

FemCrítica

Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista | Vol.1 Núm. 1 (2023)



COMITÉ EDITORIAL

Editor jefe

Fernando Candón Ríos

Editoras asociadas

Leticia de la Paz de Dios

Nuria Torres López

Editora invitada

Claudia Martori

Consejo editorial

Pilar Villar Árgaiz

José Jurado Morales

María Adelina Sánchez Espinosa

M^a Ángeles Grande Rosales

Gora Zaragona Ninet

Paula García Ramírez

Eorulla Demetriou

Blas Sánchez Dueñas

Carmen M. García Navarro



FemCrítica

Revista de estudios literarios
y crítica feminista

COMITÉ CIENTÍFICO

Adrián Martín del Pino

Ambra Cimardi

Ana María Crespo Gómez

Carmen García Navarro

Carmen Hidalgo-Varo

Celia Torrejón Tobío

Cristina Arbués

Eva M^a Ridao Muñiz

Giuliana Calabrese

Jesús Guzmán Mora

Lucía Bennett Ortega

Manuel Santana Hernández

Maria Abizanda Cardona

Maria Ayete Gil

María Curros Ferro

Rafael Crisman Pérez

Santiago Sevilla-Vallejo

FemCrítica se edita en Cádiz por la asociación Pandora.

TABLA DE CONTENIDOS

Editorial Un espacio y una voz propias: la necesidad de visibilizar la figura femenina en la literatura Claudia Martori.....	3
Cleopatra: representaciones de lo femenino en <i>La virgen Cabeza</i> de Gabriela Cabezón Cámara Victoria Rule.....	7
Reflexiones sobre las experiencias traumáticas en <i>Julia</i> de Ana María Moix: una mirada profunda a la autoformación femenina Shuhua Fu	19
El suicidio del «ángel del hogar»: un acercamiento a la maternidad de las poetas con trastorno bipolar. Los casos de Anne Sexton y Sylvia Plath Sofía Morante Thomas	34
Maternidad y vulnerabilidad en <i>Medusa</i> (2010) de Ximena Carrera Marcela Fernández Fong.....	50
Miradas reflexivas, tratamiento y representaciones de la maternidad a través de narrativas breves de escritoras subsaharianas de expresión inglesa Federico Vivanco	61
Desencantando el encantamiento: la reescritura de los cuentos de hadas desde una perspectiva de género en <i>Encantada</i> (2007) y <i>Desencantada</i> (2022) César Más	74
Niñas dóciles, madres terribles: una aproximación a los arquetipos femeninos en la literatura infantil europea a través de <i>The lion, the witch and the wardrobe</i> y <i>Antoñita la fantástica</i> Silvia Núñez Vivar	89
Joyce Lussu e l'esilio Annamaria Giarletta.....	103

EDITORIAL

UN ESPACIO Y UNA VOZ PROPIAS: LA NECESIDAD DE VISIBILIZAR LA FIGURA FEMENINA EN LA LITERATURA

Claudia Martori

Universitat de Barcelona

*We never know how high we are
Till we are asked to rise
(Dickinson, “1176”)*

Es una verdad universalmente reconocida¹ que *El canon occidental* de Harold Bloom recoge tan solo tres autoras femeninas: Jane Austen, Emily Dickinson y Virginia Woolf. Esta es tan solo una evidencia más de cómo, a lo largo de la historia, las voces femeninas han sido silenciadas y han carecido de reconocimiento social. Es por ello que se genera la necesidad de visibilizarlas y ofrecerles el espacio dentro de la literatura y la crítica literaria que no se les ha concedido durante tantos siglos.

Es como consecuencia de la creciente visibilización de la voz femenina tanto en la literatura como en otros discursos que se han generado movimientos como la posthistoria y la posmemoria, en los que se da voz y visibilidad a aquellos colectivos que a lo largo de la historia han sido subordinados a la figura del hombre blanco heteropatriarcal, silenciados e invisibilizados por tal de romper con un discurso hegemónico que no representa su realidad. Ha sido gracias al movimiento feminista que, a pesar de seguir en lucha y en desarrollo constante, se ha conseguido dar un espacio a la voz femenina silenciada a lo largo de los siglos:

Puntos centrales del feminismo han sido el reconocimiento de las mujeres (y los varones) como cuerpos sexuados, el favorecer la reflexión en torno al significado de ser mujer en una cultura que la coloca en situación de subordinación con respecto al varón, y el fomentar la creación de representaciones más plenas, humanas y libres de otras maneras de ser mujer. En este esfuerzo se coloca el énfasis de la experiencia personal y en la necesidad de encontrar una voz propia que dé cuenta de la subjetividad femenina (Meza Márquez, 2000, p. 19).

Gracias a este cambio se ha conseguido generar una nueva consciencia con respecto al peso, el lugar y la importancia social de la mujer como generadora de una perspectiva propia y universal que ha dado a lugar a movimiento y cambio en la posición subordinada de la mujer. Estos cambios estructurales en la sociedad suponen alteraciones en la forma en la que

¹ Aquí se referencian las palabras de Jane Austen al inicio de la novela *Orgullo y Prejuicio*.

se articula la sociedad y ello conlleva el cuestionamiento y la polemización de los roles sociales hegemónicos.

Este primer número de la revista FemCrítica lleva por título “(Re)presentaciones, voces y visibilización femeninas en la literatura” y se propone destacar la figura femenina en la literatura con la intención de darle el espacio y la voz que merece. Tal y como apuntaba Virginia Woolf, los personajes femeninos escritos por hombres se alejan de la realidad de la mujer en todo momento histórico:

En realidad, si la mujer no hubiera existido más que en las obras escritas por los hombres, se la imaginaría uno como una persona importantísima; polifacética: heroica y mezquina, espléndida y sórdida, infinitamente hermosa y horrible a más no poder, tan grande como el hombre, más según algunos. Pero ésta es la mujer de la literatura. En la realidad, como señala el profesor Trevelyan, la encerraban bajo llave, le pegaban y la zarandeaban por la habitación (Woolf, 2008, pp. 33-34).

Así pues, además del rol subordinado en el que se coloca a la mujer, esto supone un vacío en la literatura. De esta forma, surge la necesidad de reivindicar la voz de la escritora femenina y la visibilización de unos personajes femeninos que se alejen de la visión imaginada e idealizada de mujer que presentaban los hombres.

Este número recoge ocho artículos que proponen la visibilización de distintos tipos de mujer afectadas por distintos factores externos —la salud mental, la maternidad, las experiencias traumáticas, así como los contextos históricos, sociales y culturales—. Asimismo, los artículos compilados en este número suponen una revisión de distintos estadios vitales, desde la niñez que muestran los textos infantiles hasta la adultez y la maternidad, siempre focalizando la atención en las voces femeninas —ya sean de los personajes o se sus autoras—. Esto ayuda al lector a darse cuenta de la importancia de dar voz a la mujer, ya que con frecuencia ha sido silenciada y *otreada* a lo largo de la historia en sus distintas etapas vitales.

Por otro lado, además de la representación transgeneracional que suponen estos artículos, también se muestra una representación transnacional del sujeto femenino. Si bien el número ofrece distintos análisis de la mujer blanca occidental como sujeto (re)presentado en la literatura, también se incluyen análisis del sujeto femenino en distintas culturas y contextos en África y América Latina. Así pues, esta recopilación de artículos pretende ser una muestra transversal de la figura femenina en la literatura.

En el primer artículo de la revista, que Victoria Rule titula “Cleopatra: Representaciones de lo femenino en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara”, la autora presenta un análisis *transbarroco* del personaje de Cleopatra en la novela *La Virgen Cabeza*. El personaje de Cabezón Cámara encarna, dentro de la parodicidad del texto, la dimensión *queer*, conlleva la calidad de metamórfico y rehúye el marco social binario y heteropatriarcal. Así, la reflexión de Rule se centra en la escisión del personaje de Gabriela Cabezón Cámara en relación con el personaje histórico de Cleopatra y en la perspectiva femenina y feminista que la Cleopatra de *La Virgen Cabeza* introduce.

El segundo artículo lo escribe Shuhua Fu y lleva por título “Reflexiones sobre las experiencias traumáticas en *Julia* de Ana María Moix: Una mirada profunda a la

autoformación femenina”. Este investiga el papel y la voz femeninas en la novela de Moix, haciendo hincapié en los efectos de las experiencias traumáticas en los personajes de la novela, especialmente en el personaje principal, Julia, y como este elemento afecta la autoformación del personaje, que se siente estancado a causa de las consecuencias de las experiencias traumáticas y el contexto social en ella.

Sofía Morante Thomas es la autora del tercer artículo de este número, que titula “El suicidio del «ángel del hogar»: Un acercamiento a la maternidad de las poetas con trastorno bipolar. Los casos de Anne Sexton y Sylvia Plath”. El artículo estudia cómo estas dos autoras norteamericanas que sufrieron trastorno bipolar no diagnosticado —y que han sido socialmente etiquetadas de “malas madres”— abordan la maternidad. Con el objetivo de ofrecer un estudio preciso, Sofía Morante examina biografías de las autoras y se basa en el “arquetipo de la madre” jungniano.

El cuarto artículo es de Marcela Fernández Fong y lleva por título “Maternidad y vulnerabilidad en *Medusa* (2010) de Ximena Carrera”. Este artículo, al igual que el primero del número, también reinventa una figura del imaginario popular —como es el personaje mítico y clásico de Medusa— y examina la figura de la Medusa moderna como madre en el contexto de la sociedad chilena de postdictadura en esta obra teatral de Ximena Carrera.

El quinto artículo, titulado “Miradas reflexivas, tratamiento y representaciones de la maternidad a través de narrativas breves de escritoras subsaharianas de expresión inglesa”, escrito por Federico Vivanco, examina el concepto de maternidad en distintos relatos breves de autoras subsaharianas de escritura inglesa. En este, se observan la influencia de lo social, cultural, familiar, sagrado y colonial en relación con la identidad femenina ante la realidad de la maternidad.

César Más escribe el sexto artículo, que lleva por título “Desencantando el encantamiento: La reescritura de los cuentos de hadas desde una perspectiva de género en *Encantada* (2007) y (2022)”. Este se centra en la revisión que ha hecho Disney de su propio enfoque relativo a la figura femenina, antes categorizada como patriarcal, en las películas *Encantada: La Historia de Giselle* y *Desencantada: Vuelve Giselle*. El artículo pretende determinar si dichas reescrituras pretenden una revisión del enfoque anterior o si, en cambio, no hay otra pretensión más allá de la mera actualización de cuentos clásicos.

También sigue la línea de los textos infantiles el séptimo artículo, “Niñas dóciles, madres terribles: Una aproximación a los arquetipos femeninos en la literatura infantil europea a través de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* y *Antoñita la fantástica*”, de Silvia Núñez Vivar. El trabajo indaga, en relación con estos dos textos infantiles, en las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y el franquismo en las niñas que vivieron en uno de estos contextos y en los efectos que estas tendrán en el momento en el que crezcan y se enfrenten a la maternidad. Así, el texto observa tanto los modelos de madre de ambos textos como los modelos femeninos de los personajes femeninos que todavía se encuentran en la etapa de la infancia.

El octavo y último artículo es “Joyce Lussu e l'esilio”, escrito por Annamaria Giarletta. Este se propone analizar y dar visibilidad a la obra de Joyce Lussu como literatura testimonial

femenina de exilio, un género que todavía se encuentra en desarrollo en Italia y que todavía es relativamente reciente. De esta forma, el texto de Giarletta se adentra en la novela *Fronti e frontiere* de Joyce Lussu y especialmente en el concepto que la frontera adquiere para la autora como mujer exiliada.

En conclusión, este número presenta una variedad de artículos que ayudan a visibilizar voces femeninas en la literatura que, ya sea por contexto social, cultural o por encontrarse en una posición de vulnerabilidad debida a distintos factores, no han tenido la representación y el espacio que merecían dentro del canon literario.

Referencias

- Austen, J. (2006). *Orgullo y prejuicio*. (A. Lázaro Ros, Trad.). Punto de lectura.
- Bloom, H. (2006). *El canon occidental*. (D. Alou, Trad.). Editorial Anagrama.
- Cabezón, G. C. (2018). *La Virgen Cabeza*. Nitro/Press.
- Carrera, X. (2010). *Medusa*. Documento Word, inédito. Santiago, Chile.
- Casas, B. (2004). *Antoñita la fantástica*. Aguilar.
- Dickinson, E. (1960). “1176”. En Thomas H. Johnson (Ed.), *The Complete Poems of Emily Dickinson* (p. 522). Little, Brown and Company.
- Lewis, C. S. (2000). *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. HarperTrophy.
- Lima, K. (Director). (2007). *Encantada: La Historia de Giselle* [Película]. Walt Disney Pictures, Josephson Entertainment y Right Coast Productions.
- Lussu, J. (1945). *Fronti e frontiere*. Edizioni U.
- Meza Márquez, C. (2000). *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*. Altexto/UCOL/UAA.
- Moix, A. M. (1972). *Julia*. Seix Barral.
- Shankman, A. (Director). (2022). *Desencantada: Vuelve Giselle* [Película]. Walt Disney Pictures, Josephson Entertainment y Right Coast Productions.
- Woolf, V. (2008). *Una habitación propia*. (L. Pujol, Trad.). Seix Barral.

CLEOPATRA: REPRESENTACIONES DE LO FEMENINO EN *LA VIRGEN CABEZA* DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

Cleopatra: representations of the feminine in *La virgen Cabeza* by
Gabriela Cabezón Cámara

Victoria Rule
Universidad Iberoamericana

Resumen: El siguiente artículo está organizado en cuatro secciones, una parte introductoria donde subrayo la importancia del proceso de resemiotización del arquetipo Cleopatra y su recolocación en la novela *La Virgen Cabeza* como un personaje lésbico y *queer*, mediante un enfoque que denomino *transbarroco*. En la segunda sección, "Del arquetipo Cleopatra a la figura de Cleo" realizo un *overview* a las producciones culturales y literarias del arquetipo de Cleopatra en sus derivas como *femme fatale*, figura de poder, barroca y literaria. En otro apartado, "Enunciación y subalternidad" examino la disputa por titularidad de la enunciación entre el personaje central Cleo y su amante Qüity, mediante una complejidad de los modos de enunciación y de producción literaria. Finalmente, presento una parte conclusiva y de hipótesis final.

Palabras clave: Barroco, *transbarroco*, resemiotización, polifonía y enunciación

Abstract: The following article is organized in four sections, a first introductory part where I point out the importance of the process of resemiotization of the archetype Cleopatra and its relocation in the novel *The Virgin Head* as a lesbian and queer character, through an approach that I call *transbaroque*. In the second section, "From the archetype Cleopatra to the figure of Cleo", I make an overview of the cultural and literary productions of the archetype of Cleopatra in its multiple drifts as total femme, figure of power, baroque and literary etc. In another section, "Enunciation and subalternity", I examine the dispute over ownership of the enunciation between the central character Cleo, with her lover and journalist Qüity, the above through a complexity of literary modes of production. Finally. I present a conclusive part and final hypotheses.

Keywords: Baroque, *transbaroque*, resemiotization, polyphony and enunciation

1. Introducción

En el siguiente artículo indago sobre las representaciones de lo femenino en la novela *La Virgen Cabeza* de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara (San Isidro, Argentina, 1968) alrededor de su personaje central Cleopatra con las referencias culturales y textuales que este artefacto narrativo pone en juego dentro de su trama. Es importante subrayar el crecimiento y la atención de esta escritora que ha sido

nominada a varios premios: en el 2020 fue finalista del Premio Internacional de Novela “Rómulo Gallegos”, uno de los más importantes en lengua castellana. De igual manera, la novela *Las aventuras de la China Iron* (2017) en la versión en inglés fue nominada al prestigioso Premio *Booker Prize* Internacional en el 2020. Recientemente, *Las aventuras de la China Iron*, fue una de las cinco finalistas del Premio Montluc, Resistencia y Libertad 2022 que se otorga según los organizadores franceses: “a un autor o autora que cuestione las prácticas contemporáneas de resistencia a la opresión en todas sus formas, o cuya obra constituya en sí misma un acto de resistencia”. Al mismo tiempo, han seguido las publicaciones de artículos de investigación en revistas especializadas.

Por mi parte, analizo *La Virgen Cabeza*, como objeto literario y cultural a partir de un enfoque que denomino *transbarroco*¹ para anclar el análisis dentro de una tradición literaria iniciada en 1972 con la novela *Cobra* de Severo Sarduy, y en otras obras del llamado neobarroco rioplatense propuesto por el poeta y teórico Néstor Perlongher en el prólogo de *Caribe Transplatino, Poesía neobarroca cubana y rioplatense* (1991). El *transbarroco* no es un género literario sino un dispositivo. Es el arte de inventar artefactos artísticos a partir de la forma barroca con la figura transexual, andrógina, *queer*, travesti o trans. No es un concepto que remita a una esencia o perspectiva sustancialista del arte y la cultura. Más bien, es un modo operativo y una forma de reproducción. Es una praxis, una intervención. También, considero que es un arte de la singularidad y de la simulación porque hace una resemiotización que decodifica los constituyentes de la tradición —el arquetipo femenino de Cleopatra y su relocalización *queer* barroca, o *El hermafrodita durmiente* de Bernini² son ejemplos de ello—, para buscar sus límites y bordes siempre abiertos. Un arte del conflicto no de la armonía.

Por consiguiente, en la primera parte de este artículo realizo un *overview* sobre las referencias fílmicas y literarias del arquetipo de Cleopatra como un contexto histórico que interviene en el tratamiento y en la representación de lo femenino en el personaje central de *La Virgen Cabeza*. Este tratamiento literario que produce una decodificación de la figura de la *femme fatale* en la Cleopatra histórica y su relocalización como figura lésbica y *queer* en Cleo. Lo anterior, en maridaje con una forma literaria barroca. Cuando hablo de lo barroco en esta investigación tomo partido por una concepción específica de lo barroco, como bien apuntó Alejo Carpentier: “Es un arte en movimiento, un arte de pulsión que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes” (Carpentier, 2003, p. 139).³ Esa pulsión, señalada por Carpentier en sus ensayos, es una “constante de espíritu” que puede estar y manifestarse en cualquier época y civilización, empero lo que caracteriza al barroco, según el mismo escritor cubano, es el *horror vacui*, de ahí, la ornamentación excesiva en la arquitectura y la función de los “núcleos proliferantes” del barroco en general.

¹ En el artículo “Barroco, neobarroco, transbarroco.” Incluido en el libro *Jardín de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina* (2004) Haroldo de Campos es el primero en utilizar el término *transbarroco* para referirse a las emergencias literarias posteriores al neobarroco, utilizo el prefijo *trans* en cursivas para subrayar el consorcio o cruce entre lo *queer* y lo trans con el dispositivo barroco que es el sentido que utilizo.

² Aludo a la intervención sobre una obra clásica helenística, la escultura del hermafrodita (hijo de Hermes y Afrodita en la mitología clásica griega que deviene hija) para atraerlo al dispositivo barroco como lo hizo Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) escultor, arquitecto y pintor italiano y tuvo como resultado *El hermafrodito durmiente* como un ícono de la escultura barroca de su tiempo.

³ Carpentier, Alejo. Ensayos selectos. Corregidor, 2003.

En la segunda parte, profundizo sobre la resemiotización o decodificación del arquetipo de Cleopatra y la metamorfosis (o anamorfosis) en el personaje Cleo, figura andrógina que facilita el “ir siempre adelante”, permite el enrarecimiento, la ausencia de anclajes metafísicos; la ambigüedad temática y la indeterminación de las identidades, incluso, a nivel del lenguaje como lo mostró Roland Barthes en *S/Z* en relación a *Sarrasine*: “Sarrasine, ¿qué es esto? ¿un nombre común?, ¿un nombre propio?, ¿una cosa?, ¿un hombre?, ¿una mujer?” (Barthes, 1980, p. 12)⁴ Esta obra que, en las reflexiones de este teórico, permite entender la lógica de la diferencia y la pulsión infinita de la creación de significantes, lo que él llamó “Galaxia de significantes”.

Por consiguiente, me acerco a *La Virgen Cabeza*, como una forma *transbarroca*, una forma “espejeante” que proviene de una genealogía específica que atravesó el siglo veinte y reaparece disruptivamente con el frenesí de un personaje llamado Cleopatra. Cleo es un personaje catapulta abierto a una carnavalización y parodia continua. Sobre todo, un personaje que, si bien subalterno, establece un conflicto para instaurar su propia enunciación sin *interpósita* persona. La figura de Cleo rehúye los asideros esencialistas, los binomios clasificatorios y, sobre todo, la referencia al marco heterocentrado patriarcal. Más bien, Cleopatra se propone constituirse de manera móvil e inestable. Es decir, articular una enunciación fronteriza porque *habla* y es *hablada*, o, como lo dice, la misma Cleo: “lo único que importa acá es que la historia nuestra empezó cuando la virgen me dijo que teníamos que ser piscicultores como los apóstoles” (Cabezón, 2018, p.75).

Por eso, me aproximo a Cleopatra como un personaje femenino que funciona como *interfaz* entre la matriz barroca y su representación material mediante la forma artística que, en todo caso, pone en escena a un personaje de lo inaprensible e inclasificable. Ante todo, Cleo es un personaje prófugo y tráfuga. Un *outsider* del sistema, pero hacedor -incansable- de una original utopía villera. En el nivel de la representación literaria del personaje Cleopatra, de igual modo, expresa el cortocircuito de los cuerpos discordantes con un ordenamiento social que los expulsa a la marginalidad, en esta novela al espacio infrasocial de la autonomía villera. No es ocioso apuntar o subrayar que el personaje Cleopatra en *La Virgen Cabeza* es, también, un personaje femenino, travesti o *queer* altamente disruptivo.

2. Del arquetipo Cleopatra a la figura de Cleo

El personaje central de *La Virgen Cabeza* es Cleopatra o Cleo, el cual infiero como un personaje numinoso porque muchos de los acontecimientos que protagoniza son presentados como milagros y conversaciones con la Virgen Cabeza⁵: “Volvimos al corazón del potrero, al silencio con epicentro en la figura de Cleo arrodillada con el barro con los

⁴ En. *S/Z* (Siglo XXI Editores, 1980) Roland Barthes hizo un análisis del relato *Sarrasine* (1830) del escritor francés Honoré de Balzac.

⁵ La Virgen Cabeza es venerada en la Basílica de nuestra señora de la Cabeza. Su aparición se registró en la sierra de Andújar, en la provincia de Jaén, España en agosto de 1227 a un pastor llamado Juan Alonso Rivas. En 1960 fue coronada por el Obispo Jaén Félix Romero Menjibar para restituir la corona perdida durante la guerra civil española. En la literatura hispánica es mencionada por Miguel de Cervantes en Los trabajos de Persiles y Sigismunda en 1617, También, es menciona en Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. Su devoción se extendió por España, hay la Virgen Cabeza de Andújar, la de Rule, entre otras. <https://virgendelacabeza.net/historia/>

brazos desplegados en pleno diálogo con el más allá. Nosotros, por supuesto, sólo escuchábamos su parte. - ¿Qué? ¿Qué dices, Madre Santa?.....-No, no entiendo bien.” (Cabezón, 2018, p.73). En ese sentido, un acontecimiento narrado que funciona como pacto ficcional (o petición de principio) al lector es el milagro que lleva a cabo el personaje Cleopatra, a partir de la golpiza y violación multitudinaria que sufre: “Cortaron los cables de las cámaras y al grito de “marica de mierda”, a hora vas a ver lo que es un macho, le pegaron y se la cogieron entre todos” (Cabezón, 2018, p. 41).

Este personaje es una representación literaria de lo femenino frente a las violencias patriarcales de la sociedad: “Tenía una pierna más corta que la otra la Cleopatra, por la paliza que le había dado el padre. Imaginesé, había sido policía, el sargento Ramón Lobos” (Cabezón, 2018, p. 46). A pesar de la violencia desmedida que Cleo padece en la cárcel frente a los mandatos machistas por su condición travesti. Ella, dentro de ese pacto de ficción de la historia, establece conversaciones con la virgen para renacer intocada y majestuosa: “Creían que yo estaba muerta y yo me levanté como si nada y les dije que se arrepientan, que Jesús y la Virgen los iban a perdonar si se arrepentían y vinieron al calabozo y vieron que todo estaba limpio y divino y yo estaba esplendida” (Cabezón, 2018, p. 42).

Otro punto es, la resemiotización entendida como un proceso que decodifica los constituyentes de un arquetipo histórico como Cleopatra. Esto es, Cleopatra encarna y expresa un personaje de orden simbólico, por la carga histórica del nombre de Cleopatra que evoca a la reina faraón de Egipto de mediados del siglo I A.C. a Cleopatra hermana de Alejandro Magno y dentro de la mitología griega a Cleopatra de Alcine, hija de Idas y Marpesa. De igual modo, el nombre de Cleopatra es -necesariamente- una referencia al arquetipo de la diva o de la mujer de poder a lo largo de la historia de la cultura de Oriente y Occidente. Cabezón Cámara, recoloca el arquetipo de Cleopatra en la travesti Cleo, si bien, procedimiento de carnavalización literaria, en lo barroco me parece produce un afecto mayor como la resemiotización o decodificación. Entonces, la reina de Egipto reaparecerá, en la trama de la novela, como una reina villera “Con el pelo recogido como la abanderada de los humildes, caminando a los saltitos como una reina de la TV y rubia como las dos, la “travesti santa” rodeada por una corte de chongos, putas, nenes y otras travestis” (Cabezón, 2018, p. 41).

Además, la mención a la actriz argentina Susana Jiménez (1944) en el desarrollo narrativo se agrega como un elemento de contexto, junto a la reminiscencia y la referencia modélica de Cleo/personaje con la figura de Cleopatra como una recurrencia cultural dentro de las producciones cinematográficas: desde Elizabeth Taylor en *Cleopatra* en 1963, Viviana Leigt en *César y Cleopatra* de 1945, Mónica Bellucci en *Astérix y Obélix, Misión Cleopatra* ya en el 2002, Sofía Loren en *Las Noches de Cleopatra* de 1954, Leonor Varela en *Cleopatra* de 1999 hasta una de las últimas interpretaciones por parte de Katy Perry en *Dark Horse*, un videoclip del 2013.

Ahora bien, dentro de las producciones literarias sobre figura de Cleopatra encontré, como apunta Jiménez Belmonte que hay en el imaginario occidental un arquetipo de una “Cleopatra renacentista y barroca (Boccacio) como la imagen de una mujer bajo el estereotipo de la amante lasciva, la esposa fiel, la heroína suicida” (Jiménez, 2011, p.1). Según este investigador también hay una Cleopatra tardo-medieval y humanista:

Ni entonces (ni antes, ni después) se mantuvo Cleopatra en los límites de la escritura de la historia, en los que durante casi quince siglos fue poco menos que una nota al margen, un *exemplum* auxiliar. Pero fue precisamente su presencia fuera de esos límites genéricos lo que acabaría otorgándole verdadero protagonismo histórico y cultural. Ya desde tiempos imperiales la trayectoria occidental de Cleopatra se había venido construyendo sobre una doble vertiente en la que confluían los enfoques históricos de Plutarco, Josefo, Apiana, Floro, Dion Casio, Paterculus, Tito Livio, Plinio o Suetonio con los poéticos de Horacio, Propercio, Virgilio, Ovidio y Lucano. (Jiménez, 2011, p. 2).

Belmonte registra la reaparición en la cultura hispánica de una Cleopatra que denomina “histórica y poética”, sobre todo en el siglo XVI, donde se amplía y aparece en producciones literarias como las de “Giambattista Giraldis, Étienne Jodelle, Robert Garnier, Samuel Daniel” (Jiménez, 2011 p.2). Otro estereotipo europeo sobre el orientalismo de Cleopatra registrado por este mismo investigador es, el de, una Cleopatra gitana porque como señala el autor, a partir de obras como *El Canto de Marco Antonio y Cleopatra* de la autoría del príncipe Esquilache. Por su parte, Marcello se refiere a la figura de Cleopatra ya como un arquetipo consolidado del siglo 17. Sobre lo anterior, la autora apunta:

En el siglo XVII europeo la figura histórica de Cleopatra puede considerarse un mito ya consolidado, pues, como todo mito, su figura ha sido idealizada para expresar los valores de una colectividad y, si ha lugar, determinar su comportamiento, sea como ejemplo vitando por su conducta lujuriosa y calculadora, sea como símbolo de fidelidad y fuerza interior. (Marcello, 2015, p.1).

La investigación de Marcello es importante para el análisis del soporte simbólico del personaje travesti Cleopatra, porque proporciona las referencias históricas sobre el cruce entre el arquetipo occidental de Cleopatra con el dispositivo del barroco histórico, a partir de la aparición del mito de Cleopatra en las obras de autores como Pedro Calderón de Barca, Francisco de Rojas y Zorrilla, Luis de Belmonte Bermúdez, Giovanni Delfino y el controvertido Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, en su *Canto de Marco Antonio y Cleopatra*, donde describe y subraya la “hermosura” y la “elocuencia” de Cleopatra. En este cruce de Cleopatra con el barroco histórico se concibe el mito de Cleopatra con los atributos de la belleza: “Yo vi a Cleopatra divina, / como te dije primero, / anégume en su hermosura/ y dije, / al ver sus luceros: y mis ojos navegaron / las ondas de su cabello; y dije, / al ver sus luceros: ¿Cómo causan la borrasca / los que influyen tan serenos?” (Marcelo, 2015, p. 121).

Para Marcello, los dramaturgos barrocos ofrecen una deriva múltiple del mito de Cleopatra bajo el denominador común de redimir esta figura histórica al público de su época. Asimismo, dentro de la obra *La Virgen Cabeza*, el personaje Cleopatra es, de igual modo, un personaje con un carácter autobiográfico que apela a la posibilidad de contar su propia historia y ser el narrador autodiegético para, finalmente, ofrecer el argumento verídico y el testimonio de lo que aconteció en El Poso; el desalojo violento, la muerte del niño Kevin y el “principio” del relato; quiere contar su propia historia, apelar a la verosimilitud de su original versión de la historia de amor entre Qüity y ella misma. Cleopatra se propone constituirse de manera móvil e inestable. Es decir, articular una enunciación fronteriza porque *habla* y es *hablada*, o, como lo dice, la misma Cleo: “lo único que importa acá es que la historia nuestra empezó cuando la virgen me dijo que teníamos que ser piscicultores como los apóstoles” (Cabezón, 2018, p.75).

Además, Cleopatra es un personaje complejo, dúctil y traslaticio porque no se ubica ni encuentra asidero y tampoco se establece en ningún *locus*, prefiere habitar los espacios fronterizos, las fisuras y grietas del ordenamiento social. En ese sentido, el maridaje entre Cleo y Qüity es discordante del paradigma binario hegemónico. Lo que Judith Butler en *Cuerpos aliados y lucha política* (2017) apunta como la acción de la performatividad del género: “Asistimos entonces a la aparición del transgénero, del género *queer* y de las lesbianas (de apariencia femenina o masculina), además de modos hiperbólicos o discrepantes de masculinidad y de feminidad, e incluso áreas de fa vida de género que están en franca oposición a todas esas categorías” (33). En esa ubicuidad del género y desde las identidades discordantes Cleo escoge hablar de forma disruptiva para expresar una subjetividad lésbica: “Para haber sido heterosexual hay que decir que te prendistes como una loca, no paraba más, y con esos pezones de yegua que te gustan tanto y que tan caros nos costaron en su versión miamense me hiciste sentir la loba de Rómulo y Remo” (Cabezón, 2018, p.30).

En ese sentido, Cleopatra se erige en titular de la construcción del relato. Cleopatra opera en lo disruptivo, establece un cortocircuito con las narrativas monacales y monocordes, con la versión unidimensional, “objetiva” y transparente de los hechos, por el contrario, apela y pone en juego perspectivas múltiples de mundos donde quepan muchos mundos:

Ay Qüity, si empezarías las historias por el principio entenderías mejor las cosas. ¿Qué cual principio? Ternura de mi corazón, hay un montón de principios porque hay un montón de historias, pero yo quiero contar el principio de este amor, que no te lo acordás bien, Qüity, un poco contás como fueron y otro poco no sé qué haces, mi amor, ponés cualquier pelotudez, así que yo también voy a contar la historia nuestra. (Cabezón, 2018, p. 27).

La aparición de un personaje travesti con el nombre de Cleopatra representa, en el dispositivo narrativo, de Gabriela Cabezón Cámara una referencia al mito del poder femenino dentro de la cultura occidental y tiene antecedentes con la convergencia entre este arquetipo y la identidad de género. Un ejemplo de lo anterior lo encontré en la sátira 11 de Juvenal, recuperado por el investigador Javier Mengas Romo. En “Travestis en Roma” el poeta latino hace un ejercicio de “estética de la indignación” y asocia las perversiones de los homosexuales travestidos con la mala fama de la antigua reina egipcia siempre mal vista por los habitantes hombres y mujeres de la antigua República Romana. Por lo tanto, la figura de la mujer poderosa o perversa de la época romana reaparece en la narración en múltiples derivas. En el caso del personaje de Cleopatra, la autora juega con distintos arquetipos de la mujer provenientes de épocas distintas y significados simbólicos diferentes pero encarnados en la figura de un personaje travesti que funciona, en el desarrollo de la novela, como un gestor de significados y modelos: Laura (Petrarca), María Magdalena, Doris Day, La bella durmiente etcétera.

Desde luego, a lo largo de la historia del arquetipo de Cleopatra la adyacencia o convergencia con la figura travesti reaparece en diversas ocasiones como lo registra Helena Kraemer, con el caso célebre de Carlo María Michelangelo Nicola Broshi conocido a la posteridad como Faranelli, sobre todo, por la película de Gerard Corbiau del mismo nombre *Faranelli* (Premio Globo de Oro, 1995), interprete de Cleopatra en la ópera *Antonio y Cleopatra* en 1725. En la época del teatro Isabelino, la prohibición para que las mujeres actuaran motivó la existencia de actores travestis adolescentes para suplirlas. Un ejemplo es, en 1606, la

tragedia *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare con actrices travestis como lo registra Miren Urquijo. Estas referencias históricas entre el cruce del arquetipo histórico de Cleopatra con la figura travesti son, apenas, un mínimo recuento que tiene como telón de fondo la reaparición del personaje de Cleopatra en la narrativa contemporánea.

Por esa razón, en la *diégesis* de *La Virgen Cabeza*, el personaje travesti Cleo, funciona como una metáfora viva de la simulación y la transformación constante. Figura de un devenir femenino ilimitado y de la carencia de arraigo o permanencia a una noción esencialista. Lo anterior ya lo había señalado Severo Sarduy en *Ensayos generales sobre el barroco*: “El travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora” (1987, p. 26). Entonces, entendemos la articulación simbólica de lo transexual como el elemento operador de significados o tentacular y lo conectivo. Metáfora de metáforas que pivotea la expansión y el entramado barroco.

Por esa razón, el personaje Cleopatra es el elemento operador de la urdimbre textual en el dispositivo literario llamado *La Virgen Cabeza*, porque es un personaje epicentro que despliega la textualidad (y la transtextualidad) y la producción de significancias. Es una metáfora personaje que funciona como mónada generadora de lenguajes y perspectivas, que posibilita el drapeado y el arabesco verbal de una realidad puesta en crisis por el ordenamiento social; que irisa la expansión de un lenguaje plenamente literario. En *La Virgen Cabeza* aparece Cleopatra en una deriva múltiple de representaciones: puta, travesti, lenguaraz, enciclopédica, Santa o *médium*.

Tabla 1

Figuras de Cleopatra en la historia

Cleopatra	Tipo de producción
Cleopatra andrógina y travesti	Sátira 2, Juvenal Faranelli Teatro isabelino Producción literaria y opera
Cleopatra humanista	Plutarco, Josefo, Apiana, Floro, Dion Casio, Paterculus, Tito Livio, Plinio o Suetonio, con los poéticos de Horacio, Propercio, Virgilio, Ovidio y Lucano.
Cleopatra poética	Y elocuente Canto de Marco Antonio y Cleopatra príncipe Esquilache Producción poética
Cleopatra renacentista y barroca	Boccacio Pedro Calderón de la Barca Producción literaria
<i>Femme fatale</i>	Elizabeth Taylor en Cleopatra en 1963 Producción fílmica

Fuente: investigación propia y referencias

Tabla 2

Cleopatra Arquetipo histórico y Cleopatra personaje en La Virgen Cabeza

Rasgo de potencia sexual	Rasgo de potencia sexual
Ablativa y discursiva	“Lenguaraz”
Enciclopédica	Enciclopédica
Liderazgo político Imperial	Liderazgo político autonomía villera
Auto divinización (Isis)	Auto divinización (Virgen María)
Entronización	Entronización

Fuente: corpus y referencias registradas en la bibliografía

3. Subalternidad y enunciación

En *La Virgen Cabeza*, el personaje Cleo opera como bisagra para producir diferentes planos temporales y textuales: Cleopatra arquetipo medieval, Cleopatra *femme fatale*, Cleo puta, villera y líder política. La combinatoria entre el arte formal y popular, la ópera y la cumbia, lo profano y sagrado, lo extremadamente culto y la sencillez plebeya. En la forma narrativa de Cabezón Cámara hay una continua transposición de sus personajes, Cleopatra, por ejemplo, deviene en Quity, Carlos, María Cleopatra, Cleo. En esa metamorfosis y devenir de sus personajes se produce una polifonía, por lo cual es pertinente preguntarse: si esa polifonía se opera en los términos canónicos de Bajtín⁶ O, más bien, la inestabilidad y vaivén enunciativo desborda el marco tradicional de novela polifónica y, por tanto, habría que empezar, en su lugar, a hablar de una multiplicidad polifónica.

Considero que se puede caracterizar a *La Virgen Cabeza* como un dispositivo narrativo plurívoco por la ambigüedad y la inestabilidad de sus lugares de enunciación. Se ajusta a lo que el especialista en el dialogismo Silvestre Manuel Hernández apunta: “La palabra pertenece tanto a quien la enuncia como a quien se destina y la confronta; esto ya entraña la “palabra ajena” y su estatuto dentro del texto o discurso.” (Hernández, 2015, p.10). Esa confrontación dialógica se establece a partir de unos de los pasajes más conmovedores en la

⁶ En *Problemas de la poética de Dostoiévski* (1986) M. Bajtín define, en relación a Dostoiévski, la polifonía como: “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoiévski” (15)

novela que es el asesinato del niño Kevin; una versión la proporciona Qüity: “Yo era periodista y entré con los otros periodistas.” y más adelante agrega.

Días después conseguimos las copias de las cámaras de seguridad y de lo que habían llegado a filmar unos chicos de una universidad alemana que estaban haciendo un documental y los celulares de muchos de Los pibes. Ahí lo vi a mi hijito muriéndose solo, ni siquiera pudo abrazar al muñeco que, a dos metros de su cuerpo, se murió con el brazo estirado” (Cabezón, 2018, p.139)

En otra parte de la trama, Cleopatra va a dar su propia versión de los hechos y apela al carácter “fáctico y verosímil” de su narración: “vos no estuviste, Qüity. Estuve Yo. Tengo que contarlo yo. Te dicto. Anotá bien, porque te estoy diciendo las cosas como fueron” (Cabezón, 2018, p.141). La contraposición enunciativa de Cleopatra desautoriza la noción del monologo de la periodista y amante Qüity. La problematización sobre el titular de la narración y la verosimilitud del relato en *La Virgen Cabeza* se vuelve más complejo y dilemático cuando la protagonista Cleopatra no solo quiere devenir mujer sino también ser la escritora de su propia historia, resistir al agenciamiento que en la trama ejerce Qüity. Por ello establece la tensión y la disputa por el titular de la enunciación:

Este es mi turno, y yo te voy a seguir grabando mis comentarios, Qüity, que vos escribís todo y yo quiero contar mi verdad también. Ya sé que vos no dijiste nunca que yo sea boluda, pero en tu libro parezco, así que vas a meter esto que estoy diciendo, amada mía, y si no, me sacás del libro. O lo voy a meter yo, que tengo derecho a hacerme escuchar. (Cabezón, 2028, p. 31)

La autora establece así una multiplicidad de voces al instalar en ese lugar enunciativo las perspectivas diversas y multifocales. La parodia de la titularidad de la enunciación coloca la narración en un lugar más allá de la propuesta polifónica de Bajtín y potencia la condición plurívoca de la escritura literaria. ¿Cómo opera esta condición narrativa plurívoca en esta novela? La autora añade un capítulo final donde establece un trastocamiento entre la frontera de la realidad y la ficción, la autoría individual y la elaboración de la enunciación de los personajes. Cabezón Cámara inventó un personaje llamado Qüity que construye la historia de Cleopatra, quien a su vez escribe su propia versión de los hechos dejándose hablar por la Virgen Cabeza. Debo agregar, que la condición plurívoca de esta obra ha sido señalada por otros investigadores, como Julio Molina, que analiza esta problematización en sus propios términos:

El efecto estereofónico de la ficción se sostiene a partir de un sofisticado invento de voces narrativas que hacen oír una multiplicidad de vidas a partir de una autora ventrílocua que es el medio a partir del cual estas se presentan como si fueran los muñecos de la escritura que sucede (teatral y espectacularmente) delante de lxs lectorxs.” (Molina, 2021, p. 3)

En el transcurso de la narración Cleopatra, sujeto socialmente marginado y subalterno,⁷ ejerce su derecho a la enunciación. Se opone al silenciamiento por parte del marco hetero centrado, machista y misógino: “No, no voy a poder contarlo todo: hay cosas que todavía no sé.” (Cabezón, 2018, p. 27). Para incrementar mayor inestabilidad Cabezón Cámara añade un

⁷ Utilizo el concepto de subalternidad, por un lado, en el sentido clásico de Antonio Gramsci, es decir como un colorario de hegemonía, bloque histórico, y clase subalterna; y, sobre todo, en el sentido de una problematización de la representación desarrollado por Gayatri Chakravorty Spivak en *¿Puede hablar el subalterno?* (2011).

epilogo donde, trastoca, la frontera entre lo verificable y lo ficcional. Por lo tanto, el “monologo polifónico” o ejercicio de ventrilocuo inicia, una vez más, donde Qüity aclara que, concluida y en proceso de impresión, llega la carta/ monologo de Cleopatra y anuncia la continuidad por la disputa del titular de la narración:

Quando pensé que este libro estaba listo para, salir a la imprenta. Le deje una copia a Cleo, para que lo leyera y diera su visto bueno, ya que ella exige que así sea. Si no puse en el libro un par de capítulos dedicados al éxito de la ópera cumbia La Virgen Cabeza es porque eso es algo que todo el mundo conoce, aparece en la tele, en las revistas, en los diarios, tiene mil sitios de fans en internet, ha sido ocasión de polémica entre Cleo y el Papa. (Cabezón, 2018, p.175).

