sentido psicológico, un punto de partida importante para el presente estudio es el análisis de esta asociación en términos socio-culturales.

¿Es “mujer” un sinónimo de “locura”? Esta pregunta, bajo diferentes formas, ha suscitado gran parte del debate feminista que abarca cuestiones de identidad y autodefinición procedentes de binarismos opositorios. En 1975 Shoshana Felman plantea directamente esta cuestión con las primeras líneas de su ensayo “Women and Madness: the Critical Phallacy”: “Is it by chance that hysteria (significantly derived, as is well known, from the Greek word for ‘uterus’) was originally conceived as an exclusively *female* complaint, as the lot and *prerogative* of women? And is it by chance that even today, between women and madness, sociological statistics establish a privileged relation and definite correlation? . . . How is this sociological fact to be analyzed and interpreted? What is the nature of the relationship it implies between women and madness?” (7). El estudio de Felman es significativo ya que articula la delimitación de la mujer en los marcos del sistema conceptual occidental. Usando el análisis que Jacques Derrida hace del modelo de pensar opositorio, dominante en la cultura occidental (todo se comprende en relación con su contrario—por ejemplo, alto/bajo, hombre/mujer, cuerdo/loco, palabra/silencio, el Yo/el Otro—mientras que al mismo tiempo tales oposiciones también son jerárquicas y valorativas), Felman demuestra que los modos

tradicionales de la representación de la mujer siempre la sitúan como elemento subordinado en la oposición: ella es la Otra con respecto al hombre y, consecuentemente es lo que él no es, loca y muda.

El ensayo de Felman se centra en dos problemas fundamentales. Primero, formula una cuestión de planteamiento: si la mujer es por definición loca y muda, ¿quién articula su otredad? Y segundo, investiga cómo la clasificación de la mujer como Otra, loca y muda se refleja en la crítica literaria tradicional en la cual, resulta, se puede observar una incapacidad de visualizar y/o teorizar la otredad.<sup>1</sup> El ensayo revela la difícil tarea que enfrenta la mirada crítica femenina-feminista: cómo trabajar en contra y fuera de las instituciones lingüísticas, críticas y culturales para evitar que la definan como Otra, loca, muda e invisible. Esta preocupación está claramente expresada en los textos clásicos del feminismo contemporáneo, desde los escritos de Luce Irigaray, Helene Cixous y Julia Kristeva a los estudios de Sandra Gilbert, Susan Gubar y Elaine Showalter, para citar algunos de los nombres más representativos. Sin embargo, en sus treinta años de desarrollo el pensamiento crítico feminista ha expandido y profundizado su enfoque, suscitando también interés no sólo en el cuestionamiento de la manera en que se institucionalizan las dicotomías, sino del mismo proceso de categorización dual.

Es precisamente en este contexto de cambio y expansión del enfoque feminista que voy a examinar la novela corta “Los ojos rotos” de Almudena Grandes. El texto, que traza los sucesos en la vida de dos mujeres habitantes de un manicomio, será visto desde el prisma del fantasma en su doble sentido de concepto

literal (que denota el fenómeno de la aparición, descrito en la historia) y de noción meta-teórica (que connota la distinción entre realidad y ficción a través de recurrentes estructuras de conceptualización). La dualidad del término en sí añadirá dimensión a la hora de analizar el cuerpo, el espejo y la narradora como elementos claves para la interpretación del relato, a la vez que es también una alusión a la ambigüedad inherente del texto que a nivel interpretativo es clave para su consideración como fantástico y feminista.

El enfoque en la sensibilidad femenina y la ambigüedad interpretativa son dos características claves del estilo de Almudena Grandes, una de las voces más interesantes en la literatura española de las últimas dos décadas. Su obra más conocida, discutida y celebrada es la novela erótica *Las edades de Lulú*, ganadora en 1989 del premio La Sonrisa Vertical de la Editorial Tusquets. Como un producto del “fin de siglo”, el texto es significativo por su declaración estética, por su ubicación generacional y, sobre todo, por el énfasis en el punto de vista femenino combinado con una dualidad interpretativa que traslucen en todos los escritos de la autora, inclusive en la colección posterior *Modelos de mujer* (1996), parte de la cual es el texto que nos interesa aquí, “Los ojos rotos”.

Es un hecho sumamente significativo que en España la literatura erótica ha florecido en dos momentos análogos: al final del siglo XIX y al final del siglo XX. Entre los años 1890 y los primeros años del siglo entrante emergió un grupo de autores encabezados por Felipe Trigo e incluyendo a Joaquín Belda y Antonio de Hoyos y Vinent, entre otros, cuyo proyecto fue crear una novela de la experiencia

sexual que reflejaría—y produciría—cambios en las costumbres sociales (Ríos-Fons 147-49). La historia política de España puso trabas en el desarrollo cronológico de esa corriente literaria, pero es un hecho establecido que desde la recuperación de la democracia en los años ochenta del siglo veinte, el ambiente de libertad y liberación ha generado una explosión en la expresión de la sexualidad en todas las formas de arte y publicaciones. De una manera paralela (y antípoda), en los últimos veinte años se nota una proliferación de escritura erótica, en su mayoría escrita por mujeres. Entre los nombres asociados con los mejores textos de esta corriente son Almudena Grandes, María Jaén, Ana Rossetti, Isabel Franc, Mercedes Abad, entre otras (Ríos-Fons 152). En sí mismo, el hecho del cambio de la autoría de los textos implica una alteración de tópicos y estrategias de representación que, por su parte, denotan un cambio de agencia, punto de vista y lector implícito. En realidad, se produce un desafío a las ideas sobre la sexualidad, la naturaleza y la manifestación del deseo heredadas de autores como Trigo y su generación.

No es una mera coincidencia el paralelismo en cuanto al momento histórico de este interés en lo erótico, en la sexualidad como algo primordial y formativo. Como ha destacado Elaine Showalter, los fines de siglo son épocas semánticamente cargadas en las cuales se siente con más agudez la inquietud de origen y la inseguridad frente al futuro:

The crises of the *fin-de-siècle* . . . are more intensely experienced, more emotionally fraught, more weighted with symbolic and historical meaning, because we invest them

with the metaphors of death and rebirth that we project onto  
the final decades and years of a century. (2)

Ya que en la tradición occidental la sexualidad humana es el espacio en que con frecuencia se proyecta la ansia existencial, es una consecuencia lógica que durante los fines de siglo proliferen discursos sobre la sexualidad, percibida como fuente de una inestabilidad inquietante (Ríos-Font 356). Desde las controversias del siglo XIX (la consideración de lo femenino y lo homosexual como conceptos de identidad) hasta las preocupaciones del siglo XX (los discursos en pro y en contra del feminismo y la revolución sexual), la inquietud central es cómo definir y manifestar la identidad sexual, cómo inscribirla en el sistema de valores. En las obras eróticas escritas por mujeres a partir de la década de los ochenta el elemento valorativo de la sexualidad se ha utilizado para subvertir las presuposiciones tradicionales que asocian el valor artístico de una obra con la masculinidad, construyendo así un canon que adscribía valor literario a la escritura erótica hecha por hombres. Según lo muestran algunos de los libros de Felipe Trigo (*Las ingenuas*, *La sed de amar*, *La Altísima*), los escritores de su generación enfocaban el erotismo desde una perspectiva racional, igualando la mirada analítica con una posesión sexual y una comprensión intelectual. Su proyecto era, como diría Peter Brooks, “epistemofílico” y se apoyaba estructuralmente en la mirada como un instrumento. Brooks destaca también, que la escritura moderna es esencialmente epistemofílica, es decir, parte de un proyecto dirigido a envestir el cuerpo con significación y que este enfoque se canaliza primordialmente a través de la mirada masculina:

Representing the body in modern narrative . . . seems always to involve viewing the body. The dominant nineteenth-century tradition, that of realism, insistently makes the visual the master relation to the world . . . . While the bodies viewed are both male and female, vision is typically a male prerogative, and its object of fascination the woman's body, in a cultural model so pervasive that many women novelists don't reverse its vectors. (88)

Brooks implica que, tradicionalmente, el modelo cultural masculino es tan penetrante que es internalizado también por las mujeres novelistas quienes convierten en objetos los personajes femeninos y su corporalidad. En contraste con esta observación, las autoras de literatura erótica del fin del siglo XX implícitamente descomponen los modelos heredados al centrarse en personajes femeninos que devuelven la mirada o son los únicos que la dirigen. Al devolver la mirada del deseo, la mujer la convierte en una mirada mutua, añadiendo su propia agencia en vez de existir sólo como un objeto. Al ser la única que dirige la mirada, la mujer cambia los papeles, poniendo al hombre en el lugar del objeto, es decir en un espacio implícito de sumisión. Ambas estrategias transforman la estructura de la mirada, permitiendo a las mujeres ocupar el lado opuesto de la jerarquía visual descrita por Brooks. Así se logra también la revaloración del peso estético y filosófico del erotismo vivido y descrito por mujeres como una experiencia formativa de identidad.

En *Las edades de Lulú* Almudena Grandes no sólo subvierte las jerarquías existentes, sino que cuestiona la misma existencia de estas jerarquías. El personaje central, Lulú, pasa por una trayectoria peculiar en la formación de su Yo a través de las experiencias sexuales. Empieza como una niña a que miman e inician sexualmente, pasa a ser adolescente quien es el objeto del deseo de su amante, se convierte en mujer que persigue la satisfacción de sus propios deseos a veces inexplicables e inesperadamente homoeróticos, y al final opta por quedarse en el papel de niña con su enamorado. Con esta transformación de la estructura clásica del *Bildungsroman* Grandes no sólo modifica el esquema establecido de cierta modalidad literaria, sino también desafía el afán de mostrar la emancipación física y psicológica de la mujer (que sería la meta de un feminismo más tradicional). A primera vista, como observa Juan Duchesne, el personaje de Lulú parece ser de lo más “políticamente incorrecto”.

En realidad, la identidad de Lulú se define fuera de cualquier binarismo sexual o filosófico, ya que ella se niega a ocupar una posición fija en una oposición: en todas sus “edades” y encuentros ella es a la vez sujeto y objeto, “femenina” y “masculina”, heterosexual y homosexual. Para definirla, Duchesne se vale del concepto de identidad “diasporada”, usado por Boyarin y Boyarin:

A diasporized gender identity is possible and positive. Being a woman is some kind of special being, and there are aspects of life and practice that insist on and celebrate that speciality. But this does not imply a fixing or freezing of all practice

and performance of gender into one set of parameters. . . .

Rather than the dualism of gendered bodies and universal souls . . . we can substitute partially Jewish, partially Greek bodies, bodies that are sometimes gendered and sometimes not. It is this idea that we are calling diasporized identity.

(citado en Duchesne 64)

La identidad “diasporada” de Lulú puede servir como un modelo general de interpretación de los personajes creados por Almudena Grandes, particularmente de las mujeres y los hombres descritos en *Modelos de mujer*. La colección mencionada contiene siete relatos sobre siete mujeres de diferentes edades y circunstancias que enfrentan el desafío de hechos extraordinarios nacidos de la capacidad de desear. Todas las protagonistas, de un modo u otro, doblan el destino a su favor: algunas se valen del poder de la seducción, otras de la fuerza de la razón, pero todas coinciden en la fuerte voluntad de no rendirse a la vida y de honrar sus deseos más profundos y más íntimos. “Los ojos rotos”—la novela corta seleccionada de esta colección para los propósitos del presente capítulo—es especialmente fructífero para la consideración del dualismo inherente de los personajes femeninos: son al mismo tiempo locas y cuerdas, observadas y observadoras; viven en un mundo a la vez real y sobrenatural. A continuación se va a mostrar cómo la narradora no confiable y la centralidad del fantasma, el espejo y la descorporalización del personaje central femenino contribuyen para la interpretación de “Los ojos rotos” como una obra fantástica y feminista.

El juego de dualidades de “Los ojos rotos” se introduce por la relación que tiene Miguela, una paciente con el síndrome de Down, con su espejo. Conocida en el manicomio como “Miguela, la del espejo”, ella nunca parte con su luna, examinando ávidamente su semblante reflejado. La razón por esa obsesión de Miguela la descubre Queti, una paciente que padece de menopausia atroz combinada con el dolor vivo por la muerte de su hijo-drogadicto. Queti se da cuenta de que Miguela es visitada por el fantasma de un hombre misterioso en cuya presencia el reflejo de Migue se transforma en la imagen de una mujer de mejillas sonrosadas y ojos redondos. La cara hermosa aparece en el espejo sólo cuando está presente el fantasma. La relación estrecha entre fantasma-espejo-transformación corporal es la base para el juego de percepciones en el relato y también es clave para atribuir al texto una dimensión fantástica que procede del enigma no resuelto de las transformaciones de Miguela que pueden ser tanto reales como fruto de la imaginación enferma de Queti.

El espejo y el fantasma que aparecen tan estrechamente ligados en “Los ojos rotos”, son dos elementos claves tanto de la modalidad fantástica como de la metafórica crítica feminista vista desde sus orígenes. Son vinculados no sólo por formar parte de los discursos mencionados, sino también por compartir un aspecto clave: ambos denotan la sombra de una presencia.<sup>2</sup> En el caso del reflejo esta presencia necesita una superficie que la registre y en el caso de la aparición, unos ojos que la vean.<sup>3</sup> Al buscar en el diccionario el grupo sinonímico de “fantasma”, seríamos referidos a palabras como “aparición”, “espectro”, “espíritu” hasta llegar a

“espejismo” en su sentido de ilusión, sombra, visión. Encontrar una palabra que denote el fenómeno del fantasma y que a la vez comparta la misma raíz con “espejo” es uno de los placeres de escribir precisamente en castellano un comentario crítico sobre “Los ojos rotos” de Almudena Grandes. La uniformidad de la raíz es un regalo inesperado, que permite, a través de la lengua, ilustrar la intrínseca e íntima relación entre el espejo y el fantasma en su doble rol de componente constructivo dentro del género de lo fantástico y de imagen crítica de la inscripción y estructuración del sujeto dentro del texto femenino. Este rasgo de uniformidad y duplicidad compartidas es inherente para la palabra clave que califica el discurso femenino: ambigüedad. Y, continuando con este juego entre nociones y palabras que las describen, sería preciso destacar que “ambigüedad” es uno de los raros vocablos que se describe a sí mismo: denota una dualidad que se extiende a significar tanto algo que puede tener dos sentidos diferentes como algo cuyo sentido no queda del todo aclarado, algo dudoso, borroso e impreciso. La subjetividad femenina reflejada en el espejo de un texto está dotada del mismo tipo de desdoblamiento: por una parte, dentro del discurso patriarcal tradicional, es nada más que la sombra de una presencia, un espectro cuya forma depende de la percepción masculina; por otra parte, tratando de encontrar una expresión propia, el texto femenino subvierte las estructuras discursivas tradicionales buscando la dichosa “sintaxis” u “oración femenina” y en este proceso crea algo nuevo y por lo tanto, muchas veces difícil de entender en los marcos de un sentido único e uniforme. Por lo tanto, como se ha destacado muchas veces dentro de la corriente

crítica feminista, teniendo en cuenta sus cualidades híbridas, “diasporadas”, la presencia de la mujer-sujeto, sea como escritora, lectora implícita, narradora o protagonista tiene por definición cualidad subversiva y el rasgo fundamental de esta cualidad es la ambigüedad.

El relato de Almudena Grandes también introduce desequilibrio en las nociones preconcebidas en cuanto a la estructuración y la definición genérico-modal del texto. Sus cualidades subversivas, reforzadas por la presencia de elementos fantásticos y motivadas por el deseo de construir una subjetividad femenina particular, se proyectan en dos direcciones: en la forma de la obra con el juego con los puntos de vista y las voces de la narrativa; y en el contenido, más específicamente en el tratamiento de los componentes del espejo y el fantasma dentro de una transformación del paradigma arquetípico del cuento de hadas *Blancanieves*. Como se va a ver a continuación, siendo un producto del ámbito cultural del fin de siglo, “Los ojos rotos” de Almudena Grandes desafía no sólo la tradición patriarcal, sino también algunos conceptos petrificados dentro de la perspectiva crítica feminista y es, en este sentido, doblemente subversivo. Es decir, su rasgo más característico es la ambigüedad en todos sus sentidos de desdoblamiento, bifurcación y dualidad, y esta cualidad lo convierte en un texto femenino y feminista por excelencia.

El cuestionamiento de paradigmas culturales—tanto las impuestas por la tradición como las que todavía cobran vigencia—está estrechamente relacionado con el aspecto de la subversión. En *Fantasy: The Literature of Subversion*,

Rosemary Jackson ha propuesto una perspectiva que últimamente se ha convertido en una de las quizá más influyentes—considerar lo fantástico como subversión. No es casualidad una conclusión así: dentro de los ámbitos de la fantasía y de lo fantástico (que, como he mostrado en el primer capítulo teórico del presente estudio, comparten la base de lo sobrenatural y lo irracional) el espacio, el tiempo y los personajes dotados de cualidades extraordinarias son definidos fuera de las áreas del discurso dominante y, por consiguiente, quedan fuera de su articulación coherente.

Considerar el texto fantástico en términos de otredad evoca las estructuras psicoanalíticas del deseo y de lo inconsciente que son usadas frecuentemente para describir el proceso y el producto de la escritura femenina. El texto fantástico y el texto femenino son afines no sólo por ser marginalizados con respecto a la tradición convencional, sino también por el hecho de que, desde sus orígenes, un número respetable de textos críticos y artísticos femeninos se valen de elementos fantásticos. Tampoco es una exclusión el texto fundamental del feminismo contemporáneo, *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf. Aunque no se puede afirmar que el libro de Woolf sea un texto de la modalidad fantástica por excelencia, se pueden encontrar en él algunos toques de fantasía sobre todo en una figura significativa: el fantasma de Judith Shakespeare quien renace al final del texto de Woolf para “vestirse con el cuerpo que con tanta frecuencia había dejado atrás”. Como destaca Lucy Armitt, momentos disruptivos como la introducción de este personaje hacen del texto de Woolf un punto de partida obvio para un comentario sobre ejemplos de ficción contemporánea femenina con matices fantásticos.

Volviendo al asunto de la subjetividad tratado en *A Room of One's Own*, es especialmente notable el párrafo en que Woolf describe su experiencia como lectora después de tomar del estante de la biblioteca “una nueva novela de Mr. A”:

... after reading a chapter or two a shadow seemed to lie across the page. It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter “I”      Back one was always hailed to the letter “I”. One began to be tired of “I”. Not but was this “I” very respectable “I” . . . I respect and admire that “I” from the bottom of my heart. But—here I tuned a page or two . . . the worst of it is that in the shadow of the letter “I” all is shapeless as a mist. (8, 97)

Obviamente, en la lectura de Woolf el Yo dominante masculino convierte todo lo que está fuera de él en una niebla de apariciones, ajenas y por lo tanto fundamentalmente inaccesibles, descritas únicamente desde el prisma del propio ser. Identificándose con este terreno de otredad Woolf inscribe su sensibilidad y existencia femeninas en el campo espectral yacente en la sombra del autor cuyas páginas está leyendo. Y precisamente con el acto de lectura consciente nos hace notar el hecho de que el Yo narcisista del señor A no es el único Yo presente. Woolf introduce el Yo de la lectora (y por consecuencia autora) femenina como un fantasma, una presencia borrosa. Pero es el ojo crítico de esta presencia subversiva y fantasmal que da a la protagonista femenina “borrosa como una niebla” un sentido positivo de afirmación existencial. En palabras de Armitt, resulta que Woolf ha

escrito una historia de fantasmas. Y no sólo esto, me gustaría añadir, ha dado a su fantasma femenino voz, opinión y deseo de incorporación.

¿Cuáles son las cualidades específicas de esta voz femenina y cómo se relaciona ésta al discurso androcéntrico notado por Woolf? En *Lurking Feminism: The Ghost Stories of Edith Warton*, Jenny Dyman muestra que la así llamada escritura femenina, inclusive la de éxito comercial, siempre es un discurso a doble voz. Esta segunda voz que aparece en el texto femenino es en realidad un fantasma narrativo: la sombra de una visión diferente, de una perspectiva que refleja, distorsionándolas, las estructuras dominantes. Según Dyman, el resultado es un texto dual, cuya ambigüedad reside en el hecho de ser creado de acuerdo con las formas tradicionales del lenguaje dominante por una parte y por otra, de contener un subtexto que revela la perspectiva de la mujer-autora mediante un sub-lenguaje de ruptura. Esta observación sitúa la subversión a un nivel que yace debajo de la superficie de la forma de la narrativa. Es una subversión que emerge de entre las líneas y que se sintoniza sólo al oído que puede escucharla. En realidad, el interés de Dyman se centra en el punto en que ambas voces se juntan para dar expresión al verdadero fantasma del texto: una forma de *écriture féminine* (escribir desde el cuerpo y describir el cuerpo) que funciona como un cuerpo de enunciación. O, en otras palabras, el fantasma es la voz oculta, subyacente, que habla a través de un nivel superficial de conformidad.

En “Los ojos rotos”, Almudena Grandes introduce un juego incesante entre conformidad y subversión. La ambigüedad fundamental del texto reside en el hecho

de que nos ofrece la posibilidad de dos lecturas radicalmente opuestas: una racional y otra fantástica que se bifurcan cuestionándose no sólo entre sí, sino cada una a sí misma. Este vaivén continuo entre texto y subtexto desequilibra tanto los marcos de lo convencional como las expectativas en cuanto a la forma y el espacio de proyección de la subjetividad femenina. Nos encontramos con un subtexto que se atreve a poner en duda sus propias presuposiciones. En este sentido, es doblemente subversivo, reflejando el rasgo más característico de la escritura femenina: una articulación de lo marginalizado por una parte y por otra, una aspiración a la centralidad que a la vez cuestiona los mecanismos que constituyen esta centralidad. Y el vehículo para la introducción de esta perspectiva tan específica es una imagen reflejada en el espejo y un fantasma. Precisamente en la duda interpretativa en cuanto a la realidad de la existencia de ambos elementos residen las dos voces de enunciación, las dos maneras de significación simultáneas, a la vez opuestas y complementarias.

La páginas iniciales de “Los ojos rotos” introducen un diálogo entre la doctora y la enfermera de un manicomio en que se comenta el comportamiento extraño de una de las pacientes. Es Miguela, una mujer con el síndrome de Down, que no cesa de contemplar su imagen en una luna y muy contenta, se llama guapa a sí misma, se lo repite sin parar, “guapa, guapa, Migue guapa” (24). A continuación, a través de la perspectiva de otra paciente, Queti, se nos revela que Miguela adquiere no sólo la capacidad de ver su propia belleza, sino también de realmente transformarse gracias al amor de un fantasma: Orencio, una de las víctimas de los

tumultuosos años de la Guerra Civil española. Con la desenvoltura de la trama se hace claro que sólo Miguela y Queti ven al fantasma, pero su presencia, sin embargo, es palpable. No sólo transforma la apariencia física de Miguela, sino que también deja un artefacto: una estrella roja del POUM (el Partido Obrero de Unificación Marxista) que Miguela aprieta con tanta fuerza que hasta hiere su mano.<sup>4</sup>

El día cuando Queti se entera del nombre del fantasma, Orencio Sanz, es el mismo día cuando—como resultado de un trabajo de reestructuración del manicomio—se excavan en el jardín los huesos del difunto Orencio. Su historia resulta trágicamente complicada, un cuento de violencia, infamia y culpabilidad.<sup>5</sup> Miliciano durante la Guerra Civil y enamorado de una chica que era retrasada mental, Orencio fue matado por el padre de ésta quien lo acusó de la violación y del asesinato de su hija. La supuesta culpa de Orencio divide a sus compañeros: unos creen que es inocente, otros quieren venganza. Al final tanto Orencio como el padre de la chica mueren luchando en un incendio provocado por el grupo convencido en la culpa del joven. Más tarde se hace claro que el padre de la chica ha mentado, que él mismo había matado a su hija de la cual había abusado varias veces. Sin embargo, el primo de Orencio, quien, ignorando la verdad, se había enterado de las intenciones del padre de la chica y se había callado, se queda con la culpa que había contribuido a la muerte de su primo. Después del traslado de los huesos, el fantasma ya nunca aparece en el manicomio. La desesperada Migue rompe la luna y se daña los ojos con los pedazos restantes. Mientras tanto Queti, quien sigue comunicándose

con Orencio, cede ante sus súplicas de matar a Migue para liberarla de la prisión de su cuerpo y la empuja bajo las ruedas de un camión. En la muerte, parece que el rostro de Míguela es la cara de “la mujer del espejo”, la cara que hubiera tenido sin el síndrome de Down, con ojos redondos y hermosos.

“Los ojos rotos” desafía al lector a nivel estructural con la falta de una narración uniforme llevada o enfocada por un personaje central. El texto está compuesto por una serie de diálogos entre varios personajes y a través de estos diálogos a veces alternados con los monólogos de Queti se compone el *puzzle* de la narración cuyo sentido, después de juntar todos los detalles, está enteramente en manos del poder interpretativo del lector. El dialogismo subrayado de la forma, su parecido con un texto dramático cuestiona las fronteras discursivas de los géneros literarios y hace del texto de *Grandes* un ejemplo de experimentación con los límites de la transgresión. El objetivismo introducido por la forma dialogada hace a los personajes funcionar en cierto sentido como espejos que reflejan y así comprueban la realidad de las experiencias de los demás. Su función es una réplica del proceso canóptrico (el proceso de producir reflejos en superficies que pueden desempeñar el papel de espejos): de registrar una presencia y, consecuentemente, de comprobar su existencia. Al hacer esta afirmación me estoy valiendo del tratamiento que da Umberto Eco al espejo: una superficie neutral cuya función es de ampliar nuestro campo de percepción. Recordemos que según esta visión (presentada en el capítulo inaugural del presente trabajo) el espejo es nada más que una prótesis que refleja fielmente el objeto: el aparente cambio de la orientación derecha-izquierda es

simplemente una ampliación de nuestras capacidades perceptivas a través de la añadidura de la perspectiva desde el punto de orientación del espejo que no interpreta y no crea signos. En lo de sustituir una cosa por otra se entrevé la sombra de un proceso semiótico. Pero la sustitución no se puede llevar a cabo sin la presencia del objeto reflejado. Por eso el espejo no es más que síntoma de una presencia: lo único que se refleja es el **objeto** y no la imagen; el único quien interpreta es el **observador**, no el espejo.

Recordemos, también, la otra visión sobre la función del espejo sugerida por Yuri Lotman. El semiótico ruso se centra en la capacidad del espejo de duplicar y señala que la duplicación es el tipo más simple de transferir la organización de un código a la esfera de la estructuración consciente. Es significativo que el motivo del espejo es uno de los procedimientos importantes para la creación de subtextos locales de estructura duplicada en las artes plásticas (por ejemplo, en *La Venus del espejo* de Velázquez o en *Los esposos Arnolfini* de Van Eyck). El argumento clave de Lotman es que la duplicación con la ayuda del espejo nunca es una repetición simple: cambia el eje derecha-izquierda o, lo que ocurre con más frecuencia, al plano del lienzo se añade otro plano perpendicular que crea profundidad o agrega un punto de vista que está fuera del campo de percepción. Por ejemplo, en la pintura de Velázquez al punto de vista de los espectadores quienes ven la espalda de Venus se suma el punto de vista desde el otro lado del espejo: su cara. Es decir, desde dentro del espejo se dirige una mirada que es perpendicular al lienzo (enfrenta la mirada de los espectadores) y sale de los marcos del espacio específico del cuadro.