El final de la novela proporciona una complejidad mayor al tema de la enunciación porque, dicha parte agregada como un *magnam finale*, que no es, propiamente, parte de la trama. Esta fisura narrativa, marcada por medio del cambio tipográfico para subrayar el giro enunciativo por afuera de la *diégesis*. La complejidad enunciativa podría conceptualizarse como una paradoja discursiva al presentarse como una falsa síntesis o cierre categorial. Del mismo modo, su dispositivo literario incorpora, mediante la transferencia del titular del habla a la travesti Cleo, los modos operativos y literarios de la carnavalización, la parodia, la presentación de la figura la travesti de Cleo, transformada en *femme fatale* o Cleopatra. En el desarrollo de los capítulos, hay la utilización de los dispositivos narrativos tradicionales o monológicos y, de igual manera, de la polifonía y sus potencias discursivas. Empero, la parte del epilogo en *La Virgen Cabeza*, no establece un cierre en la enunciación, sino que la amplía a manera de una espiral barroca: Gabriela Cabezón Cámara (autora), la Virgen Cabeza (Virgen), La Virgen Cabeza (título), Qüity (voz narradora/autora/periodista), Cleopatra (travesti/autora/médium con la Virgen Cabeza).

La parte final, funciona como una narración en primera persona. Ese género epistolar ejercido por Cleo, por un lado, presenta una forma narrativa monológica, al mismo tiempo, incorpora transtextualidades bíblicas, además de la incorporación de la metatextualidad donde Cleo habla sobre las problematizaciones críticas de la misma novela: “Voy a grabar un diario con todo lo que vaya pasando, Porque está escrito, y lo vas a tener que escribir vos, mi amor” (Cabezón, 2018, p.182). De modo que, la producción narrativa adquiere otro nivel, al problematizar, en términos más amplios, el ejercicio de la enunciación.

4. A modo de conclusión

El personaje Cleopatra en *La Virgen Cabeza* opera como gestor de significados, símbolos y, principalmente, al problematizar la titularidad de la enunciación tiene similitud con el personaje de Sarrasine de Balzac, del cual Roland Barthes reflexiona sobre el personaje travesti al interrogarse por ella/él produce una subjetividad oblicua e indeterminada, a partir de esa indeterminación y ambigüedad afirma: “La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen”. (Barthes, 1987, p. 2) Siguiendo a Barthes diríamos que *La Virgen Cabeza* es un dispositivo narrativo que potencia la desaparición de un titular único del habla. A manera de hipótesis, la parodia desestabiliza todo lugar de enunciación y la omnipotencia de una sola voz narradora. En este artefacto narrativo, se ilustra la pluralidad del lenguaje mismo. En ese sentido, el personaje Cleo *habla* y es *hablada*, como un verdadero personaje *médium* y ventrilocuo.

Asimismo, en *La Virgen Cabeza*, el personaje central funciona como elemento semántico expansivo y metáfora expandida mediante complejos procesos de resemiotización y decodificación a lo largo de esta novela. Por eso, Cleo se asocia a la producción del lenguaje: Cleo “parlante”, “lenguaraz” “discursiva” y “elocuente”. Cleopatra es un órgano hablante, un pivote que potencia la narración y establece un sabotaje de todo sentido de estabilidad para ejercer su potencia discursiva como dispersión y cataclismo: “No, Catalina querida, esto no termina acá. No se termina ni en pedo: Yo sé que vos te creés que es tu libro y que entonces ponés lo que se te da la gana y se acaba donde se te canta el culo, pero estas equivocada: también es mi libro y sobre todo es el libro de la Virgen. (Cabezón, 2018. p.176).

Además, observo en *La Virgen Cabeza* una disputa recurrente por la titularidad de la enunciación en la pareja conformada por Qüity y Cleo. Hay una metamorfosis continua de su personaje Cleopatra, que deviene en Qüity, Carlos, María Cleopatra. Por añadidura, es una novela de multiplicación polifónica por su ampliación estereofónica y su ejercicio de ventriloquía. Así mismo, la potencia de su voz travesti y su interpelación para “contar su propia historia” su relación lésbica y *queer* con Qüity hace de Cleopatra un personaje disruptivo y discordante con el ordenamiento social y heteropatriarcal establecido.

Referencias

- Bajtín, M. M., & Dostoievski, F. M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de cultura económica.
- Barthes, R. (1980). *S/Z: an essay*. Siglo XXI.
- Belmonte, J. J. (2011). Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del XVI. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, (17), 286-310.
- Butler, J., & Pérez, M. J. V. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Ediciones Paidós.
- Cabezón, G. C. (2021). *Les aventuras de China Iron*. L'Ogre.
- Cabezón, G. C. (2018). *La Virgen Cabeza*. Nitro/Press.
- Carpentier, A. (1990). *Ensayos*. Siglo XXI.
- Chakravorty Spivak, G. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Editorial El cuenco de plata.
- Daniel, C. (2004). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Editora Iluminuras.
- De Balzac, H. (2020). *Sarrasine*. Graphic Arts Books.
- Egiptoexclusivo.com (n.d.) *Las Mejores películas sobre Cleopatra*. Retrieved, noviembre 13, 2021 from <https://www.egiptoexclusivo.com/blog/las-mejores-peliculas-sobre-cleopatra/>
- Francesconi, L. H. K. (2018). Ópera e gênero: personagens em travesti em um nova perspectiva. <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/156003>

- Gaya, S. G. (1961). La obra poética del Príncipe de Esquilache. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15(1/2), 255-261. <https://www.jstor.org/stable/40297527>
- Hernández, S. M (2015). Dialogismo y alteridad en Bajtín. *Contribuciones desde Coatepec*, (21), 11-32. Arregui, M. *Illuminuras Ltda.*
<https://www.redalyc.org/pdf/281/28122683002.pdf>
- Marcello, E. (2015). El mito histórico de Cleopatra en Calderón y sus contemporáneos. *El mito histórico de Cleopatra en Calderón y sus contemporáneos*, 267-286.
<https://www.torrossa.com/en/resources/an/3318740>
- Molina, C. J. (2021). Ventriloquia sadeana en la villa de *La virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara. *REVELL: Revista de Estudios Literarios da UEMS*, 2(22), 124-142.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8085179>
- Perlongher, N. (1991). *Caribe transplantino: poesía neobarroca cubana e rioplatense*. Editora *Repositório Institucional UNESP*
- Romo, J. M. Travestis en Roma. Un pasaje Satírico: Juvenal, II 82-116.
<https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/49892509/>
- Sarduy, S. (1981). *Cobra*. Edhasa.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Fondo de Cultura Económica.
- Shakespeare, W. (2012). Antonio y Cleopatra (Vol. 349). *Newton Compton Editori*.
- Urquijo.(2011). *Androginia en teatro*.
[Scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Shakespeare](https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Shakespeare)
- Virgendelacabeza.net (n.d.). *Historia Virgen de la cabeza*, Retrieved, mayo 21, 2020
<https://virgendelacabeza.net/historia/>
- Villaceque, S. (2011). El hermafrodita y sus avatares: una lectura sociocrítica de la intersexualidad e interculturalidad en la obra de Dalí. *Sociocríticas*, 26(1), 367-404.

REFLEXIONES SOBRE LAS EXPERIENCIAS TRAUMÁTICAS EN *JULIA* DE ANA MARÍA MOIX: UNA MIRADA PROFUNDA A LA AUTOFORMACIÓN FEMENINA

Reflections on traumatic experiences in *Julia* by Ana María Moix: a
deep insight into female self-formation

Shuhua Fu
Universidad de Sevilla

Resumen: La novela *Julia*, escrita por Ana María Moix, una reconocida poeta perteneciente al movimiento de los novísimos, ha sido objeto de análisis exhaustivo por parte de críticos literarios en el contexto de la literatura contemporánea española. Esta obra desempeña un papel significativo tanto en la genealogía de la escritura femenina al presentar la autoformación femenina desde una perspectiva de género y desde la voz de una mujer, como en el canon de la literatura española contemporánea, siendo un referente de la literatura de la nueva generación en vísperas de la transición española. El objetivo de este estudio es proporcionar una nueva interpretación de la novela desde la perspectiva del trauma, investigando las diversas modalidades de los traumas experimentados y explorando la interrelación entre la experiencia personal y los aspectos sociales y colectivos que la rodean.

Palabras clave: *Julia*, Ana María Moix, trauma, autoformación femenina, escritura femenina.

Abstract: The novel *Julia*, written by Ana María Moix, a renowned poet belonging to the novísimo movement, has been extensively analyzed by literary critics in the context of contemporary Spanish literature. This work plays a significant role both in the genealogy of women's writing, as it presents female self-formation from a gender perspective and through the voice of a woman, and in the canon of contemporary Spanish literature, serving as a marker of the literature of the new generation on the eve of the Spanish transition. The aim of this study is to provide a new interpretation of the novel from the perspective of trauma, investigating the different modalities of the experienced traumas and exploring the interrelations between personal experience and the social and collective aspects that surround it.

Keywords: *Julia*, Ana María Moix, trauma, female self-formation, women's writing.

1. Introducción

La novela *Julia*, publicada en 1970, marca el debut literario de Ana María Moix, que fue la única mujer entre los *Nueve novísimos poetas españoles* catalogados por José María Castellet en 1970. Desde su lanzamiento, la novela ha sido objeto de numerosas críticas desde diversas perspectivas, entre las que destacan la homosexualidad y

el lesbianismo (Perez-Sanchez, 1988), el determinismo ambiental (Alemán, 2022), el diálogo generacional con Rosa Chacel (Bezhanova, 2012), la distorsión de la identidad (Jones, 1997) y el exilio interior (Mayock, 2003). Es evidente la atención que los críticos han prestado a las particularidades de la autoformación de Julia, que se ha convertido en una referencia inevitable en la evolución histórica de la novela de aprendizaje femenino.

La novela de formación femenina se diferencia de la novela de formación masculina, originada en el género del *bildungsroman*, debido a los distintos desafíos y expectativas sociales que enfrentan las mujeres en su desarrollo personal. Mientras que el aprendizaje masculino en el *bildungsroman* se caracteriza por la influencia formativa de los acontecimientos en la personalidad del protagonista (Fontela, 1996, p. 52), un proceso de autodescubrimiento en el que el héroe explora el mundo exterior y sus propios límites a través de diversas experiencias como viajes, amor y trabajo, la formación femenina es más compleja y conflictiva debido a las restricciones y cohibiciones impuestas a las mujeres en su comportamiento, deseos y metas personales. A diferencia de un proceso gradual, el desarrollo femenino ocurre a través de momentos epifánicos y no se limita a la etapa de la adolescencia (Lago, 1996, p. 46). En el caso de Julia, su desarrollo personal se presenta de forma circular y estancada, incapaz de evolucionar exitosamente, a pesar de sus constantes luchas contra la realidad exterior y su pasado. Este estudio tiene como objetivo brindar una nueva interpretación de la autoformación de Julia desde la perspectiva de la teoría del trauma, lo que nos permite comprender mejor el fracaso en su proceso de autodesarrollo.

La teoría del trauma encuentra sus orígenes en el libro de Sigmund Freud titulado *Más allá del principio del placer* (1920), donde expone sus perspectivas sobre el trauma psicológico y otros aspectos relacionados. A partir de mediados de la década de 1990, la investigación en el campo de la teoría del trauma ha experimentado un notable auge. Obras teóricas emblemáticas incluyen *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (1992) de Dori Laub y Shoshana Felman, *Trauma: Explorations in Memory* (1995) y *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1991) de Cathy Caruth (Nigel Hunt, Dominick LaCapra y Judith Herman también ofrecen estudios sugestivos que enriquecen la investigación del trauma en diferentes ámbitos). Como sugieren los títulos de estos libros, la investigación en teoría del trauma ha sido interdisciplinaria desde sus inicios. Según la definición de Caruth, el trauma se refiere a una experiencia abrumadora de eventos repentinos o catastróficos, donde la respuesta al evento se manifiesta en la repetición a menudo retrasada e incontrolable de alucinaciones y otros fenómenos intrusivos (Caruth, 1991, p. 181).

Esta definición subraya las cualidades de demora, devastación e incontrolabilidad del trauma. La experiencia traumática arraiga en la mente del individuo debido a la incapacidad de comprenderla hasta que el trauma pueda ser reconocido y relatado. Dado que el individuo no puede comprenderlo, la experiencia traumática a menudo se manifiesta en su psicología a través de pesadillas, flashbacks, alucinaciones y otros fenómenos intrusivos, lo que hace que el individuo experimente repetidamente las dolorosas consecuencias del trauma. El suceso traumático deja una huella duradera en la memoria del individuo, y la repetición de la experiencia traumática puede considerarse como un esfuerzo subjetivo del individuo por

reconstruir el evento traumático y tratar de comprenderlo y asimilarlo cognitivamente (Caruth, 1991, pp. 181-182).

En el presente estudio, adoptamos un enfoque metodológico interdisciplinario con el propósito de analizar el trauma en su contexto sociohistórico y desde una perspectiva de género. Nuestra finalidad radica en examinar cómo las experiencias traumáticas influyen en el proceso de autoformación de Julia, a través del análisis de sus representaciones, características y las reacciones de la protagonista. Además, nos enfocamos en investigar la relación entre los traumas y el fracaso en el desarrollo personal de las mujeres. A través de un análisis detallado, buscamos comprender el impacto de estos traumas en la construcción de la identidad y el crecimiento individual de las mujeres, aportando así una nueva perspectiva al campo de estudio.

2. Julia, una novela de autoformación femenina por la reconocida poeta de la generación Novísimos

La novela *Julia* narra una noche de insomnio en la que la protagonista, una joven de veinte años llamada Julia, rememora los acontecimientos que la llevaron a intentar suicidarse. Ella busca el origen de sus actuales ansiedades no en un evento específico, sino en un proceso largo y gradual que describe como una película entrecortada, con secuencias oscuras, veladas y olvidadas, pero con una evidente continuidad. Esta secuencia a la vez continua e interrumpida registra algo que se ha perdido, aunque no se especifica con precisión qué es. Esta pérdida está vinculada a una progresiva degradación del extraño y peculiar universo llamado Mamá, y su narración mnemónica en forma de una pequeña historia impulsa la trama narrativa.

En esta novela de formación femenina, la autora aborda temas recurrentes en la escritura femenina, como el desamor materno, la conciencia sexual y el conflicto generacional. Además, presenta temas peculiares que surgen en su contexto sociohistórico, como la figura de la chica rara, el conflicto social entre conservadores y liberales, la homosexualidad y el acoso sexual. Estos últimos dos temas están relacionados con la influencia del feminismo extranjero de los años sesenta del siglo XX.

La historia se desarrolla desde dos perspectivas narrativas entrelazadas y complementarias, explorando tanto la subjetividad interna de la protagonista como una narración en tercera persona. Esto sumerge al lector en la mente y experiencia personal de la protagonista, generando una conexión íntima con sus sentimientos y pensamientos más profundos, así como una visión amplia de la trama y los personajes.

Además de la dualidad narrativa interna y externa, es destacable la influencia del cine y sus técnicas narrativas en la obra. Se hace referencia frecuente a películas y estrellas de cine (Moix, 1972, pp. 87, 107, 137), y en la descripción de la casa del abuelo, cuando Julia llega por primera vez, la narración y la descripción siguen su perspectiva visual. Primero se muestra la vista desde el exterior, luego el interior de la sala con su mobiliario y adornos, y finalmente se centra en la conversación que tiene con su tía (Moix, 1972, pp. 87-88). Según Luis F. Costa, la presencia de recursos cinematográficos en *Julia* refleja la hipocresía social que la autora

quiere demandar: “Si nuestro mundo se basaba en fantasías de celuloide, el mundo de afuera resultaba ser un mundo no menos fantasioso” (Costa, 1978, p. 15).

La presencia notable de elementos de la cultura popular en la narración, como el cine, las estrellas, la televisión y la radio, se enmarca dentro de la poética de los novísimos, quienes buscan fusionar la cultura de masas. Según Fabrizio Cossalter, esta innovación en la expresión poética representa un intento de romper con la hegemonía de la alta cultura al fusionarse con la cultura popular, en contraposición a la decadencia de un régimen político en declive. En el ámbito artístico, los medios de comunicación masiva tienden a imponer símbolos y mitos de reconocimiento universal, creando personajes y arquetipos fácilmente identificables (Cossalter, 2009, p. 46). La influencia del cine también se refleja en el ritmo narrativo logrado mediante la alternancia de los puntos de vista de Julia y Julita, lo que proporciona una perspectiva dual que abarca tanto la experiencia presente de Julia como los recuerdos de su infancia representados por Julita. De esta manera, la estructura de la trama se caracteriza por la combinación de narración intercalada y retrospectiva, creando una estructura narrativa compleja y enriquecedora que facilita la representación de las experiencias traumáticas de la protagonista y promueve la asimilación y empatía por parte del lector. A partir de aquí, profundizaremos en el análisis de las experiencias traumáticas de Julia y su impacto en su desarrollo personal.

3. Los impactos traumáticos del desamor materno, acoso sexual y la falta de comunicación externa

De la infancia a la adolescencia, Julia experimenta traumas en diversas relaciones interpersonales: la relación con su madre, las relaciones de género y su interacción con el entorno. Entre los distintos traumas, el desamor maternal ocupa un lugar central en su infancia, dejando una profunda huella en su personalidad caracterizada por la inseguridad y un anhelo desesperado de amor. La madre de Julia encarna la imagen típica femenina de una clase social burguesa, centrada en valores superficiales y conservadores. El apego que Julita (la forma en que se refiere a la joven Julia en su infancia) muestra hacia su madre es evidente e incontrolable desde sus primeros recuerdos:

Julia recordaba perfectamente cuando tenía cuatro o cinco años y Mamá, al despertar por la mañana, la llamaba desde la cama. Ella, Julita, llevaba un par de horas levantada y deambulaba por las habitaciones cercanas del dormitorio de Mamá por si a ésta se le ocurría llamarla. (Moix, 1972, p. 17)

La infancia de Julita está marcada por innumerables momentos en los que espera la atención de su madre. Sin embargo, la actitud irritable de esta última hace que “se había sentido ella querida por Mamá: a ráfagas” (Moix, 1972, p. 17). Además de la naturaleza efímera y arbitraria de la atención materna, la indiferencia, la frialdad y la autocracia de su madre, repetidas una y otra vez, destruyen su autoestima y erosionan por completo su confianza. El acoso sexual que Julita sufre por parte del amigo de su madre, Víctor, deja una profunda huella en la formación de la identidad de Julia y también afecta su posterior conciencia sexual. El trauma irreparable del abuso sexual se agrava por la fría y violenta reacción de su madre. La primera vez que Julita se siente incómoda con el contacto de Víctor, intenta buscar protección de su madre, quien la ignora y la reprende con gritos y cachetadas

(Moix, 1972, p. 60). Después de sufrir abuso sexual por parte de Víctor por segunda vez y regresar a casa de su madre, esta solo sabe “darle de bofetadas, descargando de ese modo la impaciencia sufrida” (Moix, 1972, p. 62). Además, el compromiso que la madre establece con Julita también resulta difícil de cumplir. Cuando la niña vive en casa de su abuelo Julio, no logra ver la presencia de su madre tal como habían acordado. La constante negligencia que Julita experimenta junto a su madre conduce finalmente a la decepción definitiva de Julia:

Desde la muerte de Rafael, Mamá se ocupaba más de Julia. Pero Julia la rehuía; ya no le gustaba que Mamá la acariciara y se metiera en sus cosas. Julia se daba cuenta de que Mamá echaba de menos a Rafael y recurría a ella para llenar el vacío. Había dejado de querer a Mamá, y tal pensamiento la llenaba de amargura y de remordimiento. La disgustaba verla en casa. Prefería cenar sola, con la abuela Lucía, a que Mamá la incordiará con el ligero afecto que de pronto parecía inspirarle. (Moix, 1972, p. 158)

El mencionado trauma del acoso sexual, caracterizado por la violencia física y psicológica, representa la experiencia más tormentosa para Julia. El contacto físico que Víctor tiene con Julita en dos ocasiones adquiere un marcado matiz sexual que se repite en la memoria de Julia, rememorando el opresivo aliento, el olor de su cuerpo y el incómodo contacto de las piernas de Julita:

Recordaba que el sol le caía de plano sobre los ojos, no se atrevía a respirar porque el olor del cuerpo de Víctor la mareaba, la arena le quemaba la espalda y la cabeza, y gritaba y golpeaba a Víctor, lo arañaba hasta que no pudo más y creyó morir de dolor. Alargó un brazo y notó las púas del erizo bajo su mano. Lo cogió, y lo aplastó contra la espalda de Víctor, que respiraba muy fuerte. Julia recordaba el mal aliento en sus narices, el grito de Víctor, y los golpes recibidos a continuación. (Moix, 1972, pp. 61-62)

Después de regresar a casa y recibir las bofetadas de su madre, quien no tiene conocimiento de lo que le sucede a su hija, Julita queda paralizada en la puerta de la casa, incapaz de comprender su entorno. La sensación opresiva y traumática se transmite al lector a través de la repetida descripción de la siguiente escena:

Julita, sentada en el portal de la casa, pequeña y delgada, los pies descalzos, las trenzas medio deshechas, el pantalón corto y el jersey azul marino con un ancla dibujada en el pecho, la mirada baja, fija en dos piedras que machacaba una contra otra. (Moix, 1972, p. 63)

La imagen recurrente de Julita sentada en el portal de la casa se presenta en ocho ocasiones a lo largo de la novela, desempeñando un papel fundamental en la evidencia y representación del impacto de las experiencias traumáticas de Julia, siendo objeto de análisis detallado en secciones posteriores. El impacto devastador de la violencia que Julita experimenta ha dejado profundas marcas en sus relaciones interpersonales, especialmente en su manera de relacionarse con el género opuesto. No muestra ningún interés en las relaciones románticas durante su adolescencia e incluso puede experimentar repugnancia hacia el amor sexual. El beso de Carlos desencadena en ella una sensación de asco y desencadena pesadillas perturbadoras:

Los labios de Carlos se deslizaban por la mejilla, buscando los suyos. Sintió el contacto húmedo de la boca de Carlos apretando la suya, y el estómago se le revolvió. Le dio un empujón y echó a correr.

[...]

Se frotó los labios una y otra vez con un pañuelo empapado con agua de colonia.

[...]

Aquella noche despertó con un grito de horror. Tuvo la sensación de estar encerrada en un armario, o en un ataúd, y que jamás lograría salir de allí. No podía respirar. El corazón le latía con fuerza, o bien se le detenía. (Moix, 1972, pp. 208-209)

Además de la decepción con su madre y el acoso sexual, la falta de comunicación con el exterior se convierte en otro trauma abrumador para Julia. En el proceso de su desarrollo personal, la interacción con los demás juega un papel fundamental en la afirmación de la identidad del sujeto. Sin embargo, debido a su personalidad “peculiar”, Julia encuentra pocas amistades en el colegio. Incluso cuando cree que su compañera Lidia podría ser amable con ella, esta la traiciona fácilmente. La única persona que puede brindar consuelo en la vida de Julia, aparte de su hermano Rafael, es Eva, una amiga de su padre. Julia se siente atraída por la personalidad abierta y progresista de Eva. Sin embargo, su madre desaprueba cualquier relación entre ellas y prohíbe su comunicación. Encerrada en casa, Julia busca consuelo llamando a Eva, pero en el teléfono esta se muestra indiferente, lo que provoca una desesperación y una crisis definitiva en el sujeto: el suicidio.

4. Un acercamiento crítico a las experiencias traumáticas de Julia

El *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-IV)* (1995) define el trastorno por estrés postraumático (TEPT) como la respuesta a un evento traumático que representa una amenaza real o potencial de muerte, lesiones físicas graves o violencia sexual. También se incluyen situaciones en las que el individuo presencia o se entera de que un ser querido ha experimentado una amenaza similar. Estos eventos traumáticos pueden manifestarse en la psique del individuo a través de pesadillas incontrollables, alucinaciones y otros síntomas intrusivos. Los afectados pueden experimentar miedo, indefensión, pánico y otras respuestas emocionales, lo que puede resultar en dificultades para conciliar el sueño, hiperactividad, irritabilidad, hipervigilancia, dificultad para concentrarse, depresión severa y otros síntomas psicológicos. A continuación, analizaremos el impacto de los traumas en las posteriores experiencias de Julia, examinando sus esfuerzos de recuperación y la interrelación de los traumas personales con el trauma colectivo en su contexto sociohistórico.

4.1. Las secuelas de las experiencias traumáticas en la vida de Julia

La primera secuela de las experiencias traumáticas en la vida de Julia se manifiesta a través de los flashbacks de la memoria, las pesadillas y el sentimiento de temor persistente. La imagen de Julita sentada en el portal de la casa, vistiendo su suéter azul marino con un ancla dibujada en el pecho, se repite numerosas veces en la mente de Julia, llevándola una y otra vez a sentirse indefensa y abrumada tras haber sufrido el acoso sexual de Víctor y la indiferencia de su madre. En sus pesadillas, las mismas imágenes que experimentó durante una pesadilla en su infancia se repiten: la despedida de su madre en medio de un incendio devastador. Aunque este recuerdo sea angustiante para ella, revive una y otra vez las sensaciones incontrollables de temor que invadieron su cuerpo en aquel momento:

Se cubrió la cabeza con el embozo de la sábana y se acurrucó bajo las mantas apretando las rodillas contra el pecho hasta quedar hecha un ovillo. Tenía la boca seca. Intentó dominar el temblor que le sacudía el cuerpo. El corazón le latía en la garganta y las palpitaciones alcanzaban demasiado aprisa los oídos para poder contenerlas. Trató de aspirar hondo y relajar los músculos. Tenía la impresión de que le faltaba aire, de que iba a asfixiarse. La respiración, contenida algunos segundos, le producía un dolor insoportable en el pecho, y cuando la dejaba escapar, entrecortada,

creía oír los alaridos de otro cuerpo que no era el suyo, e iban a despertar a toda la casa. (Moix, 1972, p. 9)

Como Judith Herman señala, la memoria traumática se caracteriza por un silencio sin palabras y suele manifestarse a través de la repetición de conductas, pesadillas o recuerdos en forma de flashbacks (Herman, 1995, pp. 175-177). En la memoria traumática, las escenas traumáticas se repiten en sueños o en fantasías diurnas, invadiendo la memoria con repeticiones de eventos traumáticos o imágenes que se presentan una y otra vez. Además, no podemos ignorar que el trauma es siempre una repetición del sufrimiento, lo que significa que las regresiones al pasado hacen que el trauma se reproduzca en el presente (Navarrete Barría, 2018, p. 14). Todas las sensaciones experimentadas en la experiencia pasada se vuelven a experimentar en cada flashback, lo que causa un nuevo deterioro para la víctima.

El flashback o la re-elaboración de la experiencia traumática puede experimentar un retraso o una demora significativa. La mente de Julia revive la pesadilla y el acoso sexual de la infancia cuando Julia ya es adolescente. Según Caruth, hay veces en las que se produce una respuesta retardada a un evento abrumador, manifestándose a través de alucinaciones repetitivas e intrusivas, sueños, pensamientos o comportamientos derivados de la experiencia, acompañados de una sensación de entumecimiento que puede haber comenzado durante o después del evento. Además, puede haber un aumento de la excitación en respuesta a estímulos que recuerdan el evento (Caruth, 1995, p. 4). Podemos observar que las reacciones de repugnancia después del beso de Carlos son mucho más intensas que las experimentadas en el momento del trauma. De manera similar, podemos observar esta misma dinámica en el sufrimiento que experimenta Julia debido a la pesadilla de la pérdida de su madre que tuvo Julita.

La demora en la memorización de las experiencias traumáticas está relacionada con la inhibición de la capacidad para relatar lo experimentado. Según Sandor Ferenczi, el trauma perturba gravemente la capacidad de simbolización. “First, there is the entire paralysis of all spontaneity, including all thinking activity and, on the physical side, this may even be accompanied by a condition resembling shock or coma” (Ferenczi, 1955, p. 137). Como resultado, la escena traumática se vuelve inaccesible para el individuo traumatizado; aunque pueda comprenderla de manera intelectual, también duda de su existencia. El evento traumático va acompañado de una forma de amnesia relativa (Loriga, 2018, p. 20). Después de sufrir la violencia de Víctor, Julita queda inmovilizada en la playa hasta que la encuentran. No puede recordar cuánto tiempo pasó allí, afligida tras la partida de Víctor. Cuando Arturo le pregunta qué sucedió, no puede entenderlo ni responder. Al regresar a casa, sufre bofetadas y gritos por parte de su madre, y tampoco puede comprenderlo (Moix, 1972, p. 62). Para aquellos que han experimentado traumas como el abuso sexual, el maltrato o el abandono durante su infancia, es común presentar síntomas como dolor físico y emocional, insensibilidad, autolesiones y cambios en la personalidad (Terr, 1994, p. 272). Durante la transición a la adolescencia, la experiencia traumática del abuso sexual provoca que Julia experimente una repetición constante del trastorno a nivel tanto corporal como mental. Por un lado, siente temor y repugnancia hacia las relaciones sexuales heterosexuales, mientras que, por otro lado, evita identificarse con Julita y atribuye a ella todas las experiencias cargadas de dolor:

Su sola presencia le hablaba con imágenes, sensaciones, recuerdos que la asaltaban y que ahora Julia rechazaba, como si no le pertenecieran, atribuyéndoselos a Julita, como si Julita y ella fuesen dos personas distintas. (Moix, 1972, p. 63)

La represión de los recuerdos traumáticos puede considerarse como una estrategia defensiva utilizada para protegerse del sufrimiento. Pierre Janet sugiere que esta estrategia se asemeja al mecanismo de “evitación” (Janet, 1925, p. 597). Al mantener los recuerdos reprimidos, se sumergen en el subconsciente, separándose de la conciencia. Como resultado de esta represión, se produce la disociación (Hunt, 2010, p. 63). La disociación impide que el sujeto pueda reproducir plenamente el evento traumático. Cuando en la mente de Julia surgen recuerdos relacionados con los traumas de su infancia, las imágenes que la acosan son confusas, fragmentadas y borrosas:

La presencia de Julita en la mente arrastraba a Julia hacia un recuerdo que al principio aparecía claro, completo, con una fuerza irrefrenable y cuya nitidez se desvanecía luego con la misma brusquedad con que había renacido en su memoria, dejándola dolida, llena de rencor. Una sensación angustiosa de calor, una mañana en la playa, un sol aplastante quemando la arena. (Moix, 1972, p. 60)

Cuando Julia recuerda la experiencia de la pesadilla, en la cual se despidió de su madre en un gran incendio, se describen en detalle la psique y la angustia de Julita mientras espera en la puerta a su madre. Escucha programas de radio para tratar de calcular el momento en que mamá saldrá. Estas representaciones mentales se centran en la conciencia subjetiva y no logran proporcionar una narración objetiva del evento. Según Caruth, la incapacidad para observar plenamente el acontecimiento tal como sucede o la necesidad de observarse a uno mismo para poder hacerlo son secuelas adicionales del trauma en la percepción de los eventos (Caruth, 1995, p. 66).

Otro impacto que el trauma tiene sobre Julia es la distorsión de su identidad, manifestada en la separación de sus dos identidades: Julia y Julita. La adolescente Julia se niega a aceptar las experiencias traumáticas del pasado, rechazando así identificarse con Julita. No obstante, las reacciones emocionales y corporales de Julita frente al trauma quedan grabadas en el cuerpo adolescente de Julia, impidiendo su madurez y desarrollo.

4.2. El silencio externo y los obstáculos en la sanación del trauma

La sanación del trauma requiere reconectar con el amor por la humanidad, enfrentar abiertamente nuestras relaciones con los demás y sumergirnos en el mundo exterior, uniendo así nuestro ser con el entorno a través del amor (Hunt, 2010, p. 378). Julia también busca establecer conexiones íntimas con el exterior. Durante su estancia en casa de su abuelo Julio, encuentra alegría en la ternura de su tía Elena y se siente segura bajo la protección de su abuelo. Al ingresar a la escuela, la profesora Mabel se convierte en una figura alternativa de amor materno perdido, brindando protección a la joven aislada.

Además del amor, la seguridad y la confianza que se necesitan del exterior, la comunicación con el entorno desempeña un papel crucial en la recuperación del trauma. Dori Laub explica que la presencia de un oyente para el trauma no es simplemente complementaria, sino esencial para elaborar la experiencia (Laub, 1992, p. 57). Hasta ahora, las únicas personas con las que Julia ha logrado establecer cierta comunicación son Rafael y Eva. El primero, un buen hermano y amigo de Julia, falleció tempranamente por una

enfermedad, y la segunda, por su ideología liberal y moderna, comparte la misma posición que Julia en oposición a su familia. Sin embargo, la amistad de Eva solo brinda a Julia ánimo y fuerza para enfrentar el mundo exterior, pero aún no cumple el papel de un oyente ni interviene en la reconstrucción de sus experiencias traumáticas.

No obstante, Julia experimenta un gran sentimiento de alienación y silencio proveniente del exterior. En su familia, está rodeada de indiferencia e ignorancia por parte de sus padres. Cuando la profesora Mabel le habla a su madre sobre la situación de aislamiento que enfrenta Julia en la escuela, la madre se siente irritada por ser acusada de no comprender a su hija (Moix, 1972, p. 178). El papel del padre, en la mayoría de los casos, es ausente en la vida de Julia. Para ella, su padre siempre está “sentado en su sillón, despertaba o levantaba la cabeza del periódico: Haced cuanto os plazca, pero dejadme en paz; no quiero preocupaciones” (Moix, 1972, p. 33). La actitud intolerante y las peleas que tiene con la madre y la abuela hacen que Julia sospeche durante mucho tiempo de una alianza implícita entre ellos dos. Sin embargo, después de que su padre regresa a casa debido a su debilidad tras la separación, Julia se siente indignada y traicionada. En el hospital, tras su intento de suicidio, Julia se ve obligada a aceptar la realidad de que no existe una alianza entre ellos:

Se mordió los labios en un último intento de callarse, pero al final le dijo: ¿Por qué regresaste? ¿Qué dices, Julia? Tú volviste a casa. Papá le puso la mano en la frente. Julia oyó cómo él murmuraba: Dios mío, delira. Tuvo ganas de reír por la expresión trágica de Papá. Una enfermera entró en la habitación: Váyase, es mejor, le inyectaré un calmante. Julia se volvió hacia la ventana y empezó a llorar, muy despacio, silenciosamente. La alianza con Papá nunca existió. (Moix, 1972, p. 36)

En cuanto a las relaciones con sus compañeras, Julia siempre se siente como la chica extraña, incapaz de comprender sus intereses y temas de conversación. La peor experiencia fue con Lidia, quien al principio parecía amigable con Julia, pero luego la traicionó y humilló al decir que Julia “era débil y cobarde: siempre la vencerían” (Moix 1972, p. 177).

Según Sabina Loriga, al interpretar la teoría del trauma de Ferenczi, el trauma tiene una naturaleza bifásica. Existe una estrecha conexión entre los impactos psíquicos y la realidad externa, y esta conexión se desarrolla en dos etapas: la del evento traumático en sí mismo y, posteriormente, la del silencio de los demás, quienes a veces, por buenas intenciones, evitan mencionar la naturaleza traumática del evento (Loriga, 2018, p. 21). Es importante destacar que el silencio que rodea a Julia en su entorno no es producto de buenas intenciones, sino de la indiferencia y falta de comunicación en la sociedad. Este silencio puede entenderse como una consecuencia del trauma, que dificulta la expresión del dolor y crea una barrera silente entre el “yo” y su entorno íntimo y social (Navarrete Barría, 2018, p. 14).

La validación de la subjetividad ocurre en el proceso de interacción entre dos o más individuos. Esta lógica también se aplica al proceso de superación del trauma. Sin embargo, los escasos vínculos personales que Julia tiene con su entorno, como su abuelo, su tía Elena, la profesora Mabel, su hermano Rafael, Lidia y Eva, desaparecen de su vida después de brindarle un consuelo efímero y, en algunos casos, causarle más daño. En este sentido, la falta de comunicación del individuo con su entorno después del evento traumático revela una ruptura radical en su ser individual, ya que se daña la “intersubjetividad” en sus relaciones con el mundo, impidiendo así su renovación y actualización a lo largo del tiempo (Navarrete

Barría, 2018, p. 14). La traición y la desconexión de los aliados constituyen un trauma de efecto devastador para la víctima. Un evento traumático, por su propia naturaleza, perturba las estructuras sociales y personales establecidas, así como los sistemas de creencias del individuo. Por esta razón, al final de la novela, Julia opta por suicidarse. Y observamos que tanto al principio como al final de la obra, se repite la sensación de colapso de Julia, incapaz de sentir el paso del tiempo, de evolucionar y dominada por Julita:

Sólo Julita había existido durante aquellos quince años, de los que nada, absolutamente nada, quedaba. Ella, Julita, pequeña, delgada, los pies descalzos y las trenzas deshechas, lo borraba todo con su presencia. Se vengaba reapareciendo ahora, al cabo de tanto tiempo. Julia, al fin, comprendió la trampa tendida por Julita, su venganza.

[...]

Julita había vencido, y estaba allí, pequeña, sola, con el pantalón corto y un jersey azul marino con un ancla dibujada en el pecho. (Moix, 1972, pp. 216-218)

La contraposición entre Julia y Julita resalta y concreta el impacto y las secuelas del trauma de manera significativa. Julia encarna al personaje adolescente que busca liberarse de las experiencias traumáticas y lograr su formación y desarrollo exitoso. Sin embargo, se encuentra atrapada por la presencia recurrente de Julita, quien representa todo lo relacionado con el trauma, incluyendo las sensaciones y reacciones tanto a nivel corporal como psicológico durante y después del evento traumático. El constante conflicto entre Julia y Julita refleja el proceso contradictorio de la autoformación de la protagonista, al mismo tiempo que representa la persistencia y repetición del impacto del trauma a lo largo de su proceso de desarrollo personal.

Por lo tanto, Julia ha intentado deshacerse de Julita para alcanzar una nueva identidad y avanzar en su desarrollo personal. Sin embargo, sus esfuerzos han sido en vano, ya que Julita ha triunfado y se ha arraigado de manera permanente en la identidad de Julia, manteniendo un impacto constante debido al trauma. Como resultado, la formación personal de Julia se ve truncada, ya que no logra superar las experiencias traumáticas, tanto las originales como las derivadas de la indiferencia y el silencio de su entorno. La distorsión entre los sujetos, Julia y Julita, genera un desequilibrio en su subjetividad, dejando a Julia estancada y atrapada en un estado perpetuo de conflicto y alienación.

4.3. La interrelación entre el trauma personal y el contexto histórico

Según el teórico del trauma LaCapra, en las novelas, los traumas individuales de los protagonistas están estrechamente vinculados a la época y al contexto cultural en el que se desarrollan. Las experiencias traumáticas de los personajes en las novelas reflejan, en cierto modo, el destino condicionado por una determinada época, en la cual múltiples individuos han experimentado desgracias similares. En la formación del personaje, este suele habitar dos tipos de espacios: el familiar y el social. La relación entre la formación personal y la cultura e ideología del entorno puede llevar a que el trauma personal tenga sus raíces en el trauma colectivo (LaCapra, 2001, p. 21).

Julia crece en una familia marcada por constantes conflictos internos e irreconciliables. El odio y la discordia entre su abuelo paterno, Julio, y su abuela materna, Lucía, tienen un impacto directo en los desacuerdos en el matrimonio de sus padres. Estas disputas conyugales influyen de manera significativa en la infancia y adolescencia de la protagonista.

Julita recuerda con frecuencia en sus recuerdos de la infancia las peleas entre sus padres, quienes no prestan atención a su crecimiento ni a sus necesidades psicológicas. Es interesante observar que el abuelo Julio y la abuela Lucía encarnan dos ideologías opuestas en la sociedad española: la liberal y la conservadora. La oposición entre estos dos bandos se acentúa durante la Guerra Civil y persiste entre los españoles en la posguerra. Este conflicto generacional se representa claramente en la novela:

Julita había oído contar a la abuela Lucía que don Julio era anarquista (de la peor calaña, un bandido). Ambos, la abuela Lucía y don Julio, se habían declarado la guerra antes de que Mamá y Papá se casaran. El argumento más contundente que usaba la abuela Lucía contra él era que don Julio no quiso asistir a la iglesia el día de la boda de Mamá, era un grosero y un maleducado, no tenía alma y durante la guerra se hartó de matar a curas y monjas. También don Julio echaba pestes de la abuela Lucía y de Mamá. A veces el abuelo y tía Elena discutían sobre el tema. Don Julio aseguraba que Papá nunca debió casarse con una hija de aquella arpía: una beatona insoportable, una hipócrita, una ricachona asquerosa, y su hija una estúpida. Tía Elena las disculpaba: Cada cual es como es, y qué se le va a hacer. Matarlas, eso hay que hacer, gritaba el abuelo con tono virulento, matarlas. Mi hijo es un imbécil, un débil. Dejar su carrera para cuidarse de una fábrica de calcetines y calzoncillos... (Moix, 1972, pp. 99-100)

Caruth señala que la experiencia traumática es contagiosa, ya que el trauma nunca es meramente personal y está arraigado en los traumas de los demás (Caruth, 1991, pp. 181-192). Los padres han heredado el trauma de los conflictos ideológicos de sus abuelos, y esta carga se ha transmitido a la generación de Julia. En su proceso de autodescubrimiento, Julia se identifica cada vez más con su abuelo, lo que la lleva a sospechar de una posible alianza entre él y su padre, y siente atracción hacia Eva. Sin embargo, enfrenta constantemente la oposición de su madre y su abuela en el ámbito familiar. La transmisión intergeneracional de experiencias traumáticas ocurre dentro de las relaciones familiares, afectando la formación de la identidad de Julia y su percepción de sí misma. La discordia y el enfrentamiento entre los miembros de generaciones anteriores se transmiten inconscientemente a la generación de Julia, generando una escisión en su identidad. Como resultado, Julia no logra reconocerse entre sus familiares, lo que la lleva a la incomunicación y al aislamiento interno permanente.

La soledad y la falta de amor que caracterizan la formación de Julia están estrechamente relacionadas con la falta de apoyo externo, ya que la sociedad ha perdido el sentido de la unidad colectiva y se ha vuelto divisiva:

By collective trauma, on the other hand, I mean a blow to the basic tissues of social life that damages the bonds attaching people together and impairs the prevailing sense of communality. [...] "I" continue to exist, though damaged and maybe even permanently changed. "You" continue to exist, though distant and hard to relate to. But "we" no longer exist as a connected pair or as linked cells in a larger communal body. (Erikson, 1995, p. 187)

De esta manera, el trauma colectivo no solo afecta la experiencia traumática individual, sino que también intensifica el sufrimiento del individuo debido a la fragilidad de la identidad colectiva y la falta de vínculos comunitarios. En este contexto de trauma colectivo, el individuo continúa existiendo en medio de los cambios que se han producido, mientras que el otro también está presente, pero de manera distante e incluso disidente y repulsiva, lo que daña la noción de "nosotros" a nivel de la identificación individual en su proceso de formación. Por eso, para el individuo, la colectividad deja de ser un soporte válido, y el

sentido de comunidad se desvanece, dejando una estructura fragmentada y desconectada. El entorno se vuelve distante y difícil de alcanzar, y el sujeto se ve afectado y transformado.

Además de heredar el trauma de la generación anterior, el trauma personal de Julia también está arraigado en el contexto social presente. En la sociedad española de los años sesenta, se organizaban con frecuencia manifestaciones estudiantiles en protesta contra el régimen de Franco. En la novela, Julia y su hermano Ernesto se involucran en estas protestas. En un momento, Julia resulta herida durante los disturbios estudiantiles. El desastre provoca una fuerte desaprobación por parte de su abuela y su madre, quienes la castigan y la mantienen encerrada en casa como medida de prevención. A través de la conversación entre la abuela, el hermano Ernesto y Julia, se observa el surgimiento de una nueva generación y su inicial protesta contra el antiguo régimen, lo que, sin duda, genera tensiones y divisiones dentro de la familia:

Julia se echaba a reír ante las palabras de la abuela Lucía y el miedo de Ernesto. Tú eres comunista, gritaba la abuela. Te meterás en algún lío, serás nuestra vergüenza. Y amenazaba con encerrarla en casa y no permitir que se acercara a la universidad mientras no terminaran los disturbios. Ernesto, a solas con Julia, le preguntaba: ¿Qué tal por vuestra facultad? Nada. ¿Cómo nada? ¿Han detenido a alguien? Qué va, ¿crees que es la guerra? No, pero..., tengo miedo, a lo mejor... no sé qué hacer, ¿tú dimitirías? Eres un gallina, Ernesto. Sí, es cierto, pero chica, como soy delegado he de participar en las manifestaciones, de lo contrario quedo como un imbécil, y si me detienen... Papá y la abuela Lucía me matan. Julia se reía. ¿Crees que van a elegirte como víctima de la causa por guapo? No te burles, pero... en fin, aguantaré. (Moix, 1972, p. 195)

Los eventos traumáticos nunca ocurren en el vacío. Están intrínsecamente vinculados al entorno social que los propicia. La generación de Julia vive en una época caracterizada por diversos conflictos. Por un lado, experimenta su formación dentro de la cultura popular y se siente atraída por la ideología liberal importada desde el exterior; por otro lado, no puede formarse libremente por el persistente antiguo régimen con los mecanismos de la censura, prohibición, etc. Además. Esta confrontación ideológica también incide en el espacio familiar entre la generación antepasada y la nueva. Cuando los mayores todavía ejercen el poder e influencia en la autoformación de los jóvenes, se produce las tensiones familiares, igual que las tensiones sociales por la inconformidad producida entre el pueblo por las normas sociales y discursos.

Los eventos traumáticos nunca ocurren en un vacío. Están intrínsecamente vinculados al entorno social que los propicia. En el caso de la generación de Julia, esta vive en una época caracterizada por diversos conflictos. Por un lado, se encuentra inmersa en una cultura popular y se siente identificada y atraída por la ideología liberal; por otro lado, se ve limitada en su proceso de formación debido a las restricciones impuestas por el persistente antiguo régimen, que incluye mecanismos de censura y prohibición. Esta confrontación ideológica también se refleja en el ámbito familiar, donde la generación anterior ejerce poder e influencia sobre la autoformación de los jóvenes, generando tensiones tanto a nivel familiar como social debido a la inconformidad provocada por las normas sociales y discursos.

Las historias de vida tratan sobre un espacio en el que se revela la interconexión entre la esfera íntima y las experiencias colectivas. Al examinar el trauma individual dentro del contexto social, podemos comprenderlo en mayor profundidad, al mismo tiempo que obtenemos una mejor comprensión del entorno social al verlo reflejado en las vidas

individuales (Rogers, et al., 1999, p. 30). La regresión en el desarrollo personal de Julia y su colapso al intentar afirmar su identidad se deben también a la sociedad fragmentada y a la falta de intersubjetividad tanto en el ámbito intergeneracional como dentro de su propia generación.

5. Conclusiones

El presente estudio representa una contribución innovadora al ofrecer una nueva interpretación de la autoformación de *Julia* desde la perspectiva de la teoría del trauma. Esto nos permite comprender de manera más profunda el fracaso en el desarrollo personal de Julia y el papel crucial que desempeñan sus experiencias traumáticas, las cuales acompañan todo su proceso de autoformación y, en cierta medida, definen la evolución de su identidad e inhiben su posibilidad de formación personal.

El trauma que Julia experimenta desde la infancia hasta la adolescencia se origina tanto en el ámbito familiar como en el social. La falta de amor y la dinámica autoritaria en su relación con su madre han socavado su seguridad personal y autoestima. El acoso sexual que sufrió durante su niñez ha dejado a la joven emocional y físicamente paralizada, reviviendo constantemente aquella crisis. Además, la falta de comunicación con su entorno y el sufrimiento constante del acoso escolar han destruido su esperanza de desarrollar su identidad.

Las experiencias traumáticas, con sus características de flashbacks, repetición de la memoria y dificultad de simbolización del mundo exterior, constituyen el propio trauma, el cual se repite y renueva en cada momento de revivirlo. Además, la ausencia de comunicación con el exterior es fundamental en el fracaso del desarrollo personal de Julia, y el silencio proveniente del entorno la deja en un estado de aislamiento permanente, estancada en las secuelas del trauma. De esta forma, su identidad no puede desarrollarse y queda sometida y dominada por el trauma.

Además de estar relacionadas con experiencias traumáticas específicas, la formación personal de Julia está arraigada en un contexto sociohistórico determinado. Sus experiencias traumáticas personales se enmarcan en consonancia con los conflictos sociales y, en cierta medida, son herencia de la generación anterior debido a la naturaleza contagiosa del trauma. El trauma transmitido de generación en generación se ve condicionado por los cambios sociales actuales. La distorsión psicológica y corporal de Julia refleja la sociedad dividida de la España de su época. Cada individuo vive el trauma del otro, al mismo tiempo que contribuye a traumar al otro. Estas experiencias traumáticas son tanto personales como colectivas. En este sentido, la novela de formación femenina, escrita por una autora, nos proporciona una herramienta para comprender mejor el impacto del contexto social en el desarrollo personal, cómo influye en su identidad y conciencia, así como los desafíos que enfrenta el individuo en una determinada etapa histórica.

Referencias

Alemán, L. D. P. (2022). Determinismo y voluntarismo alegórico en la novela *Julia*, de Ana María Moix. En Borjabad, S. A. F., García, O. S. O. y Manzanera, A. G. (Eds.), *El*

devenir de la lingüística y la cultura: un estudio interdisciplinar sobre lengua, literatura y traducción (pp. 184-198). Dikson.

- Bezhanova, O. (2012). Female Bildungsromane by Rosa Chacel and Ana María Moix: An Intergenerational Dialogue. *L'Érudit franco-espagnol*, (1), 3-18.
- Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. The Johns Hopkins University Press.
- (1991). Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. *Yale French Studies*, (79), 181–192.
- Cossalter, F. (2009). Las raíces del desencanto. Notas sobre la memoria literaria de la Transición. En Pittarello, Elide y Bou, Enric (Eds.), *(En)claves de la transición: una visión de los Novísimos, prosa, poesía, ensayo* (pp. 39-56). Iberoamericana.
- Costa, L. F. (1978). Hipocresía y cine en la obra de Ana María Moix. *Letras femeninas*, 4(2), 12-22.
- Erikson, K. (1995). *Notes on Trauma and Community. Explorations in Memory*. Cathy Caruth (ed.). The Johns Hopkins University Press.
- Felman, S. y Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge.
- Ferenczi, S. (1955). Child-analysis in the analysis of adults. *Final Contributions*. Hogarth, 126-142.
- Fontela, M. D. L. Á. R. (1996). *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa española* (Vol. 25). Edition Reichenberger.
- Hunt, N. C. (2010). *Memory, War and Trauma*. Cambridge University Press.
- Herman, J. (1995). Trauma and Recovery: Contemporary Symbolic Depictions of Collective Disaster. *New York: Lang*, 175–177.
- Janet, P. (1925). *Psychological Healing: A Historical and Clinical Study, vol. 1*. Allen & Unwin.
- Jones, A. B. (1997). Ana María Moix and the Sacrifice of Order. *Letras femeninas*, 23(1/2), 27-40.
- Loriga, S. (2018). La cuestión del trauma en la interpretación del pasado. *Pasajes*, 40, 16–23.
- Laub, D. (1992). Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. En Felman, Shoshana y Laub, Dori (eds.), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (pp. 57-74). Routledge.
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing traum*. Johns Hopkins University Press.
- Lagos, M., (1996) *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Cuarto Propio.

- Moix, A. M. (1972). *Julia*. Seix Barral.
- Mayock, E. C. (2003). Enajenación y retórica exílica en Julia de Ana María Moix. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*. (10).
- Navarrete Barría, S. B. (2018). Figuraciones del silencio en la narrativa de la memoria: análisis desde el trauma. *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 64, 11–23. <https://doi.org/10.7764/aisth.64.1>
- Perez-Sánchez, G. P. (1988). *Gender and Sexuality in Transition: The Novel in Spain from the Early 1960s to the Late 1980s*. Cornell University.
- Pichot, P. (1995). *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-IV)*. Masson.
- Rogers, K. L., Leydesdorff, S. y Dawson, G. (1999). *Trauma and Life Stories: International Perspectives*. Routledge.
- Terr, L. (1994). *Unchained Memories: True Stories of Traumatic Memories, Lost and Found*. Basic Books.

EL SUICIDIO DEL «ÁNGEL DEL HOGAR»: UN ACERCAMIENTO A LA MATERNIDAD DE LAS POETAS CON TRASTORNO BIPOLAR. LOS CASOS DE ANNE SEXTON Y SYLVIA PLATH

The suicide of the "angel in the house": an approach to the motherhood of poets with bipolar disorder. The cases of Anne Sexton and Sylvia Plath

Sofía Morante Thomas
Universidad de Alcalá

Resumen: La representación de las escritoras como «malas madres» es hoy en día un hecho todavía discutido en diferentes ámbitos y disciplinas histórico-sociales, culturales y críticas. En el caso de las poetas Anne Sexton y Sylvia Plath, enmarcadas en la sociedad norteamericana de mediados del siglo XX, resulta si cabe más controvertido, ya que sufrieron un trastorno bipolar no diagnosticado. El presente artículo busca examinar la manera en la que ambas poetas, contra las constricciones sociales y familiares, y bajo su enfermedad, afrontan la maternidad abordándola en sus poemas como forma de terapia. Primeramente, se sondean aspectos de sus biografías para determinar cómo influyen estas en sus relaciones maternofiliales. En segundo lugar, considerando las teorías psicoanalíticas jungnianas («arquetipo de la madre»), se propone una aproximación a sus roles como mujeres, pacientes y madres con una selección de poemas y testimonios. Finalmente, se intenta ofrecer otra perspectiva a la hora de clasificar a mujeres y autoras (poetas), excluidas de la sociedad por sus trastornos psíquicos, como «malas madres».

Palabras clave: Anne Sexton, Sylvia Plath, mala madre, psicoanálisis, trastorno bipolar.

Abstract: The representation of women writers as "bad mothers" is today a fact still discussed in different historical-social, cultural and critical areas and disciplines. In the case of the poets Anne Sexton and Sylvia Plath, framed in the American society of the mid-twentieth century, it is even more controversial, since they suffered from an undiagnosed bipolar disorder. This article seeks to examine the way in which both poets, against social and family constraints, and under their illness, face motherhood by addressing it in their poems as a form of therapy. First, aspects of their biographies are probed to determine how this influences their mother-child relationships. Secondly, considering Jungian psychoanalytic theories ("archetype of the mother"), an approach to their roles as women, patients and mothers is proposed with a selection of poems and testimonies. Finally, we try to offer another perspective when classifying women and authors (poets), excluded from society because of their psychic disorders, as "bad mothers".

Keywords: Anne Sexton, Sylvia Plath, bad mother, psychoanalysis, bipolar disorder.

1. Introducción

El siglo XX, con sus avances en los ámbitos científicos y filosóficos y sus cambios culturales y artísticos, supuso el inicio de la modernidad marcando una nueva etapa, no solo cultural, sino en un sentido más amplio (Anguita-Martínez, 2020, p. 1).

Con las conquistas de la psiquiatría y la psicología, en el momento de mayor popularidad de las teorías de Freud y su discípulo Jung, «se consiguió desarraigar el origen religioso de la patología mental y se emprendieron nuevas sendas que tomaron forma de tratamientos, diagnósticos y estudios con fundamentos biológicos» (Anguita-Martínez, 2020, pp. 1-2). No obstante, la asunción o el reconocimiento de la enfermedad mental y el rechazo y la exclusión de los enfermos mentales en instituciones psiquiátricas terminó siendo una de las claves sobre las que se cimentó todo el mecanismo de poder de la sociedad del momento (Foucault, 1991, pp. 86-87). Para Foucault, que también reflexionó sobre la exclusión y las malas praxis de las instituciones médicas, la reclusión de los enfermos mentales en ellas no bastaba para el correcto tratamiento de sus enfermedades. El autor defendía que, al proceso de cura, se le debía añadir la combinación entre la confesión del paciente (historia personal) y la discursividad científica (síntomas descifrables) como «modos de producción de la verdad» (Foucault, 1990, pp. 64-65), que servirían para lograr su posterior reintegro social.

La mujer, que había permanecido histórico-socioculturalmente «anulada [...] y apartada de la esfera intelectual para dedicarse a las labores domésticas y los cuidados familiares» (Anguita-Martínez, 2020, p.1), sufrió en mayor medida la marginación social debida a los trastornos psíquicos. Precisamente, Betty Friedan en *The Feminine Mystique* (1963) destacó la ansiedad colectiva y la problemática del trauma de las mujeres norteamericanas de posguerra debido, por un lado, a sus recortes de libertades (Modia, 2008, pp. 899-900) y, por otro, a la exigencia social de que retornaran a desempeñar el rol del «ángel del hogar»¹, el cual, a pesar de que había perdido «gran parte de su fuerza en Europa occidental» (Cruz-Cámara, 2004, p. 10) tras la I Guerra Mundial, logrando la incorporación al trabajo de la mujer burguesa y su mayor visibilidad en la esfera pública, había vuelto a retornar como modelo a la sociedad americana del momento, en un movimiento poderoso movimiento reaccionario antifeminista (Cruz-Cámara, 2004, p. 10).

En este contexto sociopolítico y cultural, las poetisas norteamericanas Anne Sexton y Sylvia Plath, haciendo uso de la poesía confesional como terapia e influidas por el surrealismo y por el psicoanálisis freudiano, así como por las teorías jungnianas de los arquetipos, trataron de comprenderse a sí mismas reconstruyendo en sus poemas, por un lado, sus eventos biográficos traumáticos y, por otro, representando sus preocupaciones «sobre la femineidad tal y como fue concebida en su contexto» (Modia, 2008, pp. 901-902), así como el papel que debían desempeñar en este como mujeres.

¹ El concepto del «ángel del hogar», según señala Nuria Cruz-Cámara (2004), «propugnaba un modelo de mujer cuya definición giraba alrededor de una serie de rasgos esencialistas: la maternidad como su suprema y exclusiva función, la sumisión y obediencia al esposo como pautas de conducta, el silencio, la dulzura y la castidad como virtudes, la debilidad y el sentimentalismo como cualidades innatas femeninas.» (p. 9). Para más información, véase la referencia a su estudio en la bibliografía al final del artículo.

En el presente artículo nos proponemos:

- Cuestionar hasta qué punto fue el contexto social y cultural de la sociedad norteamericana de mediados del siglo XX, considerado a grandes rasgos como un momento de prosperidad y bienestar, el causante de la creación y popularización del concepto «mala madre» para clasificar a las madres de clase media que no se ajustaron al modelo imperante («ángel del hogar»).
- Delinear la manera en la que Anne Sexton y Sylvia Plath, pertenecientes a un grupo de *mujeres excluidas* de la sociedad por sus trastornos psíquicos, utilizaron el confesionalismo poético como terapia, así como las lecturas psicoanalíticas, para reinterpretar sus vivencias, concretamente, las de sus propias maternidades.
- Proponer una aproximación a los roles que desempeñaron como mujeres, pacientes y madres con ejemplos de algunos poemas significativos de sus obras literarias.

2. Poesía confesional

A mediados del siglo XX surge en Estados Unidos la poesía confesional, que «revolucionó los cánones temáticos imperantes en los EE. UU. de mediados del siglo» (Anguita-Martínez, 2021, p.2). El género poético, que florece en la década de 1950 y principios de la década de 1960, se caracteriza por la mezcla de las experiencias biográficas de los y las poetas que lo componen con los hechos históricos (Lerner, 1987, pp. 47-48). Así, en la poesía confesional:

El autor tiene la capacidad de moldear sus confesiones por escrito y ofrecerlas a la audiencia después de haber sido construidas en función de lo que el poeta quiere desvelar, en un proceso consciente de creación, de tal manera que el material personal que pueda contener el texto es siempre ordenado y dispuesto según la voluntad del autor, sin la interferencia de agentes extraños que hagan juicios de valor o que formulen veredictos sobre la estabilidad emocional de la persona. (Martín, 2003, p. 177)

Dentro de las autoras que componen el grupo, la mezcla entre la confesión individual y la crítica social es personificada por Anne Sexton (1928-1974) y Sylvia Plath (1932-1963), quienes, al hacer de la poesía su herramienta terapéutica para luchar contra la enfermedad mental y el declive emocional, llegan a encarnar la tragedia de muchas mujeres norteamericanas del momento (Modia, 2008, pp. 901), esta es, la angustia que ocasionó la «mística femenina» surgida mucho antes de la publicación de la obra de Friedan. Los temas que tratan, considerados tabúes o no aptos para el canon poético del marco histórico-literario en el que se desarrolla su poesía, son, entre otros, «la sintomatología del trastorno bipolar [...] y sus intentos de suicidio, la relación materno-filial, la menstruación, [...]» (Anguita-Martínez, 2019, pp. 212-213).

La necesidad de confesión de estas poetas es un acto voluntario que se realiza como un ofrecimiento hacia alguien en quien se confía. Con esto, debe existir un lector que reciba el mensaje. Las autoras, al entregarle sus escritos, le otorgan una autoridad, considerando que este tiene la capacidad de concederles una absolución por sus pecados (Farouk, 2012, p.2). En relación con este intento de absolución, el sentimiento de culpa se encuentra implícito en ellas al igual que el convencimiento de que, una vez confesados los pecados, obtendrán su definitivo alivio espiritual y físico.

3. Arquetipo materno: aspectos del psicoanálisis

La relación que mantienen las autoras con las populares teorías psicoanalíticas freudianas y jungnianas en un intenso afán de comprender sus propias psiques es de sobra conocida por el estrecho vínculo existente entre estas, sus vidas y sus obras literarias. A pesar de la importancia latente que tienen las teorías del psicoanálisis, por la particularidad del tema que tratamos a continuación (la «mala» madre), conviene esbozar algunos de los principios desarrollados por el segundo pensador citado, Carl G. Jung, ya que algunos de los textos sobre los arquetipos y «lo inconsciente colectivo» que este desarrolla nos permiten comprender la complejidad de los trastornos y las relaciones maternofiliales de las poetas en cuestión.

De esta manera, resulta especialmente relevante el apartado específico que dedica el psicoanalista a la investigación del *arquetipo de la madre*, a quien describe, de manera simbólica, como:

madre y abuela personales; la madrastra y la suegra [...]; la matriarca de la familia y la Mujer Blanca; en sentido más elevado, figurado, la diosa, [...], la meta del anhelo de salvación [...], lugar de nacimiento y de procreación, [...] tipo de cornucopia; en sentido más estricto, el útero, cualquier concavidad [...]; como animal, la vaca [...]. (Jung, 2019, pp. 78-79)

Los símbolos que representa Jung² de lo «maternal» –y que reciben las poetas confesionales Sexton y Plath con sus lecturas– muestran a la madre arquetípica con propiedades de carácter contradictorio (la madre-amante y la madre-terrible). Por un lado, en la madre se encuentra «lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad, [...] el lugar de la transformación mágica, el renacer; el instinto o impulso que ayuda», y, por otro, «lo secreto, escondido, lo tenebroso, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable» (Jung, 2019, p. 79).

Introducidas en esta concepción arquetípica expuesta por el pensador, conviene desarrollar el «complejo materno», concepto que, inscrito dentro del arquetipo de la madre, subyace en el momento en el que la madre sufre una patología. Este, al provenir, precisamente, de la psicopatología³, está asociado al sufrimiento y a lo negativo. Jung describe tres «tipos»⁴ extremos que pueden darse en él: la *hipertrofia de lo maternal*, la *hipertrofia del eros* y la *identificación con la madre*.

El primero de ellos tiene que ver con un desarrollo excesivo de lo femenino y lleva a la intensificación de «instintos primarios» como el maternal. La patología en la mujer reside en que su único objetivo es procrear, para lo que utiliza al hombre como instrumento (Jung, 2019, p. 84). Según el autor (2019), este tipo de mujer vive exclusivamente para los embarazos

² En *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (2019) el autor insiste en que esta enumeración no pretende ser completa, solo esbozar los rasgos esenciales que presenta el *arquetipo* (p. 79).

³ Para Jung, este concepto (si se saca del marco patológico) puede ofrecer también efectos positivos (Jung, 2019, pp. 82-83). No obstante, en las poetas en cuestión resulta imposible desligar la patología del complejo.

⁴ El autor aclara que los «tipos» son construcciones ideales y comunes, no casos aislados o esquemas inventados que deban encajarse *au pied de la lettre* en todos los casos sucedidos. Es más, en una nota al pie, advierte a los lectores que no conviene sacar las experiencias personales de libros o «laboratorios psicológicos» porque una persona no puede «hacerse una idea clara de la experiencia psicológica del médico» (Jung, 2019, pp. 83-84).

y desarrolla un apego hacia los hijos que no permite el desarrollo de sus personalidades ni la evolución de sus vidas. Además, a pesar de la exacerbada exhibición de su autosacrificio maternal, a la hora de la verdad, esta madre es incapaz de realizar verdaderos sacrificios (p. 84).

El segundo complejo, la *hipertrofia del eros*, puede provocar que el instinto maternal de la hija llegue a extinguirse y se reemplace por un excesivo desarrollo del eros, «que lleva casi sistemáticamente a una inconsciente relación incestuosa con el padre». De manera paralela, la hija desarrolla celos hacia su propia madre y «deseos de sobrepujarla» hasta alcanzar su meta: la adoración del padre. Una vez alcanzado su objetivo, en la hija «desaparece el interés por falta de instinto maternal» (p. 85).

El tercer tipo se basa en el opuesto al anterior, es decir, en lugar de existir la *hipertrofia del eros*, se manifiesta lo contrario, la *identificación con la madre*. Esta identificación paraliza la actividad femenina individual de la hija, que, al sentirse inferior a la madre, termina escapando de sus responsabilidades y cuidados «propios de la mujer modélica» para volver hacia la madre en un intento de continuar siendo siempre hija. Así, la madre representa todo lo que la hija no es ni será capaz de construir. Sin embargo, una vez que la hija termina apegada fielmente a la madre, se vuelve en su contra, convirtiéndose con el paso del tiempo «en tirana de la propia madre» (pp. 85-86).

4. Modelos de mujer: una biografía entre el «ángel del hogar» y la «mujer moderna»

Precisemos, antes de nada, que, inmersas en el modelo social imperante de mediados del siglo XX, el del «ángel del hogar», buena parte de la crítica considera a las poetas confesionales, Sexton y Plath, escritoras *protofeministas* por haber expuesto en sus obras, además de sus vidas privadas y sus sintomatologías patológicas, «una crítica social para reivindicar tanto la autonomía de la mujer como la ruptura de las imposiciones culturales sobre esta» (Anguita-Martínez, 2021, pp. 2-3). Es la propia situación personal y vital de las poetas la que las introduce en una constante dicotomía entre la pretensión de encajar en el modelo establecido y su voluntad de fragmentarlo, y recrearse en un modelo nuevo, el de la «mujer moderna». Son numerosos los escritos que, utilizados como modo de proyección de sus prisiones emocionales (Anguita-Martínez, 2021, p.3), expresan los sentimientos de Sexton y Plath en relación con la dualidad de modelos y con la concepción de la época acerca de ser una «mala madre» o una «mala mujer». Si bien, como expresan las dos autoras, por una parte, intentan encajar en el primero (siendo perfectas esposas, amas de casa y madres) de acuerdo con la *imagen femenina primigenia* (Jung, 2019, p. 77), por otra, su frustración y el continuo sufrimiento ante no lograrlo, las lleva al declive paulatino de su salud mental, que desemboca, finalmente, en los suicidios de las dos escritoras.

En atención a lo expuesto hasta ahora, se plantea entonces el cuestionamiento acerca de las peculiares relaciones materno-filiales que mantuvieron con sus hijos e hijas y cómo las expresaron en sus poemas. No obstante, antes de proceder con su análisis, conviene sacar a colación algunos de los acontecimientos biográficos que marcan un antes y un después en sus vidas, y que, partimos de la hipótesis, son significativos a la hora de afrontar sus respectivas maternidades.

En primer lugar, las relaciones paterno y maternofiliales de las dos poetas. En el caso de Sexton predominan los abusos sexuales de su padre y de su tía-abuela (Anguita-Martínez, 2021, pp. 2-3) y, en el de Plath, la permanente figura de un padre ausente, fallecido repentinamente, junto a la figura de una madre especialmente exigente (O'Neil y Massot, 2017). En segundo lugar, sus debilidades psíquicas y sus visiones de la sexualidad en relación con las teorías psicoanalíticas expuestas en el apartado anterior. Estos dos acontecimientos, expresados literariamente por las poetas, sumados al contexto sociohistórico y a su clase social, ayudan a entender su anulación vital como sujetos-mujeres y configuran nuestra temática principal: su autoconcepción como «malas madres».

Es preciso destacar que los discursos psicoanalíticos del momento contribuyeron a reforzar las ideas preconcebidas en torno a la madre, como «mala» o «buena» madre (Giallorenzi, 2017). Autores como Freud consideraron que la felicidad plena de la mujer llegaba única y exclusivamente con la maternidad (Freud, 1997, p. 119). Más tarde, otros como Klein (1987), cuya teoría refuerza las ideas en torno a la madre como «el personaje central de la familia», contribuyeron a la definición de una «buena» o «mala» madre, quedando esta reducida al binarismo clasificatorio en función tanto de la infancia que hubiera «vivido como de su evolución psicológica y sexual» (Giallorenzi, 2017).

A este respecto, posteriormente, la crítica realizada por Elisabeth Badinter (1991) hacia el mencionado discurso psicoanalítico que sentencia a la «mala madre» resulta esclarecedora:

La «mala madre» ya no es responsable personalmente, en el sentido moral del término, puesto que puede pesar sobre ella una suerte de maldición psicopatológica. Se trata más bien de una madre *no apta* para asumir su papel, una especie de *enferma* hereditaria, aun cuando los genes tengan un poco que ver en este asunto [...]. Así que el psicoanálisis no sólo ha acrecentado la importancia otorgada a la madre, sino que además ha *medicalizado* el problema de la mala madre, sin lograr anular las declaraciones moralizantes del siglo anterior (p. 165) (cursivas y comillas de la autora).

Hecha esta salvedad, Anne Sexton y Sylvia Plath representan dos modelos de mujer, que, salvando las distancias, comparten ciertas similitudes, como ser mujeres brillantes, perfeccionistas y autoexigentes (en buena parte debido a sus infancias), diagnosticadas con trastornos maniaco-depresivos que intentan acallar y que empeoran con sus maternidades. Sin embargo, también se presentan como modelos diferenciados por sus trayectorias vitales más personales y literarias. Así, para el posterior análisis, resulta conveniente señalar y sintetizar dichas diferencias.

5. Sylvia Plath

Partiendo de las infancias esbozadas líneas más arriba, en Sylvia Plath tenemos el modelo de una mujer marcada por una estricta educación y por la necesidad continua de competir contra su hermano por el cariño y la aprobación de su padre (G. Rodríguez, 2023). Plath, antes de ingresar en la universidad ya presenta síntomas de una depresión severa que, según las descripciones de su propio diario, hoy se presupone que se trató de un trastorno bipolar no diagnosticado (López, 2019). En la universidad, su continua preocupación fue reflexionar sobre la condición de la mujer en la sociedad. La autora execra, la mayoría de las veces, la búsqueda y el encuentro de un compañero de vida. En palabras de la propia Plath (1963):

Líbreme de cocinar tres veces al día, libreme de la inexorable jaula de la rutina y la costumbre. Amo la libertad. Deploro las restricciones y limitaciones. Yo soy yo. Yo soy poderosa. Creo que me gustaría llamarme 'La chica que quería ser Dios'. (citada en G. Rodríguez, 2023)

A pesar de estas declaraciones, la autora quiere «ser Dios y tenerlo todo» (G. Rodríguez, 2023), y le produce una ansiosa angustia tener que elegir entre un modo de vida o modelo de mujer u otro: entre ser una famosa escritora o una mujer con un marido y un hogar. En *The Bell Jar* (1963) [*La campana de cristal*] la autora describe gráficamente esta idea:

Vi mi vida desplegándose ante mí como las ramas de la higuera verde [...] me llamaba un futuro maravilloso. Un higo era un marido y un hogar feliz e hijos y otro higo era una famosa poeta y otro higo era una brillante profesora y otro higo [...]. Me veía sentada en la horquilla de la higuera, muriéndome de hambre, solo porque no podía decidir qué higo quería elegir. Los quería todos y cada uno, pero elegir uno significaba perder todos los demás. (Plath, citada en G. Rodríguez, 2018)

Así, se casa con Ted Hughes, con quien tiene un hijo y una hija, Nicholas y Frieda, y, como madre y mujer autoexigente, trata de cumplir con el modelo de mujer tradicional, estableciendo rutinas perfectamente calculadas a sus hijos (Malcom, 2003). No obstante, tampoco abandona el modelo de «mujer moderna» («mujer-escritora») y es en su inquietud por la escritura en la que encuentra la vía de escape, a pesar de que la mayor parte de su obra no sea reconocida en vida⁵.

6. *Anne Sexton*

Por otro lado, Anne Sexton (re)presenta otro modelo de mujer, el de una mujer que, como se mencionaba líneas más arriba, vive una infancia protagonizada por los abusos sexuales de sus propios padres y su tía abuela, los cuales le causan problemas psiquiátricos el resto de su vida. A diferencia de Plath, Sexton no asiste a la universidad, pero es autodidacta y, por su brillantez y prestigio, termina siendo profesora en la Universidad de Boston, entre otras. Se alza en 1967 con el Premio Pulitzer y el Premio Shelley, obtiene tres doctorados honoris causa⁶ y la traducción de su obra a varios idiomas (Anguita-Martínez, 2019, pp. 215-217). Al casarse a los 19 años con Alfred Muller Sexton se introduce, al igual que su coetánea, en un matrimonio abusivo. No encuentra en el nacimiento de sus dos hijas, Linda y Joy, la paz *prometida*, sino que, al contrario, al no conseguir recuperarse de una depresión postparto, su salud mental empeora hasta derivar en un trastorno bipolar con tendencias suicidas (Anguita-Martínez, 2021, pp. 1-3). A lo sumo, debe señalarse la escandalosa historia del abuso sexual de la poeta hacia su primogénita, publicada por vez primera a principios de los años 90 cuando su psiquiatra, el Dr. Orne, quebrantando el pacto paciente-profesional⁷, entrega

⁵ Además del poemario *El Coloso y otros poemas* (1960) y la novela autobiográfica *La campana de cristal* (1963), publicada bajo pseudónimo, y algunos otros relatos y ensayos en diversas revistas, el resto de su obra literaria se publica tras su muerte. Para más información, véase «Creatividad y trastorno bipolar: el caso de Sylvia Plath». Referencias completas al final del artículo.

⁶ En 1970 Sexton es nombrada doctora honoris causa por la Tufts University, en 1972 por la Fairfield University y en 1973 por el Regis College (Anguita Martínez, 2019, pp. 215-217).

⁷ La inclusión de las cintas de las sesiones provocó una fuerte protesta por parte de la comunidad psiquiátrica del momento. Algunos testimonios de expertos en ética y consultores de la Asociación Americana de Psiquiatría expresaron la indignación y la desaprobación de las acciones del Dr. Orne en varios artículos del *New York Times* o del *Los Angeles Times*. Linda Gray, primogénita y albacea literaria de la poeta, también prestó declaraciones y publicó, años más tarde, *Buscando Mercy Street. El reencuentro con mi madre, Anne Sexton* (2015). Para

las cintas de las terapias de Sexton a Diane Wood Middlebrook para que las incluya en su biografía⁸ (Lloyd, 2018). En el prólogo de esta obra se describe cómo la poeta

Se sentía impotente e incapacitada para hacer tanto de esposa como de madre y estaba dolida porque la habían privado de sus hijas, pese a reconocer que, en realidad, no era capaz de ocuparse de ellas. De hecho, las amaba [...], pero no estaba en condiciones de afrontar la función que estaba llamada a desempeñar. Por mucho que *intentara estar a la altura de la imagen* que se tenía en los años cincuenta de *lo que era ser una buena esposa* y una *buena madre*. (la cursiva es mía, 1998, p. 7)

7. La (de)construcción de los escritos de las «malas madres»

Con lo expuesto hasta ahora, las continuas contradicciones entre los diferentes modelos de mujer que trataron de llevar a cabo se vieron reflejadas en una buena suma de sus poemas⁹. En el caso de Plath, si bien es cierto el reconocimiento que se le ha otorgado al poema dedicado a su padre (“Daddy”), destacan con mayor intensidad aquellos dedicados a la crítica hacia el modelo de mujer (“The Munich Manniquis”), a la muerte o a su relación marital, los cuales desembocan, de un modo u otro, en los poemas dedicados, principalmente, a su hija.

La autora, con poemas como “Mirror” (Plath, 2018, p. 78) y “Elm” (Plath, 2018, p. 98) nos adentra en una mejora comprensiva de su autoconcepción como mujer en continua lucha con su yo-interior y sus propias contradicciones. En “Mirror”, precisamente, nos ofrece una disposición inusual a la hora de expresar el cuestionamiento acerca de qué es ser una mujer, cuando le da al espejo la palabra: “Now I’m a lake. A woman bends over me, / Searching my reaches for what she really is.” (p. 78). El enmascaramiento de la poeta dándole voz al objeto en el que se ve reflejada permite su distanciamiento de la realidad en un intento de comprender con mayor objetividad quien es *ella* realmente. Sin embargo, el espejo distorsiona una imagen dual y maligna de sí misma que, lejos de ser imparcial, parece querer reflejar la verdadera naturaleza bipolar de la escritora. Plath deja de ser una única mujer para estar dividida (Plath, 2018): “She comes and goes. / [...] / In me she has drowned a young girl, and in me an old woman / Rises toward her day after day, like a terrible fish” (p. 78).

Por otro lado, si bien el hereditario trastorno afectivo bipolar (TAB) de la poeta es el causante de su suicidio, según afirmó su médico, el Dr. Holder, es importante añadir que el desequilibrio químico que desembocó en la última crisis depresiva de Plath no fue el único motivo por el que la poeta termina entregando «my name and my day-clothes up to the nurses / And my history to the anesthetist and my body to surgeons” (Plath, 2018, p. 56). A este desequilibrio se le suman otros factores que venían de antaño, como la ya mencionada muerte repentina de su padre, que provoca su frustración por la meta inalcanzada al no poder competir ni mostrar su excelencia (*hipertrofia del eros*), el abandono de su marido para casarse con otra mujer, el cuidado de sus dos hijos pequeños, la infección por un virus que padecía

una explicación más detallada del caso, véase “When The Sexually Abusive Artist Is A Woman”. Referencias completas al final del artículo.

⁸ *Anne Sexton: A Biography*, realizada por Diane Wood Middlebrook y nominada al National Book Award en 1991.

⁹ Los poemas de las dos autoras que hemos seleccionado y que analizamos en las siguientes páginas provienen, en el caso de Plath, de la *Antología Poética* (2018) escogida por Ted Hughes, en su edición bilingüe, y, en el de Sexton, de la obra original *The Complete Poems* (1999).

en ese momento y vivir en un piso nuevo poco aislado en un invierno particularmente frío (Motos Teruel, 2014, p. 14).

Con todo, insistiendo en la situación de la mujer modélica de la sociedad americana a la que se hace referencia en el apartado anterior, Plath, a pesar de los esfuerzos que hace desde niña por encajar en ella, parece tenerlo todo perdido y encontrarse sola ante el mundo con tan solo treinta años. De esta manera, se incrementa su trastorno bipolar, que se asoma de manera directa en gritos de auxilio en poemas como el segundo previamente citado, “Elm”:

I know the bottom, she says. I know it with my great
[tap root:

It is what you fear.
I do not fear it: I have been there.

Is it the sea you hear in me,
Its dissatisfactions?
Or the voice of nothing, that was your madness?

...
All night I shall gallop thus, impetuously,
Till your head is a stone, your pillow a little turf,
Echoing, echoing. (p. 98)

Así, en las primeras tres estrofas confiesa la realidad que siente en su interior por las noches, la serenidad de conocer «el fondo», en el que permanece estática, sin miedo, sin necesidad ya de emprender la búsqueda de algo que amar, desear. La poeta, así, habla de la vaga desesperanza que siente hacia conseguir huir hacia otra vida. En cambio, en la siguiente estrofa encontramos la otra cara de la moneda, a *la otra Sylvia* que galopará toda la noche, impetuosamente, como un eco, porque las voces de la locura no se acallan nunca y la abrazarán siempre (Plath, 2018, p. 98).

Otro ejemplo es el poema “Tulips” (Plath, 2018, pp. 56-60) en el que la naturaleza depresiva de la poeta se deja notar en las sentencias de sus versos “I am nobody; I have nothing to do with explosions [...] / Now I have lost myself I am sick of baggage” (p. 56) o “And I have no face, I have wanted to efface myself. / The vivid tulips eat my oxygen” (p. 60), para, definitivamente, ubicarnos *tête-à-tête* con su clara rendición ante la vida:

I have let things slip, a thirty-year-old cargo boat
Stubbornly hanging on to my name and address.
They have swabbed me clear of my loving associations.
Scared and bare on the green plastic-pillowed trolley. (p. 58)

De entrada, bajo esta situación, resulta lógico pensar que su enfermedad mental condiciona su labor como madre. La doble personalidad que puede experimentar con un exceso de afectividad hacia sus hijos también puede tornarse en un oscuro sentimiento de desapego debido a su desorden afectivo. Así, mientras que encontramos poemas dedicados a sus hijos, como “You’re”, en el que describe a su hija como una niña perfecta, “right, like a well-done sum”, y como una creciente inquilina, “high-riser, my little loaf” (p. 48), en otros, como en “Morning Song”, nos hallamos ante el agotamiento de la poeta por tener que levantarse de la cama debido a los llantos de su hija: “I’m no more your mother [...] / One cry, and I stumble from bed, cow-heavy and floral/ In my Victorian nightgown” (p. 54).

Un último ejemplo es “Lesbos”, un poema significativo en el que, si recopilamos lo expuesto hasta ahora, la autora va más allá de la mera exposición de la dualidad como mujer a la que se enfrenta a diario en su rol materno. En este confluyen prácticamente las cuatro temáticas más explotadas en el conjunto de su obra literaria: la ambivalencia conyugal, su situación como mujer y madre, sus hijos y el TAB. En él, Plath relata detalladamente un cruel episodio que incluye a su marido, Ted Hughes, a quien se dirige diciendo “I, love, am a pathological liar”, y el ahogo de los gatos de su hija porque deben deshacerse de ellos. Esta vez, en contraposición con la descripción de “You’re”, describe a su hija como una «pequeña marioneta sin hilos», «esquizofrénica» (“Little unstrung puppet”, “Why she is schizophrenic”) y con cara «de pánico» mientras se dirige a su marido: “You say you can’t stand her, / The bastard’s a girl. [...] / You say I should drown the kittens. Their smell! / You say I should drown my girl.” (p. 126). En los versos que siguen, se aprecia la rabia y el rencor hacia el marido y poeta, cuando la autora señala que este prefiere el bebé que ella lleva en brazos porque es un niño, «caracol rojizo» (p. 126), que, además, sonrío. En cambio, prosigue, su hija “[Will] cut her throat at ten if she’s mad at two” (p. 126). Plath termina de narrar el episodio expresándose cansada, soñolienta y “doped and thick from my last sleeping pill” ante una situación en la que «meanwhile there’s a stink of fat and baby crap” (p. 128).