Mientras Eco niega la existencia de la “mirada del otro lado”, Lotman se vale de esta metáfora para relacionar la fenomenología del espejo con la naturaleza semántica del texto. Para lograr esto destaca el otro papel que puede desempeñar el espejo: invierte duplicando, y así revela el hecho de que la imagen a primera vista natural es una proyección que lleva un lenguaje determinado de modelación. Esta función se relaciona directamente con la vasta mitología literaria de los reflejos y el espacio del otro lado del espejo que tiene sus raíces en las creencias arcaicas que el espejo es la ventana al mundo del más allá. Como señala el semiótico ruso, un equivalente literario del motivo del espejo es el tema del doble. Así como lo que está al otro lado del espejo es un modelo extraño del mundo común y corriente, el doble es un reflejo modificado del personaje. Al alterar la imagen del personaje de acuerdo con las leyes canónicas, el doble es una combinación de rasgos que permiten ver tanto una base invariante como las distintas modificaciones. El cambio de la simetría entre derecha-izquierda puede inspirar interpretaciones variadas de diferente índole: el cadáver como doble del cuerpo vivo, lo bello de lo feo, lo herético de lo sagrado, la mezquindad de la grandeza, etcétera, lo que crea un campo amplio para la construcción artística.

Tanto la visión de Eco como la de Lotman son relevantes a la hora de analizar el texto de Almudena Grandes. Como hemos visto, a nivel de organización formal el perspectivismo funciona como el espejo de Eco: una serie de reflejos que comprueban (o no) la realidad de ciertos eventos. Para los lectores, la obsesión que tiene Miguella con su espejo es la indicación clave para el evento extraño central de

la trama (la transformación corporal por la que pasa Migue contemplándose en el espejo en la presencia del fantasma enamorado). Esta indicación es registrada por primera vez en la conversación entre aquellos que podríamos llamar “voces de la razón”, la enfermera y los dos médicos del manicomio:

--Es Miguela, señorita, que me tiene muy preocupada últimamente. No sé si será porque la Queti esa se le ha pegado como una lapa y anda todo el día con ella, pero el caso es que la Migue está muy rara. . . .el caso es que no hace más que mirarse en el espejo, casi desde que llegamos. En cuanto que se levanta, va a sentarse ahí, en el suelo, y se mira en el espejo. Nada más.

--¿Está deprimida?

--No, señorita, qué va... Todo lo contrario, eso es lo más raro, que parece muy contenta, sonríe todo el tiempo y se llama guapa a sí misma, se lo dice bajito, sin parar, guapa, guapa, Migue guapa, yo ya no sé qué hacer con ella, la verdad. (23-24)

Lo que hacen los observadores ‘objetivos’ (los médicos y la enfermera) es registrar para los lectores los síntomas de que está pasando algo extraordinario.

Por su parte, desde la perspectiva subjetiva de una persona propensa a histeria y delirios, Queti ofrece en sus monólogos una explicación de los sucesos raros: “sólo lo sé yo, que se mira en el espejo y ve a otra mujer, una mujer normal y hasta guapa” (28). El secreto que Queti pretende saber se le revela un día cuando ve

a Miguela contemplándose en el espejo en la presencia de un hombre desconocido y fantasmal:

. . . me ha parecido que Migue no era Migue, no porque entonces era la mujer del espejo, que es ella pero distinta, con los párpados flojos y los ojos redondos, como yo, como todo el mundo... Por eso me he acercado, no mucho, procurando no hacer ruido, yo ya sé que los milagros son una sarta de mentiras que se inventa el Papa, lo sé pero quería verla, quería ver a Migue normal, siguiera una vez, es que la quiero mucho, pobrecilla, por eso me he acercado sólo un poco, de puntillas, pero él me ha visto me ha mirado, y entonces ella se ha dado la vuelta hacia mí, tocándose con los dedos los extremos de los párpados, y estaba guapa, y yo ya sé que eso es imposible, pero es que estaba guapísima, tenía las mejillas sonrosadas y esos ojos inmensos, la boca abierta, le brillaban los labios, pero entonces, de repente, la piel se le ha empezado a estirar, despacito al principio, luego más deprisa, hasta cambiarle la cara otra vez, yo he mirado un momento hacia el suelo porque no me podía creer lo que estaba viendo . . . y cuando la he vuelto a mirar, pues claro, pues ya estaba normal, la Migue de siempre, pero él había desaparecido (36).

De los recuentos de Queti, como lectores sabemos que el fantasma visita a Miguela; que eso produce una transformación corporal que el espejo capta como una imagen bella; que Miguela está fascinada con su nuevo reflejo y por eso no quiere partir con

su luna; que más tarde el fantasma regala una estrella roja a su amada y que, cuando se descubren y trasladan los huesos del difunto Orencio, el fantasma desaparece, Miguela ya no puede verse como hermosa y en su desesperación se daña los ojos. La perspectiva de los demás personajes—como la superficie neutral de un espejo en el sentido de Eco—sólo registra lo que se puede comprobar por su manifestación física: Miguela está obsesionada con su espejo; nadie sabe cómo, pero en manos de Migue cae una estrella roja del POUM; inexplicablemente, Miguela se vuelve inestable y violenta, y en uno de sus ataques rompe la luna y se raja los ojos con los pedazos. Los puntos de vista alternantes en el texto comprueban para el lector la ocurrencia de la serie de sucesos descritos; sin embargo, la explicación de dichos sucesos sería resultado de una interpretación individual.

Esta interpretación, por su parte, depende de una serie de refracciones semánticas que brotan del juego de realidad-ficción. En el análisis de este juego es especialmente fructífera la metáfora de Lotman del espejo como análogo a la representación artística: simultáneamente refleja e invierte la realidad. En “Los ojos rotos” el tema del doble, como equivalente literario del motivo del espejo, se manifiesta a través de uso de la luna en manos de Miguela. La presencia de la “otra mujer, la del espejo” suscita toda una serie de vacilaciones sobre la naturaleza de lo real y lo imaginado: por una parte, es algo no-material que existe sólo como un reflejo, fruto de la imaginación; por otra parte, el espejo no puede registrar esta presencia si no fuera algo material. ¿Sería que “la mujer del espejo” es sólo una percepción distorsionada? Pero entonces es difícil explicar su proyección desde el

reflejo en el cuerpo de la mujer que se está mirando. ¿Sería una realidad aquella doble especular? Su mera existencia está estrechamente ligada a la presencia del fantasma y éste, siendo una entidad sobrenatural, es de realidad cuestionable. ¿Qué es lo primario: el cuerpo transformado de Miguela que produce una imagen hermosa o dicha imagen bella que modifica el cuerpo de Miguela? Esta interrelación entre sujeto y reflejo se introduce en la unidad textual de “Los ojos rotos” por la unión retórica entre “cosas” y “signos de cosas” que genera un efecto doble, el cual— como diría Lotman—simultáneamente subraya tanto la condicionalidad de los fenómenos, como su veracidad incondicional.<sup>6</sup>

Como se puede ver, las analogías especulares de ambos semióticos, Eco y Lotman, proveen un modelo conceptual que permite abarcar el texto desde una perspectiva pragmática, es decir, centrada en los problemas de la interpretación. Y aquí caben de nuevo las preguntas que nos proponemos responder. ¿Hasta qué punto influye la personalidad del observador en la realidad de lo observado? ¿Hay una diferencia genérica en la interpretación femenina por una parte y la masculina por otra? Si consideramos el texto un espejo en que se refleja el Yo del autor al escribir y del lector al leer, ¿qué es lo que ve una mujer y qué es lo que ve un hombre? ¿Influye la diferencia de su percepción en la estructuración del sentido del texto?

Como muestra el ejemplo de Woolf, el Yo textual masculino es producto de un proceso narcisista. Para articular la diferencia de percepción y construcción del reflejo textual de la subjetividad, voy a valerme de dos figuras arquetípicas sacadas de los mitos y los cuentos de hadas. Este apoyo teórico en los arquetipos es

obviamente influenciado por el psicoanálisis, cuya tradición desde Freud y Jung ha evidenciado el hecho de que las estructuras narrativas de los mitos y los cuentos de hadas con frecuencia develan y mantienen en vigor los paradigmas culturales mejor que cualquier otro texto literario o teórico más sofisticado. Podemos encontrar la encarnación de dos fundamentales perspectivas míticas en el tratamiento del espejo en los personajes de Narciso y de la madrastra en *Blancanieves*. En el caso de Narciso, o del punto de vista masculino, lo que ocurre es una interacción con una superficie neutral con capacidades de reflejar. En un principio, para que el joven pueda enamorarse de su propia imagen, se produce una distanciamiento total del propio Yo para enamorarse del “Otro” asumido. Irónicamente, se proyecta totalmente en el otro, viendo en sí mismo el objeto del deseo. Se produce un efecto de compenetración: de la total proyección del Yo en el Otro y del Otro en el Yo, y el así creado universo solipsista resulta una metáfora sorprendentemente adecuada para el espacio textual de la tradición patriarcal masculina en el que no cabe lugar para un Otro real y diferente.<sup>7</sup>

En el caso de *Blancanieves*, el espejo no es un medio de reproducción mecánica, sino un canal de interpretación. Una lectura similar del cuento se puede encontrar en “The Queen’s Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women and the Metaphor of Literary Paternity”, el primer capítulo de su obra seminal *Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar. En su proyecto de definir una poética feminista Gilbert y Gubar se valen de la fuerza metafórica del cuento de *Blancanieves*, viendo el conflicto entre la madrastra y la princesa a la luz

del conflicto entre la mujer-angel (el ideal de pasividad creado por el discurso patriarcal) y la mujer-monstruo (la actividad femenina temida y diabolizada por dicho discurso patriarcal). Todas las figuras femeninas en el cuento aparecen enclaustradas en los marcos de prisiones transparentes: la reina-madre, en el marco de la ventana; la reina-madrastra, en el marco de su luna mágica; la princesa Blancanieves, en el ataúd de cristal (interpretada su muerte como una matanza sacrificial frente al Arte que permite a la mujer trascendencia sólo en forma de un ideal estático y pasivo, carente de una vida propia y valorado por el acto de contemplación).

Aunque el rey nunca aparece en el cuento, su presencia es indiscutible. Para la reina-madrastra, atrapada en la interacción con el espejo en la exploración obsesiva de su propia imagen, buscando formas viables para su forma de ser, la voz del espejo mágico es la voz patriarcal del juicio que delimita su auto-evaluación. En palabras de Gilbert y Gubar, la mujer, representada por la reina-madrastra, ha internado las reglas del rey: su voz ahora reside en su propio espejo, en su propia mente (38). Consecuentemente, en el contexto patriarcal la colaboración femenina es difícil: la voz en el espejo opone a las mujeres en una relación de rivalidad, desconfianza y odio.<sup>8</sup>

La lectura que Gilbert y Gubar ofrecen del cuento *Blancanieves* es compleja y rica en asociaciones que a veces pueden resultar cuestionables. Sin entrar en un debate en cuanto a la percepción de la reina-madrastra como encarnación del espíritu femenino rebelde, me gustaría subrayar el aspecto del análisis cuyo

planteamiento comparto, a saber: la noción de que lo que ve la madrastra en el espejo no es simplemente su propia imagen, sino la imagen que el hombre/la cultura patriarcal tiene de ella. En este sentido, me gustaría añadir, de una manera indirecta, en vez de su cara ella ve un signo: una representación que la denota no tanto a ella sino más bien al hombre/la cultura androcéntrica. La madrastra, sin darse cuenta, se identifica con el objeto del deseo de alguien fuera de ella misma. En su interacción con el espejo se produce un proceso de contaminación: de la total proyección de la visión de un Otro del propio Yo. Es un fenómeno que es vigente incluso en los textos de lo más vehementemente feministas ya que en la declaración opositoria de la propia diferencia siempre reside la sombra del a quien está dirigida la oposición. Se puede afirmar que, de una manera u otra, la prácticas textuales femeninas son una reescritura de o comentario sobre la experiencia con el espejo en *Blancanieves*. Siendo “Los ojos rotos” un ejemplo de literatura fantástica femenina del fin de siglo, es particularmente interesante cómo se despliega el paradigma de *Blancanieves* dentro de su tejido textual.

La novela corta de *Grandes* lleva el subtítulo de “historia de aparecidos” que desde el principio crea en el lector las expectativas de encontrarse con un modelo ejemplar del “cuento del fantasma” y sus connotaciones góticas.<sup>9</sup> Lejos de ser ordinaria, la trama puede fácilmente encajar en los marcos de la convención de lo extraño (“the uncanny”, según Todorov, o, en otras palabras, lo sobrenatural explicado). Recordemos que los sucesos se desarrollan en el manicomio donde Miguela se enamora de su fantasma. Como se ha mencionado con anterioridad, el

amor del fantasma cambia visiblemente a Miguela cuando se comunica con él. La única persona que se da cuenta tanto de esta transformación como de la realidad de la presencia fantasmal es Queti, quien—y esto es clave para la ambigüedad interpretativa del texto—padece de ataques de delirio provocados por su menopausia atroz y por una depresión agravada, resultado de la muerte de su hijo heroinómano. Cuando por casualidad se descubren y trasladan los huesos de lo que había sido el cuerpo del fantasma, Miguela pierde a su compañero y en un acto de desesperación se daña los ojos con un pedazo del espejo donde antes los veía redondos, hermosos y normales gracias a su amor. Queti, llena de compasión y después de hacer un trato con el fantasma Orencio, mata a Miguela para liberarla de la prisión de su carne y espera como recompensa un encuentro con su hijo difunto, algo que nunca ocurre.

Todos los elementos de lo gótico y lo grotesco están presentes: la locura, el espacio enclaustrado, la muerte, la enfermedad, la desfiguración. Las secuencias del argumento son un eco del paradigma del viejo cuento de hadas *Blancanieves*, transformados y reorganizados de una manera un poco cubista. Tenemos los componentes básicos: una mujer que se mira en el espejo buscando en él la prueba de su propia belleza, una protagonista salvada por su príncipe azul, una mujer mayor de buen linaje en cuyas manos está la muerte de la protagonista. Pero estos elementos están torcidos y re combinados de una manera insólita.

Precisamente en el grado de transformación de los elementos constructivos del paradigma se puede ver el grado de ruptura y subversión introducido por el texto

de Grandes. En “Los ojos rotos” Queti, el paralelo de la madrastra, es más bien una figura de ternura materna y no la encarnación del odio y rivalidad femeninos.

Miguela, la mujer del espejo, no es la “madrastra” del paradigma original, sino la “princesa” que, por su parte, resulta ser una subdesarrollada mental, fea y relativamente vieja. Y el espejo no refleja un ideal dominador y discriminador del centro patriarcal masculino, sino la fuerza de la aceptación introducida por un ser masculino doblemente marginalizado: por su estado de muerto y por ser el espíritu de una persona que está entre los perdedores en la guerra civil española. Cuando ocurre el primer encuentro de Queti con el fantasma, ella observa:

. . . ahí estaba ya, sentado en el alfézar, mirándola, y ella le hablaba todo el tiempo, bajito. Eso es lo que me ha sorprendido, porque a Migue no le gusta hablar, sonreír sí, y escuchar cuentos, pero está casi siempre callada, por eso me he acercado, por eso y porque me ha dado la sensación, no sé, de que así, vista de perfil. . . Ya sé que lo que estoy diciendo no puede ser, lo sé, pero es que en ese momento, lo que son las cosas, me ha parecido que Migue no era Migue, no, porque entonces era la mujer del espejo, que es ella pero distinta, con los párpados flojos y los ojos redondos. . . (35-36)

Como vemos, a través de los ojos de Queti, el encuentro de Migue con el fantasma produce dos milagros: el espectro no sólo regala la belleza a una mujer que padece del síndrome de Down, sino también le ofrece el don de la palabra.

La Miguela que antes sólo escuchaba cuentos como un recipiente pasivo de una estructuración del mundo que se le ofrecía desde fuera, ya articula su propia experiencia, sus emociones y opiniones desde un lugar de autoconsciencia y seguridad en sí misma antes inimaginables. La mirada masculina dirigida a ella no se fija en una belleza superficial y convencionalizada, sino le ayuda a encontrar su belleza humana y expresarla. La nueva imagen de Migue rebota en una serie de espejos: primero en los ojos del fantasma, después en la luna que se convierte en un medio de significación capaz de cambiar el objeto a través del cambio de percepción y, al final, en la la presencia de Queti que opera como un espejo vivo en que se registra la realidad de la transformación y la presencia del ente que la ha provocado. Con su función de testigo Queti ayuda a la corporalización tanto de la mujer del espejo, como del fantasma, permitiéndoles cobrar realidad al salir de su estado de ilusión, sombra, ficción. Se puede afirmar que el fantasma en este cuento aparece como un comentario doble sobre una posible perspectiva feminista de interpretación. Por una parte, en concordancia con una subversión femenina, sustituye la presencia “imprecisa y borrosa” de la mujer dentro del texto con la de un hombre. Por otra parte, diferenciándose del feminismo fundamentalista, admite que “masculino” no es siempre sinónimo de “central” o “dominante”, que existe un margen masculino también. Consecuentemente, lo que ve Miguela en el espejo es su propio deseo facilitado por la mirada del Otro.

Es necesario destacar, sin embargo, que es posible una interpretación negativa del eco del cuento de hadas. Como se ha mostrado dentro de la crítica

feminista, los roles de las mujeres en este tipo de narración están reducidas a “madre, bruja o princesa: mala, loca o invisible”, y parece que el texto de Grandes perpetúa en cierta manera estos roles estereotípicos cerrando a todos los personajes femeninos en un manicomio. La institución mental como el lugar elegido para la acción puede llevar a una conclusión, quizá un poco prematura, de que el texto está coincidiendo con la vieja opinión patriarcal masculina de que “no hay mujer que no sea loca”. En el microcosmos del manicomio hay una figura de poder que es femenina (la doctora), pero también lo es la figura de opresión (la enfermera). Este doble tratamiento del rol de la mujer apoderada deja al lector decidir si se trata de una afirmación de la agencia explícita femenina o de la socavación de la misma a través de la introducción del tipo clásico de la mujer quien hace perdurar los mecanismos de opresión sobre su propio sexo para conservar su nicho de poder.

La construcción de los personajes de Miguela y Queti también puede profundizar la impresión de que se trata de una perpetuación de estereotipos. Aunque Migue es todo lo opuesto a una princesa y la actitud maternal de Queti es lo contrario del odio de la madrastra-bruja del cuento, precisamente sus posiciones de antípodas las ponen en correspondencia directa con los estereotipos del género. Siendo una enferma del síndrome de Down, Miguela corresponde a casi todas las construcciones de otredad y vulnerabilidad que caracterizan a la mujer dentro del discurso patriarcal: la mujer infantil, la mujer “loca”, la mujer enferma. Aunque gana un sentido de su propio valor, no puede sostenerlo sin la mirada del Otro y la ausencia de éste la empuja al acto desesperado de dañarse los ojos que no pueden

ver la propia belleza, que no pueden transformarse en hermosos y redondos sin la presencia fantasmal del hombre que la ama. Otro argumento en contra del valor subversivo del personaje de Miguela es que la belleza que adquiere gracias al amor, es una que corresponde a la convención de lo normal. Y, aún más importante, la culminación para ella llega cuando se junta con su “príncipe azul”, recibiendo el premio tradicional del cuento de hadas.

A pesar de las múltiples inversiones (“princesa” que no es modelo de belleza; “príncipe” que en vez de devolver la vida con su beso, regala la muerte como medio de salvación; “madrastra” motivada por amor y compasión) traslucen los mecanismos de consolación tan característicos para la construcción convencional del cuento de hadas. Estos mecanismos de sustitución del deseo frustrado con otro cumplido es un rasgo compartido entre la modalidad del cuento fantástico y la literatura romántica. Y dicho paralelismo es una preocupación seria para la crítica feminista porque la única manera en que la protagonista femenina puede triunfar es tener al final a su príncipe y estar contenta dentro de los marcos de una felicidad eterna, producto de cierto sistema de valores. El peligro de sucumbir a la seducción de creer que el mundo del cuento de hadas es un mundo de orden y armonía se halla en la posibilidad de acabar siguiendo las reglas de estos cuentos enclaustrando a la subjetividad femenina dentro de los marcos que precisamente buscamos romper. Para crear un texto realmente subversivo es necesario cuestionar estos marcos y reconsiderar las posibilidades que quedan abiertas. En sus escrituras y reescrituras radicales de infinitas modalidades fantásticas, las feministas han

mostrado que la subversión es eficaz cuando las mujeres empiezan a declarar su derecho de tener cuerpos, sentimientos, acción y lenguaje con que describirse a sí mismas en su propio sistema de valores.

En términos de subversión, también Queti es una figura controvertida en cuanto a su valor simbólico. Siendo la única que ve el fantasma y que conoce toda la historia, la podemos considerar una variante del “loco cuerdo” que con tanta frecuencia se encuentra en la literatura hispánica. En este rol ella representa una figura a través de la que se manifiestan todos los elementos subversivos de la historia del fantasma, el espejo y la imagen/identidad transformadas. Pero el propio discurso de Queti la hace una narradora no confiable. Cada uno de sus monólogos que describen la historia de Migue empieza con lucidez y termina con un delirio que socava la credibilidad de lo dicho antes. Así, al pensarlo bien, no podemos estar seguros de la existencia del fantasma. Toda esa historia podría ser inventada por una mujer loca cuyo creciente dolor por la muerte de su hijo le causa alucinaciones y la empuja a matar con la desesperada idea de conectarse así con el mundo de los muertos. La duda que nos entra al leer las palabras cada vez más delirantes de Queti se disuelve, sin embargo, con la acumulación de hechos “objetivos” introducidos por los diálogos entre los demás personajes que funcionan como una serie de espejos en el sentido de Eco: se ven el uno al otro, dándose la objetividad de la existencia. La realidad del fantasma se convierte en el punto clave para la interpretación de la historia. Si existe, la historia puede leerse como fantástica y subversiva. Si no existe, es simplemente una crónica de los problemas y locuras en

un manicomio. La estrella roja del POUM que tiene Miguela, los huesos de Orencio, los ojos de Miguela después de la muerte—todos estos detalles parecen comprobar la versión de Queti. El momento de quizá más fuerte es cuando el médico se fija en el cuerpo de Miguela y comparte con su colega, la otra doctora del manicomio:

--Mira bien a esta mujer, Rosa, mírale la cara, los ojos...

--Fernando, por favor, no me obligues... Muy bien, pues ya la he visto, ¿qué pasa?

--Que esta mujer no es Miguela.

--Pero, ¡por Dios! ¿Qué estás diciendo? ¡Claro que es Miguela!

Lo único que ocurre es que le acaba de pasar un camión por encima.

--No. Le ocurre eso, y que ya no es ella, fijate, todavía se ve la forma de los ojos, la boca...

--¡Pues si ya no tiene cara!

--Claro que tiene, ye eso es lo extraño, su cara. Porque es la cara que habría tenido Migue si no llega a nacer con el síndrome de Down...

--Te has vuelto loco, Fernando. Demencia transitoria. Ya sabes lo que dicen, a todos los psiquiatras nos pasa, antes o después....(67-8)

Parece que la mirada objetiva de Fernando ha registrado lo que la voz subjetiva de Queti llevaba contando. Pero queda un sinnúmero de preguntas cuyas respuestas

pueden reflejar dos interpretaciones opuestas en cuanto a considerar el texto en términos de subversión-perpetuación.

¿Si “Los ojos rotos” es un texto feminista, por qué es un hombre el que puede ver el cambio de Miguela en la muerte y es mujer el personaje quien insiste en explicaciones consonantes con los criterios tradicionales de normalidad? ¿Por qué Migue y Orencio no le traen a Queti a si hijo? ¿Qué parte de lo que dice Queti puede considerarse verdad? ¿Cómo interpretar la descorporalización final de Migue: como un acto de caridad que la salva de una existencia miserable o como una declaración de la imposibilidad de la subjetividad femenina?

Las respuestas a estas preguntas están completamente en manos de los lectores quienes son los únicos que disponen de la totalidad de perspectivas presentadas. De su lectura va a resultar el sentido y la consecuente definición genérica del texto. Según Iser, el papel del lector en el contacto con el texto novelesco es el de crear sentido: las características de “Los ojos rotos” subrayan precisamente este elemento interactivo en la formación del sentido y del género. La estructura dialogada, la importancia narrativa de Queti como una narradora no confiable, la descorporalización del personaje ilustrativo para la subjetividad femenina, la centralidad del fantasma como figura de subversión y la consecuente vacilación en cuanto al hecho de su existencia son, entre otros, elementos claves para el cuestionamiento del texto de Grandes. En las ocasiones mencionadas la duda funciona como subversión de la propia subversión y precisamente en esto yace la mayor ambigüedad del texto: una ambigüedad que mantiene dos presuposiciones

que se reflejan con signo opuesto como en un espejo. Y es justamente a través de ella que el texto se puede calificar como femenino, feminista y subversivo.

¿Es intentada o espontánea esta subversión? Siempre es difícil suponer la intención de un(a) autor(a), aunque frecuentemente uno se siente tentado de adivinarla. Lo que se puede saber sin la menor duda, es que cualquier texto es siempre un producto cultural: la dinámica de su intención-interpretación está estrechamente vinculada con el momento de su creación. Sabiendo que Almudena Grandes ha tenido la oportunidad de desarrollar su talento de narradora en una época cuando la escritura y la crítica feminista ya tienen su propia tradición, presuposiciones y convención, es lógico suponer que problemas como la identidad femenina y la expresión de su subjetividad van a ser de interés para la autora. Y el mismo título de su colección de cuentos, *Modelos de mujer*, sugiere que este interés no es nada superficial. Lo que con seguridad se puede afirmar es que el texto de “Los ojos rotos” le presenta al lector la posibilidad de múltiples niveles de interpretación, lo desafía con su estructura, con sus ambigüedades, lo engaña, como un espejo, que le está mostrando una imagen fiel de la realidad mientras que al mismo tiempo invierte la orientación derecha-izquierda para confundir y revelar a la vez. Este dualismo/”diasporismo” del texto, en el sentido de coexistencia de dos elementos, diferentes, opuestos y/o complementarios lo hace ejemplar si no para el género que se declara en el subtítulo, sí para el carácter inherentemente subversivo de la escritura femenina.

El juego de ambigüedades que compone la subversividad femenina se hace aún más obvio cuando enfocamos los textos desde el prisma de un análisis arquetípico. Este, como hemos visto, no sólo atribuye capas adicionales de posibilidades interpretativas, sino también nos lleva a un nivel más profundo de la conciencia donde la generación del sentido pone de relieve los mecanismos de nuestros procesos de conceptualización. La influencia que ejerce la identidad sexual en la representación de la compleja interacción entre lo real e imaginado, es matizada por su afiliación arquetípica y se manifiesta en una preferencia estilística por ciertos temas y figuras de exposición. De los análisis de *Eva Luna*, *Cuentos de Eva Luna* y “Los ojos rotos” ya se puede trazar en el texto femenino con elementos fantásticos una tendencia de enfatizar percepciones subjetivas motivadas por visiones, alucinaciones, figuraciones o sueños. Esto nos nos refiere al ámbito de lo fantástico interior que nos permite vislumbrar lo inconsciente a través de su racimo temático de amor y muerte, dobles, sueños, aparecidos, transfiguraciones del espacio y el tiempo, repercusiones extrañas de la obra de ficción en la vida real. Según Jung, las representaciones colectivas del inconsciente universal son los arquetipos que por su parte mantienen una estrecha relación con el mito. Por ende, el juego de dualidades del texto fantástico femenino resaltaría aún más visto desde la óptica de las subyacentes estructuras mítico-arquetípicas: éste es, precisamente, el énfasis del tercer estudio analítico en el presente trabajo que se centra en la novela corta *La Milagrosa* de la escritora mexicana Carmen Boullosa.

## NOTAS

<sup>1</sup> “Tradicional” en este contexto se refiere al modelo cultural patriarcal, definido específicamente e históricamente por Nancy Armstrong como el fenómeno de la autoridad política del padre en el hogar como proyección de la autoridad del rey en una relación mutuamente constitutiva. Véase Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*.

<sup>2</sup> Recordemos que en el sistema conceptual de Todorov lo fantástico deriva de la vacilación entre “lo maravilloso” (lo sobrenatural no explicado) y “lo extraño” (lo sobrenatural explicado). Es interesante notar que a nivel conceptual el mismo término de “lo extraño” es acompañado por el espectro de la noción de lo fantasmal. Este fenómeno se puede ver a nivel etimológico al notar que el término combina en sí por lo menos cuatro genealogías, delineadas en detalle por Anneleen Masschelein: 1) la primera, la psicoanalítica, deriva de Freud y Lacan, originando del ensayo *Das Unheimliche* de Freud donde se discuten los motivos del doble, las dobleces, el fantasma y el fenómeno de la aparición (*haunting*); 2) la segunda se relaciona a la tradición romántico-estética donde el concepto se vincula con lo sublime y con la literatura gótica; 3) la tercera genealogía es marxista, construida a base del paralelismo semántico con la noción de alienación, y 4) la cuarta es precisamente el género de la fantasía definido por Todorov. Como observa Masschelein, “lo extraño” es un concepto de carácter espectral ya que en él se entrecruzan valores

literales, denotativos por una parte y metafóricos, connotativos, por otra: “As an ‘unconcept,’ the uncanny haunts conceptuality and infects it with the spectre of fiction, and at the same time it maintains enough solidity to travel among disciplines in the wake of the common frame of reference that psychoanalysis, no matter how modified, still provides” (66).

En cuanto al cruce de niveles denotativos y connotativos en la dinámica semántica entre término y noción, merece mencionar la influencia de Derrida y su concepto de “hauntology”, expuesto en *Spectres de Marx*. Este concepto, ideado para reemplazar “ontología”, implica la presencia discreta y recurrente de estructuras de pensamiento heredadas en cualquier proceso de conceptualización. “Ultimately, in this account, the uncanny, like hauntology, *différance*, and *dissémination*, signifies the return of the repressed that haunts the pretense to conceptual discourse and exposes the ideological closure of definitions and concepts” (Masschelein 62). La idea de “la sombra de una presencia” a nivel conceptual dentro de la perspectiva de Derrida se interpreta como un implícito valor ideológico en cualquier sistema de conceptualización: lo no articulado todavía influye el sentido de lo explícitamente formulado.

<sup>3</sup> En su libro *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Avery Gordon abarca esta presencia efímera (y especialmente los fenómenos sobrenaturales de lo fantasmal) desde una perspectiva sociocrítica, encontrando en las ficciones que tratan de espectros y apariciones una fuerza social que almacena

memorias que son demasiado brutales, vergonzosas u horripilantes para ser registradas de una manera directa en textos históricos o sociológicos. Es decir, los fantasmas dan forma y—como un espejo—registran la presencia de lo suprimido, lo marginalizado y lo silenciado.

<sup>4</sup> El Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) fue fundado en Barcelona, en condiciones de clandestinidad, el 29 de septiembre de 1935, sobre la base de la fusión del Bloque Obrero y Campesino y de la Izquierda Comunista. Su creación—en palabras de uno de sus funcionarios superviventes, Wilebaldo Solano—se produce en un período crucial de la historia del movimiento obrero español: entre la revolución de octubre de 1934 y la sublevación militar-fascista de julio de 1936. Según la versión de Solano, el POUM fue activamente involucrado en la lucha contra el fascismo y en la oposición contra el estalinismo. Una fecha crucial en la historia del POUM es el 16 de junio de 1937, cuando una brigada de la policía estalinista, controlada y dirigida por agentes de la Dirección Política del Gobierno rusa (GPU, Gosudarstvennoe Politicheskoe Upravlenie), da un golpe contra el POUM, sus dirigentes, sus locales y sus medios de expresión, sirviéndose de los resortes del aparato del Estado que están en sus manos o que no se atreven a resistirles. El fundador de POUM, Andreu Nin y la mayor parte de los dirigentes del partido son detenidos y secuestrados; Nin es trasladado rápidamente a Valencia y luego a Madrid y Alcalá de Henares, donde, al parecer, fue torturado y asesinado. Para justificar lo sucedido la prensa estalinista, tras unos días de vacilaciones, lanza

una campaña infamante presentando a los dirigentes del POUM como "espías" y "agentes de Franco". Esto provoca la reacción inmediata de los militantes del POUM, organizados en la clandestinidad, quienes inician una vasta campaña para exigir aclaraciones públicas sobre la desaparición de Nin, la libertad de los militantes detenidos y el retorno a la legalidad de su partido. Algunos periódicos socialistas denuncian los hechos represivos y salen en defensa del POUM. Pero ya es difícil resistir la influencia de GPU y de los dirigentes estalinistas, que ocupan posiciones cada vez más importantes en el aparato del Estado. (Solano, *El POUM*)

<sup>5</sup> Dada la historia del POUM, una lectura "política" del texto de Grandes lo puede considerar como una reescritura alegórica de la historia de la Guerra Civil, un replanteamiento que da voz a los olvidados o silenciados. Uno de los aspectos más importantes sería el énfasis en la heterogeneidad de la izquierda española. Como extensión, es posible ver la proyección del conflicto personal de Orencio en el lienzo global del conflicto interno de la izquierda, donde un sistema totalitario como el estalinismo ejerce su paternalismo criminal culpando y castigando a sus aliados por las atrocidades que él mismo comete.

<sup>6</sup> La "incondicionalidad" de los fenómenos se refiere, por supuesto, a su existencia ontológica. Su "condicionalidad" es resultado del proceso epistemológico de inclusión en sistemas conceptuales de descripción. Es interesante notar cómo en el texto se pone en tela de juicio la pretensión al absoluto de cualquier concepto a

través de enfatizar la condicionalidad de la noción de “lo normal”. En la descripción que hace Queti de la transformación de Miguela “normal” tiene dos acepciones opuestas. Por una parte “normal” es equivalente de “como los demás”: Queti quiere ver a Miguela normal siquiera una vez, con “ojos redondos, como yo, como todo el mundo” (36). Por otra parte, “normal” es equivalente de “como siempre” (que en el caso de Miguela es, irónicamente, un estado considerado anormal desde el punto de vista médico): “. . . y cuando la he vuelto a mirar, pues claro, pues ya estaba normal, la Migue de siempre” (36).

<sup>7</sup> Un problema interesante que puede surgir de la utilización de este arquetipo es plantear la pregunta si la mirada de Narciso es realmente masculina. El objeto del deseo es obviamente un joven de sexo masculino, así que la mirada que se le dirige es ya homosexual, ya femenina: en cualquier caso incompatible con la idea heteronormativa de la masculinidad. Para solucionar las dudas que pueden surgir respecto a eso, quisiera recordar lo que dice E. Ann Kaplan en su ensayo “Is the gaze male?”: “the gaze is not necessarily male, but to own and activate the gaze, given our language and the structure of the unconscious, is to be in the masculine position” (cit. en Ríos Font 364).

<sup>8</sup> En el contexto del estudio de Gilbert y Gubar la oposición femenina no es sólo resultado de la rivalidad en cuanto al lugar de privilegio, sino un resultado de la

rebelión de la mujer de acción (reina-madrastra) frente al ideal pasivo, estático, inocente e ignorante de la mujer-angel (princesa-víctima).

<sup>9</sup> En cuanto al género literario de “Los ojos rotos”, la misma autora dice: “De hecho, la extensión de dos de los relatos que aquí aparecen—“Los ojos rotos” y “La buena hija”, es decir, el primero y el último—los convierte casi en novelas cortas” (Grandes, *Modelos* 13).

## CAPITULO CUATRO

### **El cuerpo de palabras: Scheherazada soñadora (Carmen Boullosa, *La Milagrosa*)**

La percepción subjetiva de la alucinación—que en “Los ojos rotos” de Almudena Grandes introduce la figura del fantasma y el juego especular entre lo real y lo imaginado—es un elemento de lo fantástico interior (en términos de Herrero Cecilia) que, junto con la realidad misteriosa del sueño proyectada en la vida real de los personajes, también construye el centro temático de la novela corta *La Milagrosa* (1993) de la escritora mexicana Carmen Boullosa. La protagonista homónima de la obra es una curandera quien, a través de sus sueños, ayuda a que se cumplan los deseos de los suplicantes que vienen a pedirle la restauración de cuerpos y de almas. La duda interpretativa en cuanto a la realidad del don milagroso—¿existe de veras o es una alucinación colectiva?—es el elemento fundamental inscrito en el texto que lo abre para posibilidades interpretativas dentro de la modalidad de lo fantástico. A continuación se ofrece una lectura de la novela como fantástico-femenina a través del análisis de las subyacentes estructuras arquetípicas que relacionan el texto, de una manera tanto directa como indirecta, a un vasto espectro de tratamientos mitológicos del enlace entre lo corporal, lo efímero y los reflejos especulares.

“¿Cuál es la diferencia entre lo que ocurre y lo que se sueña?, ¿qué tipo de nudos ata las relaciones entre la realidad y lo que no ocurre? ¿Cuál es la diferencia entre lo que se siente, lo que se dice, y lo que realmente pasa?” (Boullosa 100).

Estas preguntas, planteadas por la protagonista de la novela *La Milagrosa* problematizan una preocupación central de la obra: dónde buscar la línea divisoria entre lo imaginado y lo real, entre lo representado y lo existente, entre la verdad subjetiva y la verdad objetiva. La figura del milagro es el núcleo temático de la obra que origina toda una serie de redes asociativas en varios planos simbólicos. Esta capacidad de incorporación polifacética por una parte forma la base de una lectura del texto como posmoderno y fantástico-feminista, y por otra parte indica su parentesco con una narración mítica que por su naturaleza combina múltiples capas de estructuración cultural. Teniendo en común el elemento temático de acceder a la realidad a través de una representación especular, la novela de Boulosa se relaciona al mito de la Medusa reflejando en sí su complejidad y proyectando en él adicionales potencialidades interpretativas.

El análisis arquetípico de *La Milagrosa* a través de la perspectiva del mito de la Medusa se introduce dentro de los marcos del presente estudio con la intención de revelar que a un nivel simbólico tanto la protagonista de la novela como el texto de la misma son cuerpos híbridos en que se combinan discursos y cosmogonías. Su naturaleza polimorfa los abre para varias modalidades de interpretación y esto, por su parte, destruye el concepto de una lectura prescriptiva y universalmente válida (lo que es un rasgo marcadamente posmoderno) a la vez que desequilibra las dicotomías subyacentes en el orden cultural del patriarcado occidental por no sólo invertir las jerarquías de alto/bajo, espíritu/cuerpo, hombre/mujer, real/imaginado,

sino también por cuestionar a nivel fundamental la división dicotómica—y la consecuente apropiación masculina—de lo universal.

La introducción de un arquetipo inevitablemente introduce la estructura mítica de la cual deriva éste y en ese proceso se hace clara la dificultad teórica de definir el concepto del mito. Como una definición de trabajo, recordaré aquí la propuesta por Moddlemog que ya he comentado con más detalle en el primer capítulo del presente trabajo. Según Moddlemog, podemos buscar la definición de “mito” a nivel de forma y a nivel de función. En cuanto a forma, el mito es una narración que vuelve a presentarse a lo largo de un período considerable de la historia cultural, adquiriendo e invitando una variedad de diversas significaciones producidas por las interpretaciones de los lectores que buscan comprender la dimensión misteriosa del plano síquico, social o sexual que el mito expresa (4). En cuanto a función dentro de un texto de ficción, el mito opera como un sistema de signos autónomo que los lectores identifican de acuerdo con su competencia cultural, sus sistemas de valores y sus conocimientos literarios. El mito se puede dividir en unidades funcionales llamadas mitemas que tienen como núcleo estructural una acción dentro de la narrativa mítica e invitan una comunicación recíproca (de mito a texto y de texto a mito—que los lectores descodifican) cuando aparecen en una obra de ficción.

Ya que los componentes de la trama son claves a la hora de discernir en ellos ciertos mitemas, parémosnos con más de talle en los eventos descritos en la novela de Carmen Boullosa. Primero, y más obvio, la figura de la Milagrosa es el centro

que organiza los principales eventos de la trama. El Sindicato de Trabajadores de la Industria Textil, consciente del potencial subversivo del fenómeno de los milagros, contrata al investigador privado Aurelio Jiménez para arruinar “la curandera.” El detective se enamora de la Milagrosa y es testigo de cómo el político Morales la engaña para servirse de sus poderes mágicos. Pidiendo ayuda para ganar de nuevo la confianza de su esposa, Morales logra que la Milagrosa sueñe una realidad alternativa en el cual él usurpa el poder político en el país. Después de usar a la Milagrosa haciéndola instrumento de su conquista política, Morales trata de deshacerse de ella pero Jiménez la ayuda a escaparse. El detective, indignado por la traición del político, logra convencer a la Milagrosa que su don no se ha extinguido y que ella puede soñar un desenlace alternativo en el cual destruye a Morales. El misterio de la muerte de Jiménez nos deja dudar, como lectores, si su misión ha sido exitosa. Los tres segmentos que cierran la narración de la novela aún intensifican la ambigüedad. El “Finale” en boca de la Milagrosa indica que ella ha vuelto a tratar de ejercer su don. El “Agrego” en boca de un personaje que se autoidentifica como la costurera de la Milagrosa nos introduce un personaje antes ignorado que resulta ser doble-antípoda de la curandera y que provee información adicional sobre la vida definida por el don de los milagros. Y, por fin, el último segmento que es un artículo de periódico, deja la impresión de que la Milagrosa ha logrado soñar una realidad alternativa en la cual Morales pierde el poder usurpado.

Este plano del texto puede leerse como una novela detectivesca *noir* con un fuerte subtexto político que desenmascara los mecanismos del poder opresivo y sus

tácticas de manipulación. El don sobrenatural de la Milagrosa—construido y desconstruido por medio de las palabras en un constante juego interpretativo entre texto y lector, en el cual el fenómeno aludido es a la vez cuestionado y comprobado—la asocia con un nivel más alto de abstracción en el cual se despliegan los problemas de la percepción subjetiva y la creación de la realidad a través del lenguaje. Estas preocupaciones abren paso a la discusión epistemológica de la lingüística contemporánea que desde la identificación del significado y significante por Saussure ha polemizado e incluso ha sugerido la inversión de la jerarquía dicotómica entre realidad-representación, dominante en la cultura eurocéntrica desde Aristóteles.<sup>1</sup> La polémica epistemológica por su parte abre paso a la cuestión ontológica del origen, la construcción y el condicionamiento de la conciencia humana: problema existencial que forma la base de todas las religiones y que en la tradición psicoanalítica abarca lo subconsciente a través de estructuras míticas y arquetípicas. La figura de la Milagrosa, cuyos poderes de soñar la hacen mediadora entre el mundo temporal de la realidad compartida y el ámbito atemporal de los sueños y el inconsciente, es una encarnación lógica de este ímpetu de comprensión del ser en relación con lo trascendente.

Partiendo de la abstracción ontológica a través de un análisis arquetipal basado en el mito de la Medusa, procuraré mostrar el paralelismo en cuanto a hibridez discursiva entre el texto de la novela y la narración mítica. La novela se puede someter a tres lecturas principales del arquetipo de Medusa. La primera lectura se relaciona con la superficie de la estructura mítica y presenta una inversión

de los papeles del héroe (identificado con la Milagrosa, una mujer) y el monstruo (identificado con Morales, un hombre). La segunda lectura deriva de la complejidad de los varios sustratos culturales entrelazados en el mito y se centra en los tres aspectos de la imagen de Medusa (un monstruo, un ser despojado de cuerpo y, también, una madre). La tercera lectura se basa en el diálogo intertextual entre la novela de Boulosa y el famoso ensayo “The Laugh of the Medusa” de Hélène Cixous y se centra en el tratamiento del cuerpo (enfaticado específicamente en la relación entre la Milagrosa y su costurera). Esta última lectura es la clave tanto para una aproximación a las preocupaciones fundamentales en la obra total de Boulosa, como para destacar los rasgos femenino-feministas de la novela. Por consiguiente, su importancia se va a reiterar de una manera subrayada en las últimas páginas esta exposición.

Como ya varias veces se ha mencionado, el arquetipo que introduce al presente análisis varias capas significativas subyacentes es el de Medusa: el monstruo, destruido por Perseo quien, usando la superficie de su escudo como un espejo, decapita la bestia mítica sin correr el riesgo de quedarse petrificado al mirar directamente la cara de la Gorgona.<sup>2</sup> El mito fue elegido principalmente como fuente de un tratamiento arquetípico de la relación entre el mundo objetivo y el mundo representado por medio de la “magia” del espejo que le permite a uno enfrentar la realidad sin ser enfrentado por ella. Sin embargo, al investigar los orígenes del mito, brotaron a la superficie múltiples niveles de significaciones entrelazadas que presentan a la figura de la Medusa como efectivamente híbrida, una combinación de

cosmovisiones opuestas nacida en la transición de panteones matricéntricos a panteones patricéntricos. Esta cualidad del arquetipo lo hace particularmente aplicable a la interpretación de la Milagrosa ya que ambas figuras comparten el rasgo de polisemia nacida de procesos continuos de inversión, apropiación y re-apropiación de valores culturales.

Según señala Barbara Walker, Medusa es en realidad el aspecto destructor de la Gran Triple Diosa, llamada también Neith, Anath, Athene or Ath-enna en el Norte de Africa y Athana en el area minóico-cretense (1400 A.D.) (Walker, *Woman's Encyclopedia* 67-68.) Esta Diosa-Madre, que se manifestaba como Creadora, Protectora/Preservadora y Destructora es en realidad la variante más antigua de Atenea. El mito clásico de Perseo y Medusa fue creado más tarde, cuando los cultos antiguos de la Triple Diosa se iban olvidando, para explicar la imagen de la Gorgona en el *aegis* de Atenea. Con la transición desde los matriarcados de las épocas paleo- y neo-líticas a los patriarcados de la época de bronce, ciertas imágenes de los viejos cultos fueron apropiadas con valor invertido (uno de los casos más representativos es la metamorfosis de la serpiente de un símbolo de la vida y la renovación de la naturaleza a un símbolo restringido a la muerte en el cual se conserva sólo su aspecto venenoso de culebra).<sup>3</sup> Pero, como señala Mircea Eliade, cuando ciertos tipos de mitos cosmogónicos empiezan a desaparecer del nivel "consciente" de la vida religiosa colectiva, aún sobreviven a nivel "inconsciente," en el plano del símbolo. Esto les permite evocar tanto los valores previamente adscritos como los impuestos con las nuevas tradiciones de las

nuevas prácticas y conceptos religiosos. Así en realidad la Diosa-Madre, la primordial Madre de (los) Dios(es) ocupa en el panteón cristiano el mismo lugar como su contraparte pagana, aunque nominalmente despojada de divinidad y atada a un ideal paradójico que combina de modo milagroso madre y virgen en un cuerpo.<sup>4</sup>

Volviendo al arquetipo original de Medusa, es necesario enfatizar su estrecha relación y parcial identificación con el arquetipo de Atenea por una parte, y por otra, destacar que su complejidad trasciende la imagen de la madre-monstruo con que tradicionalmente aparece asociada. Medusa simboliza las fuerzas de la Diosa primordial (los ciclos del tiempo como pasado, presente y futuro; los ciclos de la Naturaleza como vida, muerte y resurrección). Ella es la mediadora entre los mundos. Cuando en la época del bronce la imagen del padre supremo empezó a sustituir la noción de la madre suprema, los mitos comenzaron a construirse alrededor de las hazañas de héroes quienes lograban dominar y subyugar las fuerzas de la naturaleza (asociadas con la femineidad por su capacidad de producir vida). Estas fuerzas adquirirían varias formas, la más común de las cuales eran serpientes gigantescas o monstruos que de uno u otro modo se relacionaban con la serpiente por origen o metamorfosis. Como resultado, el mito de Perseo en realidad representa la descorporalización del principio femenino silenciado y limitado a su aspecto de monstruosidad (Medusa) o de conformidad (Atenea, la hija de Zeus, nacida de su cabeza y siempre asegurándose que se cumpla la voluntad de su padre).

A la luz de lo expuesto hasta aquí, no extraña el hecho de que Heléne Cixous use el mito de Medusa en uno de los textos fundamentales del feminismo contemporáneo, *The Laugh of the Medusa* (1975). El arquetipo le sirve como vehículo para recuperar la conexión con lo primordial femenino: restituye los valores originales del arquetipo, restaura y reintegra el cuerpo como ámbito discursivo, restablece la madre como un espacio donde el Otro está naturalmente incluido y refuerza la idea de pluralidad en las manifestaciones de la identidad al definir “femenino” como fundamentalmente múltiple y/o híbrido. Como veremos al comentar los rasgos inter- y metatextuales de la novela, el texto de Boullosa refleja como en un espejo exactamente las mismas preocupaciones.

Reiterando, el arquetipo polisémico de Medusa puede generar tres lecturas de *La Milagrosa*: una que brota de la superficie de la estructura mítica; otra que se relaciona a los sustratos culturales subyacentes en el mito y una tercera que se basa en la intertextualidad entre la novela corta de Boullosa y el ensayo “The Laugh of the Medusa” de Cixous. Dentro de la perspectiva de la primera lectura, se pueden relacionar los eventos descritos en *La Milagrosa* y la secuencia de sucesos que forman el mito de Perseo y Medusa. En el enfrentamiento entre la Milagrosa y el político Morales, ella puede resistirle y destruirlo al reflejar y modificar la realidad de su existencia en el espejo de sus sueños. En cierto sentido ella es como Perseo: refleja en el escudo de su don una realidad proyectada (que es tanto réplica de la actual, como lo es transformada) y mata al monstruo de la autocracia (o intenta hacerlo) a través de su poder de metamorfosis. En una lectura así se puede observar

una inversión de los papeles masculino-femenino en la lucha del héroe (ente femenino, representante del margen cultural) contra el monstruo (ente masculino, literalmente representante del centro del poder político). Unos matices interesantes puede añadir a esta lectura el subtexto del mito: Perseo, cuyo papel ha retomado la Milagrosa, es armado por Hermes (el dios de la transformación y de los misterios) y es patronizado por Atenea, la poderosa diosa pre-cristiana. Al identificarse con el héroe, la Milagrosa debe su poder a las fuerzas paganas nacidas del subconsciente colectivo antiguo y, como resultado, queda fuera de la normatividad del cristianismo que ha condicionado los fundamentos culturales—conscientes e inconscientes—del falocentrismo occidental. Esta identificación con lo “no normativo,” así como la resistencia activa a “la manipulación del patriarca” la sitúan en el discurso de resistencia y subversión que caracteriza la conciencia feminista, ubicando así el texto dentro de la polémica sobre la escritura, subjetividad e identidad femeninas.

La segunda lectura proyecta sobre el texto la complejidad del mito en su evolución y transformación cultural. Dentro de este contexto resaltan como relevantes los tres elementos constitutivos de la imagen de Medusa: un ser despojado de cuerpo, una madre y un monstruo. Como he señalado antes, al ser decapitada por Perseo, Medusa, a nivel simbólico, representa el principio femenino inscrito en el sistema arquetípico falocéntrico, carente de voz y de cuerpo, pero sin embargo conservando su poder destructivo. Los personajes femeninos que aparecen en *La Milagrosa*, inclusive la protagonista, deben enfrentarse a ser condicionadas de este modo y buscan una manera de expresar su voz y reposar el cuerpo: Milagrosa,

soñando milagros como un acto de creación; las suplicantes, buscando los milagros como un remedio fuera de lo normativo; Balbina (personaje lateral, cuya historia sin embargo es clave en la construcción de la identidad femenina dentro del texto), resistiendo los ataques de un sistema de dominación masculina “que la odia”<sup>5</sup>; la costurera, sosteniendo el don de Milagrosa por encargarse con el aspecto físico de su existencia, repitiendo y reproduciendo sus ritos corporales, desde la comida y las horas de sueño hasta los actos de lectura y escritura. En el mito clásico Medusa es madre por medio de su muerte: de las gotas de su sangre mágica nace el caballo Pegaso. El aspecto de madre se puede leer en la novela a dos niveles: la madre idealizada en la figura de la Milagrosa quien en su existencia ascética y virginal logra hacerse madre/creadora de una(s) realidad(es) soñada(s) y se asocia con el mitologema de la Virgen cristiana.<sup>6</sup> El segundo nivel de la maternidad es la corporal, muchas veces victimizada por el odio del hombre y representada en la historia de Balbina. Por fin, el aspecto monstruoso también se desdobra a la hora de la interpretación: por una parte, resalta el poder destructivo del monstruo, su fuerza subversiva (Milagrosa en oposición a Morales); por otro lado, dentro del sistema de valores del detective Jiménez, los rasgos monstruosos (todo lo exagerado, sea feo o hermoso), es un atractivo irresistible cuyo poder nace de la negación del conformismo, de ubicarse fuera de la norma, sea esta estética, ética o política. Las complejas redes asociativas que se pueden generar de este tipo de lectura indudablemente abarcarán el problema de la subjetividad y la identidad sexual dentro de la subjetividad, ubicando el texto de la novela dentro de la polémica que

cuestiona la relación jerárquica entre alto-bajo, real-imaginado, hombre-mujer y revelando posibles campos interpretativos que lo definirán como producción fantástica y femenina que al mismo tiempo es una obra de arte legítima (es decir, una obra de valor).

Derivando de la anterior, la tercera lectura del arquetipo está basada en la restitución de los valores de lo femenino a nivel arquetípico: simbólicamente, volver el elemento de hermosura a la imagen de la Medusa, al re-escribir su cuerpo. La fuerte corriente temática de “escribir con el cuerpo” representada por los escritos de la La Milagrosa y su costurera constituyen la base del diálogo intertextual entre la novela de Boullosa y “The Laugh of the Medusa” de Cixous. La pluralidad discursiva de la obra de Boullosa, compuesta por una multitud de voces como estructura “multicorporal” está en relación directa con la insistencia de Cixous en la polifonía de manifestaciones y formas de una identidad, desafiando la imposición de moldes reglamentados de percepción y creando una pluralidad de posibilidades interpretativas. Esta pluralidad define el texto como posmoderno y también—según Cixous—inherentemente femenino. En una correlación interesante entre la novela de la autora mexicana y el artículo de la estudiosa francesa, se puede observar que mientras Cixous crea un ensayo sobre “la escritura femenina” que de hecho constituye escritura femenina, Boullosa por su parte elabora una versión de “escritura femenina” que se puede leer a nivel metatextual como un ensayo sobre lo que es la escritura femenina.

De lo expuesto hasta aquí se puede notar que las permutaciones de los valores y el significado del arquetipo mitológico escogido para el presente análisis es comparable al campo de pluralidad interpretativa creada por las estructuras inherentes del texto de Boullosa. Esta pluralidad interpretativa otorga a los lectores la libertad de (re)crear o escoger varios números de sentidos y es un aspecto textual cuyo equivalente ya notamos en *Eva Luna* y *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende y en “Los ojos rotos” de Almudena Grandes. Otro rasgo importante para notar es que todo en Boullosa está presentado a partir del prisma del cuerpo. Por consiguiente, este elemento es el dominante con respecto a los demás aspectos que nos interesan, a saber, narrador(a), espejo y fantasma. Por carecer el texto de un centro discursivo, su narrador(a) está compuesto/a por varias voces cuyo conjunto crea la totalidad de las imágenes y la trama. Es decir, el/la narrador/a no tiene cuerpo propio, es multicorporal. El elemento del espejo se manifiesta en el texto a través de parejas de dobles o antípodas, cuyas semejanzas y diferencias se proyectan en el cuerpo: hombre-mujer (Jiménez-La Milagrosa); mujer violada-mujer intocada/intocable (Balbina-La Milagrosa); mujer “toda espíritu”-mujer “toda cuerpo” (La Milagrosa-costurera). Y por fin, el fantasma, comprendido en el sentido de fantasía, de algo creado en la imaginación, contiene la clave para la interpretación del texto como fantástico o no: la resolución del enigma de la Milagrosa depende de si su poder mágico comprueba ser “real,” tangible, si tiene una manifestación corporal o es simplemente una “alucinación colectiva.”