Con el conjunto de versos, expresiones e imágenes que utiliza, la poeta parece mostrar la parte más cruda de su trastorno, el desapego total hacia sus hijos, así como, probablemente, la ya mencionada *hipertrofia del eros*, que, al no ser capaz de (auto)diagnosticarse, es todo lo contrario a beneficiosa, pues la mantiene prácticamente ciega frente a sus emociones y conductas (Jung, 2019, p. 85).

En el caso de la autora bostoniana, Anne Sexton, huelga decir que el inicio de su prolífera obra literaria tiene más defensores que detractores, a pesar de abordar temas «considerados tabú para la burguesía estadounidense de mediados de siglo» (Anguita-Martínez, 2021, p. 129), como el aborto (“The Abortion”), la adicción a los medicamentos (“The Addict”), la menstruación (“Menstruation at Fourty”), la masturbación femenina (“The Ballad of the Lonely Masturbator”) o la maternidad en solitario (“Unknown Girl in The Maternity Ward”). De acuerdo con Grobe (2016):

The mere fact of these readings was alone a powerful thing: that, at midcentury, before second-wave feminists made spectacle like this a bit more common, a woman stood behind a microphone [...] and she spoke the truth of her experience. (p. 127)

No obstante, incluso su obra (como la constante dicotomía modélica) es contradictoria, ya que desde el principio de su trayectoria se hace «eco de la concepción patriarcal de la mujer» (Anguita-Martínez, 2021, p. 131). Como afirma Sexton en algunas entrevistas, la autora no se considera una «mujer moderna», simplemente pretende escribir poemas *para* las mujeres, que hablen sobre sus experiencias. Ejemplo de la latente contradicción entre *lo que dice que hace* y *lo que verdaderamente otras críticas creen que hace* queda de manifiesto en poemas como “Her Kind”, donde la autora transmuta «en meretriz o bruja» y afirma que ha sido «Esa clase de mujer» que puede arrastrar al hombre al pecado (Anguita-Martínez, 2021, p. 131). Otro ejemplo es “Housewife” (Sexton, 1999), poema en el cual, en un principio, expresa que el hecho de que algunas mujeres escojan «casarse con casas» en las que los hombres entran a la fuerza también es otra clase de pecado. Sin embargo, esta postulación de carácter más

progresista a lo largo del poema se quiebra en los dos últimos versos, en los que la contradicción vuelve a estar de nuevo latente. En estos, asume que, al final del camino, una mujer *es* su madre y eso es lo único importante (p. 77), por lo que ella no se va a desviar del camino de su predecesora.

Con todo, como afirma Annie Lloyd (28/02/2018), los poemas dedicados a sus hijas, en los que habla directamente sobre su rol de madre, artista y paciente psiquiátrico, son los más potentes dentro de su producción literaria. En ellos, encontramos la figura de la propia poeta como madre protectora y pastora, y a las hijas como extensiones individuales y psíquicas (la *hipertrofia de lo maternal*), así como su continuo intento de justificar su ausencia en sus infancias y las continuas hospitalizaciones. En “The Double Image” (1999), la autora lo describe:

Once I mailed you a picture of a rabbit
and a postcard of Motif number one,
as if it were normal
to be a mother and be gone. (p. 38)

De acuerdo con Anguita-Martínez (2021), la difícil relación de la poeta con su propia madre y con sus hijas es «la roca atada a los pies que le impidió salir a flote de la depresión en la que se ahogaba» (pp. 129-131). Así, en el poema expuesto más arriba, Sexton, dirigiéndose con ternura a su segunda hija, Joy, (“small piglet, butterfly / girl”, “my splendid / stranger”, p. 39), hace de la escritura un acto de justificación de su propia culpabilidad por la ausencia en el primer cumpleaños de su niña. Precisamente, la complejidad del poema reside en la manera que tiene de entrelazar su propio «yo-vital» como «madre ausente» con el de su «yo-hija» (Anguita-Martínez, p. 132) al tiempo que expone de manera cronológica sus ingresos en el hospital psiquiátrico, el cáncer que desarrolla su madre durante esos meses (y del que también ella es culpable, según su propia madre) y las pocas ocasiones en las que le permiten pasar tiempo con ella y con su hermana.

They sent me letters with news
of you and I made moccasins that I would never use.
When I grew well enough to tolerate
myself, I lived with my mother. Too late,
too late, to live with your mother, the witches said.

...
I wintered in Boston,
childless bride,
nothing sweet to spare
with witches at my side.
I missed your babyhood,
tried a second suicide,
tried the sealed hotel a second year.
(Sexton, 1999, pp. 36-39)

El pesado cargo de conciencia de la poeta se constituye por «su frustración como madre y como hija, consecuencia de su fragilidad y juego con la muerte» (Anguita-Martínez, 2021, pp. 131-132). Así, Sexton asume que todavía debe aprender a dejar de anteponer la muerte al amor para abandonar su culpabilidad (Sexton, 1999, pp. 36-39). Para cerrar, en los últimos versos la autora confiesa que la culpa que más le pesa como madre es que la concepción de su hija hubiese sido un acto egoísta:

I remember we named you Joyce
so we could call you Joy.
...
I needed you. I didn't want a boy,
only a girl, a small milky mouse

of a girl, already love, already loud in the house
of herself. We named you Joy.
I, who was never quite sure
about being a girl, needed another
life, another image to remind me.
And this was my worst guilt; you could not cure
nor soothe it. I made you to find me.
(Sexton, 1999, pp. 41-42)

Si se tiene en cuenta el trauma por la infancia cargada de abusos sexuales de la poeta bostoniana, se puede tratar de entender que nunca hubiera conocido la experiencia de la niñez y que necesitase otra imagen, otra *ella*, para intentar reconstruir sus propios pedazos, sus sueños incumplidos. No obstante, si no olvidamos que Joy es su segunda hija y que la poeta abusa sexualmente de Linda, la primera, resulta complicado trazar algunas líneas para justificar sus actos de *necesidad* más allá de la patología que sufría. Al respecto, por último, cabe mencionar que, en ese momento, Sexton no consideró que sus actos fuesen un abuso, como describe su hija en *Buscando Merry Street. El reencuentro con mi madre, Anne Sexton* (2015). La poeta, según su propia hija, quería enseñarle cómo darse placer a sí misma sin la necesidad de un hombre al otro lado de la cama. Por otra parte, también la hija describe, en la biografía de Middlebrook (citada más arriba), sus continuos intentos de establecer límites con su madre cuando decide entrar en la universidad, a lo que la poeta responde «que su psiquiatra dijo que nunca podría haber demasiado amor entre padres e hijos» (Lloyd, 2018).

Dedicado a la primogénita en cuestión, el poema “Little Girl, My String Bean, My Lovely Woman”, escrito en la víspera de su doceavo cumpleaños, es uno de los que representa de manera más fidedigna la relación maternofilial que, a los ojos de Sexton, mantienen entre ellas. Al igual que ocurre con el poema dedicado a Joy, en este, la poeta confiesa su sensación de soledad antes de dar a luz y su culpa frente a no haberla visto crecer como lo hubiese hecho una «madre mágica» (Sexton, 1999, p. 147). La repetición de la estrofa: “*Oh! Little girl, / my stringbean, / how do you grow? / You grow this way. / You are too many to eat*” (cursiva de la poeta) se utiliza en el poema como un paréntesis para cambiar de tiempo o anécdota y el verso “What I want to say, Linda...” para divagar hasta que se dirige hacia su hija y le dice que es una mujer-nueva, recién llegada, a un mundo que tiene la tendencia de abusar de las mujeres. Su consejo final, como madre, es que se mantenga estática y segura, como “a white stone, a good stone” en su puerta, en la de la madre (Sexton, 1999, p. 148).

Si se retorna a las tres tipologías del complejo materno desarrolladas por Jung, en los dos últimos poemas de la bostoniana nos encontramos, seguramente, ante una mezcla más enrevesada entre la *hipertrofia de lo maternal*, la *identificación con la madre* y la *hipertrofia del eros* que la que se da en su coetánea Plath. Todos los acontecimientos que se ofrecen en los poemas centrifugan los «tipos». La *hipertrofia de lo maternal* se observa en ambos escritos cuando la poeta se centra en el objetivo de dar a luz a sus hijas porque, considera, estas son su única salvación. La *identificación con la madre*, se puede decir, se da de manera bidireccional en el enemistado trío que componen las relaciones: madre-hija, abuela-madre, hija-madre. Al ser inexistente la *hipertrofia del eros*, las tres mujeres se identifican entre ellas, como si fuesen espejos que nos retrotraen a la imagen oscura descrita en “Mirror” de su coetánea, y provocan con esto una continua rivalidad, así como sus propias paralizaciones como sujetos: la madre de la poeta culpa a la poeta de su cáncer y esta se siente inferior, la poeta vuelve a su casa

(materna) tras salir del hospital psiquiátrico, la relación hija-madre (Sexton y Gray) es una constante lucha entre «seguir apegada abnegadamente a la madre, al mismo tiempo que se esfuerza inconscientemente, por así decir contra su propia voluntad, en ir avanzando» (Jung, 2019, p. 86). Y, a la inversa (madre-hija), Sexton no ansía más que sacar del marco patológico su propio «complejo materno» para conseguir disfrutar de los efectos positivos que, según su lectura de Jung, puede tener (Jung, 2019, pp. 82-83). Sin embargo, lograr la aclamada absolución de las poetas (y la falsa libertad que se encuentra intrínsecamente arraigada a ella) en la sociedad norteamericana de los años 50 resultaría ser mucho más complicado de lo que, tanto Sexton como Plath, como mujeres, madres, pacientes y escritoras, fueron capaces de imaginar.

8. Conclusiones

El final de las dos poetas es de sobra conocido, pero conviene mencionarlo para cerrar este estudio, ya que las relaciones familiares y maternofiliales biográficas expuestas a lo largo del texto se encuentran presentes hasta el último momento.

El desahogo vital de sus vidas infelices *confesadas* en sus escritos no las salvaría de la *autoculpa* y de sus posteriores suicidios, Plath a los 31 años y Sexton a los 46. El suicidio de Sexton fue un ritual tras una discusión con su exmarido en la que tuvo que intervenir la policía. Tras la discusión, una tarde, se introduce en su coche con el abrigo de su madre y enciende el motor. Meses después, su primogénita, Linda, encuentra en un baúl, junto a un mechón de pelo (que Sexton se corta el día de la madre de 1963), una carta que esta le había escrito años atrás previniendo su final, repleta de disculpas y de amor (Gray, 2015, p. 21). Incluso en la última *performance* de su vida permanece el triángulo (a)modélico abuela-madre-hija: la poeta se despide con un irónico gesto cargado de rencor al ponerse el abrigo de su «mala madre» y se despide con la culpabilidad de haber sido una «mala madre» para su propia hija. Linda Gray, paralizada por su madre a lo largo de su infancia, en sus años universitarios y tras su suicidio, es actualmente escritora y su albacea literaria. Con lo que se puede suponer que, debido a la *identificación con la madre* no desvanecida, de un modo u otro, sigue aferrándose a ella, quien vivió «todo lo que a su hija le parece totalmente inalcanzable» (Jung, 2019, p. 85).

En el caso de Plath, el suicidio se debería a su imposibilidad de empezar una nueva vida en París, ya que, cuando Hughes (con quien estaba en trámites de divorcio y quien ahora vivía con su amante Assia Wevill) se entera de que se va a marchar del país, desencadena una terrible discusión. El suicidio de la poeta se cometería tres días más tarde. En su muerte encontramos la importancia de las relaciones maternofiliales y hasta qué punto tenía impreso el esquema de mujer-perfecta o «ángel del hogar», ya que, antes de introducir la cabeza en el horno y abrir la llave del gas (López, 2019)¹⁰, deja preparado el desayuno a sus dos hijos. Curiosamente, años después, Assia Wevill, la amante de Hughes ahora convertida en esposa, incapaz de cumplir con el exigente rol del «ángel del hogar» y con el recuerdo de la *perfecta*

¹⁰ El hijo de Plath, Nicholas, un hombre solitario y maniicodepresivo, tras refugiarse en Alaska, termina suicidándose el 16 de marzo de 2009. Su hija, en cambio, es columnista y escritora de la prensa británica, aunque también sufre trastornos depresivos. (López, 2019)

Sylvia con el que la fustigaría Hughes, termina suicidándose, siguiendo los pasos de su predecesora, esto es, metiendo la cabeza en el horno (Malcom, 2003). Aunque, a diferencia de la poeta, en lugar de dejarle preparado el desayuno a sus hijos, Wevill decidiría matar a la única hija¹¹ que había tenido con el escritor.

Por último, simplemente unas líneas para sintetizar y recordar que la complejidad de esbozar la dualidad en la que se dividieron las vidas (y muertes por suicidio) de las dos poetas se inscribe en un momento de cambios históricos y socioculturales –que llegarían a su fin años más tarde, gracias al auge de los feminismos, sobreponiendo al «ángel del hogar» el modelo de «mujer moderna». Sin embargo, sus voraces intentos de compaginar ambos modelos de mujer, *solapándolos*, las llevarían a ser tachadas de *locas*, *exageradas*, *excepcionales* o *insuficientes* (Russ, 2018), al igual que a otras muchas mujeres (y escritoras) a lo largo de la historia. Aun con todo, se puede terminar afirmando que, seguramente, de no ser por la escritura de sus obras literarias sus vidas habrían sido más breves. La maternidad, mas todo lo arrastrado, queda descrita en estas como una expresión personal y crítica del límite al que llegan como mujeres y madres con dicha dualidad de modelos, con los ingresos hospitalarios y con sus propios matrimonios y sus pasados familiares. Con respecto a su TAB, a pesar de remarcar la importancia del tratamiento y la despatologización de la salud mental, más que los diagnósticos oficiales de la época o los que se tratan de hacer en el siglo XXI para justificarlas, humildemente y sin pecar de anacronismos, cabe quizás meramente preguntarse acerca de sus ignorados gritos de auxilio, si fueron «malas madres» o si simplemente no pudieron sostenerse más.

Referencias

- Anguita-Martínez, V. (2021). «Hacia una traducción de “The Double Image”, de Anne Sexton: apuntes sobre la bidireccionalidad de la maternidad». *La Colmena 10*, pp. 129-143. ISSN 1404-6313.
- Anguita-Martínez, V. (2020). *La versificación del trastorno mental en la obra de Anne Sexton y Alda Merini: Análisis lingüístico y traductológico*. [Tesis doctoral, Universidad de Córdoba]. UCOPress.
- Anguita-Martínez, V. (2019). «Los efectos secundarios del electrochoque en la poesía de Anne Sexton: ‘Music Swims Back to Me’ y su traducción al español». *Hikma*, 18 (1), pp. 211-230, ISSN: 1579-9794.
- Badinter, E. (1991). *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós-Pomare.
- Cruz-Cámara, N. (2004). «Matando al *ángel del hogar* a principios del siglo XX: Las mujeres revolucionarias de Margarita Nelken y Federica Montseny», *Letras Femeninas, Volumen XXX, N.º. 2 (diciembre 2004)*, Michigan State University Press, pp. 7-28. [Matando al](#)

¹¹ Para una información más detallada, véase la biografía completa de Sylvia Plath realizada por Janet Malcom, *La mujer en silencio* (2003, Gedisa).

["ángel del hogar" a principios del siglo XX: Las mujeres revolucionarias de Margarita Nelken y Federica Montseny on JSTOR](#)

- Farouk Abou-Seif, S. (2012), *Archetypes in the Confessional Poetry of Sylvia Plath and Anne Sexton*. Lambert Academic Publishing.
- Felman, S. and D. Laub (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge.
- Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*. Vintage Books.
- Freud, S. (1997). 33ª conferencia. «La feminidad». En *Obras completas de Sigmund Freud, Volumen 22: Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras (1932-1936)*. Amorrortu, pp. 104-125.
- Friedan, B. (1983). *The Feminine Mystique*. Laurel.
- Giallorenzi, M. L. (2017), «Crítica feminista sobre la noción de buena madre», *Revista Reflexiones*, vol. 96, nº. 1, pp. 87-95. [Crítica feminista sobre la noción de la buena madre \(redalyc.org\)](#)
- Gray, L. (2018). *Buscando Mercy Street. El reencuentro con mi madre, Anne Sexton*. (Trad. Ainize Salaberri). Navona. (Trabajo original publicado ca. 1994).
- Gray, L. (2015). *Anne Sexton: un autorretrato en cartas*. (Trad. Andrés Catalán et. al.). Linteo. (Trabajo original publicado ca. 2004).
- G. Rodríguez, P. (30 de marzo de 2023). «Sylvia Plath, la escritora que vivía anhelando ser Dios». *Filosofía&Co*. [El pensamiento filosófico de la escritora Sylvia Plath \(filco.es\)](#)
- Jung, C. (2019). «Los arquetipos psicológicos del arquetipo de la madre», en *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra completa, vol. 9/1*. Editorial Trotta, pp. 73-104.
- Keller, N. O. (2000). *Comfort Woman*. Virago.
- Lerner, L. (1987). “What Is Confessional Poetry?”. *Critical Quarterly* 29:2, pp. 46-66.
- Lloyd, A. (2018). “When The Sexually Abusive Artist Is A Woman”. *The Establishment, Medium*. [When The Sexually Abusive Artist Is A Woman | by Annie Lloyd | The Establishment | Medium](#)
- López, A. (27 de octubre de 2019). «Sylvia Plath, la escritora que mejor plasmó sus luchas internas y sus depresiones». *El País*. [Sylvia Plath, la escritora que mejor plasmó sus luchas internas y sus depresiones | Cultura | EL PAÍS \(elpais.com\)](#)
- Modia, M^a.J., (2008). “Representing Trauma in American Women’s Literature Marta Bosch, Mercè Cuenca, Mònica Miravet, and M^a Isabel Seguro”. *Conference. Proceedings 31st AEDEAN*, ed. 899-907, A Coruña Universidade. ISBN: 978-84-9749-278-2.
- Malcom, J. (2003). *La mujer en silencio*. Gedisa.

- Martín, M. (2003). *Discursividad sexual y poder disciplinario: una visión foucaultiana en la obra de tres poetas americanas*. Servicio de publicaciones Universidad de la Laguna.
- Middlebrook, D. (1998). *Anne Sexton: una biografía*. (Trad. Roser Berdagué). Circe. (Trabajo original publicado ca. 1992).
- Motos Teruel, T. (2014). «Creatividad y trastorno bipolar: el caso de Sylvia Plath», *Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas*. Universidad de Valencia, pp. 1-33.
- Newton, J. L. (1991). “Power and Ideology of 3Woman’s Sphere.”, *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Rutgers UP, pp. 765-780.
- O’Neil, A. y Massot, D. (6 de diciembre de 2017). «La terrible realidad que mostraba “El espejo” de Sylvia Plath». [La terrible realidad que mostraba "El espejo" de Sylvia Plath \(aleteia.org\)](http://aleteia.org). [Anna O'Neil](#) - [Dolors Massot](#)
- Plath, S. (2015). *Sylvia Plath. Antología poética* (escogida por Ted Hughes). Navona.
- Rodríguez González, D. M. (-). «“Madre de fuego, déjame estar junto a tu puerta devoradora”: un acercamiento a la poesía de Anne Sexton.» *Centro de Estudios de la Mujer*. Universidad de La Laguna, pp. 129-144.
- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. (Trad. Gloria Fortún). DosBigotes. (Trabajo original publicado ca.1983).
- Sexton, A. (1999). *The Complete Poems*. Houghton Mifflin Company.

MATERNIDAD Y VULNERABILIDAD EN *MEDUSA* (2010) DE XIMENA CARRERA

Maternity and vulnerability in *medusa* (2010) by Ximena Carrera

Marcela Fernández Fong
Universitat de València

Resumen: El presente artículo se propone analizar la pieza teatral *Medusa* (2010) de la autora chilena Ximena Carrera, una obra de teatro contemporáneo chileno que se sirve de la figura clásica de Medusa para crear su correlato en la sociedad chilena de postdictadura. En la obra, las protagonistas, que representan la figura de «la delatora», se presentan como *Medusas* modernas, y a través de ellas la autora plantea una reflexión sobre la traición, la supervivencia, y el lugar de la mujer en la sociedad. Este trabajo se centra concretamente en el rol de la madre dentro de este sistema marcado por la violencia y la supervivencia.

Palabras clave: Chile, Ximena Carrera, teatro, postdictadura, memoria, mito clásico.

Abstract: The present article seeks to study the theater piece *Medusa* (2010) by the Chilean author Ximena Carrera, a work of Chilean contemporary theater that uses the classic figure of Medusa in order to create its correlate in the post-dictatorship Chilean society. In this work, the main characters, who represent the figure of “the informer”, are presented as modern *Medusas*, and through them the author proposes a reflection on betrayal, survival, and the social role of women. This work focuses specifically on the role of the mother within this system marked by violence and survival.

Keywords: Chile, Ximena Carrera, theatre, post-dictatorship, memory, classical myth.

¡Eva blanca y dormida
en un jardín de flores, en un bosque de olor!...
¡No saben que tú guardas la llave de una vida!...
¡No saben que tú eres la madre estremecida
de un hijo que te llama desde el Sol!...
Dulce María Loynaz, *Canto a la mujer estéril*

1. Introducción

Años después de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), diversas voces se han alzado en un ejercicio de memoria y denuncia frente a la violencia ejercida sobre los cuerpos del pueblo chileno a finales del siglo pasado, un estigma que sigue presente hoy en día. Así, aparecen muchas obras literarias a partir de los

años 2000 que llevan a cabo un importante trabajo sobre la memoria de la dictadura. Salen a la luz las lógicas de la violencia que durante este periodo fueron evolucionando de tal forma que podemos dividir el conflicto en dos segmentos: un primer momento que abarcaría desde 1973 hasta 1978 —el «periodo del terror»— y un segundo momento hasta 1990 —el «periodo de institucionalización»—. Durante este primer espacio de tiempo, habiéndose consolidado el gobierno militar, se abre en 1974 una fase de dura represión marcada por la creación de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), hasta que esta fue disuelta en el año 1977.

El periodo en que se enmarcan las operaciones de la DINA fue «[...] el tiempo de la tortura con electricidad, de las violaciones con perros, del *pau de arana*... pero también el de la silenciosa tortura psicológica del largo encierro, el de los *poroteos* en los que se utilizaba de cebo a los detenidos para capturar a sus compañeros, el de la incomunicación y la humillación...» (Peris Blanes, 2008, p. 45). El acto de la delación, dentro de las formas de represión ejercidas por el régimen, funcionaba como herramienta de dislocación de la identidad política. La delación era una de las principales formas que tenía el régimen de Pinochet de aplicar su poder en los individuos “desde dentro”, forzando las confesiones de aquellos vinculados a la Resistencia bajo métodos como la tortura, obligándolos mediante la violencia física en muchos casos a doblegarse y hablar, entregando el paradero de un buen número de compañeros.

Será conveniente, dentro de estos casos, destacar la figura de la delatora, la mujer “traidora” que en este trabajo se quiere tratar como eje. De entre los nombres de deladoras más conocidos debemos señalar los de Luz Arce Sandoval (militante del Partido Socialista) y Marcia Alejandra «la Flaca» Merino (Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR)), quienes publicaron sus propios testimonios de lo vivido en 1993, *Infierno* y *Mi verdad*, respectivamente. En la segunda de estas obras, escribe su autora, Alejandra Merino: «Pienso que la finalidad que perseguía la DINA era profundizar mi quiebre, aumentar mis sentimientos de culpa y verificar permanentemente si continuaba doblegada y colaborando» (cit. en Peris Blanes, 2008, p. 29). Desde un punto de vista cultural, los mencionados testimonios darían como resultado obras que ficcionalizan las experiencias de la dictadura y, concretamente, las experiencias de la delación, convirtiéndose en un espacio de sensibilización de la Historia. Este sería el caso novelas como *Carne de perra* (2009) de Fátima Sime y *La vida doble* (2010) de Arturo Fontatina, así como las obras de teatro *Mina antipersonal* (2013) de Claudia Di Girolamo, *La puta madre* (1998) de Marco Antonio de la Parra o la obra tratada en este trabajo, *Medusa* (2010) de Ximena Carrera.

2. La violencia: delación y perpetración

Dentro de este contexto, es clave entender el cuerpo y, especialmente, el cuerpo de la mujer como estado de vulnerabilidad. La dominación del régimen se traduce por una dominación masculina (alrededor de las condiciones del sistema de sexo-género), tanto física¹

¹ «Sin duda fue una pauta bastante generalizada, en los primeros años las violaciones... Hubo varios aspectos, uno fue la tortura sexual entendida como la supremacía del macho sobre la hembra como castigo» citado en Zamora Garrao (2006:40) de la Entrevista N°2 a Nubia Becker en Javier Maravall, *La mujer en el Movimiento de*

como psicológica, dentro de la que es elemental el papel de la mujer como sumisa y dominada desde diferentes perspectivas. En el caso del proceso de militarización del Estado en Argentina, Débora D'Antonio remarcaba que la violencia durante la dictadura se convertiría en disciplina férrea a través del avasallamiento de las identidades de género y sexual. La violencia sería dirigida fundamentalmente sobre los rasgos de feminidad y contra la maternidad, «uno de los pilares fundamentales de la retórica del régimen para apuntalar a las mujeres como garantes del cuidado y resguardo de los valores de la tradición occidental cristiana» (2016, p. 192). Mediante esta ideología política y de género se pretendía la supresión de la mujer de la esfera pública y política. La mujer subversiva era en este contexto una mujer “antinatural”, alejada de su papel de ángel del hogar (Zamora Garrao 2006, p. 28), eran estas «[...] mujeres indisciplinadas, militantes de partidos y organizaciones de la oposición política, representaban un modelo de mujer que el Estado militar no estaba dispuesto a tolerar». De esta forma, para la DINA, las mujeres militantes eran doblemente objetivo, ya que representaban valores antipatrióticos desde su disidencia, constituida específicamente en el contexto de su ideología política, que se amenazaba la cultura y tradición chilenas.

*

El cuerpo femenino sería así testimonio de la lucha política. La feminidad, en este contexto, iba a redefinirse como concepto al que prestar atención, lo que se materializa en el trato y el abuso de las mujeres a través de la sexualidad. En el ámbito carcelario, las presas eran obligadas, en algunos casos, a dejarse desnudar² y hurgar por los carceleros, una forma de abuso del poder tanto por su posición como superiores en el sistema carcelario como por un sistema social y legal que albergaba este tipo de abuso.

En este sentido, por una parte, nos encontramos con el caso de las colaboradoras del régimen —como es el caso de Luz Arce o La Flaca Alejandra—, mujeres que “traicionaron” a los suyos pero, por otra, también cabría hacer un breve inciso para destacar la posición de las mujeres, especialmente aquellas con hijos a su cargo, dentro de las prisiones. Mariana Risso Fernández comenta que el espacio del delito y el castigo es algo tradicionalmente simbólico de lo masculino y entendido solo en lo propiamente masculino, por lo que el encierro femenino en las cárceles «se fortalece a partir de los discursos que legitiman la tutela social de la mujer desviada o transgresora» (2016, p. 212). Estos tópicos siempre impuestos de la “buena” y la “mala” mujer aparecen, por tanto, reforzados en el ámbito no-propiamente-femenino del castigo, y especialmente aplicados a la mujer que es madre, aquella que «además de delincuente, encarna todas las condenas sobre el género femenino el prototipo de la mala madre» (2016, p. 212). Si la madre es responsable de velar por el bien de su hijo, es doblemente castigada en el momento de entrar a la cárcel, ha fallado a la sociedad por partida doble, «el lugar de lo femenino en la cárcel resulta siempre un aspecto disruptivo: hay algo que no encaja» (2016, p. 213). D'Antonio, por su parte, hablaba de una

Izquierda Revolucionaria chileno: movilización política, represión y sobrevivencia bajo la Dictadura Militar (1973-1990). Tesis Doctoral. UAM. (2004).

² «Dentro de este contexto, la violación se transformaba en un mecanismo para el control social de las mujeres encarceladas, ‘una de las ideas esenciales que yacen tras la esclavitud sexual de la mujer en la tortura es enseñarle que debe quedarse dentro de su casa y desempeñar el papel tradicional de esposa madre’, citado de Ximena Bunster: *La tortura de Prisioneras Políticas* en Zamora Garrao (2006, p. 32).

«política de desmaternalización», un proceso en que, debido a las condiciones de higiene, alimentación y salud, las madres y sus hijos en las cárceles quedaban cada vez más vulnerables y con menos atención médica, tras lo que el Estado intentó desposeer a las presas de sus hijos en congruencia con lo que sucedía con las detenidas-desaparecidas (pp. 192-193). En cualquier caso, es notable que este deber con los hijos que conlleva el rol de la mujer se ve implícito en la mera existencia de pabellones femeninos en las cárceles especialmente configurados para madres, y no en pabellones masculinos para los padres. Si bien el rol de la maternidad es lo que supuestamente constituye la grandeza de la mujer y su elemento diferencial (De la Concha, 2004, pp. 156), parece irónico cómo históricamente ha sido asimismo la razón explícita de su exclusión del orden de la ciudadanía y del ámbito de lo público. Ser madre es lo que la mujer es, más allá de ser ella misma y existir por sí misma. La mala madre ha fallado como mujer.

*

Apunta Ángeles de la Concha que la literatura puede existir como herramienta para el desmantelamiento de discursos por su capacidad de explorar desde una dimensión estética y persuasiva matices de la realidad personal y social, «[...] puede expresar lo inefable, descender a simas oscuras y confrontar lo inconfesable» (2005, p. 176). El tema de la maternidad en la literatura ha sido analizado desde diferentes enfoques —principalmente desde la visión masculina— pero es un tema que, poco a poco, ha ido reivindicándose desde una perspectiva femenina, desde una experiencia propia y compartida por las madres. Las autoras han podido rescatarla desde la perspectiva que les es correspondiente más allá de la idealización patriarcal y la imagen del hogar idílico llevado por la madre abnegada. En el caso de *Medusa*, la maternidad no se plantea como eje central, pero sí es el factor que mueve a uno de los personajes protagónicos, lo que acabará por influir en los sucesos que se irán dando tanto para ella como para sus compañeras.

Así, en esta obra nos encontramos con tres protagonistas, tres mujeres —Nina, Mariana y Carmen— que conviven en un apartamento en condiciones cuestionables, tres mujeres que poco a poco vamos descubriendo que encarnan la figura de la colaboradora del régimen. Lo percibimos poco a poco, ya que en alguna ocasión se hace obvio que «investigan»³ y «mandan al matadero», como podemos leer la escena 3 donde, tras un encuentro de Mariana con dos chicas jóvenes (que aparece en la escena 2) en un café, esta reacciona de forma violenta por sentirse objeto de sus burlas, y comenta que esto que ella denomina “accidente” deriva en que mandara a esas dos niñas al matadero: «Mariana: ¡Nada! ¡Fue un accidente! ¡Se me pasó la mano, caramba! ¡A todo el mundo se le pasa la mano de vez en cuando! ¿Por qué a mí no? [...] Carmen: Sí, claro que se le pasó la mano. Mandó a dos niñas al matadero» (p. 22). Lo que mencionan como «matadero» aparece por alusión constantemente, también bajo el nombre de «gallinero». Tomemos por ejemplo la escena 2 antes citada: cuando Nina confiesa que ha dado su información personal a un desconocido (con el que se había encontrado en un bar la noche anterior) vemos que Carmen se lo reprocha diciendo «no me extrañaría nada que el lunes estuviéramos de vuelta en el gallinero» (p. 20). La situación tan delicada en la que

³ «Nina: [...] ¿Qué tiene de malo? Cuando me toque ir al cuartel, lo investigo y ya está. Tengo su nombre» (12).

las mujeres se encuentran se hace del todo evidente cuando, en esta misma discusión, Nina defiende el brote de rabia que ha tenido Mariana en el café con las niñas, a lo que Carmen contesta «no podemos reventar». Con este «no podemos reventar», el personaje de Carmen nos transmite la presión a la que están sometidas, la forma en que todos los elementos de su vida dependen de su “rectitud” y cómo cada movimiento que den estará controlado, cómo, en definitiva, su vida depende de ellas mismas en función de otros: «si nos hubieran querido matar, nos habrían matado ellos mismos. Nos quieren vivas, no muertas. Esa fue la condición» (p. 20). Las mismas protagonistas, en sus intervenciones, nos dan a entender algo que tienen como interiorizado, como cotidiano, y es que de cada movimiento y cada gesto que ellas hagan dependerán las vidas, además, de otras personas. Son, por tanto, invisibles para el resto, de la misma forma en que son peligrosas, y esto implica la imposición/necesidad de alejarse de sus familias y abandonar sus propias vidas, algo que se ejemplificará en la situación de Carmen con Mati, su hijo. Es fundamental la figura de la mujer como delatora, como comentábamos en la introducción, como paralelismo con La Flaca Alejandra o Luz Arce Sandoval, y su reivindicación entre víctimas y culpables.

3. La Medusa clásica: reappropriación del mito

Por otra parte, la alusión a Medusa en el título de una obra bajo ese mismo nombre no parece ser gratuita. Este personaje mítico, al que recordamos como una mujer tan bella como peligrosa, convertía en piedra a todos los que la mirasen a los ojos. En la misma obra habrá un momento en que el personaje de Mariana descubra el asesinato de Alejandro, quien había sido su pareja sentimental en el pasado, a raíz de lo que colapsará y dirá: «decía que lo que más le gustaba de mí, eran mis ojos. ¡Mis ojos! ¡Y fueron estos ojos los que lo mataron!» (p. 35). La misma idea de «matar con los ojos» aparecerá repetidas veces, como en: «Mariana: Es que no puedo más. ¿No entiendes? No puedo más. Cada persona que miro termina muerta» (p. 26), reflejándose así el paralelismo del personaje clásico con el terrible poder de petrificar, y la función de la delatora que encarnan las protagonistas del texto teatral, capaz de dar muerte a cualquier conocido, a cualquiera que haya tenido relación con ellas, o haya mantenido con ellas un encuentro, por esporádico que fuese, cara a cara⁴. Sin embargo, en el mito clásico Medusa (antes de recibir este poder) era una joven hermosa cuyos cabellos despertaban atracción entre los dioses y los humanos, y entre ellos se encontraba Poseidón, con el que Medusa iba a tener una relación sexual, pero merece ser mencionado que «lo que el mito no esclarece es si la relación fue consentida o si la joven fue violada —lo cual parece más plausible dado que hay más referencias textuales a este hecho—» (Ortega Rion, 2017, p. 98), y en este hecho vemos otro paralelismo entre las dos historias: en ambos casos la sexualidad es utilizada en contra de las víctimas como herramienta de la que servirse para aplicar sobre ellas la violencia y cierto control. La represión del Dios en Medusa se aplica, además, en un triple exilio (2017, p. 99): el de ella misma —en un cuerpo con el que no se identifica, su aspecto y su naturaleza no le son conocidos como propios—, el de ser

⁴ Es interesante mencionar una intervención de Mariana en la que dice «Él era lo único que me había prometido no traicionar y lo hice» (39) como paralelismo con una cita de Alejandra Merino (1993): «Había traicionado lo que más amaba en ese entonces», como paralelismo de entre los que podemos encontrar entre las colaboradoras en las que la obra se inspira y los personajes inspirados.

transportada a un punto más alejado —donde ningún mortal ose acercarse—, y el que sufre una vez ha muerto, sin ser dueña de su propia vida en última instancia.

4. Las Medusas modernas: violencia y vulnerabilidad

Las protagonistas de la obra de Ximena Carrera, del mismo modo que la gorgona, se colocan en este doble rasero de ser víctimas y ser perpetradoras de la misma violencia que sufren. Apunta también Ortega Rion que «Medusa también sirve como amuleto para ahuyentarlo [el mal temido]: el Mal protege del Mal» (2017, p. 98) y, como Medusa, las protagonistas de la obra usan esa represión como arma para protegerse a ellas mismas. Ximena Carrera apunta, en comunicaciones personales con Glass Keiner:

«Quizás lo más concreto que me interesó acerca de ellas es [...] explorar la delgada línea que separa al ser humano entre víctima y victimario [...] para mí estas mujeres son y van a ser siempre las dos cosas [...] me fascina indagar en torno al tema de la banalidad del mal. Cómo aquel que es capaz de provocar tanto daño a otro ser humano, es capaz de gestos de profunda ternura» (Glass Kleiner, 2016).

Si mencionamos a Mariana como perfecto ejemplo de paralelismo con Medusa y sus ojos que petrifican a aquellos quienes se le acercan, también es oportuno señalar características propias de los otros dos personajes protagónicos de *Medusa* y las violencias que ejemplifican cada una de ellas. Tenemos así a Nina, que se nos presenta como la más asustadiza de las tres, pero a la vez la más ingenua, digamos, al dar su dirección a un extraño y no temer las consecuencias de este acercamiento. Con Nina vemos la soledad, el miedo a perderlo todo y la necesidad desesperada de alejarse de esa situación en la que se encuentra. Nina es también quien se permite presentar más abiertamente lo que siente, ella necesita un alivio a su reclusión y lo busca en cualquier oportunidad —por ejemplo, se quiere alejar de su realidad buscando otra identidad en la que camuflarse, haciéndose llamar Nina cuando su verdadero nombre es Berta, además de, por ejemplo, alegrarse al ser tomada por irlandesa esa noche, de ser tomada por otra persona—, pero también es la única que parece mantener algún rastro de esperanza, como su intervención nos indica en: «Nina: [...] Yo sé que es difícil de creer, pero había algo en él [el hombre del bar], en su mirada, eso se ve, Carmen, se ve cuando alguien es bueno de adentro, ¿entiendes?» (p. 12) o «No va a venir armado. No todo el mundo quiere matarnos...» (p. 38).

Carmen, por su parte, ejemplifica una actitud más fuerte y decidida dentro del mismo contexto de sus compañeras. Carmen es el personaje que, además de mirar por su propio bien, necesita proteger a su hijo, lo que le da más esperanza, pero también la entereza que necesita para no desistir. Ya desde el momento en que empieza la obra vemos a Carmen hablar con su familia por teléfono, mantener una conversación en la que su hijo parece mencionarle que un extraño se le había acercado con la intención de hacerle un regalo, pero Carmen sabe qué hay detrás y teme por él: «Si ese tipo se acercó a él, es porque sabe de mí. Sabe que es mi hijo. Es un mensaje» (p. 5), le dice a su hermana, «nadie, y escúchame bien: nadie se puede acercar a mi hijo». Más adelante, en una discusión con sus compañeras —en la que cada una parecía competir por la importancia de sus problemas personales frente a los de las otras— vemos a Carmen decir: «hay un tipo rondando a mi hijo. ¿Entiendes? En cualquier momento le pasa algo al Mati y yo no estoy con él. Y eso, me pudre. Cada minuto

lejos de él, me pudre. Pero por el momento, lo único que puedo hacer es quedarme aquí, tener paciencia y esperar» (p. 27).

Con Carmen se representa entonces la necesidad innata de la madre (del arquetipo de la buena madre) de proteger a su hijo hasta con su propia vida: una madre abnegada que, en un primer lugar, ha tenido que separarse de su hijo para asegurarse de que éste se encuentre a salvo, alejado de todo el peligro que puede acarrearle las actividades que ella misma se ve obligada a realizar, pero que llegados a cierto punto ve que ese alejamiento no ha sido suficiente para procurar la seguridad de Mati, por lo que debe sacrificarse una vez más. Sobre los sacrificios de Carmen por el bienestar de su hijo, veíamos cómo se mostraba dispuesta a hacer cualquier cosa cuando dice: «Voy a hacer lo que me ordene [Schiller] que haga. Si quiere que haga clases, hago clases. Si quiere que redacte sus memorias, redacto sus memorias. Si quiere que le lleve un café cada quince minutos, le voy a llevar un café cada quince minutos» (p. 44).

Antes del conflicto del hombre que ronda a su hijo, ya se había hecho alusión al hecho de que Carmen mantiene una relación afectiva con uno de sus superiores de la DINA, Schiller, posiblemente para protegerse a sí misma y a su hijo en un momento dado. Esta relación no llega a explicitarse en ningún momento; cuando aparece alguna mención a Schiller se remarca la distancia entre él y las mujeres, y cuando Carmen hace algún comentario se deja bastante claro que posiblemente para ella Schiller solo sea una especie de herramienta, alguien que le garantiza cierto nivel de estabilidad y la supuesta tranquilidad de que a su hijo no le podrá pasar nada. En la primera escena⁵, tras la conversación con su familia que comentábamos, Carmen hace una segunda llamada en la que se hacen patentes dos cuestiones: la primera, la distancia entre ella y Schiller (a quien llama por su nombre de pila) y, la segunda, el distanciamiento entre las 3 mujeres y él a raíz de la alusión a una casa y una familia que él mantiene alejadas e inconscientes de toda esta vida muy probablemente. Justo después nos encontramos con que esta relación no es un secreto para las compañeras de Carmen sino que están al tanto y se lo toman (casi) como una broma: «Nina: ¡Bueno y si se acaban [los cigarrillos] pídele a Schiller! Perdón, a “Adolfo” / Carmen: ¿Por qué no se lo pides tú? / Nina: Porque el viejo está baboso por ti, no por mí» (p. 8), lo que no hace otra cosa que manifestar estos “favoritismos” que tiene el Comandante. Sobre esto último podemos comentar que solo hay una alusión al estatus de Schiller, por teléfono y la vemos decir «¿Aló? ¿Sí? (...) Soy yo (...) ¡Comandante! ¿Cómo le va? [...]» (p. 45), pero siempre es palpable la distancia.