Como lo muestra el ejemplo de *La Milagrosa*, es difícil hablar de Carmen Boullosa y no mencionar el cuerpo como espacio central de su desenvoltura literaria donde la suspensión encantada de identidades textuales y físicas entre la presencia y la ausencia, la composición y la desarticulación se trasmite a través de una mezcla de recursos narrativos y cosmovisiones. La narración de *La Milagrosa* combina elementos de la novela documental, del thriller, del *roman à clef*, de la novela fantástico-ocultista, de la novela psicológica y es ejemplar para una producción literaria que bien se puede definir como posmoderna a base de la característica mezcla de géneros y la subrayada descentralización del discurso. Desde las primeras novelas *Mejor desaparece* (1987) y *Antes* (1989) hasta las que la definieron como autora en los años noventa—*Filibusteros del mar caribe*; *Son vacas, somos puercos* (1991); *El médico de los piratas* (1992); *Llanto*(1992); *Duerme* (1994); *Cielos en la tierra*(1998); *Treinta años* (1999)—Boullosa busca en la palabra “ingobernable” un instrumento de liberación del orden, las reglas, las fronteras, para “trascender las trabas de una identidad” fija (Franco 18), sea ésta textual o autorial. En uno de sus primeros poemas, “La memoria vacía” (publicado en la colección *La salvaja* de 1989), la autora dice:

Yo traté de hacerme carne en el verbo,

Únicamente

Multipliqué

Por siempre

Mi ausencia de origen

Esta memoria vacía, la declarada ausencia de origen, abre el paso para una escritura libre de encarnarse en formas que exploran los límites de lo delineado, lo fijo y lo preciso. En su totalidad, todo lo escrito por Boulosa—poesía y novela—se puede considerar una exploración de las posibilidades poéticas del discurso literario del fin de siglo, así como “una revisión literaria de la tradición moderna del quehacer (y quedecir) mexicano” (Ortega 31).

Por su carácter predominantemente ficcional, imaginativo y subjetivo, los textos de Boulosa se destacan dentro del contexto literario nacional donde las representaciones consensuales de la experiencia mexicana se incluyen en los marcos del debate crítico y autorreflexivo abierto por Octavio Paz. Aunque no se puede afirmar que por su naturaleza los textos de Boulosa se sitúan fuera de este debate, tampoco se puede decir que forman parte de él. Su presencia es ausente (o su ausencia, presente) por compartir muchas de las preocupaciones temáticas a la vez que evade las constricciones formales de estar adherida a establecidas modalidades de expresión. Para Boulosa, la narración está concebida como un proceso de transformación permanente suscitada por la conversión e interferencia de distintos contextos históricos y culturales. Como apunta Julio Ortega, “esta narrativa no busca configurar una visión del mundo, sino un mundo de la visión”(31) y como resultado, la contextualidad cambiante y la referencialidad fluida llevan a una flexibilidad interpretativa capaz de sostener el carácter a veces paradójico de una textualidad permutativa. Los rasgos de una sensibilidad posmoderna en Boulosa se manifiestan en el concepto del texto como un proceso abierto, en el distanciamiento

irónico, en el énfasis en la subjetividad y en la composición de la fábula alrededor de la construcción y deconstrucción del mundo por y dentro del lenguaje. A la hora de categorizar los textos de Boullosa en términos de subversión (manifestada sobre todo en la inversión de las dicotomías masculino-femenino, realismo-fantasia), es importante recordar que “cada libro diseña también su propia estrategia de lectura, para guiar al lector en el proceso de rehacer el camino del texto; en verdad, cada texto propone un ‘taller’ de su propia lectura gracias a la dimensión, tácita o explícita, de un diálogo sobre los límites del mismo relato” (Ortega 32). Es decir, siempre existe la posibilidad de una ambigüedad interpretativa, de una interrogante que nunca desaparece.

En sus propios ensayos y en varias entrevistas Boullosa se ha referido a su “generación” como a una que registra las nuevas tendencias en la sensibilidad mexicana. Es interesante que se considere parte de algún grupo una autora cuyos textos enfatizan el afán de desatarse de contextos fijos. De hecho, cronológicamente su producción literaria se puede situar en el período que sigue al movimiento de innovación narrativa nombrado por Margo Glantz “la Onda” y caracterizado por una mitología juvenil envuelta en ambientes urbanos y especificidad idiomática. Asimismo, se sitúa en la etapa del escepticismo que ha reemplazado las pasiones políticas durante e inmediatamente después del movimiento estudiantil. El condicionamiento contextual de la generación de escritores que empiezan a publicar en los años setenta los define frente al poder cultural que funciona a través de las instituciones culturales estatales, las redes de comunicaciones y las revistas. En el

caso específico de México, el poder cultural es la sombra del poder político que por décadas estuvo en manos del dominante Partido Revolucionario Institucional (PRI) creando un clima donde, como observa Jorge Castañeda, hasta la oposición se cumple dentro del espacio político formalizado por el PRI.<sup>7</sup> Sólo en la década de los noventa van a empezar a negociarse espacios alternativos donde se ubicarán algunos representantes de esta “generación” que está lejos de ser homogénea. De esta “generación”—identificada por Julio Ortega—forman parte el ensayista literario Adolfo Castañón, el crítico de poesía nueva y de cine José María Espinasa, la pintora Magali Lara, el cuentista Francisco Hinojosa, los poetas Alberto Blanco, Francisco Segovia, María Baranda y Rafael Vargas, entre otros. Estos y otros escritores y artistas han pasado por una seria formación académica y casi todos han trabajado en el mundo editorial o en publicaciones culturales; por ejemplo Adolfo Castañón, Aurelio Asain y Christopher Domínguez Michael representan la generación joven en la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz. Por su parte, el nombre de Carmen Boullosa no se asocia directamente con ningún grupo de poder cultural. Su acto público quizá más significativo es su participación activa en las campañas internacionales en defensa de los escritores perseguidos por sus ideas políticas, logrando que la ciudad de México sea una de las “ciudades refugio” (Amador, “El Distrito Federal”).

Es difícil unificar en un sistema los rasgos y las propuestas estéticas de la “generación” a que se adscribe Boullosa: se trata más bien de una producción artística y literaria que comparte el momento de su aparición y difiere en la forma y

el espacio de su desenvoltura. Para entender la base estética y filosófica de las búsquedas textuales de Boullosa, sería oportuno acudir a las palabras de la misma autora. En una conferencia sobre *Pedro Páramo* titulada “En el nombre del Padre, del Hijo y de los fantasmas,” ella apunta: “El ser fantasmal creado en el territorio donde debió nacer el cuerpo y el placer de la carne será un afantasmador contagioso.” Citando *El diccionario del uso del español* de María Moliner, Boullosa transcribe las dos definiciones de “fantasma”: “1) Ser no real que alguien cree ver soñando o despierto, y 2) Aparecido, figura de una persona muerta que se aparece a los vivos.” La conclusión, para la autora mexicana es, que “según los diccionarios, fantasma es una palabra tan sucia como . . . bajo el jabón del rezo es el cuerpo” (cit. en Franco 24). Es decir, tanto el cuerpo como lo fantaseado quedan fuera de los discursos de la normatividad. A base de lo dicho, “se puede deducir que para Boullosa, la literatura es una suerte de conjuro, una forma de exorcizar esta suciedad fantasmal que tiene su origen en las instituciones, en la escuela, en la familia, en la iglesia” (Franco 24). Desde el Caribe como un mundo en que se mezclan géneros, razas y naciones, hasta México como un cruce de épocas, historias y realidades, los textos de Boullosa exploran las márgenes del caos—a la vez anómalo y formativo-- en un ímpetu de “piratería” literaria: rebelde, polícroma, híbrida, fuera de las regulaciones y las clasificaciones.

Como varias veces he reiterado, lo que más llama la atención en la obra de Boullosa es el tratamiento de lo corpóreo: la formación frecuentemente descentralizada del corpus textual y la particular relación que mantienen los

personajes con sus cuerpos. “Ser el esclavo que perdió su cuerpo para que lo habiten las palabras” es el epígrafe de *Somos vacas, son puercos*. Este verso del poeta venezolano Eugenio Montejo, parte del poema “Alfabeto del mundo,” puede ser interpretado como la inspiración para una gran parte de los libros de Boullosa (incluso *La Milagrosa*). Como observa Sabine Coudassot-Ramírez, tanto este epígrafe, como las novelas apuntan a una “doble desposesión del ser humano que tiene lugar al ser privado de su libertad y al sentir que el cuerpo se convierte en el lugar de nuevos experimentos, que tal vez permitan acceder a una nueva visión del mundo. Doble desposesión porque se trata primero de ser despojado de algo propio para luego verse poseído por algo ajeno” (43). El cuerpo del texto y el cuerpo de los personajes mantienen una relación metonímica, manifestándose como “incompletos” o “borrosos”: un espacio abierto en el cual el lector puede proyectar sus propios deseos y figuraciones; en cierto sentido son un receptáculo en que se pueden volcar sentidos tan diferentes como lo son los lectores. La pluralidad discursiva de los textos y la dudosa o ambigua corporalidad de los personajes los alejan del pacto de verosimilitud de la literatura realista y ponen en tela de juicio tanto los principios que rigen la construcción del discurso, como su valor prescriptivo.

Para apreciar el valor subversivo de los textos femeninos, feministas y fantásticos de Boullosa, sería preciso recordar el punto de partida, la norma con respeto a la cual forman una ruptura, una desviación. Esto es particularmente relevante al discutir el ámbito cultural mexicano—como parte del

latinoamericano—donde los orígenes de la expresividad literaria están estrechamente vinculados a la definición fundacional del estado moderno y la articulación de la identidad nacional. Como ha explicado la historiadora de la literatura latinoamericana Beatriz González-Stephan, los letrados de la época posindependista, así como las instituciones políticas, pedagógicas y médicas del tiempo se preocupan subrayadamente con la formación del ciudadano y la normatización de la lengua nacional. Una parte clave de la compleja agenda modernizadora que emprenden las nuevas repúblicas latinoamericanas es disciplinar el lenguaje del cuerpo y el cuerpo de la lengua, limpiando las sensibilidades extremas y frenando la energía desbordada en un marco “civilizado” del *buen decir* y *las buenas maneras* a través de la construcción de una lengua hegemónica y de un cuerpo físico que reflejarían una uniformidad de códigos, signo de una sociedad civilizada. La apreciación ética (bien-mal) y “clínica” (limpio-sucio) de lenguas y cuerpos es una proyección de la tradición judeo-cristiana que define la otredad a base de la culpa y vergüenza como resultado de transgresión de los límites establecidos. Esta concepción paternalista construye modelos que imponen límites simbólicos a la construcción de la identidad: las estrategias representacionales y figurativas son diseñadas con el propósito de evitar hibridaciones/heterogeneidad y huir de la posible contaminación con los elementos subalternos de las dicotomías primordiales (alto-bajo, limpio-sucio, hombre-mujer, razón-sentimientos, espíritu-cuerpo) y consiguientes (civilización-barbarie, ciudad-campo, lengua culta-lengua popular) (González-Stephan 147-49).

El juego con los géneros literarios sitúa la escritura de Carmen Boullosa dentro de lo paródico (en el sentido de apropiación y re-contextualización de discursos) y esto permite interpretarla—dependiendo del punto de vista teórico— como “posmoderna,” “deconstructivista” o “feminista.” La escuela del feminismo francés (Luce Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous) parte de una crítica a Lacan, quién excluyó a la Mujer del sistema simbólico del lenguaje, e intenta reinscribir al sujeto femenino en el sistema de la representación lingüística a través de métodos como la parodia o la dramatización. Dentro de esta perspectiva, los textos de Boullosa—y en el caso particular, *La Milagrosa*—se pueden definir como “feministas”: es obvia la apropiación de diversos discursos y su uso en contextos cambiados; se desafía la rígida división entre una escritura masculina y una femenina y se pone en tela de juicio la jerarquía patriarcal. Sin embargo, el texto de *La Milagrosa* trasciende la simple reevaluación de un espacio femenino, tradicionalmente ignorado. Más bien se trata de romper la dicotomía fija entre femenino y masculino a través de la creación de un momento híbrido en el cual estos dos opuestos conviven, entrelazados (Mato 125).

A primera vista, *La Milagrosa* parece ser una novela policíaca. El primer párrafo introduce el descubrimiento de un cadáver que “sujetaba en sus brazos un manojo de papeles y una cinta” (11). Los lectores ya anticipan que la historia que sigue resolverá el misterio de esta muerte, revelando la identidad de la víctima y del asesino. Como se va a ver a continuación, esta expectativa va a ser cumplida y engañada a la vez.

La novela puede dividirse en nueve segmentos: la escena con el cadáver; los papeles de la Milagrosa organizados en tres secciones (un monólogo; una carpeta de peticiones transcritas, escritos “de puño y letra” de la Milagrosa; unas cuantas hojas de los suplicantes); el relato de un detective privado, transcrito de la grabación en la cinta; la nota última del transcriptor; una recopilación de libretas de agradecimiento; el “Finale” en boca de la Milagrosa; el “Agrego” en boca de la costurera de la Milagrosa; y por fin, un artículo de periódico.

La mayor parte de la trama detectivesca aparece en el cuarto segmento, “La grabación del muerto” y está narrada por el detective Aurelio Jiménez. Contratado por los hombres que controlan el Sindicato de Trabajadores de la Industria Textil, Jiménez está encargado de seguir a la Milagrosa y encontrar con qué arruinarla. La misma Milagrosa es conocida como una curandera cuyo talento de producir milagros se manifiesta como un don de soñar cumplidos los deseos de sus suplicantes y así hacerlos realidad.

En el séptimo día de su investigación, estando en la cola de suplicantes frente a la puerta de la Milagrosa, Jiménez conoce a un septuagenario rico, Felipe Morales, quien lo invita a presenciar su encuentro con la curandera enigmática. De la narración previa de la amante del anciano el lector ya sabe cuál será su pedido: hacerse veinte años más joven mientras que su hermosa amante envejezca con la misma cantidad de tiempo. Durante su segunda visita Morales le pide a la Milagrosa que le devuelva la confianza de su esposa para que se reconcilien. Sin embargo, se hace claro que para él el poder de convencer a su esposa es mucho más que un

medio de reconciliación familiar. Resulta que ha manipulado a la Milagrosa para cumplir con su meta verdadera: cobrar credibilidad como una figura política y ganar el apoyo popular para su candidatura independiente de presidente. Como de milagro—¿o como resultado de un milagro cumplido?—la imagen de Morales está por todos lados, en la prensa, en la pantalla de la televisión, dirigiendo discursos defamatorios contra la Milagrosa, acusándola de usar su influencia en la gente supersticiosa para instigar rebeliones dentro de los sindicatos.

Mientras tanto, lejos de cumplir con su encargo original, el detective Jiménez se enamora profundamente de la Milagrosa. Inicialmente, considerando lo que sabe acerca de la Milagrosa y los que la rodean, Jiménez llega a la conclusión de que su así llamado talento es una ilusión y que ella misma es una “alucinación colectiva.” Esto cambia al verla. En una transformación interesante de la dinámica deseo-poseción, él—al no querer usarla para algún milagro—es el único quien tiene la mirada para ver la belleza de su cuerpo físico. Los demás suplicantes, ávidos de beber de su don espiritual, ni siquiera se habían reparado en la belleza física de la Milagrosa. Su figura, siempre vestida de blanco, parece ser transparente para los ojos de los que la veneran como a una santa capaz de canalizar sueños mágicos. Encantado, Jiménez observa:

¿Cómo nadie me había hablado de su belleza? Era lo último que yo esperaba encontrarme. . . . Era perfecta. De piernas hermosísimas. De brazos torneados. Derechita, derechita, como una garza. Como una santa, pues. . . No podía separarle la mirada.

Arriba de sus labios unos rubios bigotitos, pequeñísimos, suavécitos. La mirada un poco extraviada. Los ojos casi dorados, perversos. . . . Como todos la ven con propósitos utilitarios, una máquina de milagros, están ciegos para su mayor verdad.

. . . mi baba caía al piso a venerar el milagro vivo de la Milagrosa . . . (63)

La Milagrosa, espantada y furiosa por la traición de Morales, también se enamora del detective. Al día siguiente, Jiménez y La Milagrosa son dos amantes perseguidos por las fuerzas opresivas de Morales que ya está en pleno poder político.

Un taxista quien se opone a la ideología conservadora del político, se junta a los fugitivos, prestándoles su ayuda. Después de una serie de peligrosas huidas de los gorilas de Morales, el taxista va al apartamento de Jiménez para recoger el pasaporte de éste. El detective y la Milagrosa (quien insiste en que la llamen Elena) llegan al aeropuerto con la intención de salir para Madrid. Elena está convencida de que ha perdido su talento después de haber amado y de haber descendido en la turbulencia de la vida. Jiménez, por su parte, cree que en ella todavía habita la Milagrosa y le pide soñar la destrucción de Morales. Mientras esperan en el aeropuerto el vuelo de Iberia, Jiménez toma unas cuantas bebidas y se duerme. Lo despierta una mesera que le informa que la Milagrosa se había ido con un otro hombre tras haber tratado de despertarlo varias veces. Jiménez se va a un hotel para “terminar la grabación.” La narración del detective termina en este punto, sin darle al lector otro indicio de qué ha sucedido en realidad.

En la “Nota última del transcriptor” se condensa aún más el enigma. El transcriptor plantea preguntas que nunca encuentran sus respuestas en el texto:

¿Fue el taxista quien llegó por la Milagrosa?, ¿se subió con ella al avión?, si no, ¿por qué no esperó a Jiménez?, ¿o alguien vino por la Milagrosa para desaparecerla? . . . ¿Es realmente el muerto el detective? No cargaba una sola identificación consigo, y nadie reclamó el cadáver, y, lo más importante, en su sangre no había resto alguno de alcohol, los cuatro whiskys que dice haberse bebido la noche anterior desaparecieron como por embrujo. ¿Sería que el muerto es el taxista, que él les regaló su vida?” (93-94).

El lector, quien hasta el momento podía suponer que el muerto era Jiménez, se queda ante una historia detectivesca sin solución. No queda claro con quién y adónde, en fin, se ha ido la Milagrosa. Tampoco se sabe quién transcribe el “Finale,” pronunciado por la Milagrosa, ni quién adjunta la carta de la costurera escrita para la Milagrosa. No queda claro si la muerte de Morales, anotada en el artículo del periódico, es resultado de un milagro o simplemente de su edad avanzada.

A pesar de las muchas ambigüedades del texto, existe un hilo temático bien claro que resalta aún más: una crítica explícita del clima político mexicano. En los instantes cuando los personajes se refieren a la realidad política, el lenguaje es muy directo, matizado por amargura y desilusión:

Ellos no dudan en matar a nadie. Se echan al que se les interponga. Los que digan no. A los que digan algo que les disguste. Matan a sus esposas, si les estorban, las acribillan cuando viajan en la carretera. Después desaparecen el automóvil, les inventan un cáncer, publican las esquelas, reciben condolencias: los felicitan por haberse desecho de alguien estorboso. . . Cuando tienen el poder, no esperan los sueños para que se cumpla lo que necesitan. (85)

Aunque la complejidad de la novela trasciende la categorización de un mero texto político, no se puede ignorar el mensaje que conlleva. La transmisión de este mensaje está facilitada por el lenguaje accesible y la trama simple que caracterizan la sección que contiene la grabación del detective. En la historia de Aurelio Jiménez y la Milagrosa bien se pueden encontrar las fórmulas de construcción estereotípicas del género de la novela policiaca: durante una investigación, un detective privado se enamora de una mujer hermosa y enigmática, y trata de huir con ella. Se puede suponer que el cliché sirve para atraer y comunicarse con un público más amplio. Esta característica del texto lo aproxima a la noción de un producto de la cultura de masas, es decir algo fácil de digerir y que sirve sólo para entretener. Los críticos elitistas y masculinistas frecuentemente asocian la calidad “light” de los textos (es decir, creados para las masas y con escaso valor artístico) con la creación literaria femenina, que por su posición en la jerarquía de lo femenino-masculino, por definición ocupa un espacio de inferioridad. En otras palabras, citando una

observación que hace Andreas Huyssen en su ensayo “Mass Culture as Woman: Modernism’s Other,” se puede afirmar lo siguiente: “In the dichotomy of modernist ‘high’ culture as the superior realm of male activities and mass culture as the inferior other, women’s writings have been located in the ‘low’ cultural realm” (48). Sin embargo, como vimos en el caso de Allende, muchas escritoras hispanoamericanas usan deliberadamente este “ámbito inferior” como una estrategia para cobrar la autonomía de resistir el discurso patriarcal o revalorar la enunciación “femenina” dentro de dicho ámbito. A través de la apropiación del espacio de la cultura de masas, Boulosa, como muchas otras escritoras, desafía las presuposiciones fundacionales de la ideología patriarcal.

No obstante, el desafío de Boulosa no se limita sólo al ámbito de la cultura de masas. Dentro de la novela, el discurso de la novela detectivesca aparece en el marco de las notas personales de la Milagrosa. Estas revelan el mundo interno de un personaje enigmático a través de la forma de una escritura sofisticada y a veces opaca. Desde las primeras líneas, las palabras de la Milagrosa introducen un mundo de visión singular:

Emprendo un nuevo ejercicio espiritual. Sólo trotaré donde no existan los números, donde el Uno sea la perfección de la enumeración, donde no se pueda llegar más allá en la cuenta del todo. Con esto, en medio del ruido que hace años parece acostumbrado a rodearme, pretendo mantenerme una ante la tentación de las partes de la docena, sin volverme la séptima

del fulgor de sombras, o la centésima en una muchedumbre en la que no reconozca ningún rostro, donde yo sea la multitud y el individuo, indistinguible parte de un todo que nada conforma. Me propuse hablar de una única persona. Y esa soy yo. Yo. Yo. Yo. Yo. Es en mí donde se manifiesta la capacidad del milagro. En mi persona, más que en mi cuerpo, opera la posibilidad de lo imposible. (12-13)

Una interpretación interesante del uso de los números como símbolos enigmáticos la propone Shigeko Mato en su ensayo “Carmen Boulosa’s *La Milagrosa*: A Light Detective Fiction or a Dense Aesthetic Work?” Según ella, el “uno” representa el espacio único y la identidad singular de la Milagrosa, mientras que los números simbolizan las masas de las que ella debe separarse (129). De las palabras de la Milagrosa se hace obvio que para poder realizar milagros, es necesario conservar intacta la singularidad de su Yo. Al progresar el texto, esta idea se comprueba por las transformaciones que sufre la Milagrosa—descendiendo de su propio mundo atemporal y monacal a la realidad completamente mundana, ella pierde por algún tiempo su don mágico para recuperarlo al final en el “territorio del uno” reconstruido:

Si yo no consigo ejercitar el pensamiento del uno-uno-uno,  
la sílaba Yo se diluirá en la banalidad del nosotros, en las imprecisiones de lo que transcurre. Si no entreno el YO con mansedumbre, lejano a la docena, separado del bulto

informe de la cantidad, de la ciega celeridad del grupo, ¿qué será de esa sílaba, sino un crujido en la boca, un minúsculo estallido, cuya ridiculez lo hará imperceptible?

Uno-uno-uno. Debo montarme en él para conseguir la sobrevivencia del espíritu. Soy la Milagrosa.

Ahí estoy. Llegué por fin al territorio del uno. (99)

Una vez más la Milagrosa contrapone su identidad del “uno-uno-uno” a la pluralidad de las masas representada como “la docena,” “el bulto informe de la cantidad,” “la ciega celeridad del grupo.” El sentido de estas metáforas queda abstracto, incluso impenetrable para la comprensión, produciendo un contraste notable con el estilo accesible de la grabación transcrita. Esta escritura complicada y densa se sitúa muy lejos del mundo cotidiano, evocando la noción de Theodor Adorno de la obra de arte como desasida del mundo real en manifestación de su autonomía estética (Mato 125-27). El estilo de las notas personales de la Milagrosa la muestra en una relación de distanciamiento frente a la realidad del mundo en general y la realidad mexicana en particular. Por ende, su función es similar a la de la obra de arte, articulada por Adorno. Las preocupaciones socio-políticas que caracterizan el discurso del detective, desaparecen casi por completo en lo escrito y enunciado por la Milagrosa. Su propia inquietud es mantener las fuerzas mágicas al alejarse de la realidad. Su meta es mantener la autonomía de su identidad, no desvanecerse, no verse “desmilagrada, andando en las calles como cualquiera,” no perderse, no disolverse, no ser confundida a la distancia con “un todo pluriforme, con la variedad

y lo múltiple, constante en su variedad” (101). En un plano estético, la forma y las preocupaciones de su escritura la distancian de lo popular y cotidiano, permitiéndole cobrar la autonomía del Arte.

Sin embargo, a pesar de la distanciación acentuada en los escritos de la Milagrosa, Boulosa está lejos de situar su discurso exclusivamente en el plano de lo estético para aproximarse a una tradición elitista y patriarcal. Aunque comprueba su habilidad de crear una obra de arte compleja y codificada, la autora no está motivada por el deseo de establecer un espacio restringido y privilegiado para la manifestación de su creación artística. Lo que en realidad ocurre, es la exploración de los límites de un discurso elitista que en su extremo llevaría a un espacio de autoprotección enclaustrado e inerte. Al extender “el territorio del uno” hasta la aniquilación de la palabra, la Milagrosa se da cuenta que el dos, la multiplicidad, no sólo amenazan descomponerla, sino le permiten seguir existiendo. Consciente de la función limitada de una creación estetizada, Boulosa adscribe a las palabras de la Milagrosa una función doble. Por una parte, les da el poder de distanciarse de la lengua de lo cotidiano y de la realidad social. Por otra parte, las usa para insinuar que un enfoque puramente esteticista es simplemente una forma de escapismo circular: “¡Yo soy la escapatoria!” (105), declara la Milagrosa a la vez que encuentra una unidad solipista a que sigue volviendo a pesar de sí misma. En realidad, *La Milagrosa* no es simplemente un texto de cultura de masas, ni una obra de arte elitista. Es simultáneamente ambas cosas, construyendo y cuestionando ambas modalidades, lo que la hace un texto híbrido donde se combinan,

complementándose los espacios de lo alto y lo bajo, de lo artístico y lo popular, de lo masculino y lo femenino.<sup>8</sup>

Al igual que muchos personajes de Boullosa, la protagonista de *La Milagrosa* es un ser medio mítico, medio real: mitad cuerpo, mitad fantasma (en el sentido de algo figurado, imaginado). Ella misma se considera como algo ficticio, un “. . . ser que hace milagros en sueños fiado a las palabras . . .” (100). Por otro lado, también está ardientemente dedicada a “la recuperación de la unidad.” Con esto, como destaca Susanne Thiemann, “condensa la problemática de cualquier texto y, sobre todo, de la novela, que es, aunque sea de forma fictiva, recuperar la unidad, perdida después de la modernidad, entre el lenguaje y el mundo, entre las cosas y las palabras” (222). Recordemos el momento cuando, justo antes de lograr el equilibrio de la unidad, la Milagrosa está enfrentada con el dilema de borrar las palabras (y borrarse así a sí misma) y existir para siempre al borde de la deconstrucción introducida por la pluralidad:

¿Y ahí habrá palabras, ahí donde todo es unidad, estático equilibrio? ¿Hay palabras donde hay sólo el uno para ser designado? Todas las palabras nos hablan del dos, pertenecen al sistema binario. Debo pensar sin ellas: (104)

En el texto, después de los dos puntos, aparece un espacio vacío para representar este proceso de pensamiento. Sin embargo, el espacio vacío del silencio tampoco ofrece refugio para unidad trascendente. Paradójicamente, para su existencia, lo uno (el absoluto) necesita lo múltiple (lo relativo):

Pero sin ellas tampoco consigo aislarme del dos. Porque miro al que me perseguía para arruinarme, lo veo haciéndome perderme, deshaciéndome, destrozándome, desmilagrándome, lo veo, trozándome en dos y en dos más y en otras dos y más dos y más dos... Tampoco en el silencio, y no estoy segura de que en las palabras el dos sea un inevitable, porque en la fantasía el dos puede tornarse el uno, hacerse la obsesión del punto fijo, unicitarse... ¿ay, uno, uno unooooooooooooooooo, torna a mí! ¡Recuerda que yo lo sueño todo, que mis sueños se imponen como verdad única sobre la variedad fugaz de lo no querido o lo repudiado, de los deseos o las necesidades! (104-105)

Justo después de declarar la protagonista “Soy la Milagrosa” con la convicción de quien parece haber obtenido el balance deseado de una identidad unificada, el texto introduce un nuevo desdoblamiento. Se anuncia la voz de la costurera, una anciana que por lo visto es una especie de espejo corporal de la Milagrosa: su deber es repetir los actos de ésta, comiendo lo mismo, acostándose al mismo tiempo, leyendo los mismos libros y cosiéndole los trajes. A la hora de definirse frente a la Milagrosa, la vieja dice: “Yo te conozco toda, voy tras de ti, persigo tus hábitos, bebo en cuanto hay en ti de bebible, devoro lo devorable, soy más que una sombra tuya, soy...” (106). De hecho, ¿quién es esta vieja? ¿Una imitadora, una devoradora? ¿Una doble, una antípoda? Quizá todas estas cosas.