Antes hacíamos mención a las formas de represión que utilizaban la sexualidad como instrumento de coacción y, en el caso de la relación de Carmen con este hombre (de quien es “subordinada”), ejemplifica esta dinámica de poder. Para Adolfo, la relación con Carmen es una “aventura” extramarital, una “vía de escape” de su vida que probablemente conciba como un derecho, el derecho por encima de la mujer —Adolfo es consciente de que su posición le permite poseer el cuerpo de las mujeres, y sus vidas incluso—. Por otra parte,

⁵ «Carmen: ¿Adolfo? (...) Hola, perdona que llame a tu casa, pero necesito pedirte un favor, (...) ¿Te acuerdas que al principio, cuando nos trajeron aquí, me dijiste que en algún momento podría traer a mi hijo también? Bueno, tiene que ser ahora [...]» (p. 6).

Carmen ve en esta relación una vía de salvación para ella y para su familia, es una dinámica opresiva que ella revierte, con lo que se transforma; en la opresión que Adolfo ejerce sobre Carmen (y sobre el cuerpo de Carmen, por el vínculo sexual entendido como “posesión” a la que puede acceder como derecho), ella encuentra una forma de protección. Apuntaba Teresa Basile la descripción del cuerpo de la mujer en obras que tratasen la violencia política (explícitamente sobre la mujer) como símbolo de victoria y derrota. En el caso del personaje de Carmen vemos un ejemplo de situación en que «se legitima el uso del cuerpo para salvar la vida y reconstruir las perspectivas patriarcales de los militares» (2021). Carmen se presenta casi agradecida a la violencia que recibe de su agresor porque el provecho que de ello puede sacar (para favorecerse no a sí misma, sino a su hijo) puede conllevar en mayor medida salvar la vida. La violación en este caso no atiende a la imagen de la brutal agresión física o acto violento sexual sin consentimiento, sino al acto simbólico a través del cual la mujer es obligada a consentir el abuso para, finalmente, poder salvar la vida.

*

La posición de inferioridad de Carmen es determinante para entender los motivos de este personaje. A diferencia de sus compañeras —de las que solo se hace mención a la familia de Nina—, Carmen tiene un hijo a su cargo, como ya comentamos, Mati. La presencia de Mati no hace otra cosa que matizar la función de Carmen en la sociedad en que se desenvuelve. La relación mencionada entre el rol social de la mujer como madre y su papel en la cárcel —como castigadas— y el doble castigo que esto supone, se ejemplifica como paralelismo en la situación de Carmen como madre de Mati. Su posición como delatora es el primer pilar de su castigo, es la forma de materializar esta creencia interiorizada de que las mujeres no saben callar⁶, otro de los tópicos patriarcales con tan fuerte presencia en el binarismo de género del régimen. La violencia culpable que en *Medusa* perpetúan las mujeres es una violencia “de mujer”, una violencia “cobarde”; ellas son las que se delatan, las que traicionan (nada más alejado del honor de los hombres), es un tipo de daño que «no coincide con la figuración monstruosa de los agresores varones» (Morant, 2019, p. 691). La configuración de Carmen como la madre de Mati también influye en la percepción de ella misma como sujeto de nuestra empatía: mirando por su bien, llegando a sentir con ella el miedo de perder a su hijo, olvidando prácticamente así su función y su parte de culpa en las desapariciones, porque no debemos olvidar a qué se dedica (por así decirlo) Carmen. Su función como delatora y como madre se retroalimentan: Carmen “da nombres periféricos”, por lo que la repudiamos, pero lo hace para proteger a su hijo, con lo que la disculpamos. La situación de Carmen es, sin embargo, igual de vacilante que las que ella misma denuncia ante “Ellos”; de hecho, la misma Mariana lo verbaliza en este momento:

«Mariana: Que caiga más gente. Eso, quedémonos encerraditas aquí entregando nombres “periféricos”, total, mientras no nos toquen a nosotras... Me pregunto qué tan periférico es tu hijo» (p. 27).

Empatizamos con Carmen porque vemos su nombre, su historia y sus anhelos, por ejemplo, en el monólogo en que se rompe:

⁶ Citado en Morant Giner (2019) de Peris Blanes (2019) en «Figuras y ficciones de la colaboración en Chile: espacios de ambivalencia entre víctima y perpetrador».

«Carmen: Tanto. Trabajé tanto. Lo único que quería era una salida. Soñé que en algún momento iba a poder tomarlo de la mano y llevarlo a la escuela. Nada más. Y cuando eso pasara, yo me iba a quedar ahí parada con el portero durante todo lo que duraran las clases. Y cuando él saliera y me viera, su carita se iba a iluminar porque yo iba a estar ahí parada, donde nunca estoy. Y me iba a presentar a todos sus compañeros como su mamá. [...] lo iba a tomar de la mano y nos íbamos a ir los dos caminando de vuelta a la casa. Como hace toda la gente normal [...] Eso creí que iba a pasar» (p. 49).

Es el rasgo humanizador lo que nos hace “perdonar” las acciones de Carmen. Si perdonamos a Carmen, es porque vemos en ella una buena madre. Es su condición de madre lo que la hace vulnerable, el talón de Aquiles de una mujer aparentemente fría e implacable en su delación, pero es también su condición de madre lo que hace que no le tiemble el pulso, lo que hace que no dude en sus decisiones. Ese «porque yo iba a estar ahí parada, donde nunca estoy» es algo que nos duele leer, al igual que cuando en su discusión, Mariana le echa en cara la distancia entre ella y su hijo, y la forma en que eso puede condicionar el papel que tiene en su vida: «Mariana: [...] ¿mendigando una conversación con tu hijo una vez al mes, para saber si todavía se acuerda de quién es su mamá?» (p. 27). Pero Carmen, a pesar de los reproches, no cede ante Mariana, porque tiene clara su posición, sabe lo que puede y lo que no puede hacer, y sabe que no puede «reventar». Perdonamos a Carmen porque vemos en ella a una buena madre, y qué es lo que hace a las *buenas* madres ser buenas, si no su sentido del sacrificio innato por el hijo, la absoluta abnegación por su vida.

«Carmen: ¿De qué le sirve a mi hijo una madre muerta?
Mariana: ¿De qué le sirve a tu hijo una madre ausente?» (p. 51)

5. A modo de conclusión: lecturas de feminidad y reivindicaciones

A partir de esta obra, el espectador o lector puede reconstruir una época de la sociedad chilena contemporánea y rescatar la memoria de las víctimas de la violencia política en el país, una sombra que se extiende hasta el presente, al igual que en muchos países del continente. Se plantea, además, un conflicto moral concreto, sobre el bien y el mal desde el lugar de la perpetración de esa violencia. Ximena Carrera crea con su obra un espacio para la reflexión sobre la concatenación de crímenes y la culpabilidad y, a través de las historias personales de sus personajes, un perfil psicológico concreto del sujeto inserto en una situación límite.

Se ha destacado desde los estudios de literatura clásica la utilización de los mitos, como el de Medusa, para retratar de manera oblicua las realidades de contextos dictatoriales y autoritarios. Se propone, por tanto, una lectura del texto como un homenaje al mito clásico y una reelaboración puesta al servicio de la memoria.

El texto de Carrera da pie, a su vez, a una indagación más profunda de la situación política que expone, al elegir como sujetos centrales de la perpetración a tres mujeres. La reivindicación es, por tanto, doble. Los personajes de *Medusa* permiten una reflexión sobre el lugar de la mujer en la sociedad postdictatorial, a la vez que una más concreta sobre las ideas transmitidas durante siglos, en la cultura occidental, sobre la relación entre feminidad y violencia o feminidad y vulnerabilidad —esta última, ejemplificada a través de la maternidad—. A través de la lectura, se hace posible una reivindicación de la capacidad de la mujer, como ser humano, en definitiva, de ser sujeto perpetrador de ciertas violencias, a la vez que de exponer las propias violencias ejercidas en su contra. Podemos, a raíz de esta

obra, resignificar los tópicos literarios creados alrededor de los personajes femeninos, con un hondo calado en la sociedad, como son el de la madre abnegada, o el *ángel del hogar* frente a la *femme fatale* y releer y repensar a Medusa, como a otros personajes presentes en nuestro imaginario colectivo, desde una mirada diferente.

Referencias

- Carrera, X. (2010). *Medusa* (pp. 52). Documento Word, inédito. Chile.
- Basile, T. *La ESMA en la imaginación cultural*. Conferencia impartida en el congreso Geografías del crimen. De espacios de perpetración a lugares de memoria: representaciones sociales y culturales, Universitat de València, 2021.
- Dahech, S. (2018). «Mémoire fictionnelle des femmes collaborationnistes Vers une réhabilitation?», *Poétiques et politiques de la mémoire en Amérique latine, 1990-2015 (vol. 2)* [En ligne], 52 | 2018, mis en ligne le 19 novembre 2018, consulté le 11 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/america/2558> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/america.2558>.
- D'Antonio, D. (2016). «Género y resistencias en la prisión política durante la última dictadura». En Águila, Gabriela; Garaño, Santiago; Scatizza, Pablo (coord.). *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado*. Universidad Nacional de la Plata. 186-216
- De la Concha, Á. (2004). «La figura materna, un problema transcultural. Reflexiones sobre su representación en la novela de autoría femenina». Ed. Ángeles de la Concha, Raquel Osborne. *Las mujeres y los niños primero: discursos de la maternidad*. Icaria editorial, s.a. 155-176.
- Grass Kleiner, M. (2016). *Medusa y El taller: cuando el teatro pone en escena la zona gris*. Revista Arte Escena N°1. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Morant Giner, M. (2019). «“Figuraciones del Mal. Agresores y violencia política en el teatro chileno contemporáneo”, de Daniela Cápona y Alicia Campos». *Kamchatka 14* (Diciembre 2019): 687-694. Universitat de València.
- Olea Rosenbluth, C. (2014). *Mujeres y colaboración en tres novelas de la dictadura chilena*, tesis para optar al grado de magíster en literatura, Universidad de Santiago de Chile.
- Ortega Rion, I. (2017), «Medusa, el silencio del monstruo». *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, [en línea], Núm. 18, p. 96-107, <https://raco.cat/index.php/Aurora/article/view/322569> [Consulta: 3-11-2021].
- Peris Blanes, J. (2008). *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria (1973-2005)*. PUV.
- Risso Fernández, M. (2016). «Maternidad y prisión: líneas para pensar el encierro femenino». En Natalia Montealegre Alegría (coord.) *El tiempo quieto. Mujeres privadas de*

libertad en Uruguay. Compiladoras Graciela Sapriza, María Ana Folle Chavannes.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
Montevideo. 211-224.

Zamora Garrao, A. (2006). *La mujer como sujeto de la violencia de género durante la dictadura militar chilena. Apuntes para una reflexión*, seminario para optar al grado de Licenciatura en Historia, Universidad de Santiago de Chile.

MIRADAS REFLEXIVAS, TRATAMIENTO Y REPRESENTACIONES DE LA MATERNIDAD A TRAVÉS DE NARRATIVAS BREVES DE ESCRITORAS SUBSAHARIANAS DE EXPRESIÓN INGLESA

Reflective insights, treatment and representations of motherhood through short narratives by sub-Saharan English-speaking women writers

Federico Vivanco
Universidad de Málaga

Resumen: Este artículo examina el concepto de la maternidad, como noción y como institución, a través de diferentes relatos breves de tres generaciones de escritoras subsaharianas de expresión inglesa como las nigerianas Flora Nwapa y Chimamanda Ngozi Adichie, la zimbabuense Melissa Tandiwe Myambo y la sudafricana Zoë Wicomb, a fin de analizar y reflexionar sobre la representación y el tratamiento de la maternidad en las narrativas de estas autoras. En estas se observan un poderoso componente social, cultural, familiar, sagrado y colonial de la vida de la mujer donde los discursos sociales, culturales y religiosos existentes contribuyen significativamente a las formas en que se interpretan las identidades de la maternidad en sus respectivas sociedades. Sus textos son fiel reflejo de los desafíos sociales, patriarcales y de la institución de la maternidad a las que deben hacer frente las mujeres africanas para poder sobrellevar y superar los obstáculos a los que se enfrentan en una sociedad donde la normativa ordena que la función principal de las mujeres sea la de la maternidad.

Palabras claves: maternidad, África, literatura africana, narrativas, literatura anglo-africana.

Abstract: This article examines the concept of motherhood, as a notion and as an institution, through different short stories of three generations of English-speaking sub-Saharan women writers such as Nigerian Flora Nwapa and Chimamanda Ngozi Adichie, Zimbabwean Melissa Tandiwe Myambo and South African Zoë Wicomb, in order to analyze and reflect on the representation and treatment of motherhood in the narratives of these authors. These narratives reveal a powerful social, cultural, familial, sacred, and colonial component of women's lives where dominant social, cultural, and religious discourses contribute significantly to the ways in which the identities of motherhood are interpreted in their respective societies. Their texts are a true reflection of the social, patriarchal, and institutional challenges of motherhood that African women must face in order to cope with and overcome the obstacles they face in a society where the norm mandates that the primary role of women is that of motherhood.

Keywords: motherhood, Africa, African literature, narratives, Anglo-African literature.

1. Introducción

Cuando se trata de analizar el tratamiento y las representaciones de la maternidad a través de narrativas breves de escritoras subsaharianas de expresión inglesa, es de importancia examinarlos desde el marco teórico de la ginocrítica, es decir, desde una crítica feminista como otro procedimiento de investigación dentro de la problemática de la crítica literaria. La crítica feminista hace uso de “categorías y modelos explicativos que revelan en lugar de ocultar las relaciones de dominación masculina y subordinación femeninas” (Fraser, 1990) y donde se estudia, siguiendo el marco que propone Elaine Showalter en *The New Feminist Criticism* (1985), a la mujer más como escritora y creadora que como lectora. Esto genera que se tome en consideración y se supedite el trabajo feminista y la crítica literaria en un marco que nos permita estudiar a las autoras como un “grupo aparte” tomando en cuenta ídoles sociales, culturales e históricas que genere la inclusión de “puntos de vista de los grupos oprimidos, excluidos e invisibilizados como son los negros, homosexuales, lesbianas e indígenas, pero sin perder de vista el papel de las mujeres en estos grupos” donde se examine la realidad de estas a través de su escritura (Aguilar, 2016).

El corpus de esta investigación presenta narrativas que inscriben lo femenino como sujetos afectados por la cultura patriarcal y que subvierten los espacios de invisibilidad y silencio impuestos. Se han consultado las obras de teóricos y ensayistas como Amadiume (1997), Salami-Boukari (2012), Ngcobo (2007), Akujobi (2011), Chuku (2018), Oduyoye (1995), entre otros, con el fin de destacar la necesidad de entender el género como una categoría que permea las experiencias coloniales y poscoloniales en África. El método de estudio del presente artículo es cualitativo ya que se trata de datos y análisis extraídos a través de la lectura e interpretación de narrativas cortas de cuatro autoras subsaharianas de expresión inglesa. Estos relatos breves son tomados como fuente de datos y análisis debido a que las autoras Flora Nwapa, Melissa Myambo, Chimamanda Adichie y Zoë Wicomb presentan a las protagonistas femeninas en sus obras como heroínas que luchan ante una férrea sociedad africana poscolonial, patriarcal y tradicional con el solo fin de convertirse en madres, independientemente de que estas sean señaladas y estigmatizadas como solteras, casadas, divorciadas o abortivas. Dicho análisis es respaldado por distintas teorías occidentales y africanas en torno a la maternidad a través de la crítica feminista.

2. Maternidad en África: maternidad obligatoria

La maternidad en África determina la verdadera feminidad como portadora de hijos, el grado de estatus social y el cumplimiento de las expectativas sociales (Salami-Boukari, 2012). Esta es ampliamente identificada como un aspecto fundamental para la vida de las mujeres y está profundamente arraigada en los valores culturales de las sociedades africanas, donde la autoestima femenina y el estatus público son alcanzados y realizados por aquellas que son biológicamente capaces de tener éxito en la ‘tarea’ de dar a luz. De hecho, es “más importante que el matrimonio en términos de identidad, estatus social y autoridad política y religiosa” (Stephens, 2013), generando por tanto que las mujeres sean consideradas básicamente como

productoras: ya sea en la gestión de la producción de subsistencia o en la producción biológica (Amadiume, 1997).

En muchas zonas geográficas y grupos étnicos en África, el acto de procreación generalmente va más allá del estado natural de ser madre; no solo implica sentimientos y comportamientos innatos, sino que también está moldeado por la tradición, la religión y el contexto social. Se trata de elementos rígidos y arraigados que retroalimentan una institución abstracta que condiciona y define tanto el concepto como la experiencia de la maternidad y donde no se considera la vida de las madres, su realidad y su lucha. Esta institución, directa o indirectamente, ordena que la función principal de las mujeres sea la de la maternidad (Stephens, 2013). Esta situación, en general, incentiva una férrea obsesión de las mujeres africanas por tener hijos y alimenta perpetuamente el síndrome de la maternidad obligatoria y forzada ya que la presencia de hijos funciona como fundamento tanto de la maternidad como de la feminidad africana, donde estos, las hijas e hijos, se valoran tradicionalmente como "capital humano" y "seguridad social". Para la mujer africana, "la base del matrimonio implica la transferencia de la fertilidad de la mujer al grupo familiar del marido" (Ngcobo, 2007).

Nos encontramos también con una sociedad y un patriarcado que desempeñan un papel importante a la hora de fomentar las tradiciones. A través de ellas, el término de maternidad se utiliza ampliamente como herramienta para establecer el control femenino y cumplir con lo que decretan las tradiciones, la sociedad y la cultura (Akujobi, 2011). La Iglesia también ha desempeñado un papel importante en la configuración de la maternidad africana actual. A través de la educación occidental, tanto el colonialismo como la Iglesia — además de introducir e imponer la estratificación por clases y sexos — "ofrecieron a niños y a jóvenes oportunidades de formarse para el liderazgo y otros puestos en la sociedad, al tiempo que domesticaban a las niñas y a las jóvenes mediante un plan de estudios que hacía hincapié en la condición de esposa, maternidad, gestión doméstica, higiene, costura y otras actividades de este tipo". Por tanto, no debemos pasar por alto que el colonialismo preparó el terreno para el matrimonio y la maternidad y se desentendió de la educación de las mujeres para la ciudadanía o el empleo, afectando así las formas y significados de la maternidad y el matrimonio en relación a las mujeres (Chuku, 2018).

Por otra parte, esta ansiedad de ser madres — forjada por la institución social y factores ideológicos — conduce a la degradación de la condición de esposa, a la ruptura del matrimonio y de la familia, al aislamiento y a la inseguridad. Una mujer no se considera mujer hasta que empieza a dar a luz. Es considerada un ser inútil para sí misma, su marido y la familia de este, así como para la sociedad (Ogunyemi, 1996; Akujobi 2011). Si una mujer no da frutos, queda "fuera del ámbito del poder", considerándola 'ilegítima', una mera anomalía o rareza (Ogunyemi, 1996). Si las mujeres no cumplen con el papel asignado, y el más importante, el de la maternidad, se convierten en objeto de desprecio para todos: marido, padres, familia política y toda la sociedad que las rodea. Esto provoca que tanto la fertilidad como la procreación sean dos piedras angulares para estas mujeres, los hombres y la sociedad, ya que sin estos dos valiosos y preciados elementos la maternidad no conduciría a la reproducción ni a la garantía de la continuación del apellido (Oduyoye, 1995).

En *Africa wo/man palava: The Nigerian novel by women* (1996), Chikwenye Okonjo Ogunyemi sostiene que no solo se espera que una mujer conciba, sino también que "cuide de los demás niños en el clan familiar y en la esfera pública" (p.47). Este rol es asumido por la mujer nigeriana y rebelarse contra esta idea conlleva cierta notoriedad o mala fama. En las zonas urbanas de Nigeria se espera que las mujeres actúen como madres en público; esto explica por qué cualquier persona ajena o desconocida se dirija a las mujeres mayores con términos como 'tía', 'mami' o 'mamá'.

La maternidad también significa la inclusión de las madres. Es decir, la madre, la abuela, las tías, las hermanas, las suegras y las consuegras que, conjuntamente, participan en la crianza comunal junto con las amigas, las coesposas, las empleadas domésticas y los niños. Por tanto, los niños pertenecen a la comunidad y la madre es una más de aquellas que cuidan de ellos (Ogunyemi, 1996). Concebir también significa 'riqueza', sobre todo cuando uno de los medios para alcanzarla es la maternidad, teniendo en cuenta que el 'capital' "compromete la tierra, las esposas y los hijos, la posesión de éstos coloca inmediatamente al propietario por delante de los demás". Las hijas son un gran activo para esta comunidad ya que aportan familia política y obsequios. Como dicen los ibgo, *inve nmadu ka inve ego*, es decir, "es preferible tener gente que tener dinero" (Amadiume, 1997).

Preocupaciones como la maternidad y la procreación no son temas novedosos en las literaturas femeninas africanas. De hecho, es uno de los temas recurrentes en la mayoría de los escritos de mujeres africanas de la primera y segunda generación, como *Efuru* (1966) y *One Is Enough* (1981) de Flora Nwapa, *So Long a Letter* (1981) de Mariama Bâ, *Second Class Citizen* (1974) y *The Joys of Motherhood* (1979) de Buchi Emecheta. Estas escritoras se centran tanto en el matrimonio, la maternidad y los asuntos familiares que algunos críticos han descrito sus obras como 'literatura doméstica' o simplemente 'literatura de la maternidad' (Nnaemeka, 1994; Ogundipe-Leslie, 1987). A pesar de esta tendencia, las autoras de la primera y segunda generación¹ no destacan los matices de la maternidad, especialmente los dolores de parto y el alumbramiento, como lo ha hecho Chimamanda Ngozi Adichie en uno de sus últimos relatos cortos publicados, *Zikora: A short story* (2020).

3. Melissa Myambo: "La sala de embarque" y la responsabilidad en la crianza de los hijos

Melissa Myambo es una escritora, editora y académica zimbabuense. Nació en Harare y más tarde se radicó en Estados Unidos donde se doctoró en Estudios Ingleses por la Universidad de California, en Los Ángeles. Sus obras de ficción y ensayos han aparecido en

¹ La primera generación de autoras anglo-africanas es la de posindependencia (entre las décadas de 1960-1970). Su temática se enfoca más en la vida privada y en la desigualdad de género, con una tendencia hacia temas de índole moral y social. La segunda generación comprende entre las décadas de 1980 y 1990 donde sus textos tienen un carácter de protesta y de demanda de justicia. No obstante, la temática de las autoras de la primera generación se irá fusionando con la problemática política y cultural de la segunda generación. Entre fines de los setenta y durante la década de los ochenta del siglo pasado, las obras reflejan la preocupación económica y socio-económica y la lucha constante ante el neocolonialismo. "Es una generación que emprende la laboriosa tarea de reescribir la historia y plasmar la realidad social, urbana y política de una forma más ficcional" (VV.AA., 2017).

diversas publicaciones, como *The New York Times*, *The Guardian*, *The Johannesburg Review of Books* y *Tin House*.

“La Salle de Départ” - [La sala de embarque]² de Melissa Myambo fue seleccionado para el Premio Caine de Literatura Africana de 2012, el galardón más prestigioso del continente. Explora temas como la identidad cultural, la pertenencia y la complejidad de las relaciones a través de las fronteras culturales, la responsabilidad familiar, la aculturación y el hogar. Esta narrativa breve ofrece una perspectiva matizada e introspectiva sobre las experiencias de los migrantes y los retos a los que se enfrentan al navegar por las diferencias culturales. Como sucede en la mayoría de los relatos de migrantes que viven la diáspora fuera del continente africano, observamos a Ibou en la narrativa de Myambo, que se traslada a los Estados Unidos, pierde la inocencia, asimila la cultura ajena, vuelve a casa y se convierte en una caricatura de híbridas dimensiones.

El relato de la autora se centra en los hermanos senegaleses Ibou y Fátima. El primero vive en América gracias a la ayuda de un tío y los ahorros que la familia tenía destinados para los estudios de Fátima. Ahorros que tuvieron que ‘sacrificar’ al priorizar los estudios de él a los de ella al tratarse de una mujer. “Los hermanos eran como el viento: podían ir a lugares donde ella no podía acceder. Se sentía como la arena. Solo podía ser soplada por el viento” (VV.AA., 2017).

No solo se le priva a Fátima el acceso a una educación formal por su condición de mujer, sino que su futuro y estabilidad se evapora ante una infertilidad secundaria:

La excepción a su infelicidad era su primer y único hijo: Babacar. Ambas familias estaban agradecidas, la suya y la de su marido. A pesar de que ella nunca volvió a quedar embarazada, al menos había dado a luz un varón y nunca dejó de agradecerse a Dios, incluso mientras oraba para tener más hijos. Siete años de esterilidad deterioraron su matrimonio (hasta que se volvió tan ácido como los limones que las chicas gordas succionaban para perder peso). Finalmente, se divorciaron. No mucho tiempo después, su marido volvió a casarse. Ella siempre se había negado a que él tomase una segunda esposa, prefiriendo el divorcio a cambio. Pero al menos seguía teniendo a su hombrecito pequeño, un hijo, mucho mejor que una hija. Un hijo podía volar, una hija solo podía anidar (VV.AA., 2017).

Ante esta situación, Fátima decide dedicarse al comercio de comida para hacer frente a los gastos de su hijo al no recibir ningún tipo de ayuda económica de su exmarido, quien acababa de tener gemelos con su segunda esposa:

Sin embargo, era necesario que expandiera su negocio para aumentar sus ingresos y así poder enviar a Babacar a una escuela mejor. Los niños eran como semillas, necesitaban ser regados con mucha educación. Después, como el árbol de mango, darían su fruto. O mejor aún, él podría ir a América, donde el fruto sería todavía más dulce (VV.AA., 2017).

Ibou, el hermano de Fátima, viaja desde Nueva York a Senegal para visitar a su familia. A su llegada comienzan las peticiones, pedidos y favores por parte de sus familiares. Después de haber pasado casi la mitad de su vida en América, Ibou es otra persona, ha cambiado, no

² Es de importancia señalar que esta narrativa mantiene su título original en francés, a pesar de que el relato haya sido escrito en inglés. Es una de las pocas autoras angloparlantes que sitúa el argumento de la obra en un país francófono. El haber nacido en Zimbabue, vivido en Senegal, y actualmente en Nueva York, ha forjado y dotado a Melissa Myambo con la particularidad de combinar diferentes lenguas como el inglés, el francés, el árabe y el wólof en su narrativa.

se siente obligado a someterse a los mandatos familiares, sociales y culturales. No siente que es su responsabilidad, incluido el hijo de su hermana, Babacar, a quien ella quiere que se lleve con él a los Estados Unidos. Una vez que Babacar, el hijo de Fátima, entra en la etapa de socialización secundaria, las obligaciones maternas son transferidas al hermano que vive en el extranjero y quien, por su situación geográfica y económica, puede darle un mejor futuro educativo. Ibou se niega llevarse a su sobrino a Estados Unidos, pero su hermana le recuerda que él también se benefició de un acuerdo similar cuando su tío se lo llevó a su tierna edad a vivir con él a América.

La maternidad en el relato está regida por mandatos sociales y de género y prácticas dictadas por un dominante heteropatriarcado y férreas tradiciones que siguen aún vigentes en Senegal a pesar de estar amenazadas por la modernidad y el neocolonialismo, “generando una serie de ideales, estereotipos y funciones que recaen en las mujeres como reproductoras de la vida y cuidadoras de la especie humana” (Baptista, 2018). El relato refleja la realidad opresora que viven no solo las mujeres senegalesas, sino que la subordinación de estas se puede extrapolar a cualquier mujer africana donde la fecundidad y la procreación representan dos pilares fundamentales para estas mujeres, los hombres y la sociedad a la que pertenecen. La mujer se convierte en mujer cuando demuestre que ha dado frutos. Este es su papel y forma parte de su identidad y ambición. Su aceptación como mujer en la sociedad solo es adscripta a través de la maternidad.

4. Zoë Wicomb: “No te puedes perder en ciudad del cabo” y el aborto durante el *apartheid*

El relato corto “No te puedes perder en Ciudad del Cabo” pertenece al primer libro homónimo, *You Can't Get Lost in Cape Town* (1987), publicado varios años antes del fin de la era del *apartheid* por la novelista sudafricana Zoë Wicomb. Esta colección, que “examina la multiplicidad de las relaciones humanas y las opresiones que aún perduran en las identidades *coloured*” o mestizas e “intenta contribuir a la construcción de un nuevo pluralismo y libertad (VV.AA., 2017), hizo de Zoë Wicomb una gran merecedora de reconocimiento internacional al mostrar cómo Frieda, su personaje principal, se ve afectada, tanto por los estereotipos raciales y de género, como por la crítica situación de segregación racial de Sudáfrica.

Estando las relaciones interracial prohibidas en la Sudáfrica del *apartheid*, la maternidad en la narrativa “No te puedes perder en Ciudad del Cabo” se conjuga con el amor prohibido, en esta ocasión con un hombre blanco llamado Michael del que Frieda queda embarazada y decide, más tarde, abortar. Ella y Michael llevan dos años juntos, en secreto, pero cuando se dirige a Ciudad del Cabo, es consciente de que su relación no sobrevivirá al aborto (Whittington, 2013). El hecho de que Frieda haya mantenido oculta su relación con Michael hace saberle al lector que su familia no reaccionará positivamente ante una relación mixta o interracial. Esto hace que la relación entre Frieda y Michael, el embarazo y el aborto sean situaciones que ilustran la transgresión de la ley por parte de Frieda y el desafío de las doctrinas morales religiosas y patriarcales del *apartheid*. Si el deseo de proseguir con el embarazo y convertirse en madre hubiese seguido su curso, Frieda se habría convertido en “una desgracia” como su prima Margie, según palabras textuales de su familia por no “ser

consciente de ello antes de andar con blancos”. Tomando prestadas las palabras de la desprevenida mujer que practica el aborto, Frieda y Margie se convierten en esas “chicas mestizas” que “son muy atrevidas”, “terribles”, haciéndole saber a Frieda que “ninguna chica mestiza se ha acostado” en ese sofá (Widcomb, 2017).

Al quedarse embarazada fuera del matrimonio y someterse a un aborto, la protagonista del relato, Frieda, incumple, según las expectativas de su comunidad, los dictados de una buena mujer; una sociedad patriarcal que aspira a que “las mujeres de la familia encuentren hombres ‘buenos’ y se establezcan en matrimonio” (Widcomb, 2017). No obstante, como afirma Ngcobo (2007), Frieda desafía aún más las leyes de segregación racial en plena época del *apartheid* al tener acceso tanto a la sexualidad masculina blanca como a lugares reservados ‘sólo para blancos’, como la playa de Cape Point. Frieda posee agencia y determinación al desafiar una maternidad forzada que tiene como base una moral religiosa instaurada en el núcleo familiar por su padre, y desafía el razonamiento de Michael para que se quede con el bebé, razonamiento que pretende hacer que Frieda se sienta culpable de que abortar al bebé sería “no aceptar el plan divino de Dios” (Widcomb, 2017). Podría decirse que Frieda no solo desafía las leyes del *apartheid* al tener una aventura con Michael, sino también el código moral religioso de su padre y de Michael, quienes, si bien pertenecen a dos etnias diferentes, uno negro y el otro blanco, ambos comparten el “mismo sistema de control patriarcal” (Ngcobo, 2020). El mandato social de la maternidad también recibe cierta indiferencia por parte de Frieda. Esta y sus dos amigas de la escuela primaria se juran mutuamente que nunca tendrán hijos, una resolución que parece confirmarse con el aborto de la Frieda adulta (Van Vuuren, 1997).

En el autobús que la lleva a Ciudad del Cabo al encuentro con Michael y su posterior visita donde le practicarán el aborto, Frieda presta atención a la conversación que mantiene una pasajera negra con otra pasajera, ambas pertenecientes al servicio doméstico, sobre el uso de la píldora anticonceptiva por parte de la hija de una de sus jefas. La privilegiada posición social de la hija permite el acceso a estos métodos anticonceptivos que facilitan el sexo ilícito, distanciando con seguridad las cuestiones de los abortos clandestinos ilegales y sus concomitantes sentimientos de pérdida y arrepentimiento. La compañera de viaje de Frieda habla de la píldora como una forma de mantener el interés sexual de los hombres sin arriesgarse a un embarazo, de lo contrario, “¿quién comería lo que otro hombre ha apartado de su plato? (...) Como este hueso –y lo mueve delante de la nariz de la otra, que se sobresalta” (Whittington, 2013). El aborto de Frieda es, en cierto modo, la aplicación médica de lo que la legislación del *apartheid* no había podido impedir: otro hijo mestizo. Para ella, tanto la perspectiva de huir a Inglaterra con Michael como la de criar a un niño mestizo en un país que prohíbe las relaciones interraciales no está dentro de su fortaleza psicológica y agencia; supondría un peso muy difícil de asumir (Whittington, 2013).

5. Flora Nwapa: “La carretera a Benin” y la ambivalencia en la maternidad

Flora Nwapa (1931-1993) fue una escritora nigeriana y pionera feminista. Fue la primera escritora negra en publicar una novela en inglés, *Efuru* (1966), texto que celebra el papel de

la mujer en la sociedad igbo³. Otras obras de Nwapa son *Idu* (1970), *Never Again* (1975) y *One is Enough* (1981). Sus textos, tanto novelas como relatos cortos, exploran temas de género, identidad y conflicto cultural (VV.AA., 2017). Nwapa retrata en sus textos literarios a mujeres fuertes que luchan por encontrar su camino, ya sea en el territorio de la etnia igbo (Igboland) o de la sociedad igbo migrante que se ha trasladado a la antigua capital de Nigeria, Lagos, que sigue condicionada por un sistema tradicional y patriarcal cada vez más influenciado por valores y comportamiento occidentales.

En su colección de relatos cortos *This is Lagos* [Esto es Lagos] (1971), el tema de la maternidad se explora con profundidad y sensibilidad. Nwapa presenta a diversas madres que afrontan las complejidades de su papel con fortaleza, resistencia y agencia. A través de estas narrativas breves, la autora profundiza en las alegrías, sacrificios y retos que acompañan a la maternidad en el contexto de la antigua capital de Nigeria, Lagos. El retrato de Nwapa es matizado y auténtico, y capta las experiencias universales de amor, protección y crianza, así como las luchas singulares a las que se enfrentan estas mujeres en un entorno urbano bullicioso. En la narrativa breve “The Road to Benin” [La carreta a Benin] de esta colección de relatos cortos, tenemos a Nwanyimma como protagonista, una madre que se ve obligada a dedicarse al comercio de frutas y verduras al encontrarse con un esposo que es jornalero y solo ingresa aportes económicos al hogar cuando no está enfermo, algo poco usual. Este relato presenta a un joven, Ezeka, el hijo mayor de Nwanyimma, que ha tenido acceso a una educación formal y ha aprendido los valores y hábitos occidentales. Es un hijo brillante y el único de su curso en ganar una beca para proseguir sus estudios en un internado secundario y uno de los más prestigiosos de Nigeria, el Government College Umuahia. El profesor de Ezeka se persona en la casa de sus padres y es recibido por el padre. Al no encontrarse la madre, este último lo hace esperar hasta que regrese su esposa y se retira de la casa. Una vez que la madre regresa del mercado se encuentra al profesor solo en el salón. Es a la madre a quien se dirige el profesor para darle la buena noticia sobre la beca de su hijo. Este simple pero relevante procedimiento demuestra la nula responsabilidad económica y moral que tiene la figura paterna en el África de la colonia y poscolonial cuando se trata de la educación de los hijos, y es la madre la figura que destaca en la unidad familiar en la lucha constante para que sus hijos puedan ser educados y proseguir con sus estudios.

Una tarde, cuando Ezeka regresa a casa del instituto, le falta el respeto a su madre pidiéndole que le sirva cerveza a sus amigos y a él en la casa familiar. La personalidad del hijo de Nwanyimma va mutando. La etiqueta del hijo perfecto y las expectativas y exigencias puestas en él lo conducen a un entorno de amigos nocivo, perjudicial. Esto lo llevará a ser detenido por drogas y puesto en prisión. El pago de la multa por parte de la familia será su única salvación. Su madre se siente profundamente escandalizada por tal comportamiento que demuestra una falta de respeto hacia ella, la madre, la figura femenina (Mears, 2009), la

³ Los igbos constituyen alrededor del 18% de la población de Nigeria y representan uno de los grupos étnicos más numerosos de Nigeria. Su territorio tradicional se extiende a lo largo del río Níger, en el sureste, y es una de las zonas más densamente pobladas del continente africano.

responsable de la economía del hogar y de financiar, como dicta el mandato en la mayoría de las madres africanas, la educación de sus hijos⁴.

Nwapa trata con ambivalencia el tema de la maternidad, asunto que preocupa a casi toda la ficción africana. Crea un mundo de mujeres en el que los hombres son personajes marginales e inicia la lucha por la mujer africana. Flora Nwapa cuestiona el valor y las limitaciones que la sociedad atribuye a las mujeres, especialmente a las madres, como así también la ambigüedad del valor de los hijos en lugar de las hijas. En algunas sociedades, los hijos son más valorados que las hijas; por otra parte, las hijas que se convierten en madres tienen como función primordial procrear, un papel necesario según la tradición y el patriarcado nigeriano para la supervivencia de la sociedad.

6. Chimanda Adichie: “Zikora” y la madre soltera frente a la sociedad

Chimamanda Ngozi Adichie es una novelista, ensayista y conferenciante nigeriana, cuyas obras literarias exploran temas de identidad, raza y género. Nacida en 1977 en Enugu, Adichie pasó sus años de formación estudiando en Nigeria antes de trasladarse a Estados Unidos para continuar su educación universitaria. Su carrera literaria se inició en 2003 con la publicación de su primera novela, *Purple Hibiscus* (2003), que fue muy elogiada por su vívido retrato de la vida y la cultura nigerianas. Las siguientes novelas de Adichie, entre ellas *Half of Yellow Sun* (2006) y *Americanah* (2013), han seguido cosechando elogios de la crítica y consolidando su posición como voz destacada de la literatura africana contemporánea. Además de escritora, Adichie es una consumada oradora que dirige conferencias de gran calado sobre temas como el feminismo, la cultura y la política mundial.

La obra de Adichie presenta muchos ejemplos de roles familiares, en particular el papel de la madre, que parecen ser fundamentales para el sentido de identidad de la mujer africana (Campbell, 2003). La autora nigeriana construye un discurso que impulsa a las mujeres de los márgenes al centro, ya que se enfrenta al patriarcado y a otras formas de marginación de la mujer en todas sus obras (Begum, 2016). Un claro ejemplo de esto es “Zikora”, publicado en 2020, que no solo gira en torno a la experiencia ante la maternidad, sino también de la feminidad, del amor, el dolor, la fuerza y la debilidad de la mujer. En ese relato breve, Adichie reescribe la narrativa de la maternidad y el parto en la escritura de las mujeres africanas haciendo uso de sus propios términos, representando así a la tercera generación de escritoras, que no temen abordar temas tabúes (Hewett, 2005). La historia, centrada en Zikora, una joven abogada nigeriana, plantea varias cuestiones relacionadas con los retos a los que se enfrentan las madres trabajadoras, las complejidades de las relaciones madre-hija, el papel de la tradición, cómo se configura la cultura en torno a las experiencias de la maternidad, como así también la maternidad en la sociedad nigeriana contemporánea y de aquellas mujeres nigerianas diaspóricas, *afropolitanas*⁵ o que viven en el exilio y siguen estando condicionadas y

⁴ Con el impacto occidental, las migraciones internas o la movilidad y el cambio en la productividad económica, estos escenarios urbanos también han cambiado en las últimas décadas: las madres solteras o no casadas se han convertido en una nueva característica de las grandes ciudades.

⁵ El término *Afropolitan* fue acuñado por la escritora británica de origen ghanés y nigeriano Taiye Selasi en 2005 para referirse a la nueva generación de africanos que nacieron de aquellos africanos que habían abandonado el continente entre 1960 y 1975 y «fueron criados en costas africanas y luego enviados a Occidente para recibir

subyugadas, a pesar de vivir en un país occidental, a los mandatos tradicionales, sociales, culturales y patriarcales de su país de origen.

Adichie utiliza vívidas descripciones para transmitir la realidad física y emocional de la maternidad. Describe con detalle los dolores de parto de Zikora, destacando el dolor físico y el agotamiento que acompañan el alumbramiento:

Luego vino una ola de agotamiento, un pusilánime cansancio y sin sangre. Estaba dejando mi cuerpo. Podría morirme. Podría morirme aquí, ahora, hoy (...) Mi cuerpo se estaba volviendo contra mí en espasmos y tirando de mí violentamente como nunca antes había experimentado (...) Algo tenía que estar mal; el parto no podía ser tan infundado y cruel (...) En el último empujón pensé que aquí, en esta sala de partos, somos rebajadas, breve y brutalmente, como los animales que verdaderamente somos (...) Lo sostuve con manos rígidas. Estaba suspendida en un lugar sin sentimientos, esperando sentir (...) Sabía cómo se suponía que debía sentirme, pero no sabía cómo me sentía (Adichie, 2020).

Adichie también capta la montaña rusa emocional de la maternidad, incluida la alegría y la maravilla de sostener a un bebé recién nacido por primera vez, el intenso amor y la protección que las madres sienten por sus hijos, y el sentido de responsabilidad y ansiedad que conlleva ser madre. La autora subraya también la presión social que existe sobre las mujeres ante la prioridad de su papel de madres por encima de sus ambiciones profesionales. Un claro ejemplo de esto son las reacciones de la madre y la abuela de Zikora ante su decisión de volver al trabajo poco después de dar a luz. Zikora se siente juzgada y criticada por su madre, que ve su decisión como una traición a sus deberes maternos. Esta última expresa la creencia de que el papel principal de una mujer es ser madre y que sus ambiciones profesionales deben quedar en un segundo plano frente a sus responsabilidades maternas. En la narrativa se ahonda en las complejidades de las relaciones madre-hija, sobre todo en las tensiones que surgen cuando madres e hijas tienen expectativas y experiencias diferentes de la maternidad.