Tanto la Milagrosa como la costurera aparecen en un contexto de recepción y producción literaria. La Milagrosa siempre encarga ejemplares del mismo libro en una librería, de tal manera que ella y la vieja van a leer siempre lo mismo al mismo tiempo. La Milagrosa produce textos literarios al anotar los pedidos de los suplicantes. Sus notas forman, junto con la grabación del detective, el cuerpo principal de la narración. No obstante, su función principal dentro de la trama es soñar. Sueña la unidad perdida, la integridad del cuerpo, la paz de la conciencia y a veces las transformaciones nunca antes existentes de sus suplicantes. La misma Milagrosa se percibe más bien como medio que como creadora de los sueños. Por contraste, la vieja se encarga primordialmente de la tarea de preservación: guarda las libretas de los milagros y de agradecimientos conservando así el único testimonio sobre la realización de los milagros (y consecuentemente, de la existencia de la Milagrosa). Al tener las dos funciones de producir vestimenta y de conservar testimonios, la costurera se sitúa—al contrario de la Milagrosa—en el espacio de lo material y tangible. Sin embargo, enfrentada con la ausencia de la Milagrosa, la anciana empieza a autodefinirse en relación con las palabras que se encadenan en la página, una creación suya, letra suya:

No tengo nada más característicamente mío que ellas. No sólo por la caligrafía, tan única, ni por la forma en que acomodo una palabra junto a la otra, en estricta armonía.

También porque al escribirte mojo mi pluma en la tinta azul de mi vagina, y eso es casi tan mío como la caligrafía, aun

cuando su flujo se ha vuelto de ese color por el golpe de tu  
ausencia. (106)

Escribiendo, la costurera se da mejor cuenta de su importancia como contraparte corporal de la Milagrosa: “una dosis doble de realidad” que permite a la Milagrosa conservar su presencia y no evaporarse en el vacío. “Tú ya no serías nadie sin mí. Ni Milagrosa, ni nadie. No tendrías nombre porque serías irreal, sólo materia incorpórea, substancia de sueño” (109), enfatiza la vieja y añade: “Doy a tu cuerpo, con la repetición de tus actos, el peso suficiente para que tú existas” (110). Pero al mismo tiempo que destaca que la Milagrosa no puede existir sin ella, la costurera reitera que ella misma ya no puede existir sin la Milagrosa: “. . . Milagrosa, pero tú escucha, oye cómo y por qué me condenas al silencio, tu condena es injusta. . . Me vuelves inerte en el centro del huracán. El huracán soy yo misma, la ira de mi persona. El beso de mi cuerpo en la ausencia del espíritu” (107, 111).

Una perspectiva muy interesante para la interpretación del binomio compuesto por la Milagrosa y la costurera, la propone Susanne Thiemann en su artículo “Ironía como estrategia de una escritura femenina en *La Milagrosa*.” Según ella, a la relación entre las dos mujeres se puede transferir la teoría del signo lingüístico, igualándola a la relación entre significado y significante: “Porque, al igual que las palabras tienen que ser pronunciadas o escritas y que un signo lingüístico sólo se crea a través de la combinación de significado y significante, las dos mujeres tienen que estar juntas, una no puede estar sin la otra. Sin la

materialidad de la vieja, la Milagrosa tendría que ‘navegar en las aguas de lo imposible’ ” (225).

Al destacarse la corporeidad de la vieja en contraste con la espiritualidad (o irrealidad) de la Milagrosa, se alude a la dicotomía occidental entre cuerpo y espíritu. Pero al contrario que en la tradición logocéntrica y falocéntrica, en la novela estas dos categorías no se relacionan con los papeles de los géneros “masculino”- “femenino” (determinados por normas sociales basadas en el dogma de la heterosexualidad). Son, en cambio, representadas por dos figuras femeninas que, por la diferencia de edades, podrían encarnar una genealogía femenina basada en la necesidad mutua. A través de la articulación de lo corpóreo (la costurera) que al hablar se emancipa del rango subordinado con respecto a lo espiritual (la Milagrosa), se cuestiona la tradicional jerarquía entre cuerpo y espíritu, lo real y lo imaginado.

La relación entre la Milagrosa y su costurera también invoca la sombra de la Medusa a través del fuerte elemento temático de “escribir con el cuerpo” que establece un diálogo intertextual entre la novela y “The Laugh of the Medusa” de Cixous. La pluralidad discursiva de la novela ejemplifica la idea de una escritura polimorfa y multicultural y se relaciona directamente a la insistencia de Cixous de crear una polifonía de manifestaciones de la identidad que desafían los modos de percepción impuestos y regulatorios y que crean múltiples posibilidades interpretativas. Esta pluralidad define la novela como un texto posmoderno y, según la perspectiva de Cixous, inherentemente femenino. El ensayo de la feminista

francesa insiste: “Women are body, more body, hence more writing” (356); “women must write through their bodies” (355). La novela hace eco de pensamientos similares a través de las palabras de la costurera: “yo soy cuerpocuerpa”(106); “mojo mi pluma en la tinta azul de mi vagina” (106); “[Milagrosa,] lo único noble que hay circundándote es el azul con el que escribo, lo pienso ahora que veo hundirse entre mis piernas la pluma para tomar con qué escribir, con qué recargarse” (107).

El binarismo mutuamente constitutivo entre la soñadora y la costurera que enhebra palabras con el flujo azul que exhude su cuerpo, forma una estructura dual, fuera de las polaridades que combina. De una manera muy parecida, el texto de *La Milagrosa* se eterniza en un momento híbrido entre lo alto y lo bajo, lo estético y lo popular, lo realista y lo fantástico: una entidad medio mítica, medio real que al igual que su protagonista es una especie de mediadora entre los mundos, reflejando en el espejo de sus palabras subjetividades permutativas, constantemente redefinibles en el contacto con la mirada de la interpretación.

De una manera muy parecida, ubicándose en un espacio intermedio entre lo real y lo fabulado, y en un momento intermedio entre las horas de soñar y el instante de despertarse, se revela la identidad femenina en el cuento “Con Agatha en Estambul” de la escritora española Cristina Fernández Cubas. Como se va a mostrar en continuación, a través de estrategias femeninas comparables, se introduce un viaje de autodescubrimiento que empieza con la redefinición del Yo y desemboca en

una indagación epistemológica de la estructura de la realidad y de la dinámica de la percepción.

## NOTAS

<sup>1</sup> Véase sobre todo los escritos de Lacan, quien en “Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse” de modo directo afirma que el mundo de las palabras es el que crea el mundo de las cosas (Lacan 276). Este aspecto de las aproximaciones teóricas de Lacan es también notado por Susanne Thiemann en su artículo “Ironía como estrategia de una escritura femenina en *La Milagrosa*” (221).

<sup>2</sup> La versión quizá más popular del mito cuenta que Medusa era la única mortal de las tres hermanas-Gorgonas. Las tres fueron una vez doncellas hermosas, particularmente Medusa cuyo rasgo distintivo de belleza era su cabello. Medusa provocó la ira de Atenea al consumir su relación con Poseidón en el templo de la diosa. Atenea metamorfoseó sus cabellos en serpientes y dio a sus ojos el poder de convertir en piedra cualquiera que la mirase. El héroe Perseo, siguiendo las órdenes de Polidecto y ayudado por Atenea, decapitó a Medusa mientras ella dormía, usando su escudo pulido como espejo en el cual podía ver su imagen sin convertirse en piedra. Aunque Medusa estaba muerta, su cabeza conservó el poder de petrificar. Después de completar sus hazañas Perseo dio la cabeza de la Medusa a Atenea, quien la puso en el centro de su *aegis* (una especie de cota). La imagen del monstruo se quedó allí, en el marco de sus cabellos-serpientes. Para más detalles, véase Dixon-Kennedy, 210.

<sup>3</sup> Los aspectos arqueológicos, antropológicos y culturales de esta transición aparecen detalladamente descritos y comentados por Marija Gimbutas en *The Civilization of the Goddess*.

<sup>4</sup> Karl Kerényi ofrece un estudio convincente de Atenea como mitologema de la virgen-madre formado en un contexto patriarcal. Véase Karl Kerényi, *Athene: Virgin and Mother in Greek Religion*.

<sup>5</sup> Inluyo aquí parte de “La historia de Balbina contada por ella misma. En versión de la Milagrosa”:

. . . Algo me odia. No sé qué es ese algo. Mira—me enseñó un tatuaje en el brazo derecho—, eso me amaneció aquí un día. Yo no lo hice, no pedí que me lo hicieran, no vi que me lo hicieran, no sentí cuando lo hacían. Mira—la cicatriz de una cesárea—, yo no conocí hombre alguno y me nació una niña. De ella no me quejo. Pero no quería tener las demás huellas de esa sólida pisada de odio en mi cuerpo. No por haberme ahorrado las palizas que me ha dado papá cada vez por cada cosa que dicen que hice, sino porque no me gustan, no van conmigo, no se parecen a mi persona, ¿yo para qué quiero un tatuaje? ¡Y cuando el odio me cortó el pelo y me lo tiñó como los punks de las bandas que andan en el barrio, qué vergüenza! Eso que me odia,

se ensañó contra mí en cuanto tuve cuerpo de mujer. Antes no di a mis papás motivo alguno de enojo. . .

Y mis hermanos mirando la tele, persiguiendo si no la pelota, o jugando con los cuates en la calle mientras yo lavaba trastes, recogía la cocina, alzaba los cuartos, planchaba... No me quejo, ni me quejé; no, no me esoy quejando, así era porque así es. Pero de la saña que se despertó contra mí en cuanto mi cuerpo no fue de niña, sino de mujer, de ésa sí que me quejo... Cuando mi papá salía a pasear por las noches, veía en la calle demonios revestidos con mi cuerpo mientras yo dormía en casa, y regresaba enfurecido a golpearme, sacándome de la cama, sin que yo entendiera qué o por qué. Y eran demonios, aliados con lo que me detestaba, los que revestidos con mi cuerpo hacían atrocidades que me avergonzaría imaginar, que no sé ni imaginar...

¡Ay, Milagrosa! ¡Ampárame! Quiero ver a mi hija, trabajar en alguna casa donde me permitan tenerla conmigo, y quiero que nada más mis propios actos marquen mi cuerpo o lo utilicen, equivocado solamente por imantar el odio que se ha ensañado contra él.

Quítame la saña de encima. Devuélveme a mi hija. No pido más (38-39).

<sup>6</sup> Es curioso también el paralelo entre Medusa (virgen, madre, mediadora entre dos mundos), la Milagrosa (virgen, madre de una realidad alternativa, mediadora entre dos mundos y, como resultado del engaño de Morales, traidora) y la Malinche (asociada con la Virgen por ser madre de la raza mestiza y con la traición por ser la mediadora entre el mundo de los conquistadores y el de los indígenas). Véase el ensayo clásico *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz donde se hace una asociación entre la Virgen, “madre universal,” “la intermediaria, la mensajera entre el hombre desheredado y el poder desconocido, sin rostro: el Extraño” (93-94) y la Chingada, la “Madre violada”(94) que es la Malinche, la amante de Cortés.

<sup>7</sup> El Partido Revolucionario Institucional (PRI), fue el partido “oficial” de México: la organización política dominante en el país desde su primera versión en 1929 hasta principios de los años noventa. Hasta principios de los ochenta, el PRI ocupaba un puesto hegemónico dentro del sistema político mexicano en el cual los partidos de la oposición prácticamente no desafiaban el poder del PRI ni su monopolismo en la distribución de los oficios públicos y la afiliación política del presidente. Después de las elecciones presidenciales del año 2000, ganadas por el representante del Partido Acción Nacional (PAN) Vicente Fox, y como resultado de las elecciones para la Cámara de Diputados del parlamento mexicano en julio de 2003, el PRI ya forma parte de la oposición junto con el otro partido grande, el

Partido de la Revolución Democrática (PRD) y organizaciones de tamaño menor como el Partido Verde Ecologista de México (PVEM), el Partido del Trabajo y el partido Convergencia por la Democracia.

<sup>8</sup>Véase Bhabha quien considera la hibridez una estrategia positiva para la problematización de cualquier modelo cultural apoyado en las polaridades fijas de poder/dominante/centro y falta de poder/dominado/periferia: “[Hybrid moments] result from an encounter in which cultural differences ‘contingently’ and conflictually touch [and] open up a space of translation, a negotiatory space [where a new cultural form]—neither one nor the other, but something else besides—is constructed and recognized (25).

## CAPITULO CINCO

### **Los dos lados del espejo: Scheherazada enigmática (Cristina Fernández Cubas, “Con Agatha en Estambul”)**

El análisis arquetípico de la trama detectivesca de *La Milagrosa* ha mostrado la complejidad e hibridez que frecuentemente se pueden hallar en las exploraciones textuales femeninas. Este aspecto de la expresividad narrativa femenina en muchos casos se introduce por elementos fantásticos que—por su relación temática a la perspectiva subjetiva de los sueños, reflejos especulares, dobles y espectros—aluden a los niveles de lo subconsciente. El enfoque arquetípico permite vislumbrar el laberinto de significaciones enredadas que componen la experiencia de autodescubrimiento y autodefinición femenina. En la exploración del Yo femenino se funden el afán de evidenciar la validez cultural del propio cuerpo y voz, de alcanzar las fuentes ocultas de los deseos que nutren toda motivación y de comprender la estructura de la realidad. Incluso las más abstractas búsquedas epistemológicas se acompañan por las corrientes ocultas de la aspiración al entendimiento y a la delimitación de los parámetros de la propia identidad. En el cuento “Con Agatha en Estambul” (1994) de la escritora española Cristina Fernández Cubas, el viaje de autodescubrimiento femenino se emprende como una búsqueda epistemológica en la cual se entrelazan percepciones deformadas, dobleces de entendimiento, reflejos especulares y presencias espectrales. A la sombra del género literario de la novela detectivesca, la protagonista (y narradora anónima) del cuento cruza continuamente el umbral entre lo real y lo fabulado,

como una Alicia que no puede decidir si es mejor despertar o, al contrario, quedarse en el País de las Maravillas. El inolvidable personaje de Lewis Carroll ha adquirido hoy en día dimensiones arquetípicas por la universalidad de su experiencia con la magia del espejo: todos hemos buscado a nosotros mismos en la imagen invertida que nos devuelve la superficie de cristal, fascinados por la posibilidad de que estamos frente a una puerta al mundo “del otro lado”, al universo de representaciones donde a la vez se refleja y tergiversa la realidad circundante. El personaje de Alicia y su búsqueda arquetípica de conocimiento e identidad es el prisma por el cual se va a analizar el viaje de descubrimiento descrito en “Con Agatha en Estambul”. Duplicando y desviándose a la vez de la trayectoria de Alicia, la narradora del cuento invita a los lectores que la acompañen en su indagación del Yo, del mundo y de la conciencia. Y es en ese proceso que los lectores—interpelados a prestar su cooperación interpretativa—se hacen co-creadores de un texto que tiene dimensiones fantásticas estrechamente ligadas al énfasis en la resonancia cultural de lo femenino.

“Y ahora, ¿quién soy yo?” Enfrentando el bosque donde no existen nombres, Alicia—desde el otro lado del espejo—se plantea esta pregunta, haciendo eco de una preocupación que la iba acompañando desde su primera aventura transformativa en el País de las Maravillas: la incertidumbre epistemológica en cuanto a la definición de la propia identidad dentro de los marcos de una realidad distorsionada, de leyes arbitrarias e incomprensibles. Mas, como observa Donald Rackin en su estudio *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*:

*Nonsense, Sense, and Meaning* (1991), en su segunda aventura en el mundo de los sueños y el inconsciente, Alicia pasa al otro lado del espejo en un viaje de indagación que emprende con un conocimiento previo de la extrañeza de aquel mundo circundante. Armada con su experiencia y con una madurez cada vez más explícita, ella está consciente de que aunque insólitas y últimamente relativas, sí existen ciertas reglas que organizan esta nueva realidad. Al darse cuenta de las “reglas del juego” (en el caso concreto, el juego de ajedrez), Alicia podría valerse de éstas para llegar al final de su viaje de descubrimiento: hacerse reina, la pieza más poderosa, móvil y autosuficiente del juego de ajedrez. Es decir, simbólicamente lograría reclamar e imponer su propio Yo.

El “ahora” en su pregunta marca un entendimiento de la naturaleza inestable y contextual de su identidad, determinada por el dónde y el cuándo de la situación concreta. Según Rackin, durante la primera aventura en el País de las Maravillas Alicia todavía está entrando en la “etapa del espejo” de su desarrollo que Lacan relaciona con el pasaje del orden semiótico al orden simbólico: sus encuentros y experiencias componen un círculo narcisista de autodescubrimiento iterado y reiterado. En la segunda aventura, sin embargo, ella va avanzando a una nueva etapa de evolución que le permite ver la naturaleza del mundo como un juego de reglas arbitrariamente construidas pero inteligibles y accesibles. Esto le da una sensación de control, carente en su primer viaje. Es importante notar aquí que a pesar de esta sensación de seguridad, Alicia siempre queda en una posición ambigua frente a las posibilidades epistemológicas que se despliegan con el transcurso de sus

experiencias: las criaturas de aspecto o comportamiento infantil e ilógico que encuentra ponen en tela de juicio sus presuposiciones e introducen toda una serie de inversiones canópticas de los temas del narcisismo, la maduración y la autoconsciencia. Sin embargo, siempre queda la duda en cuanto a la validez de sus interpretaciones. Este hecho se hace aún más obvio cuando Alicia se percata de que todo lo que ha experimentado ha sido su propia creación y en vez de percibirlo como una solución racional del enigma de lo vivido, ella llega a la cuestión desconcertante si el mundo “real” en que se despierta no es por su parte otro sueño de un autor desconocido.

Esta ambigüedad epistemológica que lleva a cuestiones ontológicas de origen y existencia también caracteriza el cuento homónimo de la colección *Con Agatha en Estambul* de Cristina Fernández Cubas, la obra en que se centra el presente análisis. El relato en primera persona traza las experiencias de una mujer de cuarenta años, quien pasa la época de Navidades en Estambul con su marido de quince años, Julio. Al llegar a la ciudad turca, los dos la encuentran apenas visible, envuelta en niebla. Los contornos borrosos del espacio invitan una incertidumbre en cuanto a la realidad de lo percibido, planteando la atmósfera misteriosa en la que se despliega una serie de eventos inexplicables introducidos por la inesperada habilidad de la protagonista de comprender y hablar turco. Sabiendo que la escritora Agatha Christie se había hospedado en el mismo hotel que ella y su marido, la narradora—asumiendo a la vez los roles de detective y de fabuladora de tramas

detectivescas—se propone emprender una búsqueda de sentido, que la llevaría a la explicación de lo que le ocurre y de sus propias motivaciones.

Después de la primera cena en Estambul con Flora, la enigmática mujer que el matrimonio conoce en el hotel, la protagonista tuerce su tobillo. El pie hinchado no le permite acompañar a su marido y a Flora en las exploraciones de la ciudad turca: se queda, en cambio, en el hotel, dedicándose a actividades que para los demás parecen ser cada vez más irracionales. Contemplando un pez extraño del acuario del hotel, la protagonista empieza a hacer asociaciones mentales entre la capacidad de transformación del habitante del acuario, la asimetría en la cara de Flora y la desproporción entre sus propios pies (el hinchado calza el mismo número de zapatos como Julio, el marido). Pensando en Flora en términos de un personaje que encarna el enigma de una novela policiaca, la narradora va al cuarto donde supuestamente se había hospedado Agatha Christie y cree haberse encontrado con el fantasma de la escritora inglesa.

Durante todos esos acontecimientos, la narradora empieza a oír una nueva voz interna, una voz madura y desconocida, que ella nombra su voz “de los cuarenta años” (174). Tanto por intuición como por seguir complicadas y a veces confusas líneas asociativas, la protagonista empieza a sospechar que Flora tiene como meta seducir a su marido y que Julio cede frente a los avances. Después de una serie de insinuaciones verbales y de comportamiento excéntrico (que comprende, entre otras acciones, la insistencia en hablar turco y la compra de una imitación barata del perfume *Egoïste* de Chanel), la narradora provoca un conflicto con su esposo,

posiblemente empujándolo hacia una aventura con Flora. Dándose cuenta que el desenlace de la aventura estambuleña en gran parte es resultado de su propia inclinación a fantasear, la protagonista vuelve a España sola. Durante el vuelo a casa ella resuelve no prestar atención, por el momento, a su “voz de los cuarenta años” y decide que la experiencia estambuleña, sin embargo, valió la pena.

Igual que Alicia, la protagonista entra en un espacio extraño, que se le devela a fragmentos y que se cree comprender a través de reglas abstractas de entendimiento que se va ideando desde una perspectiva muy subjetiva. Igual que Alicia, termina su peregrinación de descubrimiento con una autoconsciencia reforzada de su propio Yo. Y también, igual que Alicia, al fin y al cabo, queda suspendida entre la realidad de su mundo cotidiano y la incertidumbre irracional del mundo fabulado donde ha manifestado y (re)definido su identidad.

Aunque el texto evoca repetidamente el género de la novela policíaca—cual, según Brian McHale, es el género *par excellence* del modo epistemológico de la ficción modernista—la búsqueda de la narradora no pretende develar una realidad absoluta. Como señala Jessica Folkart, la meta de la protagonista es explorar el mundo en que ha entrado, indagar en qué se asemeja o se diferencia éste de la realidad circundante a que está acostumbrada y descubrir cuáles son las identidades que manifiesta en ambos universos (303). Esta indagación se va a examinar a continuación con el fin de mostrar que el texto registra una sensibilidad posmoderna, evocando estructuras de lo fantástico e invitando interpretaciones múltiples entre las cuales se pueden discernir matices feministas. Para lograr esta

meta, voy a presentar el contexto cultural en que Cristina Fernández Cubas escribe y publica sus obras; introduciré una perspectiva fantástica para la interpretación del texto a base del tratamiento del espejo, el cuerpo y el fantasma; y, para concluir, comentaré la posibilidad de una lectura feminista apoyada en la construcción de la narradora en el cuento.

Nacida en 1945 en Arenys del Mar, Barcelona, Cristina Fernández Cubas entra en el panorama literario español en 1980 con la publicación de su primer libro de cuentos, *Mi hermana Elba*. Después de la sumamente positiva acogida de su primer esfuerzo por críticos y literarios, siguieron las publicaciones de otras tres colecciones de relatos: *Los atillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990) y *Con Agatha en Estambul* (1994). Acompañando su obra cuentística salieron también sus dos novelas: *El año de Gracia* (1985) y *El columpio* (1995). El contexto político y cultural en el que se ubica la obra de Fernández Cubas coincide con la época posfranquista y posttotalitaria en España cuyo inicio está marcado por la muerte de Franco en 1975. En un sentido global, la década de los ochenta es un período de fragmentación geopolítica que en Europa llega a su apogeo con la disolución de la Unión Soviética y el pacto de Varsovia en 1990. Paralelamente a los procesos políticos de descentralización, nuevas tendencias centrífugas empiezan a tener cada vez mayor impacto en los ambientes científicos, sociales y artísticos. Como observa Robert Spire en “Discursive Constructs and Recent Spanish Fiction of the 1980s” (1997), ocurre una alteración epistemológica que en el campo de la ciencia se traduce en una transición de lo absoluto a lo probable (como se puede ver de los

modelos de la mecánica cuántica y la teoría del caos, por ejemplo). En la esfera filosófico-antropológica este cambio se manifiesta en un énfasis cada vez más pronunciado en el tratamiento de la realidad como un conjunto de construcciones socialmente producidas y es influenciado, indudablemente, por la deconstrucción de Derrida, por el psicoanálisis de Lacan, por las aportaciones de Foucault en el análisis de las relaciones entre poder y discurso, y por las discusiones sobre la definición de la identidad sexual desde la perspectiva del feminismo contemporáneo, entre otros.

En la producción artístico-literaria, como es de esperar, se registran estas nuevas tendencias bajo la forma de estrategias representacionales que incluyen la heterogeneidad discursiva, la problematización de la existencia de un centro interpretativo (que por su parte lleva al cuestionamiento de los límites del texto y del género) y la compenetración entre la cultura elitista y la cultura de masas. Estos rasgos—que, como destaca Linda Hutcheon, son característicamente posmodernos—ponen de relieve la calidad construida del discurso, proponiendo a la vez que una multitud de perspectivas ofrece un entendimiento más amplio y profundo de la realidad circundante. La conciencia de la naturaleza construida del discurso entrelazada con el cuestionamiento de nociones absolutas, es el hilo que une la narrativa española posttotalitaria en un continuo de textos cuyas estructuraciones temáticas varían desde la “meta-exploración” de los procesos de escribir y leer hasta el explícito propósito de volver al personaje, al suceso, a la historia contada.<sup>1</sup> En términos de grupo generacional, Fernández Cubas se asocia con los autores nacidos en los años 1930-1940, influenciados por las turbulencias

sociales de 1968 en Francia y Checoslovaquia, la mayoría de los cuales empiezan a publicar en la década de los 1970: Manuel Vázquez Montalbán, Alvaro Pombo, Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Esther Tusquets, Ana María Moix y Soledad Puértolas, para mencionar algunos de los más conocidos.

La temática predominante en las obras de Fernández Cubas es la construcción de la identidad. Se vislumbra ésta tanto en la interrogación de la centralidad de la lógica y de las relaciones causa-efecto como en la predilección por lo inexplicable y lo inusitado como ámbitos en que se puede obtener una experiencia de conocimiento más rica y polifacética. En sus colecciones de cuentos, se alternan los relatos centrados en la infancia y los que contienen interacciones adultas entre personas de extraño comportamiento, rivalidades furtivas y motivaciones inexplicables. El misterio, siempre presente en los textos, se maneja generalmente de dos maneras diferentes: por una parte, se explora la infancia y la memoria a la sombra de secretos no esclarecidos relacionados a la pérdida de la inocencia, y por otra parte, se examina el misterio de existir ligado al acto de fabular, tanto en foma oral como escrita.

Existen numerosos artículos, ponencias, capítulos de libros y disertaciones en los que se estudia desde distintos ángulos el espíritu innovador de la obra de Fernández Cubas. Robert Spires incluye la novela *El año de Gracia* como representación del epistema posmoderno en su estudio *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. En su tesis doctoral “Angles of Otherness in Post-Franco Spain: The Fiction of Cristina Fernández Cubas,” Jessica Folkart estudia la totalidad de la obra de la

autora a la luz del concepto de subjetividad, construida en la ficción de Fernández Cubas a través de “ángulos de otredad” (una multitud de perspectivas de percepción).<sup>2</sup> Esta multitud de perspectivas desestabiliza los términos absolutos de diferencia y poder entre sujeto y objeto, dando paso a un proceso dinámico, abierto a la influencia del Otro. La tesis doctoral de Julie Gleue destaca la ambigüedad epistemológica y la incertidumbre ontológica posmoderna que condicionan la formación del Yo en los ámbitos extraños de *El ángulo del horror*.

Otro aspecto de la obra de Fernández Cubas que ha atraído el interés de los investigadores, es su manipulación del lenguaje. Este aspecto es muy importante a la hora de buscar una expresividad específica femenina en los textos de la autora española, por eso me detendré con más detalle en las perspectivas propuestas por los investigadores de su obra. La polaridad entre lo oral y lo escrito, entre el lenguaje racional y el irracional, se puede encontrar en los cuentos de *Mi hermana Elba* y *Los atillos de Brumal* y es el centro de interés para el estudio de Ana Rueda, “Cristina Fernández Cubas: Una narrativa de voces extinguidas.” Por su parte, en “Gothic Indecipherability and Doubling in the Fiction of Cristina Fernández Cubas,” Katheen Glenn muestra la arbitrariedad de cualquier tipo de línea divisoria entre Yo/Otro, dentro/fuera, centro/periferia, subjetivo/objetivo, sueño/realidad al hacer resaltar los instantes en la trama cuando el lenguaje se torna indescifrable, incapaz de transmitir comunicación. Hace falta mencionar aquí que aunque sus personajes se encuentran a veces con mensajes que no pueden descifrar, Cristina Fernández Cubas no crea textos estilísticamente “impenetrables”. En realidad, su manera de escribir

se caracteriza más bien con una exposición clara que resulta fácil de seguir. Por consiguiente, sus textos comunican con éxito la idea de la posibilidad de incomunicación, evitando transmitir dicha noción a nivel formal y logrando implcarla a nivel de contenido. La potencialidad de la comunicación fracasada, por su parte, se revela a través de los múltiples y ambiguos sentidos que puede cobrar la palabra y lleva a la conciencia de que la multitud significativa (resultado de la eliminación de un único sentido universalmente válido) puede llevar a una comprensión de la otredad que es más polifacética, y por lo tanto, más compleja.

El aspecto quizá más comentado de la obra de Fernández Cubas es la incorporación de lo fantástico y su fuerza subversiva. Aunque los críticos que han abarcado esta dimensión difieren en cuanto a su percepción—implícita o explícita—de qué es lo fantástico, sus aportaciones contribuyen de una manera significativa a la discusión sobre la especificidad estilística que aporta Fernández Cubas al tratamiento de elementos sobrenaturales e irracionales. Phyllis Zatlin apunta que en los textos de la autora española lo fantástico aparece en varias formas: a través de la utilización de elementos tradicionales del género (lo sobrenatural, el viaje de descubrimiento, dobles y fantasmas en relatos como “Lúnula y Violeta”, “Mi hermana Elba”, “La noche de Jezabel” y la novela *El año de Gracia*), la parodia, la metaficción y el cuestionamiento de códigos lingüísticos. Julio Ortega se centra en la búsqueda de conocimiento—“objetivo central de lo fantástico” (161)—para concluir que en los textos de Fernández Cubas esta búsqueda “no constituye una percepción estática ya que es provocada por la vacilación entre lo real e irreal, lo

racional e irracional” (161), trascendiendo la racionalidad lógica de la cultura occidental para acceder a una realidad más compleja y menos unívoca. Analizando “Los altillos de Brumal”, Lynn Talbot, por su parte, observa la ambigüedad interpretativa y las estructuras del deseo introducidas por la modalidad fantástica.

Uno de los escasísimos estudios que relacionan el tratamiento de lo fantástico en los textos de Fernández Cubas con una expresividad femenina, es el capítulo que dedica a la autora Krisztina Weller en su tesis doctoral “Postgothic Prose and Games Fantastists Play: A Study on the Contemporary Fantastic Narrative of Perucho, Sastre and Fernández Cubas”. Analizando los aspectos postgóticos en cuentos como “La noche de Jezabel”, “Los altillos de Brumal”, “Lúnula y Violeta”, “En el hemisferio sur”, Weller se centra en el tratamiento del espacio enclaustrado y del tema del doble para destacar la aportación del enfoque femenino que invierte los clichés representacionales de lo sobrenatural y da voz a la preocupación con la autoridad del proceso creativo. El fantasma de Laura en “La noche de Jezabel”, una mujer “exuberante y espontánea” de “flácidas redondeces” (200) aparece en el texto en contraste con la figura del joven “pálido de ojos profundos” (211) que los demás personajes (y también el lector) esperan que sea el “invitado del otro mundo”. Como observa Weller, a lo largo de la historia la mujer es ignorada a favor del hombre, el fantasma presupuesto, cuya imagen conforma con las expectativas fundadas en tradiciones de representación que dan forma al deseo masculino dentro de un sistema de construcción cultural patriarcal. En una versión contemporaneizada del cuento de apariciones victoriano, la mujer de apariencia

cotidiana reemplaza la figura habitual del aparecido, introduciendo otro modo de representación de lo sobrenatural que rompe con las formas literarias convencionales. En un aspecto más abstracto, lo que se invierte es la noción de lo femenino como algo ausente, marginal y dominado: “The feminine, however, like the fantastic, signals gaps, absence or a lack, she is marginal in a society that is dominated by the male. Significantly then, Fernández Cubas plays with this concept; not only is the ultimate figure of interest female, but the gathering at which she appears is also one of absence of emptiness, in the narrator’s own words the party presides over a ‘cena sin cena’ ” (Weller 139-140).

El tema del doble es otro terreno en el cual Weller explora la especificidad de una perspectiva femenina dentro de lo fantástico. El espejo y su red semántica de reflejo-desdoblamiento-antípoda es considerado como parte de un juego de metaficción. Reflejarse en el espejo (sea de cristal, sea de otro ser) es un acto en el cual se hace borrosa la frontera entre lo real y lo ficticio. O, en palabras de Rosmarie Jackson, el espejo es una metáfora para la producción de otros Yo: “[the mirror] employs distance and difference to suggest the instability of the ‘real’ on this side of the looking-glass and it offers unpredictable (apparently impossible) metamorphoses of self into other” (Jackson 88). La conformista Adriana y la bruja Anairda en “Los altillos de Brumal”, la tímida Violeta y la exhuberante Lúnula en “Lúnula y Violeta”, la talentosa Clara y su alter-ego Sonia Kraskowa en “El hemisferio sur” son parejas de dobles/antípodas que de una u otra manera funcionan en el contexto de creación literaria. Dentro de la relación de tensión entre las partes constitutivas

de cada pareja surgen una serie de preocupaciones comunes para los tres cuentos: la búsqueda y la defensa de la propia voz; la ansiedad de ser autor(a) ("the anxiety of authorship"); la preponderancia de la otredad (malicia de bruja, usurpación carnal y textual, rivalidad de una voz descorporalizada) a que tarde o temprano sucumbe la convención. Según el análisis de Weller, el toque feminista en los textos se puede discernir tanto en el tratamiento de la otredad (asociada con la mujer en el paradigma cultural occidental) como en la transformación del elemento autobiográfico de la narrativa (que tradicionalmente se considera central para la expresión literaria femenina) en una biografía del proceso creativo.

Volviendo al texto central de mi, "Con Agatha en Estambul", es necesario plantear tres problemas analíticos básicos: ¿podemos considerar el cuento una obra fantástica?, ¿podemos someter el texto a una lectura feminista? y, por fin, ¿hasta qué punto el relato de Fernández Cubas se puede interpretar como ejemplo de una forma de lo fantástico específicamente femenina?

Para abarcar los parámetros fantásticos del texto, sería preciso, como punto de partida, recordar la definición de esta modalidad literaria que estoy usando en el contexto del presente estudio. Como he mostrado en el capítulo inaugural de este trabajo, lo fantástico contemporáneo es un efecto especial—codificado en el texto y actualizado por la interpretación—que se manifiesta como desequilibrio epistemológico que brota de la realización de que realidad y representación forman una jerarquía entrelazada de mutua construcción. Muchos de los estudios citados hasta el momento recuerdan la teoría de lo fantástico creada por Todorov: un género

en el cual el lector está completamente integrado en el mundo del protagonista mientras ambos quedan en un estado ambiguo de vacilación entre la convicción absoluta y la incredulidad total acerca de la “realidad” de una serie de eventos inusitados. A diferencia de Todorov, quien considera lo fantástico un género limitado al siglo diecinueve, comprendo lo fantástico como un modo todavía vigente, que se basa en lo sobrenatural, tiene un repertorio de variadas manifestaciones al nivel estructural del texto y se manifiesta a nivel pragmático como resultado del proceso interpretativo.<sup>3</sup>

Aunque el concepto de lo fantástico creado por Tódorov es bastante limitado, el sistema analítico que lo apoya es quizá el más congruente creado hasta el momento y ofrece una base firme para la construcción de modelos actualizados de lo fantástico contemporáneo. Veremos cómo corresponde la construcción de lo fantástico en los textos de Fernández Cubas a las funciones lingüísticas que forman el fundamento para el patrón teórico del crítico francés.

Proponiéndose crear una poética de lo fantástico, Todorov examina tres funciones entrelazadas—la verbal, la sintáctica y la semántica—ya que la percepción ambigua que experimentan el lector y el personaje se proyecta a todos los niveles de la estructura literaria. El aspecto verbal, compuesto por las oraciones concretas del texto, incluye los actos de habla y el discurso figurativo. Ligado a esta función de enunciación es el narrador, el cual en el sistema de Todorov es de primera persona y por definición confiable ya que la duda y la vacilación se extiende a los hechos descritos y es sensación compartida entre lector y narador. El

mismo Todorov admite que la presencia del narrador confiable de primera persona no es una condición *obligatoria*, sino un medio eficaz para introducir la vacilación necesaria para lo fantástico (83-86). Como vamos a ver, la narradora en “Con Agatha en Estambul” no es del todo confiable, pero justo esta ambigüedad suya contribuye a la potencialidad interpretativa de lo fantástico.

El aspecto sintáctico, en el sistema analítico de Todorov, se refiere a las características estructurales de la obra: al momento en el cual se desequilibra un estado y se emprende una búsqueda de otro equilibrio. Así, por ejemplo, en “La mujer de verde” (el relato fantástico por excelencia de la colección *Con Agatha en Estambul*) la protagonista experimenta una inquietud cada vez más subrayada al divisar a una mujer vestida de verde quien la atrae por la compasión que siente por ella y después por la duda en su existencia. Tratando de recuperar el equilibrio psicológico roto por la presencia borrosa de aquella mujer, la protagonista se propone resolver su enigma, precipitando el desenlace en el cual resulta que lo que había observado era la imagen del crimen que ella misma cometería contra su rival, la joven asistente en la oficina donde trabaja.

El tercer aspecto de lo fantástico, el semántico, se refiere a los temas de la(s) obra(s) que Todorov arguye en dos grandes categorías: los temas del Yo y los temas del Tú. Los primeros examinan la relación entre el individuo y el mundo, la dinámica de la percepción subjetiva. Los segundos se refieren a la relación del individuo con el deseo, con la atracción que la enigmática presencia del otro ejerce en la emotividad del Yo. Estos componentes temáticos están relacionados con los

elementos estructurales de los textos, resultando en un catálogo complejo de temas agrupados en distintas combinaciones. La asociación de los temas del Yo y del Tú con los conceptos psicoanalíticos de la neurosis y la psicosis puede resultar especialmente fructífera a la hora del análisis de personajes que se caracterizan por un estado mental alterado o inestable (como lo es, a veces, la protagonista de “Con Agatha en Estambul”). Pero metodológicamente el sistema semántico de Todorov puede resultar difícil de manejar por dos razones básicas. La primera es la así llamada función tautológica del aspecto semántico: el hecho de que la realidad a que se alude no existe fuera del texto. Esto presupone un grado elevado de subjetividad, lo que impide a un nivel fundamental la posibilidad de generalizaciones viables de carácter totalizador. La segunda razón es consecuencia de la primera y se extiende a la dificultad de abarcar problemas de la representación textual de la identidad sexual sin una base abstracta lo suficientemente objetiva. Es decir, siguiendo el modelo analítico de Todorov lo que podríamos comprobar con respecto a “Con Agatha en Estambul” es la potencialidad de una interpretación fantástica del cuento. Pero sería difícil buscar lo específicamente femenino sin correr el riesgo de hacer generalizaciones que llevan una contradicción interna a base de la naturaleza paradójica del modelo semántico.

Para hacer más clara y accesible la clasificación de los elementos temáticos de la obra fantástica, he optado por adoptar en el presente estudio la perspectiva que ofrece Juan Herrero Cecilia en *Estética y pragmática del relato fantástico*. Su criterio de distinción es la relación entre “*los misteriosos acontecimientos narrados*”

y “*la percepción del personaje principal (o el narrador-personaje o un narrador testigo)*” (130). Este criterio permite dividir los temas fantásticos en dos grupos grandes, de lo fantástico interior y de lo fantástico exterior. El carácter general del criterio permite también trazar tendencias en cuanto a preferencias temáticas en textos escritos por hombres y textos escritos por mujeres (con una subdivisión posible de racimos temáticos más frecuentemente asociados con personajes femeninos o personajes masculinos). La hipótesis que he planteado en mi estudio es que en los textos femeninos de elementos fantásticos se puede observar una preferencia estilística por los temas de lo fantástico interior ya que éstos están estrechamente ligados a los problemas de la percepción subjetiva y, por extensión, a las cuestiones de la definición y la expresión de la identidad. Examinaré “Con Agatha en Estambul” a la luz de esta hipótesis, enfatizando el carácter posmoderno del texto que nace de la ambigüedad del juego epistemológico en el centro de la trama.

En cuanto a la extensión de las agrupaciones temáticas propuestas por Herrero Cecilia, recordemos que si se trata de una percepción subjetiva, motivada por una visión, una alucinación o un sueño, estaríamos en la línea temática de lo **fantástico interior**. Entre los temas que comprende lo fantástico interior son: el doble/antípoda con sus diversas modalidades y variantes; el enigma de la locura y lo fantástico para-sicológico; el aparecido, fantasma, espectro, visión obsesiva que persigue al personaje; la misteriosa transfiguración del espacio y el tiempo desde la perspectiva desconcertada del personaje (ligado con frecuencia al tema de los

sueños, alucinaciones o visiones); y, por fin, el tema de la obra apócrifa/la magia de la extraña repercusión de una historia de ficción sobre la vida real del personaje o la confusión entre ambas dimensiones (Herrero Cecilia 131-32). Por otro lado, si los acontecimientos misteriosos constituyen un fenómeno objetivo, aunque inexplicable, que puede ser comprobado no sólo por el personaje principal, sino también por otros personajes, nos encontraríamos con la línea temática de lo **fantástico exterior**. Los tipos de temas de esta línea se relacionan a la manifestación de seres o de fuerzas pertenecientes a dimensiones supranaturales que desequilibran o amenazan el orden de la vida ordinaria y pueden abarcar fenómenos tan variados como el vampirismo, la licantropía o el diabolismo (Herrero Cecilia 133-34).

A base de esta clasificación flexible que toma en consideración la retórica de lo fantástico, se pueden trazar temas y figuras que en los textos analizados indicarían la presencia, ausencia o huella de lo fantástico. Desde el punto de vista metodológico, el enfoque pragmático facilitará el análisis de “Con Agatha en Estambul,” evidenciando de una manera más directa los elementos constitutivos del texto que permitirían (o no) considerarlo fantástico y/o femenino-feminista. Como se va a mostrar a continuación, el cuento contiene de una u otra manera muchos de los elementos de lo fantástico interior, prestándose, por consiguiente, a una consideración del texto dentro del ámbito de lo fantástico. Pero esta lectura no es la única posible: las cualidades inherentes del texto lo dejan abierto a otras

perspectivas interpretativas, incluso metaficticias y feministas, suscitando una conciencia de los procesos de percepción y de la creación de sentido.

“Con Agatha en Estambul” traza los acontecimientos que definen la estada en Estambul de una pareja española. La narradora, una mujer de cuarenta y tantos años, y su marido Julio llegan a la ciudad turca para encontrarla envuelta en niebla. El aspecto borroso de la ciudad desconocida plantea un ambiente misterioso en el cual los personajes sienten una fuerte incertidumbre en cuanto a la realidad de lo percibido. Con el desarrollo de la trama se encadena una serie de eventos extraños que empiezan con la inexplicable y súbita habilidad de la protagonista de comprender y hablar turco. Al enterarse de que su hotel había ofrecido, en su tiempo, alojamiento a Agatha Christie, la narradora emprende un juego intelectual: asume el papel de fabuladora de tramas detectivescas y se propone revelar el sentido oculto del espacio enigmático que la rodea, de los acontecimientos con que tropieza y de sus propias motivaciones. Como resultado, causa un conflicto matrimonial, posiblemente empujando a su esposo hacia una aventura con Flora, la joven española que ambos conocen durante su visita a Estambul.

“Tengo la sensación de que van a pasarnos cosas”(173)—dice la protagonista del cuento al llegar a la ciudad, envuelta en niebla, extrañamente silenciosa, irreal. Igual que Alicia quien al pasar al otro lado del espejo se da cuenta que ha entrado en un sueño, un mundo donde puede esperar lo inesperable, la narradora tiene un presagio, un conocimiento intuitivo que ha pisado un espacio diferente, mítico, regido por sus propias leyes todavía desconocidas. La primera

indicación de que lo que espera a los personajes sería un viaje de descubrimiento, es la impenetrabilidad visual de la ciudad:

Al día siguiente—y al otro, y también al otro—la niebla siguió señoreándose de la ciudad. El efecto era curioso. Cruzábamos casi a ciegas el Puente de Galata, distinguíamos la siluetas de mezquitas, iglesias, palacios, aunque sólo después, cuando nos hallábamos en su interior sabíamos que se trataba realmente de mezquitas, iglesias, palacios. La ciudad parecía empeñada en mostrársenos a trozos. Un Estambul de interiores, iluminados, llenos de vida, en un escenario de sombras. Estaba fascinada. Se lo comenté a Julio en el café del Gran Bazar. El, que siempre había detestado la niebla, me sonrió detrás de un periódico. “Espera a mañana. *El Daily News* anuncia buen tiempo. Y fue entonces cuando, a un gesto nuestro el camarero se acercó a la mesa, yo dije “*İki kahve ve maden suyu, lütfen*”, el hombre sonrió y Julio enmudeció de la sorpresa. “Bueno”, oí al cabo de unos segundos. “¿Esta es una de las cosas que iban a suceder? ¿Desde cuándo hablas turco?” Me encogí de hombros.

Sencillamente, no lo sabía. (175-76)

La ciudad, como lo inconsciente, como los misterios existenciales, se está mostrando a fragmentos. Para accederla, uno tiene que entrar en ella, adentrarse, literal y metafóricamente penetrar en los niveles ocultos. La sensación de que está desvelando lo arcano y el presagio que lo que le está sucediendo a nivel físico puede

simbolizar su experiencia a nivel psicológico, es justamente lo que fascina a la narradora a la medida que desconcierta e irrita a su marido quien “siempre había detestado la niebla” (175), es decir lo impreciso e inaccesible. Quizá subconscientemente amenazado por el miedo de ser tragado por la oscuridad, de perderse, de ser devorado, Julio busca la seguridad de un medio racional y científico de descripción de la realidad, como lo es el pronóstico del tiempo. Mientras tanto, como una Alicia que entra en el País de las Maravillas (desciende en su propio inconsciente) y aprende “el idioma” (el modo de comportamiento) de aquel mundo nuevo que es a la vez tan parecido y tan diferente del mundo que conoce, la narradora descubre que, inexplicablemente, puede hablar turco. En una dinámica curiosa y cómica, cuando ella descubre su don de palabra nueva, la sorpresa de su marido lo hace perder la suya, enmudecer.

La transfiguración del espacio y los ambientes de ensueño son unos de los elementos temáticos de lo fantástico interior que perduran en el relato. Cuando al cuarto día de su estadía en Estambul, contra todo pronóstico, la protagonista amanece en un mundo “tan fantasmagórico” (176) como el de los días anteriores, la sensación que tiene es una de placer. Asomada al balcon y mirando hacia el Cuerno de Oro ella no puede distinguir apenas nada que recuerde el Cuerno de Oro, para ella, conocido sólo por imágenes y fotografías:

Tantas fotografías, tantas postales, tantas películas. De pronto me asaltó una sospecha de la que no podría hablar en voz alta sin sentir un asomo de bochorno. ¿Existía Estambul? La sensación de

irrealidad, que me había embargado en el aeropuerto, nada más bajar del avión, no había hecho en aquellos días sino acrecentarse. Pero ahora ¿estaba yo realmente allí? O mejor: ¿qué era *allí*? (176)

Incapaz de divisar los detalles del espacio, la protagonista recurre a la memoria de las imágenes en postales y películas para reconstruir los elementos de lo que para ella es Estambul. La posibilidad de que las representaciones que conoce sean lo único que existe afecta a la narradora a nivel fundamental:

The possibility that textual representation might be the only reality accessible to her plunges the speaker into the postmodern crisis of ontological uncertainty of what other realities and worlds might exist. Thus for her, the trip to Istanbul becomes a struggle between the epistemo-logic of knowing in the ordinary world and the irrationality, uncertainty and curious liberty that she encounters in this misty, ontological space. (Folkart 304).

El vaivén constante entre seguridad e incertidumbre, razonamientos lógicos y experiencias irracionales, en fin, la duda en cuanto a la realidad de lo vivido y de lo imaginado, se convertirá en la característica dominante del viaje de descubrimiento que emprende la narradora. En fin, la posición que ella escogerá entre los dos polos de posible percepción (por un lado, hechos concretos de una actualidad compartida y por otro lado, posibilidades de sucesos fabulados será la clave para la comprensión de su aventura en Estambul.

La extraña libertad a que alude Folkart se experimenta por la protagonista cuando se incorpora con rara facilidad al ritmo cotidiano de Estambul. Después de torcer un tobillo que se le hincha exageradamente, la protagonista sale por la ciudad, sintiéndose “una coja congénita, una residente, estambuleña de toda la vida” (203). Durante sus paseos compra un frasco de perfume con el significativo nombre de *Egoïste* y se siente identificada con el chico de pierna deformada quien le vende el frasquito. Este encuentro e identificación introducen otro tema de lo fantástico interior: el del doble. En el texto, la temática del doble se puede leer en varias acepciones (reflejos en superficies con calidad de espejo, desdoblamiento y ruptura de simetrías, paralelismos de experiencias), todas éstas manifestadas en el espacio del cuerpo.

La primera y más obvia simetría rota es la desproporción entre el pie hinchado y el pie normal de la protagonista. Dos partes de un todo, iguales y antípodamente distintas que simbólicamente sitúan a la narradora en dos mundos diferentes: en el borroso e impreciso de Estambul y en el conocido y racionalmente explicable de su origen. A la vez que simbolizan la diferencia, a través de su unidad corporal, los dos pies desproporcionados marcan la unión indivisible entre dos principios opuestos como lo son la femineidad y la masculinidad: “A pocos pasos divisé una zapatería. Entré por la sección señoras y salí por la de caballeros. El modelo era casi el mismo. Dos botas de cuero. Un treinta y siete para el pie izquierdo, sección *bayan*, un cuarenta y cuatro para el otro, sección *bay*” (202).

El pie hinchado, que ubica a la protagonista en el estado ambiguo de calzar tanto un zapato de mujer como un zapato de hombre, provoca una acumulación de signos que en su totalidad formarían el código de comprensión de la aventura estambuleña. El día anterior, quedándose sola en el hotel por no poder salir a causa del tamaño de su pie, la narradora busca la habitación en que supuestamente se había alojado Agatha Christie y encuentra tres pistas que deberían despertar su perspicacia en cuanto al sentido buscado de su experiencia. El primer enfrentamiento es con el fantasma de la autora inglesa, un hecho cuyas implicaciones comentaré con más detalle a continuación. El segundo encuentro es la presencia explícita de lo que la protagonista llama su “voz de los cuarenta años” (199). En el contexto de sospechar una atracción entre su marido Julio y la joven española Flora, la narradora oye claramente: “Agatha en tu lugar hubiese hecho algo” (200). Las palabras provienen de lo que ella define como “esa voz que sería de dentro, que era yo y no era yo, que se empeñaba en avisar, sugerir y no aportar, en definitiva, ninguna solución concreta” (200). Y el tercer elemento significativo es un número que le viene a los labios y a la memoria y cuyo sentido en relación con los acontecimientos es importante, pero todavía difícil de articular: el número de calzado de Julio—como el número que acomoda el pie hinchado—es un cuarenta y cuatro.

El pie hinchado también es el elemento semántico que une al habitante extraño del acuario del hotel a Flora, la joven española a quien la protagonista sospecha en buscar una aventura con su marido. Durante las largas horas que la

narradora pasa en el comedor del hotel recuperándose del tobillo hinchado, su atención se fija en un pez raro que muestra habilidades fantásticas de transformación. Suspendido en la mitad justa del acuario, de cuando en cuando inicia un movimiento ascendente y como resultado se produce un efecto curioso: el pez deja de “ser pez—enorme y feo—para convertirse en un rostro grácil, infantil incluso. Un rostro de dibujos animados” (191) que la protagonista por fin identifica como “Campanilla” (el personaje de *Peter Pan* en la versión de Walt Disney). Al interpretar el simbolismo de este pez, tanto Kay Pritchett como Folkart lo ven como una proyección del proceso de transformación por el cual está pasando la narradora misma. Me gustaría juntar a esta lectura la observación que mientras está contemplando las transformaciones del pez en Campanilla, a la protagonista le surge un pensamiento en Flora, unido a la idea de desproporción:

Miré de nuevo hacia el habitante del acuario—ahora horizontal, inmóvil, en su calidad de pez enorme y feo—y entonces, no sé por qué pensé en “desproporción”, en la tarde anterior, en el vestíbulo, en Flora. . . Sí, estaba pensando en Flora, o mejor, de pronto me parecía comprender la desproporción de su mirada. (192-93)

Más tarde, otra vez contemplando el pez, la protagonista nota en el cristal del acuario un reflejo de Flora que la sorprende. El cristal registra una imagen estática de Flora, por primera vez privada de su extraño cabeceo de derecha a izquierda, de izquierda a derecha y como resultado revela rasgos antes difícilmente definibles: “El perfil, ¡su perfil! Flora poseía un perfil hermoso, definitivo, contundente. La

elegancia de sus rasgos, la perfección de sus facciones, quedaban, sin embargo, desmentidas en cuanto alguien, como yo ahora, la sorprendía de cara, de frente” (210). Así, a través de una compleja red de asociaciones se unen la desproporción del pie hinchado con el desdoblamiento del pez-Campanilla y la duplicidad de la apariencia—y probablemente de carácter—de Flora. En el relato esta red asociativa se traduce a un nivel muy corporal: siempre cuando se trate de Flora y de las sospechas que la protagonista tiene de ella, el pie de la narradora empieza a molestarle, a dolerle como si señalara la presencia de una interpretación legítima. Así la transformación, cuyo símbolo es el pez-Campanilla, obtiene dimensiones adicionales: una redefinición de la relación matrimonial de la protagonista como parte de su experiencia de cambio en el cual pierde partes de su antiguo Yo mientras está cobrando una identidad madura y metamorfoseada.