Por último, Adichie destaca el papel de la tradición y la cultura y cómo esto afecta la configuración de las experiencias de la maternidad; y resalta cómo las expectativas sociales y los roles de género pueden limitar las opciones de las mujeres y restringir su empiria materna. Así mismo, se hace hincapié en cómo las creencias culturales sobre el parto y la maternidad pueden ser a la vez fortalecedoras y opresivas, como lo demuestra el uso que hace Zikora de la medicina tradicional y su lucha contra la depresión posparto.

7. Conclusiones

La maternidad representada por Melissa Tandiwe Myambo deconstruye las normas sociales, desafía los roles tradicionales de género y ofrece una comprensión matizada de la maternidad. En el relato breve de Zoë Wicomb la maternidad es protagonizada por una mujer mestiza y en pleno auge del *apartheid* que pone de relieve los aspectos polifacéticos de la maternidad y hace hincapié en las intersecciones de raza, clase e identidad con el fin de fomentar una comprensión más inclusiva y completa de las experiencias maternas. Chimamanda Ngozi Adichie, siguiendo los pasos de Wicomb, deconstruye las nociones

una educación superior». Otros «nacieron en climas mucho más fríos y fueron enviados a sus hogares para el re-adoctrinamiento cultural. Estos *afropolitanos*, que tienen una identidad cultural mixta, se identifican más como ciudadanos del mundo que cualquier estado nación en particular» (Selasi, párrafo 4, 6).

tradicionales de la maternidad e ilustra las diversas facetas de las experiencias maternas. Para la autora la maternidad es el punto de partida de una lucha femenina, autodescubrimiento y agencia personal, subrayando la necesidad de una comprensión más amplia e inclusiva de las identidades maternas. El texto de Flora Nwapa ofrece una lectura cautivadora sobre la maternidad en un dinámico entorno urbano como lo es la antigua capital de Nigeria, Lagos; y retrata los retos a los que se enfrentan las madres, las expectativas sociales que se depositan en ellas y la capacidad de acción y resiliencia que estas desarrollan.

Las narrativas breves de estas autoras proporcionan una visión compleja y matizada de la maternidad, ofrecen ideas reflexivas, cuestionan el tratamiento tradicional y presentan representaciones polifacéticas. Sus textos, independientemente de si pertenecen a la primera generación de autoras de los años sesenta del siglo pasado o a la tercera generación actual, contribuyen al discurso sobre la maternidad en la literatura africana al poner de relieve la complejidad de las experiencias maternas, las intersecciones entre maternidad y roles de género y el potencial de la maternidad para impulsar el cambio social.

Los relatos analizados, sus autoras y las madres que encarnan el papel principal de estas narrativas como fiel reflejo de las sociedades a las que pertenecen, muestran que la maternidad acerca a las mujeres a un nuevo mundo lleno de desafíos, que requiere, no solo de fuerza física, sino también mental y autocontrol para que, a pesar de las crisis, impedimentos, padres ausentes y las dificultades y desafíos sociales y de la institución de la maternidad a las que deben hacer frente, las mujeres puedan sobrellevarlas y superar los obstáculos a los que se enfrentan. Estas autoras anglo-africanas ofrecen un retrato matizado y complejo de la maternidad a través de vívidas descripciones donde se exploran los retos, alegrías y complejidades de la maternidad, como así también las fuerzas sociales y culturales que conforman las experiencias de las mujeres al respecto.

África no es sólo un continente de rica diversidad étnica, lingüística y social, sino también de condiciones estructurales e ideológicas con una variedad de estructura familiar, residencia, herencia, descendencia y líneas de parentesco. En lo referente a la maternidad, esta es una “bendición mixta” para cualquier mujer africana, “concebida como una fuente de alegría y realización para las mujeres”, pero, por otro lado, contradictoria, ya que el continente ha “condicionado a las mujeres para que eviten cualquier tipo de lamento o queja en relación con la carga que implica ser madres”, de ser así, esto podría considerarse antinatural (Ogunyemi, 1996). En definitiva, la sociedad y el funcionamiento del mundo serían diferentes si la maternidad no fuera una obligación, sino una elección.

Referencias

- Adichie, C. N. (2020). *Zikora: A short story*. Amazon Original Stories.
- Aguilar, M. D. C. G. (2016). La ginocrítica. Una mirada diferente para la literatura. *Voces de la cultura*, 69.
- Akujobi, R. (2011). Motherhood in African literature and culture. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(1), 2.

- Amadiume, I. (1997). *Re-inventing Africa: Matriarchy, religion and culture*. Zed Books.
- Baptista, N. (2018). La maternidad: cuestión de poder. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 23(50), 25-35.
- Begum, S. H. (2016). Motherhood Paradigm in African Fiction: A Study. *International Educational Scientific Research Journal*, 2, 12.
- Campbell, C. A. (2013). *There Is No Other: Situational Identity in Adichie's "A Private Experience"* (Doctoral dissertation, Ohio University).
- Chuku, G. (2018). Colonialism and African Womanhood. *The Palgrave Handbook of African Colonial and Postcolonial History*. Palgrave Macmillan, 171-211.
- Fraser, N. (1990). ¿Qué tiene de crítica la teoría crítica? Habermas y la cuestión del género. *Teoría feminista y teoría crítica*. Edicions Alfons el Magnànim.
- Hewett, H. (2005). Coming of age: Chimamanda Ngozi Adichie and the voice of the third generation. *English in Africa*, 32(1), 73-97.
- Mears, M. D. (2009). *Choice and discovery: An analysis of women and culture in Flora Nwapa's fiction*. University of South Florida.
- Myambo, M. T. (2017). La salle de départ - [La sala de embarque]. *Ellas [también] cuentan. Antología inédita de narrativa breve y poesía de escritoras africanas de expresión inglesa*. Baile del Sol (Colección Casa África).
- Ngcobo, L. (2007). African Motherhood: Myth or Reality. In *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*. Eds. Tejumola Olaniyan and Ato Quayson. Blackwell Publishing, 533-541.
- Ngwira, E. (2020). "Daughterly texts": fathers and their daughters in Zoë Wicomb's *You Can't Get Lost in Cape Town* and Chimamanda Ngozi Adichie's *Half of a Yellow Sun*. *Journal of the African Literature Association*, 15(1), 93-106.
- Nnaemeka, O. (1994). From orality to writing: African women writers and the (re) inscription of womanhood. *Research in African Literatures*, 25(4), 137-157.
- Nwapa, F. (1971). The road to Benin. *This Is Lagos: And Other Stories, African Women Writers Series*. Trenton: Africa.
- Oduyoye, M. A. (1995). *Daughters of Anoma: African women and patriarchy*. Maryknoll.
- Ogunyemi, C. O. (1996). Okonjo. *Africa wo/ man palava: The Nigerian novel by women*. University of Chicago Press.
- Orbis.Ogundipe-Leslie, M. (1987). The female writer and her commitment. *African Literature Today*, (15), 5-13.
- Osigwe, K. C. (2021). Zikora: A Short Story. *English Academic Review*, 38 (1), 81-85.

- Salami-Boukari, S. (2012). *African Literature: Gender Discourse, Religious Values, and the African Worldview*, African Heritage Press.
- Selasi, Taiye (2005). Bye-Bye, Babar (Or: What Is an Afropolitan?), *Lip Magazine*, 3.
- Showalter, E. (Ed.). (1985). *The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory*. New York: Pantheon.
- Stephens, R. (2013). *A history of African motherhood: The case of Uganda, 700-1900*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Van Vuuren, M. (1997). Fat, Female and So-called Colored: Zoe Wicomb's Way Out. *Alizés: Revue angliciste de La Réunion*, (14), 113-128.
- VV.AA. (2017). *Ellas [también] cuentan. Antología inédita de narrativa breve y poesía de escritoras africanas de expresión inglesa* (selección, edición y traducción de Federico Vivanco). Baile del Sol (Colección Casa África).
- Whittington, I. (2013). The Ethics of Waste in Zoë Wicomb's *You Can't Get Lost in Cape Town*. *Safundi*, 14(3), 327-344.
- Wicomb, Z. (2008). *You Can't Get Lost in Cape Town*. Roggebaai. [New York: Feminist Press, 1987].
- Wicomb, Z. (2017). No te puedes perder en Ciudad de Cabo. *Ellas [también] cuentan. Antología inédita de narrativa breve y poesía de escritoras africanas de expresión inglesa*. Baile del Sol (Colección Casa África).

DESENCANTANDO EL ENCANTAMIENTO: LA REESCRITURA DE LOS CUENTOS DE HADAS DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN *ENCANTADA* (2007) Y *DESENCANTADA* (2022)

Disenchanted the enchantment: Feminist fairy-tale retellings in *Enchanted* (2007) and *Disenchanted* (2022)

César Más

Universidad de Alicante

Resumen: Pese a la reputación que tiene Disney de ser el cuentacuentos más patriarcal de todos, la compañía se ha embarcado recientemente en un proyecto revisionista que cuestiona el contenido patriarcal latente de sus archiconocidas historias. Clásicos como *Blancanieves y los Siete Enanitos* (1937) y *La Cenicienta* (1950) son ejemplo de la promoción de la dualidad mujer ángel/monstruo y la rivalidad femenina. A su vez, fomentan un sistema de castigos y recompensas que premia la pasividad y sanciona la agencia e independencia en los personajes femeninos. En la actualidad, la empresa cinematográfica ha reexaminado estas convenciones mediante nuevas historias y reescrituras de sus clásicos. *Encantada: La Historia de Giselle* (2007) y su secuela *Desencantada: Vuelve Giselle* (2022) son estrenadas en medio de esta acción revisionista y ofrecen su propio comentario sobre la “fórmula Disney”. Este artículo presenta un análisis del tratamiento que hacen estas dos películas de las convenciones de los cuentos de hadas tradicionales, que mayoritariamente responden a cuestiones de género, con el objetivo principal de determinar si desempeñan una labor revisionista o simplemente actualizan los clásicos Disney. Desde una perspectiva teórica, este artículo está enmarcado en los estudios críticos sobre la representación de la mujer en la literatura occidental (Gilbert y Gubar, 2000; Aguiar, 2001) y en el cuento de hadas en particular (Lieberman, 1972; Waelti-Walters, 1982; Davis, 2015a; Banks, 2020), así como sobre las relaciones femeninas en los cuentos tradicionales (Duncker, 1992; Domínguez García, 1999).

Palabras clave: Reescritura, Cuento, Disney, Feminismo.

Abstract: Despite Disney's reputation for being the most patriarchal of all tale-tellers, the company recently began a revisionist project that questions the latent patriarchal content of its well-known stories. Disney classics like *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) and *Cinderella* (1950) have notoriously promoted the dialectic polarity of angel woman/monster woman and female rivalry. In addition, these classics have developed gendered ideologies with the reward of passiveness and submission and the punishment of agency and independence in female characters. Nowadays, the company has challenged these conventions through new stories and the retelling of its beloved classics. In the middle of this revisionist period, Disney released *Enchanted* (2007) and its sequel *Disenchanted* (2022), which are closely related to the literary fairy-tale tradition and the Disney adaptation. This article presents an analysis of the use that these two films make of the rigid gendered

conventions from the fairy-tale tradition, with the aim of evidencing if these two films have a revisionist intention or simply update the Disney classics. From a theoretical perspective, this article is based on feminist studies that deal with images of women in Western literature (Gilbert y Gubar, 2000; Aguiar, 2001) and fairy tales in particular (Lieberman, 1972; Waelti-Walters, 1982; Davis, 2015a; Banks, 2020), and with female rivalry in traditional tales (Duncker, 1992; Domínguez García, 1999).

Keywords: Retelling, Fairy tale, Disney, Feminism.

1. Introducción

Tras las aportaciones de Charles Perrault (“La Cenicienta”, “La Bella Durmiente del Bosque”) y los hermanos Grimm (“Blancanieves”, “Hansel y Gretel”) en los siglos XVII y XIX, el género del cuento de hadas literario ha producido en siglos posteriores hasta la actualidad nuevos textos que son catalogados por Zipes (1994) como meros duplicados del canon tradicional y que respetan sus rígidas convenciones (p. 9). A diferencia de estos, Joosen (2011) señala la labor revisionista que comenzó en la década de los setenta, como reacción a la ideología anacrónica de los cuentos tradicionales. Para ella, la amenaza a la persistencia de estas historias provoca el florecimiento de la reescritura y la parodia (pp. 4-5). En concreto, Fernández Rodríguez (1999) indica que las reescrituras de índole feminista han señalado el contenido patriarcal latente en estos cuentos y han ofrecido soluciones (p. 120). Las películas de Walt Disney han sido unos de los principales objetivos de la crítica feminista por reforzar dicha ideología, convirtiéndose Walt en el cuentacuentos más patriarcal de todos, como señala Gould (2006, p. 17). Añade Zipes (2007) que, en sus adaptaciones de los cuentos tradicionales, Disney se ha mantenido fiel a las rígidas convenciones del género y ha desechado su carácter subversivo (p. 28). Películas como *Blancanieves y los Siete Enanitos* (1937), *La Cenicienta* (1950) o *La Sirenita* (1989) han promovido la rivalidad femenina basada en el concurso de belleza y de carácter intergeneracional, el retrato estereotípico de heroína y villana, así como un sistema de castigos y recompensas que ha penado la agencia y la independencia en los personajes femeninos. Frente a esta reputación, en las últimas décadas Disney ha cuestionado progresivamente sus fórmulas tradicionales, produciendo nuevas historias, así como ejerciendo una acción revisionista de sus clásicos. *Encantada: La Historia de Giselle* (2007) y su secuela *Desencantada: Vuelve Giselle* (2022) son dos producciones que, aun tratándose de nuevas ficciones, están ligadas a los clásicos Disney y, por extensión, a los cuentos de hadas tradicionales, ya que recuperan personajes, temas o motivos propios del género. Con distintas intenciones, estas dos películas ponen en diálogo a la sociedad actual con el mundo del cuento de hadas, señalando la rigidez de las convenciones tradicionales del género.

Es digno de destacar, desde un punto de vista teórico, que estas convenciones han sido objeto de la crítica feminista mayoritariamente desde los años setenta. A diferencia de otros acercamientos académicos al cuento de hadas literario, esta ha señalado el contenido patriarcal latente. Una de las primeras preocupaciones de la crítica feminista de este género ha sido la representación de la mujer en el cuento tradicional, contando con estudios fundamentales como los de Lieberman (1972) y Rowe (1986). Aunque con mayor énfasis en

la joven heroína, se han evidenciado retratos estereotipados de la feminidad, que se reducen a dos: doncellas bellas y pasivas y mujeres malvadas y poderosas. Con respecto a estos modelos de feminidad, las adaptaciones de Disney también han sido objeto de la crítica feminista del cuento de hadas (Bell, Haas y Sells, 1995; Greenhill y Matrix, 2010; Davis, 2015a). Frente a este gran interés académico, menos se ha escrito sobre las relaciones entre mujeres en estos textos, como afirma Domínguez García (1999). Estudios como el de Duncker (1992) o la misma Domínguez García (1999), que explora los parámetros que determinan las relaciones femeninas, suponen una pieza clave en el análisis del cuento de hadas. Cabe añadir que, junto al interés de la crítica feminista por estas convenciones, el final del siglo XX es testigo del auge de la reescritura de los cuentos tradicionales desde una perspectiva de género. En estos nuevos textos no solo se critican las convenciones tradicionales de marcado carácter patriarcal, sino que se ofrecen soluciones. Señala Joosen (2011) que tanto la reescritura se nutre de la crítica feminista como al contrario (p. 3). Estos textos han influenciado la creación de nuevas historias que tienen una labor revisionista, cuestionando y reescribiendo la tradición. Esta misma labor puede encontrarse en las películas Disney *Encantada* (2007) y *Desencantada* (2022).

Con respecto a la metodología, se va a realizar un análisis exhaustivo de las maneras en las que las figuras femeninas y las relaciones entre estas aparecen representadas en *Encantada* (2007) y su secuela *Desencantada* (2022). El objetivo principal de este análisis es determinar cuál es su papel con respecto a la labor revisionista que está llevando a cabo Disney en las últimas décadas: si reproducen el contenido patriarcal latente de cuentos y adaptaciones cinematográficas o si, en su defecto, lo desechan para ofrecer una narración libre de dicha ideología. En el análisis, será necesario también un estudio comparativo entre contemporaneidad y tradición, estas dos películas y los clásicos Disney en los que se inspiran. Esta investigación tiene como punto de partida teórico los estudios críticos feministas sobre la representación de la mujer en la literatura occidental (Gilbert y Gubar, 2000; Aguiar, 2001) y, en concreto, en el cuento de hadas (Lieberman, 1972; Waelti-Walters, 1982; Davis, 2015a; Banks, 2020), así como sobre las relaciones femeninas (Duncker, 1992; Domínguez García, 1999). Para un análisis riguroso, se distinguirán primero cuáles son las convenciones del cuento tradicional que responden a cuestiones de género, al igual que se analizará la adaptación de estas en la cinematografía Disney. Todo esto servirá para evidenciar el papel que desempeñan *Encantada* (2007) y *Desencantada* (2022) en la reciente labor revisionista de las rígidas convenciones de los cuentos de hadas por parte de Disney.

2. Hacia los Estereotipos de Género en los Cuentos de Hadas Tradicionales: Retratos Polarizados y Rivalidad Femenina

A lo largo de la tradición literaria, se han presentado retratos estereotipados de mujeres que se reducen a dos rígidas imágenes: la bella doncella sumisa y la malvada mujer madura. De entre todos, el género del cuento de hadas literario es uno de los principales responsables de la propagación de estas imágenes estereotipadas de la feminidad.

En su artículo “‘Some Day My Prince Will Come’: Female Acculturation through the Fairy Tale” (1972), Marcia K. Lieberman señala que la representación polarizada de las

mujeres en los cuentos de hadas tradicionales no es aleatoria, sino que encierra expectativas socioculturales específicas para estas. No solo se relatan historias de magia y superación, sino también se inculcan sistemas de valores, patrones asociativos y de comportamiento, y la capacidad de predecir las consecuencias de actos específicos (p. 384). Usando como ejemplo el cuento “La Cenicienta”, Lieberman identifica el arquetipo de doncella doliente que se somete a su destino y que persevera ante la adversidad (p. 390). El tan ansiado final feliz de la heroína llega en forma de matrimonio, que supone el evento central en la mayoría de los cuentos de hadas tradicionales. Como la belleza y sumisión femeninas llevan al matrimonio y este a la riqueza, dichos atributos son considerados dignos de perseguir (p. 386). En línea con las ideas de Lieberman, Banks (2020) señala el sistema de castigos y recompensas en los cuentos de los hermanos Grimm. Para esta, aquella que personifica cualquier atributo tradicionalmente relacionado con la masculinidad, como es la independencia o el poder, es castigada. En “La Bella Durmiente del Bosque” de los Grimm, la curiosidad le cuesta a la protagonista un sueño de cien años (p. 4). Sin embargo, aunque las heroínas de los cuentos de hadas tengan conductas que transgredan las expectativas de género, estas se acaban redimiendo al someterse a los patrones de conducta esperados. Esto es algo que no ocurre con las villanas, ya que persisten en su desafío a los roles de género. Por lo tanto, nunca obtienen redención por sus conductas revolucionarias.

Según Domínguez García (1999), el poder de la villana supone una amenaza para el hombre, que ocupa el puesto más alto de la pirámide de poder de las sociedades feudales propias de los cuentos de hadas tradicionales (p. 72). Rowe (1989) afirma que estas historias censuran el poder, la inteligencia y la habilidad femeninas asociando estos atributos con la vanidad, la irascibilidad y la fealdad, entre otros. Además, el único final posible para la mujer transgresora es la muerte o el ostracismo (pp. 217-218). La condena de la independencia y la autoridad femeninas mediante la vinculación de rasgos deplorables no es un recurso inusual en este género literario. De hecho, en su estudio sobre las imágenes femeninas en los cuentos de hadas, Waelti-Walters (1982) indica que cualquier mujer que se manifieste, que tenga control sobre su propia vida, que tome decisiones con autoridad y persiga sus deseos es un inconveniente y por lo tanto es tachada de excéntrica o loca. Para ella, esto pretende disminuir la esfera de influencia de las mujeres, socavar su poder y silenciar su discurso (p. 81). Al final de la historia, la mujer fea, malvada, poderosa e independiente es eliminada ya que no es un modelo aceptable en una sociedad patriarcal. Según Aguiar (2001), esta descripción tiene una clara intención moralizante, inculcando a las niñas la sumisión a la ideología patriarcal (p. 58).

Además de ser un conglomerado de imágenes estereotipadas sobre la buena y la mala mujer, la doncella pasiva y la villana poderosa son enemigas acérrimas. Como dice Duncker (1992), las relaciones entre mujeres en los cuentos de hadas tradicionales se basan en parámetros de rivalidad. Más que una simple competición por ser la más bella o la más poderosa, la rivalidad entre mujeres está caracterizada por la crueldad, la brutalidad y el odio, con la premisa de que al final de la historia solo puede quedar una. Si hay una moraleja clara en estos cuentos para Duncker es que una mujer siempre planea la destrucción de su rival (p. 152). En “La Cenicienta”, tanto Lieberman (1972, p. 385) como Fernández Rodríguez (1997, p. 77) identifican que las relaciones entre hermanas —o hermanastras— suelen estar condicionadas por el patrón del concurso de belleza, donde la más bella, y también la más

dócil y dulce, es recompensada, mientras que las feas, también crueles y sin escrúpulos, son castigadas. Dicho patrón fomenta la competición entre estas, convertidas en rivales por la mano del príncipe azul (Warner, 1995, p. 238). La rivalidad no solo ocurre entre hermanas, ya que clásicos tan famosos como “Blancanieves” presentan un conflicto femenino de carácter intergeneracional, que, como señala Wolf (2002) es fruto del mito patriarcal de la belleza (p. 14). Teniendo también “Blancanieves” como ejemplo, las críticas Sandra Gilbert y Susan Gubar (2000) evidencian la lucha entre doncella y madrastra, la mujer ángel y la mujer monstruo respectivamente. Estas responden a dos imágenes estereotipadas de la tradición literaria, principalmente de autoría masculina (p. 17). Para Gilbert y Gubar, dicho cuento ejemplifica fielmente esta dualidad, siendo la doncella protagonista el “ángel del hogar” y su madrastra la mujer monstruo, una mujer que es tan conspiradora y maquinadora como ingeniosa y astuta (p. 38). Sobre esta rivalidad tradicional, Domínguez García (1999, p. 18) y Fernández Rodríguez (1997, p. 79) culpan a la cultura patriarcal de dinamitar cualquier imagen de colaboración y complicidad entre mujeres.

3. La Adaptación de las Convenciones de los Cuentos de Hadas Tradicionales en la Cinematografía Disney

En el siglo XX, los estudios Disney recogen el testigo de los grandes narradores de los siglos anteriores —Perrault en el XVII y los hermanos Grimm y Andersen en el XIX— y Walt Disney se convierte en el cuentacuentos por antonomasia. Walt Disney continúa con el proyecto de depuración de los cuentos de hadas, en los que ya se había desechado el contenido sexual y violento casi al completo (Greenhill & Matrix, 2010, p. 6). Lo que no corta con sus tijeras de censor es todo el contenido patriarcal latente en las historias tradicionales. De hecho, Gould (2006) afirma que dicha ideología se refuerza aún más (p. 17).

En su estudio sobre la representación de la mujer en las producciones de Disney, *Good Girls & Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation* (2006), Amy M. Davis señala la pervivencia de imágenes estereotipadas femeninas como son la doncella pasiva y bondadosa y la villana madura y activa. Davis (2015a) señala que, en la etapa clásica de la compañía cinematográfica (1939-1967), las películas se caracterizan por una narración clara, conceptos del bien y el mal claramente diferenciados y una representación de personajes arquetípica (p. 19). Con respecto a esto último, destaca el retrato polarizado de las mujeres: o son jóvenes y bondadosas princesas que representan la idea de “el ángel del hogar” de Woolf, o son mujeres maduras, malvadas y que rozan la locura (pp. 19-20). Para Disney, estos dos modelos de feminidad están destinados a ser rivales.

Si bien es cierto que, en la mayor parte de la filmografía Disney, el conflicto ocurre entre héroes y villanos, la trama principal de las películas referente del estudio¹ presenta relaciones entre mujeres basadas en la rivalidad. En las producciones de Disney no solo se potencia la

¹ Entre las películas referentes de la cinematografía Disney, hay que destacar la triada original de películas de princesas Disney: *Blancanieves y los Siete Enanitos* (1937), *La Cenicienta* (1950) y *La Bella Durmiente* (1959). Estas películas son el punto de partida de la marca Disney Princess, una franquicia que ha reportado a la empresa innumerables beneficios.

trama amorosa heteronormativa y la figura del príncipe salvador sino también el conflicto femenino, al convertir en terroríficas villanas a mujeres que son antagonistas secundarias (Davis, 2015a, p. 115) o tienen un rol neutral (Trites, 1991, p. 150) en los cuentos de hadas de los que provienen. En sus clásicos, Disney prescinde de representar relaciones entre mujeres basadas en colaboración y complicidad. En su lugar, se sitúa a la joven heroína y a la malvada mujer madura en posiciones antagónicas. En este patrón tradicional de rivalidad femenina, Mollet (2020, p. 55) y Davis (2015a, p. 108) destacan que la agencia de la villana Disney está estrechamente ligada a la envidia que siente por la belleza y el potencial de la princesa protagonista. Al igual que ocurre en los cuentos de hadas tradicionales (Persaud, 2015, p. 15), la rivalidad basada en la envidia es un conflicto que en las películas Disney responde a cuestiones de género: si los villanos se suelen mover por riqueza o poder, las villanas solo lo hacen por envidia y vanidad.

Estas convenciones se ven afectadas en épocas posteriores. Davis (2015b) informa que, en lo que respecta a la rivalidad femenina en los noventa, la figura de la villana comienza a ser desechada y se opta por el villano como antagonista principal. Aunque que el vilipendio del hombre por el mero hecho de ser hombre va en contra de los principios del feminismo, Davis afirma que esta era la estrategia que tenía Disney para limpiar su reputación de sexista (p. 224). Siendo el objetivo de la crítica feminista por, entre otros, la representación de la mujer poderosa e independiente como antagonista, Disney se desprende de su villana clásica, en vez de ofrecer una imagen positiva de la agencia y la autosuficiencia femeninas. De igual modo, censura la rivalidad entre mujeres en lugar de representar relaciones basadas en la amistad y la colaboración.

En el siglo XXI, Disney evidencia el error de esta mentalidad y, como señala Wilde (2014, p. 147), procura cumplir con las convenciones sociales sobre la representación de la mujer, siendo la cuarta generación de princesas claro ejemplo de ello. Para Mollet (2020), películas como *Tiana y el Sapo* (2009), *Enredados* (2010) o *Frozen* (2013) evidencian la influencia de la tercera ola del feminismo en la compañía (p. 134). A su vez, Kjeldgaard-Christiansen y Schmidt (2019) apuntan que Disney también desecha las señales socialmente estigmatizantes en sus villanos, como son los acentos extranjeros (p. 7). Si en los noventa la villana es un fenómeno cada vez más raro (Davis, 2015a, p. 214), en la actualidad está en desuso casi por completo. En su lugar, Wilde informa (2014) que Disney emplea “falsas villanas”, que cumplen la función de la clásica antagonista, pero que son reveladas como colaboradoras en la conclusión de la película, como es el caso de *Brave* (2013) (p. 142).

4. La Pseudo-Reescritura de Encantada (2007): Análisis de la Actualización de las Convenciones de los Cuentos de Hadas Tradicionales

En esta época de renovación y cuestionamiento de las convenciones tradicionales del cuento de hadas Disney, la compañía estrena *Encantada: La Historia de Giselle* (2007), una película que recupera los temas, motivos y personajes de sus clásicos, pero que pretende su modernización. Para Richard Cook, el presidente de los estudios Walt Disney entre 2002 y 2009, *Encantada* (2007) tenía el objetivo de ofrecer una nueva historia que a su vez revitalizara los clásicos de la compañía (Barnes, 2007). De esta forma, la película nos presenta el mundo

animado de Andalucía y a su bella y bondadosa heroína Giselle, que es exiliada por la reina Narissa a las calles de Nueva York, donde comienza este cuento de hadas moderno. A modo de puente entre generaciones, la película servía, según Cook, para recordar a la audiencia su admiración por las fórmulas tradicionales Disney (Barnes, 2007). En su comentario como director de la película, Kevin Lima (2022) afirma que la película se concibe no como una parodia sino como una carta de amor a los clásicos. De hecho, el paratexto principal de esta producción es la triada clásica de películas de la franquicia Disney Princess. Los personajes de *Encantada* (2007) son una fiel representación de los personajes recurrentes tanto de los clásicos Disney como de la tradición literaria del cuento de hadas: Giselle es la doncella en apuros, el príncipe Edward ejerce el papel de agente salvador, la ardilla Pip es el compañero animal, y Narissa es la mujer madura antagonista. A su vez, son destacables una serie de motivos como el zapato de cristal olvidado, la manzana envenenada, la monstruosa transformación de la antagonista o el beso de amor verdadero. En esta modernización de sus clásicos, Disney mezcla lo convencional con lo innovativo, ya sea en el choque entre animación y *live-action*, o en un reparto que mezcla los habitantes fantásticos del reino de Andalucía con la población del Manhattan del siglo XXI.

Pese a tratarse de una carta de amor a la época clásica del estudio, *Encantada* (2007) también tiene una cierta labor revisionista, como afirma su director (Barnes 2007). El arco del personaje de Giselle es digno de analizar con respecto a la representación de la heroína clásica y del agente salvador. En el comienzo, Giselle es una fiel personificación del arquetipo de doncella en apuros, es decir, un conglomerado de ideales de apariencia y comportamiento basados en la belleza, la abnegación o la dependencia. Además, está cegada por un final feliz heteronormativo, lo que hace de la búsqueda de un príncipe azul su razón de ser. De hecho, su primera interacción es la canción “Sueño un beso”, que recuerda al “Mi príncipe vendrá” (“Someday My Prince Will Come”) de *Blancanieves y los Siete Enanitos* (1937). Pronto es salvada por el príncipe Edward de la amenaza de un ogro. Algo similar ocurre en el mundo real, cuando Giselle cae de una valla publicitaria y Robert, el que se convertirá en su príncipe de carne y hueso, evita una estrepitosa caída. Analizando estas escenas, ambos podrían ser catalogados como heroicos salvadores, pero *Encantada* (2007) cuestiona la figura del agente salvador. A diferencia de figuras míticas que emprenden viajes y se enfrentan a bestias por una doncella en apuros, Edward y Robert simplemente están en el lugar adecuado en el momento oportuno: estiran sus brazos y esperan a que Giselle caiga en ellos. De hecho, en la escena de la lucha contra el ogro, es realmente Giselle y sus amigos animales los que le hacen frente.

Frente a estas dos escenas, el final de *Encantada* (2007) juega de forma explícita con las convenciones tradicionales de la doncella en apuros y el príncipe salvador. Cuando la reina Narissa se transforma en dragón para acabar con sus enemigos, Robert protege a Giselle del monstruo, ya que su destino como doncella protagonista es, según Stone (2008), el de ser violentada y victimizada (p. 16). Al entrometerse en los planes de Narissa, es Robert quien acaba siendo secuestrado. Ante eso, Giselle se quita los míticos zapatos de cristal y empuña la espada del príncipe Edward. La inversión de motivos, así como la repentina muestra de agencia por parte de la protagonista, evidencian una intención revisionista del rol de la doncella en apuros. Cuando Narissa ve a Giselle empuñando una espada y trepando por el

edificio bajo la lluvia torrencial, esta afirma de forma jocosa a Robert: “¡Oh, cielos, qué giro ha dado nuestra historia! La valiente princesita acude al rescate. Eso os convierte en una doncella en apuros, ¿no, guapo?” (Lima, 2007). Giselle lanza su espada para evitar que Robert se precipite al vacío y este cae en sus brazos. Afirma Lima (2022) que el carácter subversivo de este momento se refuerza al repetir exactamente la misma escena del comienzo de la película, donde el príncipe Edward salva Giselle del ogro. Es la agencia de Giselle la que salva a su príncipe y no un simple beso de amor verdadero. Esta inversión de roles que han sido tradicionalmente condicionados por cuestiones de género indica una lectura subversiva de los clásicos Disney. Pese al interés por presentar heroínas más activas y poderosas en los noventa, muchas de ellas acaban siendo salvadas por sus príncipes². En *Encantada* (2007), Giselle tiene el rol de agente rescatador. Sin embargo, más que desechar las anacrónicas convenciones del género, la película las actualiza.

Al igual que su paratexto, *Encantada* (2007) recurre a la representación estereotípica y polarizada de las mujeres como ángeles o monstruos, de la que hablan Gilbert y Gubar (2000, p. 36). Frente a Giselle, de tez pálida, complexión esbelta y ropas blancas y brillantes, Narissa cumple todos los clichés de villanía: atuendo negro y morado, maquillaje exagerado y avanzada edad. A su vez, en Narissa conviven todas las antagonistas de los cuentos de hadas tradicionales: además de ser la reina malvada de Andalucía, es la madrastra vanidosa del príncipe Edward, y se convierte en vieja bruja y en dragón para acabar con la amenaza que supone Giselle. Junto a esta dualidad polar mujer ángel y mujer monstruo, la rivalidad femenina es usada como motor de la acción. De los clásicos que la película homenajea, no solo se recuperan motivos como la manzana envenenada, el zapato de cristal o el reloj que da las doce, sino también el conflicto acérrimo entre mujeres como trama principal. Afirma O’Brien (1996) que la rivalidad femenina es un patrón recurrente de Disney en sus versiones de los cuentos de hadas tradicionales (p. 178). Por último, siguiendo el mismo sistema de castigos y recompensas que encuentran Banks (2020, p. 2) y Lieberman (1972, p. 390) en los cuentos de hadas tradicionales, la bondadosa y bella Giselle es recompensada con su mayor deseo, un príncipe azul, y la activa y poderosa Narissa es castigada con la muerte. Como les ocurren a las villanas de la era clásica de Disney (Davis, 2015, p. 107), el único destino posible para Narissa es su erradicación. Dice Duncker (1992) que en los cuentos de hadas se destruyen las relaciones entre mujeres, ofreciendo el siguiente mensaje: las mujeres deben tener cuidado de otras mujeres, ya que solo puede quedar una al final de la historia (p. 152). Colocadas en posiciones enfrentadas, Narissa y Giselle mantienen su disputa a lo largo de *Encantada* (2007), saliendo vencedora de esta contienda la última, que provoca la destrucción de su contraparte. Aun lejos de los paisajes bucólicos del cuento de hadas, en el Manhattan del siglo XXI la mujer ángel de nuevo sobrevive a la condenada mujer monstruo.

² Ariel (*La Sirenita*, 1989) es salvada por el príncipe Eric antes de ser fulminada por el tridente de Úrsula. Bella (*La Bella y la Bestia*, 1991) es testigo de la lucha entre Bestia y Gastón. Pocahontas y su padre (*Pocahontas*, 1995) son salvados cuando John Smith intercepta una bala del Gobernador Ratcliffe.

5. La Reescritura de *Desencantada* (2022): Análisis de la Revisión de las Convenciones de los Cuentos de Hadas Tradicionales

La mayoría de las producciones de la franquicia Disney Princess terminan en el “y comieron perdices”, siendo el matrimonio y el triunfo de lo heteronormativo los eventos principales de estas películas. A diferencia de estas, la secuela *Desencantada* (2022) explora la relación de Giselle con su esposo Robert y su hijastra Morgan tras el final feliz de *Encantada* (2007). Pese a llevar diez años en el mundo real, Giselle se niega a aceptar los vaivenes de la vida y sigue creyendo en la versión edulcorada que Disney ha vendido a lo largo de los años, como afirma O’Brien (1996, p. 155). La infelicidad de la protagonista y la búsqueda de una vida “de cuento de hadas” son el motor de la acción de *Desencantada* (2022).

Persiguiendo el estereotípico final feliz de los cuentos de hadas, Giselle y su familia se mudan a un pequeño pueblo llamado Monroeville, una comunidad bucólica alejada de la ruidosa y abarrotada Nueva York. Sin embargo, los problemas continúan. Por una parte, Morgan, en su paso de la infancia a la adolescencia, se distancia de su madrastra al no sentirse comprendida por ella y Robert cae en la monotonía de su vida laboral. Por otra parte, Giselle experimenta el rechazo de la élite social del lugar, encabezada por Malvina Monroe. Retratada como una mujer algo esnob y de actitud pasivo-agresiva, Malvina se muestra crítica con el comportamiento de Giselle y no soporta que incumpla las normas y el decoro de su comunidad, algo que las enemista. Ante estos frentes, Giselle pone fin a su sufrimiento con una varita mágica de los deseos. En la canción “Un cuento de hadas real”, esta confiesa: “Érase una vez allí en Andalucía todo era claro e ideal (...) Pensé que hallé un lugar mejor y más amable pero en mi intento fracasé otra vez (...) Quiero un cuento de hadas real” (Gisela, 2022). Sin embargo, Giselle desconoce las implicaciones que tiene que su realidad se rijan por las convenciones de los cuentos de hadas. Si bien es cierto que las versiones de Disney están plagadas de números musicales, de compañeros animales que sirven como alivio cómico y de hadas madrinas que aparecen en momentos de necesidad, Bell, Haas y Sells (1995) señalan que hay mucho más detrás de la cortina de la inocencia (p. 5). Al desear “un cuento de hadas real”, Giselle provoca una colisión entre el mundo de Andalucía y la comunidad de Monroeville, sumergiendo la realidad en la fantasía propia del género. Ya que ahora todos se encuentran dentro de un cuento de hadas, tienen que cumplir con sus rígidas convenciones.

Señala Zipes (2007) que, con la creación del cuento de hadas como género literario, se establecieron una serie de personajes, tramas, temas y motivos recurrentes (p. 3). Estas convenciones no solo fueron usadas por grandes autores del género como Perrault o los Grimm, sino también en las adaptaciones de los cuentos tradicionales a la gran pantalla, como es el caso de Disney (p. 28). Fernández Rodríguez (1998) añade que estas convenciones, de carácter inmutable, responden a cuestiones de género (p. 120). Mientras que los hombres se enfrentan a bestias y salvan princesas, las mujeres son principalmente o damiselas en apuros o villanas martirizadoras —ya sean brujas, madrastras o monstruos femeninos—. En *Desencantada* (2022), cuando Monroeville se rige por las convenciones de los cuentos de hadas tradicionales, los roles y conductas de sus habitantes cambian.

Siguiendo la estela de los clásicos Disney, Morgan pasa de ser una adolescente cínica a una doncella bailarina y jovial que cuida su hogar, sale a por flores y canta canciones sobre lo perfecta que es su vida. De hecho, la nueva Morgan revela en la canción “Perfecto” que

se está comportando de acuerdo a lo establecido: “Conozco mi papel y lo interpreto; y yo siempre hago creer que soy feliz” (Cruz et al., 2022). Algo parecido ocurre con Robert, a quien, por el mero hecho de ser un hombre, se le conceden una serie de características que le predisponen para cumplir unas tareas establecidas, como es la caza de dragones o la protección del reino. Sin embargo, con la incompetencia de Robert para desarrollar estas misiones, la película evidencia la anacronía de los roles de género.

Si una vida de cuento de hadas —especialmente uno de Disney— puede llegar a ser deseada por una joven doncella, ya que todo parece ser color, música y alegría, para una mujer adulta es todo lo contrario. Aunque al principio Giselle sea participe de la magia de Monroelasia —la nueva Monroeville—, pronto descubre cuál es su función en el cuento de hadas que ha deseado. En *Encantada* (2007), Giselle era una joven de apariencia y conducta normativas que deseaba el amor de un príncipe azul, lo que la convertía en una doncella en apuros. En esta secuela, Giselle es una mujer adulta, casada con Robert, y por lo tanto madrastra de Morgan. Sin embargo, al tratarse de un cuento de hadas, eso tiene connotaciones negativas:

GISELLE: Tengo el moño muy alto y el escote muy bajo, y claro que quiero que ese vestido esté hecho jirones. La gente como yo siempre lo quiere (...) ¡Oh no, Pip! Me temo que mi deseo me está transformando en una (...) madrastra malvada. (*Desencantada*, Shankman, 2022)

Si en términos jurídicos, ser una madrastra implica ser la nueva esposa de un padre o madre de una persona nacida de una unión previa a esta, en los cuentos de hadas supone ser la personificación del mal (Tatar, 1987, p. 142). Excluyendo a las hadas madrinas y demás figuras donantes, una mujer madura solo puede desempeñar el rol de antagonista, especialmente en confrontación con una mujer más joven. La evolución del personaje de Giselle, de la joven heroína de *Encantada* (2007) a la madura antagonista de *Desencantada* (2022) evidencia lo que Domínguez García (1999) define como el carácter cíclico de los roles femeninos en los cuentos de hadas tradicionales: las jóvenes doncellas se convertirán en madrastras malvadas y luego en viejas brujas (p. 92). Siguiendo estas convenciones, Giselle abandona su dulce personalidad y se convierte en una antagonista Disney por antonomasia: busca de forma explícita el poder, actúa de forma independiente y viste atuendos más extravagantes y de tonalidades oscuras.

En *Desencantada* (2022), se evidencia la construcción estereotípica de la villanía femenina en los cuentos de hadas. Frente a la simple reproducción de la mujer monstruo en *Encantada* (2007), la secuela comenta los atributos asociados al retrato estereotípico de la antagonista. Debatiendo sobre quién es la villana de este cuento, Pip señala que Malvina es una reina malvada, ya que encaja con el retrato tradicional de la antagonista de los cuentos de hadas: “¿No has visto cómo va vestida? ¡Esos gestos exagerados y los ojos de loca!” (*Desencantada*, Shankman, 2022). De esta misma forma, Giselle reconoce que se está transformando en una madrastra malvada conforme pasa el tiempo en Monroelasia:

GISELLE: Deseé una vida de cuento de hadas y que mi ciudad fuera como Andalucía, pero me estoy convirtiendo en una madrastra malvada.
(...)
PERGAMINO: Por suerte no eres toda una villana (...) Madrastras... son malvadas (...) engreídas...