Al darse cuenta de la curiosa capacidad del rostro de Flora de ser hermoso en su desdoblamiento y antipático en su conjunto, la protagonista emprende un juego mental, fabulando títulos para posibles historias detectivescas (*El enigma de un rostro*) en un ejercicio epistemológico motivado por el deseo subconsciente de averiguar quién es esa mujer joven y enigmática (*¿Flora Perkins? ¿Flora Smart?*, nombres de personajes de tramas detectivescas inspiradas por la presencia invisible de Agatha Christie) y cuáles son sus propósitos. Así, indirectamente, por medio de Flora la protagonista inicia una nueva línea asociativa entre la representación y la realidad, suscitada por la apropiación del discurso detectivesco. Pera Palace, el hotel donde se alojan la protagonista, su marido y Flora, había hospedado en su

tiempo a Agatha Christie durante sus viajes al Medio Oriente. El nombre de la autora inglesa es explotado extensamente por el hotel para atraer a más clientes, hasta el punto que la escritora de ficción detectivesca se convierte en una presencia objetiva, aunque fantasmal, invitando a los huéspedes a invocar todo el proceso del hallazgo de un misterio y los pasos a su resolución.

Confundida en pensar que Christie se refugió en el mismo hotel durante su “desaparición” verdadera o inventada después de divorciarse a su primer marido, la protagonista—en camino de provocar una crisis matrimonial con sus sospechas y extraño comportamiento—establece un paralelismo entre su historia y la de Agatha: dos mujeres acogidas por Estambul en la época de descomposición de sus matrimonios. Empujada por su curiosidad y su necesidad de saber, la narradora se propone investigar la presencia fantasmal de Christie. Mirando por el ojo de la cerradura en la habitación que—según le dijeron—había hospedado a la escritora, la protagonista ve su figura, sentada al escritorio. Pero la Agatha que vislumbra, es de edad mucho más madura de la que tendría si hubiera estado en el hotel durante su desaparición de 1926. Con la plena consciencia de que la visión es su propia creación, la narradora trata de modificar la imagen, cambiándole la apariencia para que encaje con la expectativa de ver a una Agatha joven:

Pero aquella mujer de cabello cano, que ahora yo veía preparando pócimas, descartando venenos, confundiendo a lectores, personajes y policías, no podía ser la misma Agatha que ocupó en aquellos tiempos la 411. La escritora tendría entonces unos treinta y tantos

años. Casi como yo. Le oscurecí el cabello, cambié la anacrónica pluma de ave por una estilográfica y la hice pasear por el cuarto angosto. Fuerte, erguida. “Eso era. Ajá.” (199)

En realidad, según sus datos biográficos, si Agatha Christie se hubiera hospedado en Pera Palace, eso habría ocurrido años más tarde de su “desaparición”, y ella sería una persona ya entrada en edad, felizmente casada con su segundo marido (Pritchett 248-49). Es decir, el espectro fantaseado por la protagonista (de cabello oscurecido y figura “fuerte, erguida”) y el fantasma “real” que ella ve (la “mujer de cabello cano”) representan dos períodos muy diferentes en la vida de Agatha Christie. Por consiguiente, el sentido que puede y debe derivar la narradora de la presencia de la aparición es de hecho muy distinto del que ella se imagina. Todavía sin darse cuenta de esta discrepancia de la que se acordaría más tarde ya saliendo de Estambul, la narradora nota que la visión que ha creado se resiste a perdurar:

Pero aquella ensoñación, la nueva Agatha, no resistió más que unos segundos. Enseguida reparé en que la mujer canosa y despeinada no se resignaba a abandonar su escritorio. Ahora escrutaba a la Agatha joven con curiosidad. No parecía muy convencida, pero sí que se estaba divirtiendo. Y, después parpadeaba ligeramente—¿una mota en el ojo?, ¿una fugaz escena que no deseaba recordar?—y sonreía. Pero ya no miraba al espacio vacío que había dejado la desaparecida. Fue una sensación breve, inexplicable. Agatha, a través de la puerta cerrada, me estaba sonriendo a mí. (198-99)

El hecho de que la proyección espectral se opone a la construcción que trata de imponerle la protagonista y que no sólo se deja ver, sino que le dirige una mirada, es significativo para interpretar como real la existencia del fantasma. La autonomía de la aparición pone en tela de juicio la hipótesis de que su presencia es solamente producto de la imaginación de la protagonista. Sólo al juntar todos los hilos de la trama y al decidir hasta qué punto comprenden y confían en la narradora, los lectores podrían decidir si el espectro de Agatha es un fenómeno objetivo o no. El fantasma—este adicional elemento temático de lo fantástico interior—y la duda que suscita en los lectores en cuanto a la realidad de su existencia, contribuye a la lectura fantástica del texto.

A lo largo de su experiencia estambuleña la protagonista se da cuenta de dos cosas: primero, que por cierta extraña razón ha desarrollado una capacidad de presagio (el presentimiento de aventura, el entendimiento del turco, la intuición en cuanto a la duplicidad de Flora) y segundo, que lo que vive de una u otra manera está ligado al paradigma epistemológico de la novela detectivesca (es decir, que le tocará interpretar pistas y buscar pruebas). Estos dos procesos de percepción introducen dos modos de procesamiento: el intuitivo y el racional. Dando prioridad a su aguda intuición femenina acerca de los planes de Flora (una intuición que se le manifiesta incluso a nivel corporal a través del dolor en el pie hinchado) la protagonista ya ha optado por uno de los dos modelos epistemológicos que se le presentan durante la aventura. Irónicamente, ella ignora el índice racional más importante que le permitiría obtener la clave para entender la supuesta relación entre

Flora y su marido: si se hubiera dado cuenta que la Agatha cuya vida es paralela a la suya, es la Agatha madura felizmente casada, la protagonista habría podido evitar la crisis en su matrimonio:

“Oh Agatha”, repetí (pero esta vez, estoy casi segura de que las palabras trascendieron el pensamiento). ¿Por qué hice mías sus angustias, el momento en que el mundo se le vino abajo, quién sabe qué locuras cometió y de cuyo secreto el hotel aseguraba poseer la clave? ¿Cómo me atreví a sugerirle siquiera el título de una de sus ya imposibles obras? Pero no era *El perfil de Flora Smart*—o *Flora Perkins* o *El enigma de un rostro*—, mi osadía, en fin, lo que ahora me preocupaba. Sino esa complicidad establecida a través de la puerta cerrada. Una comunión hermosa, no había duda. Aunque por mi parte, ¿no se trataba de un presagio? ¿De un deseo oculto de adelantar acontecimientos? Ella, Agatha, había asumido ya lo que, desde la madurez, no era más que un bache, un feliz paso en falso que le conducía paradójicamente a una felicidad impensada. Sí, yo le podía haber hablado del coronel Christie, pero la Agatha joven se había esfumado de inmediato. Y ahí quedaba ella. Agatha madura, Agatha Christie Mallowan, para quien todo lo demás era ya historia.

(228)

Pensando en retrospectiva en el último escándalo que provoca la separación entre ella y su marido, la protagonista culpa su “voz de los cuarenta años” que sólo servía

para obligarla “a actuar como una imbécil, mejor que no hubiera despertado nunca” (225). Evocando sus intervenciones, una a una, la protagonista adscribe a esta voz un “empeño diabólico” de mantenerla en guardia, “de convertir en definitivo lo que, según todas las apariencias, se presagiaba sólo como posible” (225). Pero a la medida en que se da cuenta de que simbólicamente ha jugado de una manera irracional las cartas de la razón que se le prestaron de una manera sobrenatural e intuitiva, la protagonista también viene a la comprensión de que ella misma y aquella voz ya se han fundido en un ser nuevo quien admite que la cosa que le divierte es el juego y busca refugio en lo borroso e impreciso de su pasado inmediato. En el avión, de vuelta a España, ella observa: “me refugiaba en la ventanilla, en unas brumas que me recordaban a mí misma, al sueño embarullado del que dentro de muy poco me vería obligada a despertar. Estambul a mis pies. Y yo volando a una altura de nueve mil metros” (224).

Lo que la protagonista se lleva de su viaje de (auto)descubrimiento es el hecho de que se había dedicado con abandono a la busca de solución de un enigma y que en ese proceso se había percatado con más profundidad tanto de la naturaleza del mundo como de los parámetros del propio Yo. A estas alturas esto parece serle suficiente. Su prioridad ya no es tanto llegar a la verdad (o a una verdad), sino encontrarse a sí misma en el camino de buscarla. Saliendo para Barcelona, sola, sin su marido, con los pies ya simétricos y normales, lejos de la niebla y a la clara luz del día, ella opta por rociarse generosamente con *Egoïste* y por quedarse en el juego de fabulaciones, sin prestar atención a “la voz de sus cuarenta años” que ya

incorporada en su identidad le susurra “¡Despierta!” (232): una Alicia presente en la realidad objetiva y existente en la realidad subjetiva que, tras vislumbrar su madurez, decide—por el momento—quedarse en el sueño.

Este momento de estar en el intermedio, de ser ni lo uno, ni lo otro, es una ilustración *par excellence* de la ambigüedad fundamental de lo fantástico. Es también simbólico para una identidad textual femenina que se escapa de moldes y categorizaciones. Como se ha mencionado en las páginas anteriores, el aspecto fantástico (y sus relacionados elementos góticos) es uno de los más estudiados en la obra de Cristina Fernández Cubas. Pero existen pocos estudios que tratan de interpretar los escritos de la autora desde una perspectiva feminista o como modelos representativos de *écriture féminine*. Dos de los pocos esfuerzos en este sentido son el artículo de Mary Lee Bretz, “Cristina Fernández Cubas and the Recuperation of the Semiotic in *Los altillos de Brumal*,” y el estudio de Phyllis Zatlin, “Amnesia, Strangulation, Hallucination and Other Mishaps: The Perils of Being female in Tales of Cristina Fernández Cubas”. Este vacío crítico no debe sorprender ya que en España actualmente hay pocas autoras que se declaren abiertamente feministas.<sup>3</sup> Aunque tengan interés en la teoría feminista o en la amplia problemática de la representación artística, social y política de la mujer, las autoras españolas hacen más hincapié en la meta de crear literatura de valor, sean las que sean la(s) ideología(s) a que se adscriben. Fernández Cubas expresa esta opinión colectiva en una entrevista publicada en 1991 que dio junto con Mercedes Abad y Soledad Puértolas:

. . . es que literatura y feminismo no tienen nada que ver. Para mí un libro feminista es un libro que hace bandera de una serie de ideas feministas. Y por otro lado, creo que también se exagera en cuanto a que se habla mucho de la discriminación de la mujer. O sea, se nos aplican a veces, cuando sales fuera de España, unos esquemas que no son los nuestros. Porque, por ejemplo, en España la mujer, como en muchos países ha estado y está discriminada, pero en las pocas cosas en que no lo está es en el mundo artístico. (Carmona 158)

Comentando esta opinión de Fernández Cubas, Zatlín hace la observación que, desde luego, tendrían una reacción muy parecida los que perciben la corriente feminista como un feminismo prescriptivo.<sup>4</sup> Pero a pesar de que no tiene una intención de escribir como feminista, Fernández Cubas crea textos que no sólo reflejan sensibilidades, deseos y crisis de identidad femeninas, sino también contienen detalles cotidianos (como tacones rotos, recetas de mermelada, maquillaje corrido) que quizá un autor hombre consideraría demasiado triviales. Aunque desde una perspectiva (prescriptiva) feminista los deseos inconscientes de las protagonistas pueden resultar problemáticos, un número considerable de experiencias descritas pueden percibirse como un registro fiel del comportamiento y de las motivaciones femeninas que suscitarían una reacción de identificación por parte de muchas lectoras. Así es la vida ocupada de Elena, la mujer profesional amnésica de “Ausencia”, la rivalidad femenina en “La mujer de verde”, los deseos frustrados en “Mundo”, los celos —justificados o no— en “Con Agatha en

Estambul”. La clave para la interpretación feminista de un texto (aparte de tratar de diferentes aspectos de la vida de la mujer desde una perspectiva feminocéntrica) se encuentra en su carácter subversivo que frecuentemente se introduce por medios irónicos y paródicos y se relaciona con la posmoderna inversión o desmantelación de jerarquías. El locus para la manifestación de esta subversión irónica frecuentemente son los narradores de los cuentos, quienes, por su modo de hablar y comportarse descomponen la imagen que pretenden construir, develando sus fallos de personalidad.

La narradora de “Con Agatha en Estambul”, con su predilección a la fantasía y con su hiperbolizado proyecto detectivesco no escapa del humor irónico inscrito en el texto: sus conclusiones, desde un punto de vista racional, pueden parecer completamente ridículas; sus percepciones y reacciones, neuróticas, provocadas por el alcohol y las píldoras para el dolor. Esto la hace una narradora no confiable, creando una tensión con el requisito de Todorov para el modo fantástico. Por otro lado, si percibimos la narradora como no confiable, se hace aún más evidente el contraste entre la búsqueda de claridad de la protagonista y la incertidumbre final acerca del sentido que se puede extraer del texto. Los mecanismos a través de los cuales Fernández Cubas pone en tela de juicio la credibilidad de la protagonista en “Con Agatha en Estambul” incluyen la acumulación de sensaciones de irrealidad: el absurdo, las percepciones distorsionadas, el mundo visualmente impenetrable, el estado alterado en que la narradora parece encontrarse después de ingerir alcohol o medicamentos, sintiéndose, como consecuencia, física y emocionalmente dolida.

Como destaca Janet Pérez, estos procedimientos forman parte de toda una “retórica de la ambigüedad” (37) que apunta a una impenetrabilidad epistemológica y una inseguridad ontológica y así subvierte la noción de un significado unitario nacido de un proceso univalente de comunicación. Esta subversión posmoderna se relaciona con el más amplio proyecto feminista de cuestionar las construcciones culturales de percepción y las jerarquías de creación de significado. Aunque “Con Agatha en Estambul” no es un texto tradicionalmente definible como feminista, el comentario sobre la experiencia femenina que introduce, así como su ambigüedad interpretativa lo hacen una obra abierta para múltiples lecturas, incluso una que pone énfasis en lo femenino.

Desde lo expuesto hasta aquí puede quedar la duda, al fin y al cabo, ¿es “Con Agatha en Estambul” un texto fantástico? ¿Puede considerarse femenino-feminista? El hecho de que no se puede dar una respuesta unívoca a estas preguntas es quizá el comentario más significativo en cuanto a sus parámetros interpretativos. Como Flora del relato, el texto no cesa de alternar su “perfil derecho” con su “perfil izquierdo”, creando una imagen dinámica de atractivo estético. Como las distorsionadas simetrías del cuento (los pies de la protagonista, el pez-Campanilla) une y diferencia a la vez lo derecho y lo izquierdo, lo femenino y lo masculino, lo real y lo imaginado, lo filosófico y lo cotidiano. Posibilitando múltiples perspectivas de lectura, el texto queda una obra abierta que invita interpretaciones del todo el espectro de lo fantástico, lo posmoderno y lo feminista: un epítome de lo fantástico femenino.

## NOTAS

<sup>1</sup> Para un estudio revelador del paradigma de la narrativa española posttotalitaria, véase Spires, *Post-Totalitarian Spanish Fiction*.

<sup>2</sup> La tesis doctoral citada forma la base para el libro de Folkart *Angles on Otherness in Post-Franco Spain: The Fiction of Cristina Fernandez Cubas* (Lewisburg: Bucknell UP, 2002).

<sup>3</sup> Véase páginas 26-28 del Capítulo 1, “Definición y teorización de lo fantástico. En busca de lo fantástico femenino” para una explicación de la distinción terminológica entre género y modo.

<sup>4</sup> Monserrat Roig y Rosa Montero pertenecen a esta minoría y, precisamente por ser extraordinarias en este sentido, Catherine Davies ha seleccionado analizar sus obras en su libro *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Work of Monserrat Roig and Rosa Montero*.

<sup>5</sup> “Prescriptive feminism—a term used by Cheri Register to define a phase of “images of women” criticism in the early 1970s—sought literary role models:

praiseworthy, strong-willed female protagonists who successfully bucked the male-dominated system.” (Zatlin 37)

### **Observaciones finales**

El propósito del presente estudio ha sido investigar la noción del texto fantástico femenino desde una perspectiva pragmática que toma en consideración la mutua inscripción del texto en el lector y del lector en el texto. A través de la metáfora crítica del reflejo especular he abarcado problemas de género literario y de identidad sexual desde la perspectiva de la compleja interacción entre lo subjetivo y lo objetivo que hace resaltar una serie de consideraciones entrelazadas que se vinculan a los criterios para la delineación de los géneros o modos literarios, para la definición de la identidad sexual en su forma textual y para la determinación de la validez artística de un texto.

El punto de partida del presente análisis ha sido la definición de lo fantástico contemporáneo como un modo que suscita un efecto específico en el texto a través de la retórica de la ambigüedad: un desequilibrio epistemológico que nace de la jerarquía entrelazada entre lo que se percibe como actual y lo que se asume imaginado. La imagen canópica de la autorreferencialidad introduce el aspecto funcional de lo fantástico que produce una sensación de desequilibrio inquietante ligada a la conciencia de la relación paradójica de mutua construcción entre realidad y representación. Al nivel de la forma, la imagen del reflejo especular introduce la relación de doble-antípoda que existe entre las modalidades de la fantasía y lo fantástico: ambas comparten el mismo contenido imaginativo basado en lo sobrenatural e ilógico, pero difieren en cuanto a la presencia de conflicto

problemático que se suscita por las potencialidades interpretativas codificadas para el lector implícito.

La imagen especular es también estrechamente ligada a la identidad textual femenina (y también a la experiencia empírica femenina), siendo el motivo del espejo un vehículo que introduce la serie de consideraciones ligada a la percepción de la identidad en el proceso de formación de la subjetividad. El rasgo de identificación en contacto con el texto es clave para su calificación como femenino y muchas veces el efecto de identificación se suscita a través de la interacción de un personaje (en la mayoría de los casos, una mujer) con el espejo. Dentro de las dimensiones temáticas de lo fantástico el motivo del espejo es una versión del tema del doble, el cual—junto con el fantasma, el sueño y la repercusión de la historia de ficción en la vida real—forma parte de lo así llamado fantástico interior.

El rasgo distintivo del texto fantástico femenino es una preferencia estilística por los temas de lo fantástico interior, frecuentemente introducidas por un aspecto arquetipal que tiene la función de vindicar la imagen y la presencia femeninas a través de un replanteamiento mítico y arquetípico mediatizado por lo fantástico. Lo fantástico como espacio en que se manifiestan las estructuras inconscientes del deseo y las experimentaciones transgresoras del juego epistemológico, es de por sí subversivo ya que desafía los marcos de la normatividad. Lo fantástico femenino, por la posición marginalizada de la mujer en el paradigma patriarcal de la cultura occidental, es doblemente subversivo. El aspecto posmoderno de las obras fantásticas femeninas se manifiesta a través de aspectos desconstruccionistas y

metaficticios de la narrativa y logran no sólo subvertir las jerarquías dicotómicas producto de la herencia cultural del contexto patriarcal occidental (femenino-masculino, realidad-ficción, obra de calidad-obra “light”), sino también de poner en tela de juicio la misma noción de normatividad y sus implicaciones en cuanto a relaciones jerárquicas.

La confluencia de elementos fantásticos y subversión femenina tiene el efecto de socavar las percepciones dominantes de poder, clase social, estética e identidad sexual. La inversión de las presuposiciones valorativas de la cultura falocéntrica (que adscribe validez negativa o disminuida a todo lo asociado con la femineidad), sirve para restituir lo femenino de su posición marginalizada y también opera como catalista para una reconsideración de los mecanismos que sostienen la misma presencia de discursos dominantes. Estos rasgos son especialmente vigentes en los textos que forman el corpus analítico del presente estudio: *Eva Luna* y *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende; *La Milagrosa* de Carmen Boullosa; “Los ojos rotos” de Almudena Grandes y “Con Agatha en Estambul” de Cristina Fernández Cubas. Estudié el aspecto subversivo de los textos y sus dimensiones fantásticas, feministas, metaficticias, híbridas y posmodernas a base del tratamiento de la narradora, el cuerpo, el espejo y el fantasma.

En *Eva Luna* y los *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende el elemento metaficticio de doble ficcionalidad se introduce a través de la narradora, Eva, quien—encarnando el deseo femenino—teje y es entretejida en una fabulación de índole mítica y arquetípica que ofrece el espacio tanto para el encuentro con el

Doble/Otro como para la manifestación de los fantasmas de la memoria y de la fantasía. En *La Milagrosa* de Carmen Boulosa los parámetros que definen el texto como un cuerpo híbrido fantástico-femenino incluyen: la realidad y el sueño como espejos que se reflejan mutuamente; la construcción de la protagonista y narradora como creadora arquetípica; la metamorfosis del cuerpo; la pluralidad narrativa, discursiva y política en contraste con el fantasma de un régimen autoritario. En “Los ojos rotos” de Almudena Grandes el deseo femenino es introducido a través de una narradora no confiable quien focaliza la retórica de la ambigüedad del texto y es catalista para la interpretación de la obra como fantástico-femenina a base de la centralidad del fantasma, del espejo y de la descorporalización del personaje central femenino. Y, por fin, en “Con Agatha en Estambul” de Cristina Fernández Cubas la interpretación del texto como fantástico-femenino se produce como resultado de la significación polimorfa de la desfiguración corporal y perceptiva; del fantasma del género de la novela detectivesca; del espejo como registro de una verdad efímera y de la fusión entre realidad y fabulación.

El análisis de las obras ha mostrado que el tratamiento de los cuatro elementos comunes estudiados produce resultados comparables: en los textos se puede discernir una retórica de la ambigüedad que a la vez revela y encubre el afán de revaloración subversiva para cuya percepción se necesita una fuerte colaboración interpretativa por parte del lector.

A nivel estructural, interesantemente, la comparación de los cuatro textos hace eco de la dinámica del reflejo especular que es la imagen crítica de que me he

valido para el presente análisis. En cuanto a preferencias temáticas se pueden observar dos parejas que forman una oposición: por un lado, están las autoras latinoamericanas en cuyos textos rebota el contenido imaginativo de lo maravilloso (un subrayado aspecto mítico-arquetípico que se combina con una fusión natural entre lo imaginado/soñado y lo real y que muestra parentesco directo con la estética del realismo mágico). Por el otro lado, en los textos de las autoras españolas se puede discernir el contenido imaginativo de lo extraño (el enigma y su solución) introducido por elementos [neo]góticos como espacios enclaustrados, distorsiones y desequilibrio mental. Dentro de las dos parejas de la oposición se puede observar una división que se refleja simétricamente en su contraparte opuesta: en el texto de Allende el motivo central es la expresión del deseo femenino mientras que en el texto de Boullosa se percibe como dominante el juego epistemológico, el afán de solucionar un enigma y la sombra metaficticia del género detectivesco; por su parte, en el texto de Grandes es dominante el motivo de la expresión del deseo femenino mientras que en el relato de Fernández-Cubas se da prioridad al juego epistemológico, al afán de solucionar un enigma y a la sombra metaficticia del género detectivesco. La analogía especular aquí, basada en la simetría, refleja el concepto de Umberto Eco acerca de la función semiótica del espejo como una superficie que duplica fielmente, registrando una presencia.

En la oposición de las dos parejas de autoras y sus textos se puede observar también una división adicional, asimétrica, parecida a un proceso de transposición canóptrica que encaja con el concepto de Yuri Lotman del espejo como un medio de

inversión. Las autoras que tratan primariamente el deseo femenino difieren en cuanto a estrategia narrativa de las que se ocupan primariamente con la solución de un enigma. Por un lado, los textos de Allende y Fernández-Cubas tienen una narradora que focaliza la trama y es catalista para el proceso perceptivo del lector. Por otro lado, en los textos de Grandes y Boullosa hay varios focalizadores representados por diferentes estructuras discursivas que funcionan como espejos en el sentido de Eco, registrando la “realidad” de los hechos descritos.

Las correspondencias ya mencionadas provocan dos grupos de consideraciones. Por un lado, existe la tentación de subrayar el hecho de que un elemento descriptivo del análisis presente (la metáfora crítica central) también se refleja en la estructura del mismo, revelando, quizá, una jerarquía entrelazada (otro concepto clave para la base teórica de este estudio). Por otro lado, la presencia de tantas correspondencias permite la afirmación que los textos forman un ciclo temático-estructural, llevando a la implicación de que quizá es posible formular una teoría de lo fantástico femenino hispano que tendría un carácter generalizador. Esta es, por cierto, una posibilidad sumamente intrigante que merece el esfuerzo de futuros estudios.

Al abarcar un estudio de rasgos generalizadores sobre lo fantástico femenino definido en términos de pertenencia a una determinada esfera lingüístico-cultural, se deben tomar en consideración tres aspectos importantes: la definición de lo fantástico como género; la especificidad de lo fantástico femenino y el contexto de recepción interpretativa de los textos fantástico-femeninos. Todos estos aspectos

tienen una estrecha relación con una posible lectura feminista (es decir, una perspectiva que presta especial atención al condicionamiento socio-cultural de la mujer y que es forma de oposición crítica a las tendencias de subordinar y silenciar lo femenino) la cual sería una dimensión imprescindible para investigaciones con pretensiones de complejidad.

Lejos de afirmar que todos los textos femeninos son también feministas, necesito recordar la observación de Amy Kaminsky en *Reading the Body Politic* que el pensamiento feminista considera importante la lectura de textos escritos por mujeres ya que estos textos codifican una historia particular:

. it is important to read women writers because there is a story for us encoded in their texts that careful and clever reading will reveal, because there is a particular set of experiences women record in their texts that speak to other women, because there is a subversion of language that allows us to speak, because there is a tale of oppression, yes, but also of resistance in the very fact that women have claimed the power of the word. (19)

Aunque Kaminsky relaciona el simplismo inherente de la afirmación citada con la fase prescriptiva del feminismo, queda vigente la idea de que los textos que contienen la visión particular femenina llevan el potencial de desafiar estereotipos sexuales culturales y de re-definir el valor y la visibilidad de lo femenino. En la definición del texto femenino de elementos fantásticos, como he mostrado, se puede trazar como tendencia la preferencia estilística por los temas de lo fantástico interior

(es decir, los temas relacionados a la definición del Yo y a la manifestación de lo subjetivo). Consecuentemente, como potencialidad de interpretación, el texto fantástico femenino se presta a los modelos conceptuales feministas a la vez que exhibe un parentesco con éstos ya que comparte sus preocupaciones centrales sobre los mecanismos de la construcción de la identidad.

Cabe mencionar, sin embargo, que “feminismo”—y sobre todo el feminismo contemporáneo—no es una noción estática ni homogénea. Como subraya Kaminsky, la mutabilidad del feminismo es resultado de la conciencia de que las definiciones de lo masculino y lo femenino (y también sus interrelaciones) cambian de acuerdo con las categorías concretas de momento histórico, lugar, raza, religión y clase social, formando un sistema de ideas y estrategias de cambio que siempre se inscriben en circunstancias históricas particulares (22). Esta heterogeneidad manifestada como práctica social tiene como consecuencia el cuestionamiento no sólo de jerarquías socio-culturales existentes, sino también el desafío al mismo concepto de relaciones jerárquicas. Recordando que por definición el texto fantástico es una problematización del proceso epistemológico que pone en tela de juicio la existencia de modelos descriptivos y perceptivos absolutos, es fácil notar la afinidad de lo feminista y lo fantástico a nivel abstracto. Es decir, la inclusión de una perspectiva feminista es una inclinación natural y quizá inevitable en la examinación de los textos fantástico-femeninos.