GISELLE: Yo no soy engréida. Es que todo me queda bien
PERGAMINO: Ahí está, de acuerdo. Crueles y ambiciosas. (2022)

Junto a la representación estereotípica de la mujer ángel y la mujer monstruo, las relaciones entre mujeres en *Desencantada* (2022) también se ven afectadas por las convenciones propias del género. Como ha señalado la crítica feminista de los cuentos de hadas y las adaptaciones de Disney (Duncker, 1992; Henke et al., 1996; Davis, 2015a), las relaciones femeninas se ven condicionadas por parámetros de rivalidad basada en la envidia y la insatisfacción. Además, Disney enfatiza el aspecto intergeneracional en la competición antagonica entre mujeres en su era clásica, cuando las películas que suponen el paratexto de *Encantada* (2007) y *Desencantada* (2022) fueron estrenadas. Aunque inicialmente pida el deseo de una vida “de cuento de hadas” para acercarse a su hijastra Morgan, Giselle se convierte en su verduga. En un claro guiño a Lady Tremaine³, exilia a Morgan al torreón de la casa y hace añicos el vestido que la joven iba a llevar al próximo baile. Como señala Lieberman (1972) que es propio de las heroínas de los cuentos (p. 390), Morgan no se rebela, sino que acepta con resignación el maltrato que recibe de Giselle. *Desencantada* (2022) nos ofrece un comentario de las convenciones tradicionales de rivalidad femenina con la resistencia de Giselle a tener un comportamiento que parece innato por el mero hecho de tener la condición de madrastra. Frente a la violencia ejecutada de forma voluntaria de la madrastra Disney por antonomasia, la protagonista se lamenta de sus episodios de vanidad y acoso a su hijastra. De hecho, no es consciente de muchas de las acciones que sus predecesoras realizan de forma explícita, como puede ser el encarcelamiento de la joven doncella, la destrucción de sus pertenencias o su menosprecio.

A su vez, la rivalidad femenina traspasa el ámbito familiar y la esfera doméstica, afectando la relación de Giselle con el resto de las mujeres de Monroelasia. Antes del deseo no existe ningún tipo de colaboración entre Giselle y Malvina, pero tampoco un enfrentamiento directo. Tras el deseo de una realidad “de cuento de hadas”, la relación de estas degenera en rivalidad acérrima, como es propio de dicho género. Al igual que la protagonista, Malvina es representada con todos los clichés de villanía femenina que ha perpetuado Disney a lo largo de su cinematografía. Se nos describe como un personaje de ambición enfermiza y cuyo único deseo es la destrucción de sus rivales femeninas para conservar el poder. La autoridad y determinación de la Malvina del mundo real degeneran en un retrato negativo del personaje, ya que este comportamiento empoderado no tiene cabida en una sociedad patriarcal y debe ser tachado de indeseable. Como dos buenas villanas, celosas y vanidosas, Giselle y Malvina buscan la eliminación de la otra, ya que la premisa de los cuentos de hadas tradicionales es que la rivalidad entre mujeres acaba en destrucción, en vez de en reconciliación.

Si a lo largo de la película se nos ofrece un comentario sobre la rigidez de las convenciones de los cuentos de hadas tradicionales y sus roles de género, el final cuenta con una reescritura del sistema de castigos y recompensas de sus personajes femeninos. A diferencia de *Encantada* (2007), que premia a Giselle con el matrimonio y elimina a la poderosa reina Narissa, la secuela prescinde de la condena a la mujer malvada, personificada

³ La cruel y ambiciosa madrastra malvada de *La Cenicienta* (1950).

por Giselle y Malvina. En el momento más subversivo de la película, la rivalidad acérrima entre los personajes femeninos es solventada con la reconciliación de estos. Lejos de premiar a la mujer ángel y erradicar a la mujer monstruo, la secuela desecha la fórmula clásica de Disney para reparar y reforzar los vínculos femeninos. Por un lado, el culmen de la película nos ofrece la reconciliación de dos figuras femeninas antagonistas tanto en la tradición literaria como en la cinematografía de Disney: la madrastra y la hijastra. El vínculo afectivo y todos los recuerdos creados entre Giselle y Morgan consiguen liberar a la primera de su encorsetado papel de villana destructora. Entonces, Giselle reconoce sus errores y lamenta la terrible consecuencia de sus deseos. Con esto, Disney no solo nos ofrece la reconciliación entre madrastra e hijastra mediante un acercamiento de posturas, sino también entre mujeres de distintas generaciones. El conflicto intergeneracional de *Encantada* (2007) acaba con la destrucción de la mujer madura, fiel a la premisa de que en los cuentos de hadas solo puede quedar una. En su secuela, se apuesta por el arrepentimiento y la enmienda como solución al conflicto antagónico entre mujeres.

Lo mismo ocurre entre Malvina y Giselle, cuando ambas reconocen que a veces se pueden exceder ante una situación que las sobrepase. Cuando Malvina le ofrece a Giselle trabajar junto a ella en la comisión de Monroeville, ambas unen sus fuerzas por el bien de la ciudad. La relación que tradicionalmente hubiera acabado con la destrucción de una de ellas concluye en la colaboración entre estos personajes. Hay que señalar que el uso de una villana que acaba resolviendo sus conflictos con la protagonista y el fomento de la cooperación femenina no es algo exclusivo de *Desencantada* (2022). Como señala Wilde (2014), frente a las villanas clásicas, Disney ha recurrido en los últimos años a la figura de la “falsa villana”, que es revelada como colaboradora en la conclusión de la película (p. 142), como es el caso de *Brave* (2013) o *Encanto* (2021). Tanto Giselle como Malvina son los personajes más cercanos a la figura de la villana Disney. Sin embargo, frente a la representación unidimensional de la villanía femenina en la era clásica de, estas dos mujeres son personajes multidimensionales, con luces y sombras. La conclusión de *Desencantada* (2022) prescinde de su destrucción y apuesta por la reconciliación y la cooperación entre mujeres, tanto en relaciones de carácter intrageneracional como intergeneracional.

6. Conclusión

En su labor por recuperar los clásicos Disney, *Encantada* (2007) y *Desencantada* (2022) tienen cometidos opuestos. La primera, buscando una narrativa que esté en consonancia con la sociedad de comienzos de siglo, ofrece ciertos cambios que subvierten la marcada ideología patriarcal de los cuentos de hadas tradicionales y las adaptaciones de Disney. En concreto, Giselle pasa de ser una doncella en apuros, como las protagonistas de la triada clásica, a una heroína con agencia, siguiendo la línea de sus predecesoras de los noventa. Lo que aporta *Encantada* (2007) al empoderamiento de la princesa Disney es la inversión de los roles de género en el clímax de la película. Es Giselle quien empuña la espada del príncipe azul y se enfrenta al terrible monstruo para salvar a Robert, su príncipe de carne y hueso. Pese a la transgresión que supone desechar las cuestiones de género a la hora de asignar papeles o funciones a los personajes, la película es fiel a las convenciones tradicionales de los cuentos de hadas. *Encantada* (2007) recurre a la rivalidad entre la mujer ángel y la mujer monstruo

como motor de la acción, así como a retratos estereotipados y el tradicional sistema de castigos y recompensas de los personajes femeninos.

Frente a esta actualización de convenciones, *Desencantada* (2022) las critica y reescribe. A lo largo de la secuela, Giselle y el resto de los personajes luchan contra la inmutabilidad de las rígidas convenciones de los cuentos de hadas tradicionales. A su vez, se evidencian los roles estáticos y por defecto que responden a cuestiones de género. *Desencantada* (2022) reconoce la inexorabilidad de los destinos de sus personajes cuando estos son trasladados a un mundo “de cuento de hadas”. Al ser Giselle una mujer madura que tiene una hijastra está destinada a convertirse en una madrastra malvada que actúa como verduga de una mujer más joven y sumisa. Lo mismo ocurre con la determinación y la ambición de Malvina, que degenera en despotismo y vanidad. La película rechaza el sistema de castigos y recompensas de la mujer ángel y la mujer monstruo, como ocurre en *Encantada* (2007) de, y apuesta por su reconciliación. Entonces, podemos situarla en un corpus de producciones cinematográficas Disney que, en comparación con sus títulos clásicos, celebran las relaciones entre mujeres basadas en la colaboración y cooperación, como es el caso de *Brave* (2012) o *Encanto* (2021). La compañía sigue siendo reticente a la hora de eliminar el contenido patriarcal de sus clásicos, ya que eso supondría una alteración considerable de estas historias, como ocurre en *Cenicienta* (2015), una mera adaptación a *live-action* de su clásico de 1950. Sin embargo, el carácter subversivo de *Desencantada* (2022), en línea con producciones recientes como *Maléfica* (2014) y *Alicia a través del Espejo* (2016), evidencia una labor revisionista de la “fórmula Disney”. Si la premisa del cuento de hadas tradicional y el clásico Disney es que las mujeres solo pueden ser rivales y la única conclusión posible es la destrucción de aquella que supone una amenaza para la sociedad patriarcal por su poder e independencia, *Desencantada* (2022) reescribe este final tradicional y apuesta por reparar y reforzar los vínculos entre personajes femeninos enfrentados a lo largo de los siglos.

Referencias

- Aguiar, S. A. (2001). *The Bitch Is Back: Wicked Women in Literature*. Southern Illinois University Press.
- Banks, M. (2020). Rewards and Punishments as Developing Gendered Ideologies in Grimm Brothers' Briar Rose. *Literator*, 41(1), 1–9.
<https://doi.org/10.4102/lit.v41i1.1618>
- Barnes, B. (25 de noviembre de 2007). The Line Between Homage and Parody. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2007/11/25/business/media/25steal.html>
- Bell, E., Haas, L. y Sells, L. (Eds.). (1995). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Indiana University Press.
- Cruz, E., Blanco, P. y San Román, L. (2022). Perfecto [Canción]. En *Desencantada: Vuelve Giselle (Banda Sonora Original)*. Walt Disney Records.

- Davis, A. M. (2015a). *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*. John Libbey Publishing.
- Davis, A. M. (2015b). *Handsome Heroes & Vile Villains: Men in Disney's Feature Animation*. John Libbey Publishing.
- Domínguez García, B. (1999). *Hadas y Brujas: La Re-Escritura de los Cuentos de Hadas en Escritoras Contemporáneas en Lengua Inglesa*. Universidad de Huelva.
- Duncker, P. (1992). *Sisters and Strangers: An Introduction to Contemporary Feminist Literature*. Blackwell.
- Fernández Rodríguez, C. (1997). *Las Nuevas Hijas de Eva: Re/escrituras Feministas del Cuento de 'Barbazul'*. Universidad de Málaga (UMA).
- Fernández Rodríguez, C. (1998). *La Bella Durmiente a través de la Historia*. Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones.
- Gilbert, S. M. y Gubar, S. (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. (2ª ed.). Yale University Press.
- Gisela. (2022). Un Cuento de Hadas Real (El Deseo) [Canción]. En *Desencantada: Vuelve Giselle (Banda Sonora Original)*. Walt Disney Records.
- Gould, J. (2006). *Spinning Straw into Gold: What Fairy Tales Reveal about the Transformations in a Woman's Life*. Random House Trade Paperbacks.
- Greenhill, P. y Matrix, S. E. (Eds.). (2010). *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Utah State University Press.
- Henke, J. B., Umble, D. Z. y Smith, N. J. (1996). Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine. *Women's Studies in Communication*, 19(2), 229–249. <https://doi.org/10.1080/07491409.1996.11089814>
- Joosen, V. (2011). *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Wayne State University Press.
- Kjeldgaard-Christiansen, J. y Schmidt, S. H. (2019). Disney's Shifting Visions of Villainy from the 1990s to the 2010s: A Biocultural Analysis. *Evolutionary Studies in Imaginative Culture*, 3(2), 1–16. <https://doi.org/10.26613/esic.3.2.140>
- Lieberman, M. R. (1972). "Some Day My Prince Will Come": Female Acculturation through the Fairy Tale. *College English*, 34(3), 383–395. <https://doi.org/10.2307/375142>
- Lima, K. (Director). (2007). *Encantada: La Historia de Giselle* [Película]. Walt Disney Pictures, Josephson Entertainment y Right Coast Productions.

- Lima, K. [Kevin Lima]. (16 de noviembre de 2022). ENCHANTED | Exclusive Director's Commentary with Kevin Lima [Archivo de Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=O2a8rt49sNA>
- Mollet, T. L. (2020). *A Cultural History of the Disney Fairy Tale: Once upon an American Dream*. Palgrave Macmillan.
- O'Brien, P. C. (1996). The Happiest Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney's "Cinderella" and "The Little Mermaid". *Women's Studies in Communication*, 19(2), 155–183. <https://doi.org/10.1080/07491409.1996.11089811>
- Persaud, L. (2015). *Who's the Fairest of Them All? Defining and Subverting the Female Beauty Ideal in Fairy Tale Narratives and Films through Grotesque Aesthetics* [Tesis de doctorado, Universidad de Ontario Occidental]. Electronic Thesis and Dissertation Repository.
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/3244>
- Rowe, K. E. (1986). Feminism and Fairy Tales. In J. Zipes, *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England* (pp. 209–226). Routledge.
- Shankman, A. (Director). (2022). *Desencantada: Vuelve Giselle* [Película]. Walt Disney Pictures, Josephson Entertainment y Right Coast Productions.
- Stone, K. F. (2008). *Some Day Your Witch Will Come*. Wayne State University Press.
- Tatar, M. (1987). *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton University Press.
- Trites, R. (1991). Disney's Sub/Version of Andersen's "The Little Mermaid". *Journal of Popular Film and Television Journal of Popular Film and Television*, 18(4), 145–152.
<https://doi.org/10.1080/01956051.1991.10662028>
- Waelti-Walters, J. R. (1982). *Fairy Tales and the Female Imagination*. Eden Press.
- Warner, M. (1995). *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. Vintage.
- Wilde, S. (2014). Repackaging the Disney Princess: A Post-feminist Reading of Modern Day Fairy Tales. *Journal of Promotional Communications*, 2(1), 132–153.
- Wolf, N. (2002). *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used against Women*. Perennial.
- Zipes, J. (1994). *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*. University Press of Kentucky.
- Zipes, J. (2007). *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*. Routledge.

NIÑAS DÓCILES, MADRES TERRIBLES: UNA APROXIMACIÓN A LOS ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA LITERATURA INFANTIL EUROPEA A TRAVÉS DE *THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE* Y *ANTOÑITA LA FANTÁSTICA*

Well-behaved girls, terrible mothers: an approach to female archetypes in european children's literature through *The lion, the witch and the wardrobe* and *Antoñita la fantástica*

Silvia Núñez Vivar

Universidad de Castilla-La Mancha & Universidad de Wuppertal

Resumen: En una Europa sumida en la destrucción y la opresión patriarcal, las niñas que vivieron la Segunda Guerra Mundial y el franquismo debían aprender muy pronto que su lugar era el ámbito privado, la maternidad y la sumisión. En este aspecto, la literatura infantil tuvo un papel muy importante. Y, pese a que los temas tratados en las obras de cada país fueran muy diferentes, lo cierto es que la configuración de los personajes femeninos deja pistas sobre posibles modelos de análisis. Por ello, en este artículo se propone una comparación de los arquetipos femeninos de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950) y *Antoñita la fantástica* (1948), dos obras infantiles muy representativas en Reino Unido y España. En un primer lugar, se compararán los personajes femeninos adultos a través de los arquetipos de Gran Madre propuestos por Erich Neumann: Madre Buena (la madre, la abuela y la niñera de Antoñita) y Madre Terrible (la Bruja Blanca). En un segundo lugar, se analizarán las características y los roles de los personajes femeninos infantiles (Lucy, Susan y Antoñita). De este modo, se pretende vislumbrar qué conexiones se establecen entre los modelos de feminidad en ambas obras. Por último, también se mantendrá un diálogo constante entre estas representaciones y la educación de las niñas de la época, tanto en España como en Reino Unido.

Palabras clave: arquetipos femeninos, Gran Madre, literatura infantil europea, educación sexista, feminismo.

Abstract: In a Europe mired by destruction and patriarchal oppression, girls who lived in the frame of the Second World War and Franco's regime had to learn early that their place belonged to the private sphere, motherhood, and submission. In this respect, children's literature played a very important role. Although the themes explored in the works of each country were different, the configuration of the female characters gives some clues to possible models of analysis. Therefore, this article proposes a comparison of the female archetypes of *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950) and *Antoñita la fantástica* (1948), two very representative children's works in the United Kingdom and Spain. Firstly, the adult female characters will be compared through the archetypes of

the Great Mother: Good Mother (Antoñita's mother, grandmother and nanny) and Terrible Mother (the White Witch). Secondly, the characteristics and roles of the female child characters (Lucy, Susan and Antoñita) will be analysed. The aim is to establish connections between the models of femininity in both works. Besides, a constant dialogue will also be maintained between these representations and the education of girls at the time, both in Spain and in the United Kingdom.

Keywords: female archetypes; Great Mother; European children's literature; sexist education; feminism.

1. Introducción

Hacia mediados del siglo XX, la literatura infantil en Europa se vio fuertemente influenciada por los conflictos bélicos y sociales que asolaban el continente. En un contexto de angustia, pérdida y destrucción, los roles de género se acentuaron aún más en países como Reino Unido: las niñas veían cómo sus padres se iban a la guerra y sus madres se quedaban en casa, cuidando de ellas. Esta distinción de roles la aprendían a través de una educación sesgada y sexista, en la que colaboraban también las lecturas predominantes. En el caso de España, el franquismo se encargó de aniquilar la coeducación en todos los colegios. Las niñas asimilaban desde muy pequeñas que su lugar era la esfera privada, y en todos los ámbitos recibían una estricta educación orientada hacia el desarrollo de los cuidados y la maternidad.

Así pues, ¿de qué manera podían interferir las lecturas más destacadas de la época en su educación? ¿Cómo se representaban a las mujeres y las niñas? ¿Qué arquetipos femeninos podemos destacar y cuál es su función en la obra? Para responder a estas preguntas, en este artículo se presenta un estudio comparatista de dos obras muy representativas de la literatura infantil en Reino Unido y España: *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (C. S. Lewis, 1950)¹ y *Antoñita la fantástica* (Borita Casas, 1948). En primer lugar, se realizará una comparación de los personajes femeninos adultos mediante los arquetipos de la Madre Terrible y la Madre Buena, propuestos por Erich Neumann (2015). El primer arquetipo, cargado de connotaciones negativas, lo encarna la Bruja Blanca en la obra de Lewis. El segundo, que muestra el lado bondadoso y maternal de la feminidad, lo representan las mujeres que cuidan de Antoñita: su madre, su abuela y Nicerata. En cuanto a los personajes femeninos infantiles, se analizarán a través de sus características y de los roles que adoptan en las obras, para ver así qué relación guardan con los arquetipos adultos. De esta manera, se podrán desgranar qué modelos de conducta recibían las niñas a través de sus lecturas, contextualizadas en una época clave para la construcción de los valores feministas por los que hoy seguimos luchando.

¹ Las citas de esta obra se mantendrán en su idioma original a lo largo del artículo, pero se ofrecerá una traducción propia a pie de página.

2. El arquetipo de Gran Madre: Madre Buena y Madre Terrible

Desde la primera mitad del siglo XX, las teorías de Carl Gustav Jung sobre arquetipos han calado profundamente en la crítica literaria. Desde Northrop Frye (1963) hasta Erich Neumann (2015), pasando por Joseph Campbell y su *The Hero with a Thousand Faces* (1968), los estudios sobre cómo aproximarse a la lectura de personajes arquetipales son muy fructíferos y numerosos, al igual que lo son las definiciones en torno al concepto de arquetipo.

Siguiendo las nociones de Frye, el arquetipo es un “spectroscopic band of peculiar formation of symbols” (1963, p. 11) que forma parte de nuestro inconsciente y que representa “universal ways of perceiving and understanding the world” (Mills et al., 2010, p. 100). De esta manera, los arquetipos mimetizan la forma de concebir y comprender el mundo, algo que puede variar de generación en generación y de país en país (Gibson, 1988, p. 177).

Uno de los arquetipos más reproducidos –especialmente en el ámbito de la literatura infantil– es el de Gran Madre, estudiado en profundidad por Erich Neumann en su obra *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (2015). Según el autor, el arquetipo de Gran Madre se compone de dos formas: una buena y otra mala. La primera de ellas se concretiza en el sub-arquetipo de la Madre Buena, y sus características se relacionan con aspectos femeninos y creadores de vida. Paralelamente, la forma negativa de Gran Madre se materializa en el sub-arquetipo de Madre Terrible, que alberga el lado masculinizado, violento y relacionado con la muerte. Tanto la forma de Madre Buena como la de Madre Terrible pueden considerarse como arquetipos independientes, aunque no hay que olvidar que, a su vez, conforman un grupo arquetipal junto con Gran Madre (Neumann, 2015, p. 21). Paralelamente a esta definición, se han realizado diversos estudios sobre personajes arquetipales que pueden encajar en estas nociones: “To draw the pattern for both archetypes, Neumann, and other scholars, examined figures extracted from different myths around the globe that have the same recurring predications in common, and applied them to art, literature and psychology” (Fernández, 2019, p. 59). A raíz de ello, ha sido posible trazar características más específicas de cada arquetipo.

Los rasgos atribuidos a la Madre Terrible tienen que ver con su naturaleza masculina destructiva, lo que la lleva a mostrar un aspecto petrificante y demoníaco. De igual manera, representa la puerta hacia la muerte y la devastación (Fernández, 2019, p. 62). Cirlot también habla de “sentido y figura de la muerte” y “aspecto cruel de la naturaleza”, así como de una clara indiferencia hacia el dolor humano (2016, p. 298). Por otro lado, las características de la Madre Buena se relacionan con su naturaleza protectora, fuerte y benévola, y también se destaca el apoyo y la inspiración que brinda a los demás (Mills et al., 2010, p. 100). Además, se subraya su devoción y amor incondicional. Por último, Cirlot nos recuerda que el agua como símbolo de fuente de vida también se relaciona con la imagen de la buena naturaleza de la Madre Buena (2019, p. 298).

Esta dicotomía entre el arquetipo de Madre Buena y Madre Terrible ha sido la base de análisis muy sugerentes sobre personajes en las producciones para niños, especialmente en

el ámbito de la literatura infantil². Para el análisis que realizaré en este artículo, me basaré en tres aspectos principales que englobarían las características de cada arquetipo y que han sido señalados por Bowman en su estudio sobre las villanas y las heroínas de Disney (2011). En él, la autora subraya la crianza (naturaleza femenina benévola y creadora de vida), la abundancia (el desinterés por proporcionar cuidados) y el apoyo (cariño, sabiduría y amor incondicional) como los aspectos contrarios a la muerte (naturaleza masculina malévol), la privación (egoísmo) y el encierro (crueldad, indiferencia ante el dolor humano) que la Madre Terrible ejerce contra los personajes más vulnerables. Estos serán los puntos principales del análisis de los personajes femeninos adultos en este artículo.

3. Análisis

3.1. Análisis y comparación de los arquetipos de Madre Buena y Madre Terrible

3.1.1. CRIANZA Y MUERTE

En *Antoñita la fantástica*, tanto la madre como la abuela de Antoñita son representadas como mujeres creadoras y “perpetuadoras” de vida. Es decir, no solamente han sido madres, sino que continúan desempeñando la maternidad desde la humildad y el sacrificio todos los días de su vida. Este último aspecto también se le atribuye a Nicerata, la niñera de Antoñita, que desarrolla un vínculo muy fuerte con ella.

A lo largo de los capítulos, Borita Casas mimetiza las cualidades de estas mujeres con la parte positiva de la naturaleza, con ese afecto característico hacia sus descendientes que posee el arquetipo de la Madre Buena. Esto se manifiesta, por una parte, en los cuidados básicos del día a día que proporcionan a Antoñita: se encargan de la crianza íntegra de la niña, asegurándose de que esté bien y sana en todo momento. Por otra parte, este aspecto también se ve en la educación que procuran darle a la protagonista, acorde al contexto de la época. La religión está muy presente en el día a día de Antoñita, y representa uno de los ejes principales de su crianza. Por lo tanto, las mujeres procuran que la pequeña integre los valores que el nacionalcatolicismo exige de las niñas³.

La abnegación y el sacrificio que estas mujeres hacen por la crianza de la niña es aún más explícito en los capítulos en los que el padre de Antoñita aparece, ya que son las únicas que se ocupan activamente de los cuidados de la pequeña. Y podemos decir que ellas son las que se “ocupan activamente” porque el padre, en lugar de involucrarse en la crianza de Antoñita, la observa desde un segundo plano y da órdenes a las demás mujeres sobre cómo tienen que actuar: “Y en ese momento papá, con esa voz tan simpática que tiene, fue y dijo, mirando a mamá: ‘A Pepito le sentarían muy bien unos bañitos. Y tampoco le vendrían mal a la niña, porque se está quedando muy desgalichada’” (Casas, 2004, p. 33).

² Por poner algunos ejemplos, véase Gubaidullina et al., 2017; Mills et al., 2010; Gibson, 1988.

³ El franquismo “retomó la prolongación” de las premisas basadas en el constructo sexo/género y prohibió la coeducación en las escuelas (Peinado Rodríguez, 2016, p. 285). Las madres, que tenían que hacerse cargo de la educación de sus hijas solas en el ámbito doméstico, debían respetar esos estándares y educar a las niñas para ser buenas amas de casa, buenas madres, servir a la patria y encomendarse a Dios (González Pérez, 2009; Martínez Cuesta, 2017).

Así, la presencia masculina acentúa más los cuidados y el trabajo doméstico que las mujeres que rodean a Antoñita desempeñan. Por ejemplo, en el capítulo “Cena de cumpleaños”, los padres de Antoñita llegan de un viaje a Barcelona y traen consigo al señor Puig, a quien invitan a cenar a casa. Al llegar, los dos hombres se van directos al salón para charlar tranquilamente, mientras que la madre y el resto de las mujeres de la familia se dirigen a la cocina para preparar la cena: “Papá y el señor Puig estaban sentaditos en el despacho, esperando que les avisaran para cenar. Menos mal que mamá, que es bastante lista, para tenerlos entretenidos, les puso en una bandeja unas copitas con un puñadito de almendras que sacó de su armario” (Casas, 2004, p. 146). Así, bajo la más absoluta dedicación, las mujeres de la casa deben demostrar que *hacen bien* su trabajo, sobre todo en el momento en que sus acciones son juzgadas por dos hombres.

Contrariamente a la crianza que llevan a cabo Nicerata y la madre y la abuela de Antoñita, la Bruja Blanca simboliza la destrucción y la muerte en *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. En primer lugar, este aspecto se materializa de forma evidente en las delicias turcas que le ofrece a Edmund, el niño más rebelde de los cuatro hermanos Pevensie. Cuando el niño entra por primera vez en Narnia y conoce a la Bruja, cae en la tentación de probar estos dulces, que están hechizados. Bajo la promesa de darle más manjares parecidos y de coronarlo rey, la Bruja Blanca le pide a Edmund que lleve a sus hermanos a su castillo. Esto es una trampa: ella sabe que ellos son los verdaderos herederos de Narnia y, por tanto, sus enemigos.

Al aceptar los dulces de la Bruja, podríamos pensar que Edmund estaría dejando ver su debilidad y su egoísmo, ya que no duda en dar de lado a sus hermanos por culpa de su glotonería y su lado más vengativo: “He did want Turkish Delight and to be Prince (and later a King) and to pay Peter out for calling him a beast” (Lewis, 2000, p. 89)⁴. Sin embargo, una lectura más exhaustiva de la obra evidenciaría que, en realidad, Edmund no lo hace por maldad, sino por la enajenación que le produce la magia impregnada en las delicias turcas. Así se revelaría el significado de estos dulces en el texto de Lewis: el pecado.

Para sostener este último argumento, es esencial recordar que Edmund, al igual que Peter, es presentado en Narnia como “hijo de Adán”, mientras que la Bruja Blanca es reconocida como una de las descendientes de Lilith⁵: ““That’s what I don’t understand, Mr Beaver,’ said Peter, ‘I mean isn’t the Witch herself human?’ ‘She’d like us to believe it,’ said Mr. Beaver, ‘and it’s on that that she bases her claim to be Queen. But she’s no Daughter of Eve. She comes of your father Adam’s first wife, her they called Lilith”” (Lewis, 2000, p. 81)⁶. Por lo tanto, Edmund, al igual que sus antecesoras Adán y Eva, se deja seducir por el mal, traicionando así a su familia: “The Turkish delight is a reminder of the fruit from the tree of

⁴ “Quería delicias turcas y ser Príncipe (y más tarde, Rey) y vengarse de Peter por llamarle bestia”.

⁵ A rasgos generales, y siguiendo la esquila de su mito, Lilith fue la primera esposa de Adán. Ella se rebeló contra su dominación masculina, pronunció el nombre de Dios y fue expulsada del paraíso. Relacionada con la imagen de la *femme fatale*, posee atributos perversos y demoníacos, que se contraponen con la figura de Eva, mujer creada a partir de la costilla de Adán que no se rebeló contra él. Véase Eetessam Párraga, 2009 para profundizar más sobre el mito de Lilith y Graham, 2004 y McSporran, 2005 para indagar en la presencia de este mito en la obra de Lewis.

⁶ “—Eso es lo que no entiendo, Señor Beaver— dijo Peter. —Es decir, ¿no es la Bruja una humana? —Eso es lo que a ella le gustaría que creyéramos,—dijo el Señor Beaver—y en eso se basa para proclamarse a sí misma Reina. Pero no es Hija de Eva. Proviene de la primera mujer de tu padre Adán, a la que llamaban Lilith”.

knowledge [...] Again, evil is disguised as something good. Obviously, there is a noticeable difference; whilst Eve is tempted and disobeys a specific law, Edmund is not yet aware, as he tastes the Turkish delight, of the fatal consequences this will cause” (Mühling, 2006, p. 22).

Al contrario que la Bruja Blanca, Aslan aparece como un personaje purificador, redentor, lleno de nobleza, que consigue perdonar a Edmund la traición hacia sus hermanos. Cuando la Bruja Blanca aprovecha la traición de Edmund –causada por ella misma– para alegar que “cualquier traidor le pertenece” y así asesinarlo, Aslan le pide que lo sacrifique a él, y no al niño. De este modo, Aslan se convertiría en el representante de Cristo en la Tierra:

It goes without saying that Aslan represents Christ. However, Lewis did not set out to write an allegory, that is a story, in which the order of events, correspond one-to-one with the story of Jesus. Stylistically, however, we do find allegorical elements in Lewis’ story. Lewis let himself be guided much more by the following question; if we assume there is a land like Narnia with talking animals and the like, how would the eternal logos – God the son – become flesh incarnate? How would he appear? The answer is obviously the lion Aslan who provides Lewis with a way of presenting Christological beliefs (Mühling, 2006, p. 42).

Así, la Bruja Blanca, como personaje antagónico a la salvación de Aslan, trae consigo la muerte para los niños. La Madre Terrible se interrelaciona aquí con los preceptos del cristianismo: es la mujer la que abre la puerta al pecado⁷. Por su parte, el hombre es el encargado de contrastar la destrucción causada por la mujer; en este caso, a través del personaje de Aslan.

3.1.2. ABUNDANCIA Y PRIVACIÓN

En *Antoñita la fantástica*, la abuela y la madre de Antoñita procuran dar todo cuanto pueden a la protagonista: comida, cuidados, afecto, cariño y bienes materiales. Tanto para la madre como para la abuela, la abundancia parece ser la pieza clave del bienestar de la pequeña, y los caprichos y regalos también son una parte importante de ello. Por ejemplo, a Antoñita le gusta especialmente todo lo que le regala su abuela, ya que son cosas que “no compra en las tiendas” (Casas, 2004, p. 13) y que tienen un valor muy especial para ambas. Nicerata, por su parte, contribuye significativamente en esa proporción de abundancia material a Antoñita, ya que es quien se encarga principalmente de las comidas y del buen funcionamiento del día a día de la niña.

Contrariamente al altruismo de Nicerata y la madre y la abuela de Antoñita, la Bruja Blanca priva a los Pevensie de todo lo que Narnia puede ofrecerles con tal de conseguir reinar sobre ellos. De esta forma, deja ver su crueldad y egoísmo: no atiende a nada que pueda ir contra sus propios intereses. Así pues, una de las características principales de la Bruja es su “refusal to submit any authority other than herself”, algo que hereda directamente de Lilith (Brown, 2005, p. 127). Además, la Bruja Blanca no solamente impide que los protagonistas de Lewis puedan disfrutar del mundo de Narnia, sino que oprime a cualquiera que intente frenar su lucha por el poder. En este caso, la magia es el método de control del que dispone la Bruja Blanca, ya que mantiene toda Narnia bajo un estado en el que es “always winter and

⁷ Véase Girón Anguiozar, 2021.

never Christmas” (Lewis, 2000, p. 106)⁸. La privación de la Navidad es algo muy significativo en la obra de Lewis, ya que se trata de una de las festividades más importantes para los cristianos. Como hemos indicado anteriormente, Aslan aparece en la obra como la representación de Cristo en la Tierra; por lo tanto, la ausencia de la Navidad es también la ausencia del león, del hijo de Dios.

Podríamos concluir que una de las principales privaciones a las que la Bruja Blanca somete a los protagonistas es ese alejamiento de la religión y, por ende, del perdón y la salvación. Este hecho es especialmente significativo en la figura de Edmund, ya que es Aslan quien se sacrifica por él y le ofrece una nueva oportunidad tras su traición: “Because Aslan has assumed responsibility for him, Edmund finds safety and peace. Similarly, in his death, Christ has assumed responsibility for all sinners and all who flee to him find protection and salvation” (Ogline, 1999, p. 51). Por lo tanto, esto convierte a Edmund en la figura del redimido: “The transformation of Edmund Pevensie is a tribute to the authentic and supernatural power of loving redemption” (Ogline, 1999, p. 52).

La relación entre feminidad y cristianismo, aspecto muy importante en la obra de Lewis, es también uno de los principales ejes de las páginas de Borita Casas. Como ya mencioné antes, las mujeres que rodean a Antoñita procuran acercarla a la salvación y el perdón de la religión. Esto la acercaba a las premisas que una mujer “de bien” debía cumplir en esa época⁹. El cristianismo se convierte, pues, en el eje que modula los pasos de los personajes femeninos de *The Lion, The Witch and the Wardrobe* y *Antoñita la fantástica*. Una buena madre acerca a sus hijas al cristianismo, mientras que una mala madre, las aleja. Esto ocurre, pues, tanto de forma simbólica e implícita –en el mundo de Narnia– como de forma explícita –en el mundo de Antoñita.

3.1.3. APOYO Y ENCIERRO

A pesar de que la madre de Antoñita participa activamente en la crianza de la niña, la protagonista de Borita Casas no la describe como cariñosa o afectuosa, sino que habla de ella en términos de “nerviosa” o “malhumorada” (Uría Ríos, 2004, p. 88). Además, Antoñita siempre nos recuerda el trato diferencial que tiene su madre con ella y su hermano: “No sé cómo me las arreglo que siempre soy la que paga el pato; porque mamá bien se calla, que a Pepito, como le tiene tan consentido que es su ojito derecho, no le regaña ni la mitad que a mí” (Casas, 2004, p. 168). Todo esto difiere totalmente de los rasgos que Antoñita nos comparte de su padre, quien representa para la niña “su gran amor, es el preferido [...] Cuando aparece es siempre con dosis de simpatía, serenidad y cariño” (Uría Ríos, 2004, p. 88). Por lo tanto, podríamos presumir que es el padre el que ejerce verdaderamente la figura de apoyo para Antoñita, y no su madre.

⁸ “Siempre invierno y nunca Navidad”.

⁹ Como señala Ortega López, la Falange puso en marcha cuatro ejes principales: “El ‘regreso al hogar’ de la mujer, la ‘glorificación’ de la maternidad, la formación física de la mujer para ser una perfecta madre y el afianzamiento de la ‘familia’ como núcleo esencial de la sociedad y como núcleo indisoluble de la fuerza de un pueblo”, lo que empuja a las mujeres a ocupar ‘el lugar que les era ‘propio’ por naturaleza: el hogar y la familia” (2008, p. 75).

No obstante, el padre no tiene una presencia real en el mundo de Antoñita a pesar de su afabilidad con ella. Aunque él se muestra cariñoso y comprensivo en ciertas ocasiones, sus quehaceres y, en general, todo su mundo, suponen algo “importante y misterioso” para la protagonista, pero no conocido: “[el padre] representa el estereotipo masculino en tanto que sostén de la familia y ajeno a los problemas de la vida cotidiana” (Uría Ríos, 2004, p. 88). En el día a día, es la madre quien está presente cuando la niña tiene un problema y la necesita. Por ejemplo, en el capítulo “Las Anginas”, son la madre, la abuela y Nicerata quienes se encargan de cuidarla: “¡Qué barbaridad, qué de mimos que me hicieron! ‘¿Quieres una tapiquita?’ -decía mamá, toda derretida. ‘¿Quieres merlucita cocida?’ -me ofrecía la abuela” (Casas, 2004, p. 166). En todos los episodios en los que Antoñita necesita un adulto que esté con ella y le brinde cariño, el padre se muestra totalmente ausente.

Nicerata es, sin duda, el personaje que más apoya a la niña en su vida diaria. En el capítulo en el que se lleva a Antoñita a su pueblo, vemos algunos episodios en los que el mundo infantil de la protagonista choca bruscamente con el mundo adulto de los habitantes del lugar, y es Nicerata la única que simpatiza con la niña. Por ejemplo, así es como la defiende de una vendedora que intentaba reírse de la inocencia de Antoñita: “Nicerata en seguida se puso a defenderme y a decirle que no era ella quién para reírse de una criatura. Luego me mandó que dejara aquella miseria de musgo y que nos fuéramos a comprarlo a otro sitio. ¡Jesús, cómo se puso la buena señora!” (Casas, 2004, p. 177). Más de una vez, los demás personajes recalcan la afinidad y el entendimiento con el que Nicerata se relaciona con Antoñita: “Esto no es una niñera, esto es un perro de San Bernardo” (Casas, 2004, p. 165).

Por otra parte, en la obra de Lewis, la Bruja Blanca ejerce su poder encerrando a aquellos personajes que vayan en contra de sus intereses. Como en los demás puntos, es la magia la herramienta que utiliza para ello. Cuando Edmund va a su castillo con la esperanza de obtener más delicias turcas, se encuentra a cientos de figuras congeladas en piedra y cae en la cuenta de que ha sido obra de la Bruja Blanca: “But still the lion never moved, nor did the dwarf. And now at last Edmund remembered what the others had said about the White Witch turning people into stone” (Lewis, 2000, p. 94)¹⁰. Más adelante, Edmund empieza a percatarse de que la Bruja solo había sido simpática con él por interés y que no iba a cumplir ninguna de sus promesas. Es ahí cuando el niño se desencanta con ella. Al final de la obra, Aslan rompe el hechizo de la Bruja y libera a los personajes que ella había encerrado en el castillo, aplicando la magia buena. Así, una vez más, es la figura de Cristo en la obra quien salva a las víctimas de la descendiente de Lilith.

3.2. Análisis de las características y los roles de los personajes femeninos infantiles

Las facetas que Antoñita destaca más sobre sí misma entran muchas veces en conflicto con los estándares de feminidad impulsados en la época franquista¹¹. Ella se define como “curiosona” (Casas, 2004, p. 44), y siempre menciona lo mucho que le gusta hablar: “Pero ¡qué habladora soy, Virgen Santísima! Con tanto hablar, porque ya sabéis lo habladora que

¹⁰ “Pero el león no se movía, ni tampoco el enano. Y ahora Edmund recordó por fin lo que los otros habían dicho sobre la Bruja Blanca convirtiendo a la gente en piedra”.

¹¹ Para profundizar más sobre estándares de belleza femeninos en el franquismo, véase Pelka, 2004.

soy, que ya lo dice Nicerata: ‘A esta niña, si la dejan hablar, no la ahorcan’” (Casas, 2004, p. 8). Con el paso del tiempo, las niñas aprendían que hablar mucho no estaba bien visto a nivel social para una mujer, y que se trataba de un rasgo que debían suavizar¹². A nivel físico, Antoñita lamenta en varias ocasiones no ser rubia: “Por eso me hubiera gustado ser rubia como Malules. Entonces sí que me habrían retratado miles de veces en casa del fotógrafo, como a ella y a sus hermanas, que también son rubias” (Casas, 2004, p. 20). En realidad, lo que Antoñita desea no es tanto el hecho de ser rubia como la atención que recibiría sobre otras mujeres al poseer un rasgo distintivo en esa época¹³.

En el caso de Lucy y Susan no se habla tanto de su aspecto físico, sino de los roles y las actitudes que tiene que adoptar cada una en determinados puntos de la obra. Susan, a pesar de que no es la mayor de los Pevensie, se ve obligada a adoptar un rol maternal cuando envían a los Pevensie a la casa del Profesor, algo que molesta continuamente a Edmund: “‘Trying to talk like Mother,’ said Edmund. ‘And who are you to say when I’m to go to bed? Go to bed yourself’” (Lewis, 2000, p. 4)¹⁴. Por su parte, Lucy tiene un papel extremadamente importante en la obra, ya que es el personaje que adentra a los Pevensie en Narnia. Muchos autores afirman que Lewis plasma en ella sus “religious and personal sensibilities” (Ford, 2005, p. 275).