He insistido, a lo largo del presente estudio, en abarcar el análisis de lo fantástico femenino desde el punto de vista de la pragmática. Enfatizo este enfoque

con el entendimiento de que la lengua es una entidad heterogénea compuesta por una variedad de funciones y de estrategias comunicativas que tanto modifica como depende de los contextos socio-ideológicos donde opera. El texto fantástico en general y el texto fantástico femenino específicamente, son parte del proceso literario y, consecuentemente, son parte de una práctica social que puede influir profundamente en el proceso de auto-comprensión y auto-definición a nivel individual y social. Es decir, el sentido del texto y su potencial valor cultural dependen de los contextos interpretativos (y, también, reflejan los modelos valorativos vigentes en dichos contextos interpretativos). El texto fantástico femenino, con sus implícitas rupturas de los asumidos órdenes de la realidad y de la normatividad, es especialmente indicativo en cuanto a los contextos culturales de su producción y recepción. Por consiguiente, debe ser examinado con especial interés hacia dichos contextos. Un entendimiento parecido, relacionado al nivel discursivo del pensamiento feminista, expresa Rita Felski en *Beyond Feminist Aesthetics*: “The recognition that individuals are not ‘spoken’ by an abstract, preexisting linguistic system, but that language is rather a social practice which is contextually determined and open to varying degrees of modification and change makes possible a more differentiated understanding of discourse which is potentially more productive from the standpoint of a feminist politics” (65). Otra vez, ya a nivel funcional, el enfoque investigativo para lo fantástico femenino tiene parentesco conceptual con una aproximación feminista. La conciencia de los lectores de que los textos—sean fantásticos, feministas, fantástico-femeninos o de cualquier otro

género o modo—son, en palabras de Kaminsky, una práctica relacionada a modelos ideológicos existentes (26) pone énfasis en el proceso interpretativo que subraya los aspectos de resistencia y/o conformismo con los códigos culturales implícitos. O en otras palabras, el estudio de lo fantástico femenino no puede prescindir de los aspectos concretos de lo social, histórico, cultural, político y sexual: es necesario, en efecto, adoptarlos como centrales.

## BIBLIOGRAFIA

- Aguirre Rehbein, Edna. "Isabel Allende's *Eva Luna* and the Act/Art of Narrating." *Isabel Allende*. Bloom 55-66.
- Allende, Isabel. *Cuentos de Eva Luna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990.
- \_\_\_\_\_. "Entrevista a Isabel Allende." Interview with Jacqueline Cruz, Jacqueline Mitchell, Silvia Pellarolo, Javier Rangel). *Mester* 20:2 (Fall 1991): 127-143.
- \_\_\_\_\_. *Eva Luna*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1987.
- \_\_\_\_\_. "La magia de las palabras." *Revista Iberoamericana* 51:132-133 (1985): 447-56
- Amador, Judith. "El Distrito Federal se incorpora a la red mundial de las ciudades refugio." January 4 2004 <<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/200398/redmundi.html>>.
- Amaya, R., Lyana María y Aura María Fernández R. "La deconstrucción y la crítica feminista. Lecturas posibles de *Cien años de soledad* y *La casa de los espíritus*." *Nuevo Texto Crítico* 2.4 (1989): 189-95.
- Antoni, Robert. "Parody or Piracy: The relationship of the *House of the Spirits* to *One Hundred Years of Solitude*." *Latin American Literary Review* 16.31 (1988): 16-28.
- Apter, T. E. *Fantasy Literature: An Approach to Reality*. Bloomington: Indiana UP, 1982.
- Araujo, Helena. "Narrativa femenina latinoamericana." *Hispanamérica* 11:32 (1982): 23-34.
- Archer, John A. and Barbara Lloyd. *Sex and Gender*. New York: Penguin Books, 1982.
- Armitt, Lucie. *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Theorising the Fantastic*. London: Arnold, 1996.
- Auden, Wystan H. *Secondary Worlds*. London: Faber, 1968.

- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton UP, 1971.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin: U of Texas P, 1981.
- Barr, Marleen S. *Feminist Fabulation. Space/Postmodern Fiction*. Iowa: U of Iowa P, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Lost in Space: Probing Feminist Science Fiction and Beyond*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1993.
- Barrenechea, Ana María. "El género fantástico entre los códigos y los contextos." *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Siruela, 1991. 75-81.
- \_\_\_\_\_. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana* 37 (1972): 391-403.
- Basanta, Angel. *La novela española de nuestra época*. Madrid: Anaya, 1990.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- Bierce, Ambrose. *The Devil's Dictionary*. New York: Dover Publications, 1993.
- Bioy Casares, Adolfo, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, eds. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1983.
- Bleich, David. "Gender interests in reading and language." *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts and Contexts*. Flynn y Schweickart 267-88.
- Bloom, Harold, ed. *Isabel Allende*. Philadelphia: Chelsea House, 2003.
- Bloomfield, Morton W., ed. *Allegory, Myth and Symbol*. Cambridge: Harvard UP, 1981.
- Bolte, Rike. "La voz perdida – *Mejor desaparece*: exteriorización y alienación del sujeto entre la memoria imposible y la apertura textual." *Acercamientos a Carmen Boullosa*. Dröschler y Rincón 75-88.

Borowski de Llanos, Haydée, Silvia Ferrari de Zink and Mercedes García Saraví de Miranda. " 'Lázaro', 'Gardelito' y 'Eva': tres nombres y una tradición." *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas "España en América y América en España."* Ed. Luis Martínez Cuitino. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, 1993. 340-47.

Boullosa, Carmen. *La Milagrosa*. México, D. F.: Ediciones Era, 1993.

Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. *Excitable Speech*. New York: Routledge, 1997.

Cabrera, Vicente. "La ironía metaficticia e intertextual de Eva Luna." *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*. Ed. Juana Alcira Arancibia. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993. 357-65.

\_\_\_\_\_. "Refracciones del cuerpo y la palabra de Eva Luna." *Revista Interamericana de Bibliografía* 42.4 (1992): 592-615.

Caillois, Roger. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Editors Emecé, 1967.

\_\_\_\_\_. *Imágenes, imágenes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

Calvino, Italo. *Cuentos fantásticos del Siglo XX*. Madrid: Siruela, 1987.

\_\_\_\_\_. "La literatura fantástica y las letras italianas." *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 1985.

Cameron, Deborah. *Feminism and Linguistic Theory*. London: Macmillan, 1992.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Barnes & Noble Books, 1996.

\_\_\_\_\_. *Myths to Live By*. New York: The Viking Press, 1972.

Cánovas, Rodrigo. "Los espíritus literarios y políticos de Isabel Allende." En *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de literatura femenina latinoamericana*. Ed. Carmen Berenguer. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1987. 217-30.

- Carmona, Vincent, Jeffrey Lamb, Sherry Velasco y Barbara Zecchi. "Conversando con Mercedes Abad, Cristina Fernández Cubas y Soledad Puértolas: 'Feminismo y literatura no tienen nada que ver'." *Merced* 20.2 (1991): 157-65.
- Carrilla, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Estudios de literatura española*. Argentina: U Nacional del Litoral, 1958.
- Carullo, Sylvia G. "Fetichismo, magia amorosa y amor erótico en dos cuentos de Isabel Allende." *Texto Crítico* 3.4-5 (1997): 125-32.
- Castillo, Debra A. *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Chanady, Amaryll Beatrice. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved vs. Unresolved Antimony*. New York: Garland P, 1985.
- Chartier, Roger. *Forms and Meanings: Texts Performances, and Audience from Codex to Computer*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Texts, Printing, Readings." *The New Cultural History*. Ed. Lynn Hunt. Berkeley: U of California P, 1989. 154-75.
- Cinta Rambaldo-Minero, María de la. *Isabel Allende's Writing of the Self*. Lewiston: The Edwin Mellen P, 2003.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Feminsims*. Eds. Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl New Brunswick: Rutgers UP, 1997. 347-69.
- Clancy, Laurie. "Isabel Allende's Dialogue with García Márquez: A Study in Literary Debt." *Antipodas: Journal of Hispanic and Galician Studies* 6-7 (1994-95): 29-43.
- Clark D'Lugo, Carol. "Before They Disappear: Reassessing Cultural (De)Formation in Mexico." *Acercamientos a Carmen Boullosa*. Dröschler y Rincón 68-74.

- Coseriu, Eugenio. *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*. Madrid: Gredos, 1973.
- Coddou, Marcelo. "Dimensión paródica de Eva Luna." Riquelme Rojas y Aguirre Rehbein 139-50.
- Cornwell, Neil. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. New York: Harvester/Wheatsheaf, 1990.
- Correas Zapata, Celia. *Isabel Allende: Life and Spirits*. Houston: Arte Público P, 2002.
- Darnton, Robert. "What is the History of the Book?" *Books and Society in History: Papers of the Association of College and Research Libraries Rare Books and Manuscripts Preconference*. 24-28 June, 1980. Ed. Kenneth E. Carpenter. Boston, Massachusetts, New York: Booker, 1983. 3-26.
- De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Della Grisa, Graciela N. Ricci. *Realismo Mágico y Conciencia Mítica en América Latina*. Buenos Aires: F.G. Cambeiro, 1988, 66-76.
- Dixon-Kennedy, Mike. *Encyclopedia of Greco-Roman Mythology*. Santa Barbara: ABC-Clio, 1995.
- Dobrian, Susan Lucas. "Echo's Revenge in Three Spanish Narratives by Women." *Letras Peninsulares* 8.1 (1995): 169-79.
- Domínguez Michael, Christopher. "Cielos de la tierra: Nuevo criollismo." *Acercamientos a Carmen Boullosa*. Dröscher y Rincón 37-42.
- Donovan, Josephine. "Toward a Women's Poetics." *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Ed. Shari Benstock. Bloomington: Indiana UP, 1987. 99-110.
- Dröscher, Barbara. "La muerte de las madres." Dröscher y Rincón 59-67.
- Dröscher, Barbara y Carlos Rincón, eds. *Acercamientos a Carmen Boullosa*. Berlin: edition tranvía/Verlag Walter Frey, 1999.

- Dyman, Jenni. *Lurking Feminism: The Ghost Stories of Edith Warton*. New York: Peter Lang, 1996.
- Earle, Peter G. "De *Lazarillo* a *Eva Luna*: metamorfosis de la picaresca." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36.2 (1988): 987-96.
- Eco, Umberto. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge UP, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Semiotics and Philosophy of Language*. London: The Macmillan P, 1984.
- Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. New York: Harper & Row, 1968.
- Fabre, Jean. *Le Miroir de Sorcière*. Paris: José Cortí, 1992.
- Feal, Rosemary G. e Yvette E. Miller, eds. *Isabel Allende Today*. Pittsburgh: Latin American Literary Review P, 2002.
- Fegley, Lynda R. "The Fantastic in Spanish Fiction of the Later Twentieth Century. A Web of Many Levels: A Study of Short Stories and Related Works by Carmen Martín Gaité, Mercedes Salisachs and Cristina Fernández Cubas." Diss. Rutgers U, 1998.
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard UP, 1989.
- Fernández Cubas, Cristina. *Con Agatha en Estambul*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- \_\_\_\_\_. *El ángulo del horror*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- \_\_\_\_\_. *El año de Gracia*. Barcelona: Tusquets, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Mi hermana Elba y Los atillos de Brumal*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- Flynn, Elizabeth A. "Gender and Reading." Flynn y Schweickart 267-88.
- Flynn, Elizabeth A. y Patrocinio P. Schweickart, eds. *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts and Contexts*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1986.
- Folkart, Jessica. "Algles of Otherness: Subjectivity and Difference in the Fiction of Cristina Fernández Cubas." Diss. U of Kansas, 1998.

Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard UP, 1982.

Franco, Jean. "Piratas y Fantasmas." Dröscher y Rincón 18-30.

Gálvez-Carlisle, Gloria. "El sabor picaresco en *Eva Luna*." Riquelme Rojas y Aguirre Rehbein 165-78.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980.

\_\_\_\_\_. *Narrative Discourse Revisited*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980.

Gerber, Richard. *Utopian Fantasy: A Study of English Utopian Fiction Since the End of the Nineteenth Century*. London: Routledge & Paul, 1955.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship." Warhol y Herndl 21-32.

\_\_\_\_\_. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. New Haven: Yale UP, 1989.

\_\_\_\_\_. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.

Gimbernat de González, Ester. "Entre Principio y final: madre/materia de la escritura." Riquelme Rojas y Aguirre Rehbein 111-124.

Gimbutas, Marija. *The Civilization of the Goddess*. San Francisco: Harper San Francisco, 1991.

Glenn, Kathleen M. "Authority and Marginality in Three Contemporary Spanish Narratives." *Romance Languages Annual* 2 (1990): 426-30.

\_\_\_\_\_. "Conversación con Cristina Fernández Cubas." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 18.2 (1993): 355-62.

\_\_\_\_\_. "Gothic Indecipherability and Doubling in the Fiction of Cristina Fernández Cubas." *Revista Monográfica* 8 (1992): 125-41.

Gleue, Julie Lynn. "The Self in Other Worlds: The Short Fiction of Cristina Fernández Cubas and Ignacio Martínez de Pisón." Diss. U of Kansas, 1994.

- \_\_\_\_\_. "The Epistemological and Otological Implications in Cristina Fernández Cubas' *El año de Gracia*." *Revista Monográfica* 8 (1992): 142-56.
- González-Stephan, Beatriz. "El 'mar decir' del subalterno: maestros y médicos diagnostican ciudadanías des-compuestas." *ALEC* 23.9 (1998): 147-64.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001.
- Goswami, Amit, Richard E. Reed y Maggie Goswami. *The Self-Aware Universe*. New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam, 1993.
- Goudassot-Ramírez, Sabine. "Ser el esclavo que perdió su cuerpo." Dröscher y Rincón 43-48.
- Grahn, Judy. *Blood, Bread and Roses: How Menstruation Created the World*. Boston: Beacon Press, 1993.
- Grandes, Almudena. *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets Editores, 1996.
- Grimal, Pierre. *A Concise Dictionary of Classical Mythology*. New York: Basil Blackwell, 1990.
- Gundermann, Eva. "Reinventarse en el espacio infernal de los géneros. Una lectura feminista de *Mejor desaparece* de Carmen Boullosa." Dröscher y Rincón 89-97.
- Gunn, James. "Introduction." *Some Dreams Are Nightmares*. New York: Charles Scriber's Sons, 1974. ix-xx.
- Hart, Patricia. *Narrative magic in the fiction of Isabel Allende*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1989.
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991*. New York: Pantheon Books, 1994.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Vintage Books, 1980.

- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London: Routledge & Paul, 1949.
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1984.
- Hunter, Lynette. *Modern Allegory and Fantasy: Rhetorical Stances of Contemporary Writing*. London: Macmillan Press, 1989.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Routledge, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell UP, 1991.
- Irwin, William R. *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*. Urbana: U of Illinois P, 1976.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1974.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy, the Literature of Subversion*. New York: Methuen, 1981.
- Jacobus, Mary. "Reading Woman (Reading)." Warhol y Herndl 1029-45.
- Jameson, Fredric. "Magical Narratives: Romance as Genre." *New Literary History* 7.1 (1975): 135-63.
- \_\_\_\_\_. *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Jørgensen, Beth E. "'Un puñado de críticos': Navigating the Critical Readings of Isabel Allende's Work." Feal y Miller 128-43.
- Jung, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Trans. R. F. C. Rull. Princeton: Princeton UP, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Aspects of the Feminine*. Princeton: Princeton UP, 1982.

- Kaminsky, Amy K. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Karrer, Wolfgang. "Transformation and Transvestism in *Eva Luna* by Isabel Allende." Riquelme Rojas y Aguirre Rehbein 151-164.
- Kerényi, Karl. *Athene: Virgin and Mother in Greek Religion*. Trans. Murray Stein. Dallas: Spring Publications, 1988.
- Klingenberg, Patricia N. *Fantasies of the Feminine*. London: Associated UP, 1999.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Powers of Horror: An Essay On Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.
- Labanyi, Jo. "Postmodernism and the Problem of Cultural Identity." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 396-406
- La Belle, Jenijoy. *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- Labinger, Andrea G. "La mujer y el poder de la palabra en la novelística de Isabel Allende." *Mujer y sociedad en América*. Ed. Juana Alcira Arancibia. Westminster: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1990.
- Lacan, Jaques. *Escrits*. Paris: Editions du Seuil, 1966.
- Levine, Linda Gould. *Isabel Allende*. New York: Twayne Publishers, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Weaving Life into Fiction." *Isabel Allende Today*. Feal y Miller 1-25.
- Llopis, Rafael. *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Ediciones Júcar, 1974.
- Lorenzano, Sandra. "Cuerpos que se escriben: por un erotismo político." *Texto Crítico* 4.7 (1998): 143-58.

- Lotman, Yuri, M. *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Trad. Delfina Muschietti. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Kultura i informatzia*. Trad. Liliana Terziiska. Sofia: Nauka i Izkustvo, 1992.
- Luiselli, Alessandra. "Carmen Boullosa: *Son vacas, somos puercos*, inscripción pirata del cuerpo y el deseo femeninos." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 3.7 (1998): 69-72.
- MacAndrew, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia UP, 1979.
- Machoud, Corinne. "Conjugando el ojo en una movediza trampa. Carmen Boullosa y sus entretenimientos." Dröscher y Rincón 49-58.
- Manlove, Colin N. *Modern Fantasy: Five Studies*. New York: Cambridge UP, 1975.
- \_\_\_\_\_. *The Impulse of Fantasy Literature*. Kent: Kent State UP, 1983.
- Marcus, Jane. "Art and Anger: Reading like a woman." Warhol y Herndl 263-78.
- Margenot, John B. "Parody and Self-consciousness in Cristina Fernández Cubas' *El año de Gracia*." *Siglo XX* 11.1-2 (1993): 71-87.
- Marval, Carlota. "Presencia del cuento fantástico." *Arbor* 22 (1982): 65-73.
- Mato, Shigeko. "Carmen Boullosa's *La Milagrosa*: A Light Detective Fiction or a Dense Aesthetic Work?" *Letras Femeninas* 26.1-2 (2000): 125-136.
- Matos Freire, Susana. "Lo simbólico, real e imaginario en *Eva Luna*." *Cuadernos de Poética* 5.15 (1988): 25-32.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. New York: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.
- Mei, Huang. *Transforming the Cinderella Dream: From Frances Burney to Charlotte Brontë*. New Brunswick: Rutgers UP, 1990.
- Menton, Seymour. *Latin American New Historical Novel*. Austin: U of Texas P, 1993.

- Mignolo, Walter D. *Literatura fantástica y realismo maravilloso*. Madrid: Editorial La Muralla, 1983.
- Miner, Madonne M. "Guaranteed to Please: Twentieth-Century American Women's Bestsellers." Flynn y Schweickart 187-214.
- \_\_\_\_\_. *Insatiable Appetites: A Twentieth-Century American Women's Bestsellers*. Westport: Greenwood P, 1984.
- Miranda, Rosario. "Arder (sobre erotismo y literatura)." *Texto Crítico* 4.7 (1998): 158-71.
- Moddelmog, Debra A. *Readers and Mythic Signs: The Oedipus Myth in Twentieth-Century Fiction*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1993.
- Monaghan, Patricia. *The Book of Goddesses and Heroines*. St. Paul: Llewellyn Publications, 1990.
- Mora, Gabriela. "Las novelas de Isabel Allende y el papel de la mujer como ciudadana." *Ideologies and Literature* 1.3 (1985): 53-61
- Moret, Zulema. "Ese lugar en el que se inscribe el deseo." *Texto Crítico* 4.7 (1998): 123-41.
- Mussel, Kay. *Fantasy and Reconciliation: Contemporary Formulas of Women's Romance Fiction*. Westport: Greenwood P, 1984.
- Neumann, Erich. *The Great Mother*. Princeton: Princeton UP, 1991. Newton, Judith Lowder, "Power and the Ideology of 'Woman's Sphere'." Warhol y Herndl 880-95.
- Ortega, José. "La dimensión fantástica en los cuentos de Fernández Cubas." *Revista Monográfica* 8 (1992): 157-63.
- Ortega, Julio. "La identidad literaria de Carmen Boullosa." Dröscher y Rincón 31-36.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Parkinson Zamora, Lois y Wendy B. Faris, eds. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke UP, 1995.

- Pearce, Lynne. *Feminism and the Politics of Reading*. London: Arnold, 1997.
- Perez, Janet. "Cristina Fernández Cubas: Narrative Unreliability and the Flight from Clarity, or the Quest for Knowledge in the Fog." *Hispanofila* 122 (1998): 29-39.
- \_\_\_\_\_. *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne, 1988.
- Pirott-Quintero, Laura. "El cuerpo en la narrativa de Carmen Boulosa." *INTI* 45 (1997): 267-75.
- \_\_\_\_\_. "Fernández Cubas, Abjection, and the 'Retórica del horror'." *Explicación de Textos Literarios* 24.1-2 (1995-1996): 159-71.
- Porter, Laurence M. "The Rhetoric of the Fantastic." *Philological Papers* 42-43 (1997): 1-15.
- Prado G., Gloria M. "En el amplio espacio de los márgenes: *Cielos de la tierra* de Carmen Boulosa." *Dröschler y Rincón* 202-209.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Dancing With Goddesses: Archetypes, Poetry and Empowerment*. Indiana: Indiana UP, 1994.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trad. María Lourdes Ortíz. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Rabkin, Eric S. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton UP, 1976.
- Rackin, Donald. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: Nonsense, Sense, and Meaning*. New York: Twayne Publishers, 1991.
- Radway, Janice. "The Readers and Their Romances." *Warhol y Herndl* 574-608.
- Reckley-Vallejos, Alice Ruth. "La diosa barrigona." *Texto Critico* 4.7 (1998): 97-108.
- Reid, Anna. "The Operation of Orality and Memory in Carmen Boulosa's Fiction." *Dröschler y Rincón* 181-92.

- Reisz, Susana. "¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y *Eva Luna*." *Mester* 20.2 (1991): 107-26.
- Richards, Sylvie L. F. "Mirrored Distortions: Canoptrics and the Fantastic in Guy de Maupassant's *Le Horla*." *Philological Papers* 42-43 (1997): 24-35.
- Rincón, Carlos. "Laudatio de Carmen Boullosa." *Dröscher y Rincón* 14-17.
- Riquelme Rojas, Sonia y Edna Aguirre Rehbein, eds. *Critical Approaches to Isabel Allende's Novels*. New York: Peter Lang, 1991.
- Risco, Antonio. *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Ediciones Taurus, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Literatura y fantasía*. Madrid: Ediciones Taurus, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Literatura y figuración*. Madrid: Gredos, 1982.
- Rivero, Eliana. "Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana." *INTI* 40-41 (1994-1995): 21-46.
- \_\_\_\_\_. "Scheherazade Liberated: Eva Luna and Women Storytellers." *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Ed. Lucía Guerra Cunningham Pittsburgh: Latin American Literature Review P, 1990. 143-56.
- Rodden, John, ed. *Conversations with Isabel Allende*. Trad. John Rodden y Virginia Invernizzi. Austin, TX : U of Texas P, 1999.
- Rogers, Robert. *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Detroit: Wayne State UP, 1970.
- Roh, Franz. "Realismo mágico." *Revista de Occidente* 27 (1927): 274-301.
- Rotella, Pilar. "Allende's Eva Luna and the Picaresque Tradition." Riquelme Rojas y Aguirre Rehbein 125-38.
- Rottensteiner, Franz, ed. *The Fantasy Book*. New York: MacMillan, 1978.
- Rueda, Ana. "Cristina Fernández Cubas: Una narrativa de voces extinguidas." *Revista Monográfica* 4 (1988): 257-67.

- Segal, Eliezer. "Looking for Lilith." 4 January 2004  
<[http://www.ucalgary.ca/~elsegal/Shokel/950206\\_Lilith.html](http://www.ucalgary.ca/~elsegal/Shokel/950206_Lilith.html)>.
- Seydel, Ute. "La destrucción del cuerpo para ser otro: El cuerpo femenino como alegoría del México colonial en *Duerme*." Dröscher y Rincón 162-70.
- Shaw, Donald L. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: SUNY P, 1998.
- Schajowicz, Ludwig. *Mito y existencia*. San Juan: Editorial de la U de Puerto Rico, 1990.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana: U of Illinois P, 1979.
- Schottenloher, Karl. *Books and the Western World: A Cultural History*. Trad. William D. Boyd e Irmgard H. Wolfe. Jefferson: McFarland, 1989.
- Schroeder, Paul Alexander. "Pluralidad narrativa, discursiva y política en *La Milagrosa* de Carmen Boullosa." Dröscher y Rincón 232-42.
- Schwartz, Howard, ed. "Lilith's Cave." *Lilith's Cave: Jewish tales of the Supernatural*. San Francisco: Harper & Row, 1988.
- Solano, Wilebaldo. *El POUM en la Historia*. 4 January 4 2004  
<<http://www.fundanin.org/solano2.htm>>.
- Spires, Robert. "Discursive Constructs and Spanish Fiction of the 1980's." *Journal of Narrative Technique* 27.1 (1997): 128-46.
- \_\_\_\_\_. "Postmodernism/Paralogism: 'El ángulo del horror' by Cristina Fernández Cubas." *Journal of Interdisciplinary Studies* 7.2 (1995): 233-45.
- \_\_\_\_\_. *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. Columbia: U of Missouri P, 1996.
- Talbot, Lynn K. "Journey Into the Fantastic: Cristina Fernández Cubas' Los altillos de Brumal'." *Letras Femeninas* 15.1-2 (1989): 37-47.
- Thiemann, Susanne. "Ironía como estrategia de una escritura femenina en *La Milagrosa* de Carmen Boullosa." Dröscher y Rincón 221-31.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America*. Trad. Richard Howard. New York: Harper and Row, 1984.

- \_\_\_\_\_. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1975.
- Urbina, Nicasio. "La casa de los espíritus de Isabel Allende y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez: Un modelo retórico común." *Escritura* 15.29 (1990): 215-28.
- Uribe, Olga T. "La fuerza de la fantasía: hacia una política de dislocación sexual en un episodio de *Eva Luna* de Isabel Allende." *Romance Languages Annual* 7 (1995): 637-41.
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba, 1967.
- Vilatella, Javier G. "Lugares de memoria, imaginación y relato." Dröscher y Rincón 98-106.
- Walker, Barbara G. *The Skeptical Feminist*. San Francisco: Harper & Row, 1987.
- \_\_\_\_\_. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper & Row, 1983.
- Warhol, Robyn y Diane Price Herndl, ed. *Feminisms*. New Brunswick: Rutgers UP, 1997.
- Waxman, Barbara Frey, ed. *Multicultural Literatures Through Feminist/Poststructuralist Lenses*. Knoxville: U of Tennessee P, 1993.
- Weller, Krisztina Irene. "Postgothic Prose and Games Fantastists Play: A Study on the Contemporary Fantastic Narrative of Perucho, Sastre and Fernández Cubas." Diss, U of Toronto, 1991.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harvest Book, 1989.
- Yates, Donald A., ed. *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. East Lansing: Michigan State UP, 1975.
- Zipes, Jack. *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. New York: Methuen, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York: Routledge, 1991.