Cuando se adentran en Narnia, el papel principal de las niñas debe girar en torno a los cuidados hacia los demás. Al encontrarse con Father Christmas, este le regala a cada uno un artilugio diferente para la guerra contra la Bruja Blanca. Lucy recibe un elixir para curar a los enfermos, mientras que Susan, por su parte, obtiene un cuerno de marfil con el que puede llamar al ejército de Aslan si es necesario. Por lo tanto, solo Peter es el elegido para ir a la guerra contra la Bruja. Ante el deseo de Lucy por participar en la guerra, Father Christmas responde lo siguiente: “battles are ugly when women fight” (Lewis, 2000, p. 109)¹⁵. Esta frase resume la clara distinción de roles entre las y los Pevensie. Ellas debían quedar relegadas a roles pasivos, maternales, protectores, mientras que ellos debían mostrar su valentía contra la Bruja liderando un ejército únicamente masculino¹⁶.

Así, mientras que a Susan y Lucy se les exige potenciar su lado empático y sensible hacia los demás y no interferir en la guerra contra la Bruja Blanca, a Antoñita también la educan para que responda eventualmente al rol maternal. Por ello, nos relata muchas veces

¹² Como señalan Peinado Rodríguez (2014, p. 287) y Ballarín Domingo (2001, p. 114), los modelos femeninos que se enseñaban en la escuela en la época de Antoñita (Isabel la Católica, Santa Teresa de Jesús) destacaban, entre otras cosas, por su silencio, obediencia y subordinación.

¹³ Desde el patriarcado, el mensaje que se lanza constantemente es la supremacía de la belleza para destacar sobre otras mujeres, lo cual, inevitablemente, lleva a comparaciones y rivalidades. Antoñita aprende desde niña ese valor y lo interioriza: “Mamá siempre está diciendo que las rubias lucen horrores, y que, en igualdad de condiciones, resultan más que las morenas. [...] Me doy cuenta cuando vamos por la calle que a Malules la miran más que a mí” (Casas, 2004, p. 19).

¹⁴ “–Estás intentando hablar como Madre– dijo Edmund. –¿Y quién eres tú para decirme cuándo tengo que irme a la cama? Vete tú a la cama?”.

¹⁵ “Las batallas son feas cuando las mujeres luchan”.

¹⁶ En Reino Unido, muchas mujeres se incorporaron al mercado laboral durante la Segunda Guerra Mundial (ya que las necesitaban, entre otras cosas, para desempeñar puestos de trabajo que dejaban los hombres para ir a la guerra), pero ellas eran las únicas que seguían teniendo la carga física y mental de los cuidados. Se les alentaba a reivindicar la patria desde las tareas domésticas, a cuidar de sus hombres y a vigilar su feminidad y aspecto físico. Véase Yesil, 2004; Purcell, 2006.

la manera en la que juega a “las mamás” y cómo imita a las mujeres de su entorno: “De pronto me acordé de que una madre no puede estar sin delantal de cocina, y en seguida entré a la cocina y me puse uno de Remigia” (Casas, 2004, p. 81). De igual manera, es a ella a quien le exigen que se comporte y que ayude en casa, y no a su hermano Pepito, a quien le regañan mucho menos que a ella.

De este modo, la represión nacería como consecuencia de la educación y los valores machistas en los que Antoñita, Lucy y Susan se ven encasilladas. Todas ellas terminan adoptando su rol, y no se rebelan contra la opresión establecida en el texto. Mientras que en la obra de Lewis no tenemos testimonio directo de esa disconformidad por parte de las niñas, Antoñita nos deja claro que hay una parte de ella que no está de acuerdo con lo que se le impone: “¡Estoy harta de obedecer tonterías y manías!, decía la otra Antoñita, la mala, que la conozco muy bien [...] Menos mal que a esta Antoñita tan rebelde y maleducada solo la oigo yo. Nadie sabe que existe. Por fin, se calló y se marchó. Me quedé sola y un poco triste...” (Casas, 2004, p. 61). Antoñita es plenamente consciente de que debe reprimir esa parte “mala” de ella, hasta tal punto que comienza a hablar desde la otredad. No reivindica ese lado negativo como algo suyo, sino como otra parte independiente, a la que debe domar y callar cuanto antes para que nadie sepa que existe porque sabe que no es lo correcto.

Si recapitulamos todo lo exigido a las niñas en las obras y lo comparamos someramente con lo que se les requiere a los niños, la diferencia es demoledora. Los varones Pevensie sí pueden ir a la guerra y no mostrar empatía, y hasta Edmund, que al principio se muestra rebelde e indomable, termina despertando la indulgencia del resto de los personajes al darse cuenta de que ha obrado mal. Al contrario que las mujeres y las niñas de la obra, ellos sí tienen el derecho de cambiar de opinión, de ser libres y de desarrollarse como quieran fuera del ámbito privado. Lo mismo ocurre con el hermano de Antoñita, que juega en la calle y no se le asigna ninguna responsabilidad en casa; todo el peso de las tareas domésticas recae exclusivamente en la protagonista, que va aprendiendo que lo socialmente aceptado para ella es únicamente su lado modoso y bueno¹⁷.

Por lo tanto, contrariamente a la dicotomía entre la Madre Buena y la Madre Terrible, se observan muchas características en común entre Antoñita, Susan y Lucy. La base sobre la que se fundamenta su educación son los cuidados, la empatía, el saber estar y la resignación. De este modo, y relacionando esta parte del análisis con los arquetipos analizados, vemos que las conductas de las niñas van viéndose reforzadas hacia el futuro desarrollo de la maternidad. Pero no de una maternidad cualquiera, sino de la maternidad abnegada y altruista correspondiente al arquetipo de la Madre Buena. Por lo tanto, este arquetipo se relaciona con lo que debe ser una “buena mujer”, y es lo que deben aprender las niñas con respecto a los niños en la obra. Así es como van construyendo su condición femenina, la cual es “sobre todo una consecuencia de la socialización de las mujeres y de un largo, complejo y eficazísimo

¹⁷ Como señala Peinado Rodríguez, la educación a las niñas durante el franquismo tenía un claro objetivo: hacerlas “perfectas amas de casa, esposas fieles al marido, madres amantísimas de sus hijos, castas y pudorosas, que deleguen confiadamente la gestión social y política a los hombres, a la vez que cultivan los valores propios de la feminidad” (2016, p. 285-286).

aprendizaje social que tiene lugar en todos los ámbitos de la vida cotidiana” (Lomas, 2005, p. 262).

4. Conclusiones

La configuración de los personajes de la Bruja Blanca y las mujeres que rodean a Antoñita conforman las dos caras de una misma moneda: la representación de la maternidad. Por muy diferentes que parezcan a priori entre sí, bajo el prisma del arquetipo Gran Madre de Neumann vemos cómo sus características se articulan en torno a la presencia o la ausencia de una maternidad bien ejercida.

Las aspiraciones de la Bruja Blanca, que no es madre y que, además, carece de instinto maternal, tienen que ver con el poder, que tradicionalmente ha estado ligado a la masculinidad. Esto la convierte en un personaje malvado y cruel, que no merece despertar ni el más mínimo atisbo de empatía. Además, está condenada a comportarse así, ya que su despotismo lo ha heredado de Lilith, mujer señalada por el cristianismo por querer rebelarse contra la autoridad masculina. La Bruja Blanca hace lo mismo al enfrentarse a Aslan, la representación de Cristo y la salvación para los niños en la obra. Por lo tanto, la Bruja Blanca encarna el arquetipo de la Madre Terrible: es la fuerza masculina y destructiva de la naturaleza, la puerta hacia la muerte y la representación de todo cuanto una buena madre no ha de ser. Sin embargo, es la ausencia de la maternidad y su ambición de poder lo que la llevan a moverse en la esfera del ámbito público. Y esto es precisamente lo contrario de lo que vemos con las mujeres de *Antoñita la fantástica*, que quedan relegadas únicamente al ámbito privado. La madre y la abuela de Antoñita se limitan a desarrollar el papel de madre y abuela en la obra, proporcionando a la protagonista los cuidados y las atenciones necesarias. Nicerata hace lo mismo al ejercer una maternidad simbólica: también es la representación de la naturaleza positiva, femenina, perpetuadora de vida, además de ser el mayor apoyo para Antoñita. A lo largo de la obra, no se nos muestra que alguna de ellas tenga otras ambiciones o aspiraciones más allá de ejercer su posición de madre y esposa.

Las niñas de ambas obras se mueven entre la esfera pública y privada, pero van aprendiendo paulatinamente los roles que la sociedad les impone por el hecho de ser mujeres. Lucy y Susan no pueden participar en la guerra, como sí lo hacen sus hermanos. La función principal de Susan, la mayor de las hermanas, gira alrededor de la maternidad y los cuidados. A Lucy, la más pequeña, se le otorga el poder sanador de curar a los demás de manera altruista. Por su parte, Antoñita aprende que tiene que colaborar en las tareas del hogar, una habilidad que no se le exige a su hermano. La protagonista de Casas crece imitando a las mujeres de su alrededor, y juega a las mamás mientras que su hermano juega en la calle. Por lo tanto, Lucy, Susan y Antoñita reciben un trato y una educación diferentes solo por ser niñas; las habilidades que desarrollan se encaminan hacia la futura maternidad característica de la Madre Buena en el ámbito privado.

La representación femenina en *The Lion, the Witch and the Wardrobe* y *Antoñita la fantástica* se ve encarnada así en una dicotomía de modelos femeninos buenos y modelos femeninos malos que las lectoras deben interiorizar. A través de los personajes femeninos adultos se establece una mimetización entre el hecho de ser mujer y de ser madre. Y es este último rol

es lo que definirá qué es ser una buena mujer (desarrollo de la maternidad positivo = Madre Buena = buena mujer) y qué es ser una mala mujer (desarrollo de la maternidad negativo o ausencia total = Madre Terrible = mala mujer).

Finalmente, cabría preguntarse hasta qué punto este desarrollo de arquetipos femeninos ha evolucionado y cambiado en las lecturas actuales. ¿Realmente se ha emancipado de la esfera privada a los personajes femeninos que ejercen la maternidad? ¿Cómo han evolucionado las características de los personajes femeninos infantiles hasta el día de hoy? El análisis diacrónico de obras representativas podría arrojar luz al estudio del feminismo en la literatura infantil, un género que constituye una herramienta poderosísima para proyectar modelos de conducta fuertes y emancipados a las niñas de nuestros días.

Referencias

- Ballarín Domingo, P. (2001). *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*. Síntesis Educación.
- Bowman, S. L. (2011). The Dichotomy of the Great Mother Archetype in Disney Heroines and Villainesses. En J. Heit (Ed.), *Essays on Evil in Popular Media*. Vader, Voldemort and Other Villains (pp. 80-96). McFarland & Company.
- Brown, D. (2005). *Inside Narnia: A Guide to Exploring "The Lion, The Witch and the Wardrobe"*. Baker Books.
- Campbell, J. (1968). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press.
- Casas, B. (2004). *Antoñita la fantástica*. Aguilar.
- Cirlot, J. E. (2016). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- Eetessam Párraga, G. (2009). Lilith en el arte decimonónico: Estudio del mito de la femme fatale. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18. <https://doi.org/10.5944/signa.vol18.2009.6206>
- Fernández, C. J. (2019). The Terrible Mother Archetype in James Joyce's "The Boarding House" and Charles Maturin's Melmoth the Wanderer. En O. Fernández Vicente (Ed.), *Joyce's Heirs: Joyce's Imprint on Recent Global Literatures* (pp. 56-73). Universidad del País Vasco.
- Ford, P. F. (2005). *Pocket Companion to Narnia: A Guide to the Magical World of C. S. Lewis*. HarperCollins.
- Frye, N. (1963). *Fables of Identity*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Gibson, L. R. (1988). Beyond the Apron: Archetypes, Stereotypes, and Alternative Portrayals of Mothers in Children's Literature. *Children's Literature Association Quarterly*, 13(4), 177-181. <https://doi.org/10.1353/chq.0.0187>

- Girón Anguiozar, M. de L. (2021). Historia versus realidad: “El patriarcado historiado” y la simbología de la serpiente antes y después del cristianismo. *Revista de estudios socioeducativos RESED*, 9, 194-205.
https://doi.org/10.25267/Rev_estud_socioeducativos.2021.i9.13
- González Pérez, T. (2009). Los programas escolares y la transmisión de roles en el franquismo: La educación para la maternidad. *Revista de pedagogía*, 61(3), 93-106.
- Graham, J. E. (2004). Women, sex, and power: Circe and Lilith in Narnia. *Children’s Literature Association Quarterly*, 29(1), 32-44. <https://doi.org/doi:10.1353/chq.0.0041>
- Gubaidullina, A. N., y Gorenintseva, V. N. (2017). Mother As Donor, Hero or Villain: New Sides of The Mother’s Image in Sergey Sedov’s “Fairy Tales About Mums”. *Children’s Literature in Education*, 48(3), 201-213. <https://doi.org/10.1007/s10583-016-9273-7>
- Lewis, C. S. (2000). *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. HarperTrophy.
- Lomas, C. (2005). ¿El otoño del patriarcado? El aprendizaje de la masculinidad y de la feminidad en la cultura de masas y la igualdad entre hombres y mujeres. *Cuadernos de Trabajo Social*, 18, 259-278.
- Martínez Cuesta, F. J. (2017). Maternidad y primer franquismo. *Revista de Comunicación y Salud*, 17, 151-172.
[https://doi.org/10.35669/revistadecomunicacionysalud.2017.7\(1\).151-172](https://doi.org/10.35669/revistadecomunicacionysalud.2017.7(1).151-172)
- McSporran, C. (2005). Daughters of Lilith: Witches and Wicked Women in The Chronicles of Narnia. En S. Caughey (Ed.), *Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C. S. Lewis’ Chronicles* (pp. 191-204). Benbella.
- Mills, S. J., Pankake, A., y Schall, J. (2010). Children’s Books as a Source of Influence on Gender Role Development: Analysis of Female Characters Using Jung’s Four Archetypes. *Journal of Women in Educational Leadership*, 8(2), 99-107.
- Mühling, M. (2006). *A Theological Journey Into Narnia: An Analysis of the Message Beneath the Text of “The Lion, the Witch and the Wardrobe” by C. S. Lewis*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Neumann, E. (2015). *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Princeton University Press.
- Ogline, J. (1999). Edmund Pevensie and the Character of the Redeemed. *Inklings Forever*, 2, 48-53.
- Ortega López, T. M. (2008). Conservadurismo, catolicismo y antifeminismo: La mujer en los discursos del autoritarismo y el fascismo (1914-1936). *Ayer*, 71, 53-83.
- Peinado Rodríguez, M. (2016). “Las mujercitas” del franquismo: Cómo enseñar y aprender un modelo de feminidad (1936-1960). *Revista Estudios Feministas*, 24(1), 281-293.
<https://doi.org/10.1590/1805-9584-2016v24n1p281>

- Pelka, A. (2014). Mujer e ideología en la posguerra española: Feminidad, cuerpo y vestido. *Historia Social*, 79, 23-42.
- Purcell, J. (2006). The Domestic Soldier: British Housewives and the Nation in the Second World War. *History Compass*, 4(1), 153-160. <https://doi.org/10.1111/j.1478-0542.2005.00147.x>
- Uría Ríos, P. (2004). *En tiempos de Antoñita la fantástica*. Foca.
- Yesil, B. (2004). ‘Who said this is a Man’s War?’: Propaganda, advertising discourse and the representation of war worker women during the Second World War. *Media History*, 10(2), 103-117. <https://doi.org/10.1080/1368880042000254838>

JOYCE LUSSU E L'ESILIO

Joyce Lussu y el exilio

Annamaria Giarletta
Universidad de Huelva

Sinossi: In Italia non sono particolarmente sviluppati gli studi di letteratura testimoniale sul tema dell'esilio. A differenza del mondo ispanico e ispanoamericano, i ritardi in Italia sono evidenti sia dal punto di vista metodologico, sia per quanto riguarda l'analisi della produzione letteraria e ancor di più se si inquadra la questione nella letteratura di genere. Il saggio si propone di analizzare il tema dell'esilio antifascista italiano durante la prima metà del Novecento nell'ambito della letteratura testimoniale femminile, esaminando la figura di Joyce Lussu, una delle voci più emblematiche di questo periodo.

Parole chiave: Letteratura testimoniale, esilio, donne, autobiografia, Joyce Lussu.

Resumen: Los estudios de literatura testimonial sobre el tema del exilio no están particularmente desarrollados en Italia. En contraste con el mundo hispánico e hispanoamericano, los retrasos son evidentes tanto desde el punto de vista metodológico como en lo que atañe al análisis de la producción literaria, y más aún si se enmarca la cuestión en la literatura de género. El ensayo pretende analizar el tema del exilio antifascista italiano durante la primera mitad del siglo XX en el contexto de la literatura testimonial femenina, examinando la figura de Joyce Lussu, una de las voces más emblemáticas de este periodo.

Palabras clave: Literatura testimonial, exilio, mujeres, autobiografía, Joyce Lussu.

1. Introduzione

Fuggire da un regime dittatoriale, lasciare il proprio Paese, vivere in una terra straniera, subire lo sradicamento e la perdita della propria identità di cittadino, sono solo alcune delle caratteristiche della condizione di esuli che hanno vissuto e vivono le persone che si sono opposte alle dittature instaurate nei loro paesi di origine. In Italia, il fascismo ha costretto migliaia di persone, sfuggite alla detenzione, a prendere la via dell'esilio. Sono uomini e donne di varie estrazioni sociali e politiche, di diverso credo religioso, accomunati dal desiderio di opporsi all'oppressione.

Una caratteristica molto diffusa tra i gruppi di esuli è stata la volontà di raccontare le proprie esperienze di vita, nelle forme più diverse, dall'autobiografia, alle interviste-

narrazione, passando per le memorie. Un altro elemento significativo, oltre alla testimonianza, è il desiderio di denunciare quanto accaduto, di lasciare una traccia, di dare un senso all'abbandono e alla fuga così che, in alcuni casi, possa trasformarsi in elemento di salvezza per la costruzione di ciò che nella terra d'origine è stato loro negato.

Nelle sue varie forme, la letteratura testimoniale rappresenta un genere relativamente recente, che si colloca ai margini della ricerca storica ed è una fonte per ricostruire il passato sulla base della ridefinizione personale dell'io. In Spagna e in America Latina essa è ampiamente diffusa, a partire dalle testimonianze di coloro che si sono opposti alla dittatura franchista o ai regimi militari sudamericani. Tra i suoi precursori ricordiamo Rodolfo Walsh con *Operazione Massacro*, pubblicato nel 1957, che ricostruisce, attraverso la ricerca giornalistica, la storia di un gruppo di argentini rapiti e uccisi l'anno prima (Walsh, 2002).

Tutta la produzione letteraria ispanoamericana fa riferimento soprattutto a un autore italiano, Primo Levi, che - sotto forma di racconti (1958, 1978, 1982), saggi (1986) o poesie (1984) - ha testimoniato il dramma della Shoah e la necessità di raccontare e ricordare, soprattutto ai giovani, quanto accaduto nei campi nazisti.

Nel mondo latinoamericano, inoltre, si è sviluppata una letteratura scientifica che è strettamente legata alle problematiche di conservazione della memoria dei regimi militare-dittatoriali degli anni Settanta e Ottanta.

Un primo tentativo di unire i frammenti di un possibile genere letterario è stata la creazione, nel 1970 a Cuba, del Premio "Literatura Testimonial" della Casa de las Américas. La grande fucina critica e creativa dell'isola - che già da un decennio assegnava premi alle opere letterarie latinoamericane - ha affrontato il tema della conservazione della memoria, istituendo la sezione "Testimonio" e premiando, tra i primi, l'uruguaiana Maria Esther Gilio (1970), i cubani Rogerio Mora e Renato Recio (1971), i brasiliani Marcio Moreira Alves (1972) e Antonio Caso (1973), il peruviano Hugo Neira Samanez (1974), il cileno Aníbal Quijada Cerda (1977) e Eduardo Galeano nel 1978. Questa sezione nasce con un carattere ben preciso: premiare gli scritti attraverso i quali gli autori raccontano e denunciano, sia eticamente sia politicamente, gli eventi a cui sono sopravvissuti e di cui sono stati testimoni.

In Italia purtroppo non esiste una letteratura scientifica consolidata che esamini sistematicamente la produzione testimoniale, nonostante il capostipite, Primo Levi, sia italiano.

Solo da alcuni anni, attraverso un intenso lavoro di Rosa Maria Grillo per la costruzione epistemologica del genere, gli studi sul tema hanno subito una rapida accelerazione. La studiosa italiana scrive che è da considerarsi letteratura testimoniale quella

famiglia testuale che ha avuto riconoscimento - da parte di critici, del mondo editoriale, degli stessi autori e dei lettori - in quelle regioni del mondo dove particolari eventi storico-politici e/o particolari condizioni socio-etnoantropologiche hanno motivato la scrittura di testi autoreferenziali in cui non è l'intera vita ad essere raccontata [...] né il racconto di eventi a cui si è partecipato [...] ma un lacerto delimitato nel tempo e nello spazio in cui la vita individuale è stata stravolta da eventi estremi di cui si vuole dar conto anche a nome di chi li ha vissuti ma non ne è sopravvissuto. La letteratura dell'io si costituisce in un continuum e tanto più appare improponibile un criterio di netta differenziazione tra i generi, quanto più il momento storico è

travagliato e coinvolge interi gruppi umani - etnici, politici, sociali - in una spirale vorticoso: non è evidentemente possibile separare storia dell'Io e storia dell'Umanità (Grillo, 2021, p. 29).

Sottolinea, anche, che in questa “famiglia testuale” converge una molteplicità di forme, tra le quali è difficile cogliere i confini che separano, l'una dall'altra, «la testimonianza pura, il reportage, il testo giornalistico, la scrittura autobiografica o memorialistica e la letteratura testimoniale» (Grillo 2022, p. 7).

La parola chiave del discorso è dunque “testimonianza”. Essa ci rende ciò che siamo, ci identifica e ci qualifica, e la sua origine va indagata per comprenderne appieno il senso e il significato. “Testimonio” - termine arcaico della lingua italiana - e la versione moderna “testimone” sono parole che derivano dal latino e sono formate dall'unione di due termini: *testis*, sostantivo maschile e femminile della terza declinazione derivato da *tras, tars* (sostenere), per cui *testis* è colui che appoggia e sostiene il diritto altrui, ma è anche l'osservatore; e il suffisso *-monium* che è legato al termine *munus* che significa dovere, compito.

Come si legge nel *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* di Ottorino Pianigiani (1991), un testimone è «quella persona che racconta con certezza [...] ciò che è accaduto sotto i suoi sensi». Quindi, un testimone è una persona che ha assistito o vissuto un'esperienza e ha il dovere e il compito di informare gli altri affinché la ricordino. Nella lingua italiana “testimone” è un sostantivo sia maschile sia femminile, e il suo genere è definito dall'articolo che lo precede, così come nella lingua spagnola il genere del termine *testigo* è anch'esso definito dall'articolo. L'origine latina è rintracciabile e ciò suggerisce che per il o la testimone è prevalente la necessità di raccontare storie, di dare voce a chi non ha più voce e di dire la propria verità.

Nella lingua greca il testimone è *martus*, colui che assiste e vive una certa esperienza e la riferisce per informare gli altri. In epoca cristiana, il testimone è il martire, chi, come testimone della fede, subisce violente torture e, una volta sopravvissuto, racconta a tutti la sua esperienza.

La letteratura testimoniale presenta, quindi, una doppia connotazione: da un lato ha un significato “etico”, perché sottolinea i valori infranti di cui il o la testimone si fa portavoce; dall'altro ha una matrice “politica”, perché la dittatura lo condanna e lo perseguita ferocemente per le proprie scelte ideologiche. Non è un caso che le vittime delle dittature nella storia siano anche considerate martiri della libertà.

Il bisogno di raccontare e di lasciare traccia di sé e dell'esperienza altrui è un tratto caratteristico perché, come ha giustamente sottolineato Rosa Maria Grillo, la letteratura testimoniale è

un continuum in cui si intrecciano variabili che concorrono alla formazione di un corpus di testi e al loro riconoscimento all'interno di un macro-genere o di una modalità di scrittura: rapporto tra momento della narrazione e momento della scrittura (diario in itinere/scrittura a posteriori), scrittura lineare e scrittura frammentaria (prosa realistica/flusso di coscienza, linearità cronologica coerente/predominio della memoria involontaria e delle libere associazioni), vita pubblica e vita privata (memorie/autobiografia), referenzialità rigorosa e libertà creativa (cronaca, reportage, intervista/autofinzione, letteratura autobiografica o testimoniale), oggettività giornalistica e soggettività autoreferenziale (inchiesta e romanzo-inchiesta/confessione e romanzo-confessione): scritture che, destinate a essere pubblicate per

comunicare e denunciare le violenze e i lutti subiti, possiedono un'architettura letteraria senza rinunciare alla referenzialità e alla verificabilità (Grillo 2022, p. 17).

Se si pensa all'Italia, appare strano che a questo genere non sia stata data giusta attenzione.

Nel secondo dopoguerra italiano, si impone la necessità di ricostruire la memoria di un popolo distrutto dall'esperienza della dittatura e dalla sconfitta della guerra. La letteratura, prima di altre scienze, risponde a questa esigenza, raccontando le contraddizioni della società di quegli anni. Come scrive Italo Calvino nella prefazione alla seconda edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*:

L'essere usciti da un'esperienza di "guerra, la guerra civile" che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva la sua [...] C'era un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie (1964, p. 3).

Molte opere prodotte in questo periodo hanno un valore documentario; altre, invece, si basano su testimonianze e raggiungono ottimi risultati formali, coniugando letteratura e realtà. Ricostruire il tessuto su cui si fonda la definizione della nuova Italia repubblicana è uno degli obiettivi 'consapevoli o inconsapevoli' delle testimonianze.

Ancora meno studiate sono state le opere scritte da donne che hanno vissuto e raccontato il dramma dell'esilio e la loro esperienza di vita e costituiscono, con la loro singolare fisionomia, una delle forme di opposizione al regime mussoliniano.

Attualmente gli studi di letteratura di genere, legati all'esperienza dell'esilio durante la dittatura fascista in Italia sono molto scarsi, per non dire inesplorati. L'obiettivo di questo saggio è quello di ricostruire una prima fisionomia per ridare voce, cominciando da Joyce Lussu, a quelle donne che hanno combattuto contro il regime non solo in nome dei valori attualmente condivisi e su cui si è fondata la nostra società repubblicana, ma anche perché, come scrive in *Fronti e frontiere*, «conoscere l'io presente vuol dire scavare meticolosamente nel passato, e proiettarsi nel futuro sforzandosi di razionalizzare l'utopia che ancora non c'è ma potrebbe esserci» (p. 221)¹.

Questa intellettuale militante e rivoluzionaria ha vissuto in prima linea l'esperienza dell'esilio e della lotta politica sia contro la dittatura sia per il riconoscimento dei diritti delle donne, e la sua storia diventa fondamentale per capire cosa siamo, perché

senza un solido ancoraggio nella realtà che ha caratterizzato le nostre vicende umane di donne, senza una consapevolezza rigorosa dei fenomeni che condizionano la nostra esistenza attuale, senza la conoscenza dei motivi che l'hanno determinata, è ben difficile maturare una coscienza politica costruttiva (p. 226).

Partendo dall'analisi di *Fronti e frontiere*, opera autobiografica che entra di diritto a far parte della letteratura testimoniale, si ricostruisce l'esperienza dell'esilio e delle tante donne incontrate da Joyce, le cui vite si sono incrociate e intrecciate, collegate e scollegate nel superamento di quelle frontiere che sono diventate confini e barriere, luoghi della

¹ I riferimenti testuali all'edizione del 1945 di *Fronti e frontiere* di Joyce Lussu saranno riportati indicando esclusivamente il numero di pagina.

disuguaglianza, dell'ingiustizia, dei pregiudizi e della persecuzione da abbattere e combattere e superare.

Questo articolo risponde così alla duplice esigenza, da un lato, di incrementare le scarse conoscenze scientifiche sulla letteratura testimoniale italiana in generale e, dall'altro, di esaminare il fenomeno dal punto di vista della storia/letteratura di genere. In questo modo sarà possibile ridare voce a coloro che hanno contribuito, con il loro sacrificio, alla costruzione della democrazia nel Paese, riconoscendo il loro specifico contributo di donne militanti.

Per quanto riguarda l'analisi di *Fronti e frontiere*, sarà letto, come ci insegna Roland Barthes, sia con gli occhi di chi «va dritto alla lettura, ignora i giochi linguistici»; sia come una «lettura che non fa passare nulla; soppesa, aderisce al testo, legge, se così posso dire, con impegno e slancio, coglie in ogni punto del testo l'asindeto [...] e non l'aneddoto» (Barthes 1973: 11-12).

Testo e contesto si intrecceranno per ricostruire attraverso Joyce uno sguardo sulla società italiana dell'epoca, e per scoprire il contributo che tante donne hanno dato alla lotta contro la dittatura per lo sviluppo della democrazia.

L'edizione scelta di *Fronti e frontiere* è la prima, del 1945, sia perché scritta nel 1944, a guerra ancora in corso, sia perché è chiaro l'intento dell'autrice di valorizzare il ruolo delle donne durante la seconda guerra mondiale e la Resistenza (Ballestra 1996: 222-224). Di *Fronti e frontiere* l'autrice ha pubblicato ben 6 edizioni. La prima è del 1945 ed è composta da 12 capitoli non numerati i cui titoli sono costituiti da nomi di donne le quali - come spiega stessa Joyce nella prima pagina - avrebbero dovuto essere figure centrali della narrazione. Durante la stesura non lo sono state perché «il filo della narrazione ha poi tradito quest'intento iniziale». I loro nomi restano come dedica, per ricordare al lettore che «si parla così poco di donne nella letteratura italiana, di donne nel pieno senso umano e non solamente amoroso e sentimentale!» (11). Le altre 5 edizioni (1967; 1969; 1986; 1991; 2000) sono composte da 8 capitoli senza titoli e sono prive dalla pagina iniziale a cui si è già fatto riferimento.

2. Joyce: rivoluzionaria a tutto tondo

Non ci si libera di una cosa evitandola,
 ma soltanto attraversandola.
 C. Pavese, *Il mestiere di vivere*

Joyce Salvadori Lussu nasce a Firenze nel 1912 da una famiglia di liberi pensatori, da sempre impegnati politicamente che hanno adottato come unico principio guida nella vita la libertà. I suoi genitori, come Joyce stessa racconta nell'autobiografia *Portrait*,

erano poveri e onesti [...] perché, benché figli di agrari ricchi, avevano fin dall'adolescenza contestato i loro padri, le loro culture, la loro posizione sociale e le loro abitudini quotidiane giungendo con essi a una rottura totale. [...] La vena contestativa dei miei genitori derivava dalle

donne di famiglia in buona parte inglesi [...] piovute da un cielo così diverso in quel remoto angolo dello Stato Pontificio di Fermo (Lussu, 2012, pp. 22-23).

Sin da ragazzina conosce la violenza del fascismo e un giorno, dopo le elezioni del 1921, uno squadrista la sorprende a scrivere su un muro “abbasso il fascio” e “abbasso Mussolini” e la picchia ferocemente. «Corsi a casa con gli occhi gonfi e il sangue che mi colava dal naso e trovai mia madre; mi lavò il viso con acqua fresca e mi dette pane burro e zucchero. Mi ascoltò in silenzio. Poi mi disse: «Hai fatto bene». Solo dopo capii quanto doveva esserle costato. Avevo nove anni» (Lussu, 2012, p. 41).

Le persecuzioni contro la famiglia Salvadori non si fermano e una sera del 1924 il padre di Joyce ritorna a casa massacrato di botte dalle camicie nere con un

viso irriconoscibile; sembrava allargato e appiattito e in mezzo al sangue che gocciolava si vedevano i tagli asimmetrici fatti con la punta dei pugnali. [...] Noi donne eravamo rimaste a casa, in relativa sicurezza; mentre mio padre e mio fratello avevano dovuto buttarsi allo sbaraglio, affrontare i pericoli esterni, la pericolosità di una guerra senza quartiere. Quel giorno giurai a me stessa che mai avrei usato i privilegi femminili: se rissa aveva da esserci, nella rissa ci sarei stata anch'io (Lussu, 2012, pp. 40-41).

Con l'aiuto di un'amica, Emma Thomas, la famiglia Salvadori passa il confine e va in esilio in Svizzera. Lì Joyce studia in una scuola gestita da intellettuali pacifisti. Successivamente frequenta l'università in Germania, a Heidelberg, ma con l'avvento del nazismo, nel 1933, abbandona gli studi, ritorna in Svizzera ma continua a frequentare l'Italia, «fatta di vagoni di terza classe dalle dure panche di legno incrostate di sporcizia [...], di vaporette per detenuti [...] per andare a visitare i confinati». Questa Italia è quella costituita dalle persone «più interessanti e moralmente più pulite» (Lussu 2012, p. 51) ed è con loro che decide di aderire al movimento antifascista di Giustizia e Libertà. Emilio Lussu, uno dei fondatori con i fratelli Rosselli, è in quegli anni, non solo per Joyce, un personaggio leggendario tra i dissidenti e, sebbene sia molto vicino alla sua famiglia, ella lo conoscerà successivamente.

Dopo una parentesi in Africa, Joyce ritorna in Italia più o meno clandestinamente. Un giorno si reca a Ponza per andare a trovare il fratello, confinato politico, che le affida un biglietto da consegnare personalmente ed esclusivamente ad Emilio Lussu. Dopo aver arrotolato la striscia di carta e averla inserita nel manico della sua valigia, Joyce passa la frontiera alla ricerca di Emilio e, dopo varie peregrinazioni, si incontrano a Ginevra. Il loro è un amore forte e intenso, scevro dalle convenzioni. Insieme vanno a vivere a Parigi per organizzare la battaglia contro il regime fascista.

3. La guerra

Parigi, in quelle giornate di giugno del '40, era quasi deserta. Una densa, giallastra, nauseante caligine si appesantiva sulle vie silenziose e le case vuote. [...] Erano ormai alle porte i barbari invasori. E Parigi, non si difendeva. Parigi si dichiarava città aperta. E noi che pensavamo avesse seguito l'esempio di Madrid e Varsavia, [...] dovevamo ora arrenderci all'evidenza» (p. 13).

Joyce ed Emilio se ne vanno a piedi così com'erano arrivati e si uniscono a quell'«immensa fiumana ininterrotta che fluisce di profughi del nord e dell'est [...] di polacchi, belgi, ebrei, ebrei, ebrei, carica di carretti, carrozzelle, carriole, pezzi frantumati e devastati di vita che svaniva,» che fa diventare le persone «ombre, di cui non si vede più il volto» (pp. 14-15).

3.1. *Fantasmî.*

Fronti e frontiere si apre così, è un nero intenso nel quale si sprofonda e si soffoca, dal quale si è inghiottiti in una fluidità spessa, che annienta sfumature di speranza e avvolge disumanizzandoti nell'afasia.

Il crollo della Francia è il crollo della nostra migliore ragione di vita, [...] è il trionfo finale del fascismo. [...] Dal 10 giugno noi italiani eravamo per i francesi dei nemici e dei traditori e i più non si curavano di far distinzione tra fascisti e antifascisti. Noi italiani eravamo affranti. [...] Tutti erano consci dell'immensità della catastrofe e sentivano la nostra stessa disperazione (pp. 14-23).

Ogni luogo è divenuto improvvisamente un fronte di guerra, ogni strada una frontiera. Insormontabili, invalicabili, imbattibili.

Joyce è esule due volte: non solo per aver perduto la propria casa nel paese d'origine ma anche per aver abbandonato quella che, faticosamente, aveva cercato di costruire dandole la parvenza di casa nel paese che ospitava la sua speranza di lotta per la libertà. È esule perché vive come fagocitata dal buco nero della disperazione e si accorge di essere ombra, senza volto e senza nemmeno più quei tanti nomi di battaglia che avevano scandito la sua vita di fuoriuscita.

Le frontiere, tra i vari paesi vittime dei regimi, della cieca e bieca miopia della violenza e della sopraffazione, diventano inesorabilmente fronti di guerra che i fascismi stanno vincendo, sterminando gli uomini non solo fisicamente con i loro campi di concentramento, ma anche ideologicamente privandoli dell'illusione di un domani migliore. La fiumana è una folla torva e scorata, senza bontà e senza speranza, che ha come unica volontà chiara lo sfuggire al tedesco invasore. E unendosi a questa fiumana in fuga, Joyce incontra e si scontra con le frontiere che, inizialmente, per spirito di sopravvivenza attraverso e attraverso questo cammino riconquisterà la speranza della libertà.

Nella sua narrazione le frontiere non sono solo quelle dei confini tra e dei paesi in guerra, sono anche costituite da una umanità viva, fatta di colori e sfumature, da donne che partecipano alla riconquista della speranza e che con il loro aiuto fanno sì che non siano i fronti ad avere la meglio.

Per sfuggire ai fronti, scappa verso le frontiere e in ogni frontiera c'è un incontro significativo, una donna, una casa, l'*oikos* in cui rifugiarsi e cominciare a ricostruire il proprio io, la propria ragione di vita, la riconquista della libertà.

2. *Madame Noëlie che abita*

in un villaggio ai piedi dei Pirenei, un villaggio di compagni di fede, in cui tutti sono socialisti, dal sindaco al becchino [...] senza chiederci né nome, né provenienza, né nazionalità, ci offre fraternamente vitto, alloggio e amicizia. [...] È una contadina dagli occhi larghi e chiari e dal

sorriso parco ma luminoso [...] genio benefico e fonte perenne d'antica saggezza, presiede alla nostra convalescenza spirituale (pp. 23-25).

Grazie a lei Joyce comprende che «si è imparato a vivere, quando si è imparato a vivere soli ossia quando si sono trovate in sé stessi le risorse spirituali che danno all'individuo la libertà» (p. 26).

In quella camera spoglia con l'uso della cucinetta e l'usufrutto dell'orticello, Joyce e Lussu «scacciavamo la riflessione con la fatica e quando l'incubo della realtà generale s'affacciava allo spirito come un mostro assonnato ma pronto al risveglio, tacevamo o parlavamo d'altro» (25). L'antica saggezza contadina, la forza e la tenacia che li contraddistingue, la rettitudine e la capacità di sopportare fame e umiliazioni - ma che li fa, comunque, camminare dritti e continuare a lottare - sono lì, negli occhi di Madame Noëlie. E dagli occhi non si può fuggire.

Ben presto bisogna lasciare anche quella parvenza di *oikos*. Le autorità di Vichy - non i francesi - consegnano alla Gestapo non solo gli esuli politici, ma gli emigrati tutti. «Il fascismo è giunto anche qui e a tutti quelli che volevano conservare la propria libertà non resta che abbandonare anche la Francia come già avevano abbandonato il loro paese d'origine» (27).

3. Bisogna arrivare a Marsiglia,

ultimo posto di frontiera dell'Europa fascista asserragliata e sprangata. Lì si accumulavano, si sovrapponevano, si calpestavano, sospinti dall'invasione tedesca, centinaia di migliaia di profughi di tutti paesi occupati, la fiumana di slavi e francesi, tedeschi e scandinavi e ebrei. Per tutti passare il mare è questione di vita o di morte. Ma come passarlo? (p. 29)

Joyce ed Emilio trovano ospitalità nella casa di Claudina e il marito. Claudina «angelo tutelare dell'Archivio, era una donna che aveva preso parte attiva alla lotta civile» (40), trasportando armi nelle ceste di verdura che portava sulla testa sotto il naso dei fascisti e, nonostante la miseria, i rischi, le traversie e il marito malato, continua a combattere «pronta a spartire con il suo viso sorridente anche l'ultima crosta di pane rimasta» (41).

In casa Cervia, Joyce entra a far parte di un'altra casa e ricostruisce un pezzettino della sua, dando vita all'archivio, la fabbrica di documenti falsi per aiutare profughi e fuoriusciti a scappare. Con grande trepidazione e tra notti insonni e agitate, attende la notizia di ben arrivato dagli Stati Uniti o dal Messico. Uno alla volta partono tutti. A loro ora non resta che lasciare Marsiglia e arrivare a Lisbona per la partenza verso la libertà.

4. Esilio nell'esilio

Dopo alcuni mesi, a piedi come erano arrivati, ripartono e con Francisco, la guida aragonese, giungono alla frontiera della Spagna, «la povera Spagna». Joyce sente nello sguardo di quell'uomo quelle parole non dette di chi «contempla impassibile la bella pianura, ma deve soffrire. Lo capivamo, noi che qualche volta, nel nostro esilio, avevamo visto da qualche cima lontana, un pezzo di terra nostra. C'è il nemico là dentro che fa legge. Che copre di lutto tutto quanto c'è di più caro» (50).

Arrivano a Barcellona che porta ancora i segni profondi della rivoluzione,

dove la folla miseramente vestita mostrava i visi solcati dalla fame peggio che in Francia, dove la miseria data da appena da un anno. Ma mentre in Francia le vetrine dei negozi mostravano una lamentevole assenza di tutti i generi necessari o superflui, era impressionante vedere a Barcellona allettanti esposizioni di cibarie da salumieri e pizzicagnoli; e più impressionante ancora notare come ripassando qualche giorno dopo davanti alle stesse vetrine, si vedevano ancora esposti allo stesso posto e nella stessa quantità gli stessi prosciutti, formaggi, antipasti e salsicce. I prezzi erano astronomici; la folla famelica che sfilava davanti a quei negozi non poteva concedersi il lusso del più modesto bocadillo al salame e, con la fierezza spagnola, non si fermava più nemmeno a guardarli (p. 51).

Girando per le strade, Joyce si imbatte anche in una fastosissima processione franchista, una fiumana interminabile di preti, frati, monache, ragazze, bambini in costume e governatore in frac, autorità franchiste in uniforme insieme alle autorità ecclesiastiche che «sfilano con muto sussiego con occhi bassi e passo tardo come gli ipocriti di Dante». Ciò che la colpisce sono però i passanti che «andavano rapidi lungo i marciapiedi guardando dritti davanti a sé con quell'aria di sprezzante indifferenza tutta spagnola» (52) di chi ha perduto la guerra ma non l'orgoglio e la dignità e, alle maschere di cartapesta risponde con sordo silenzio e assenza dello sguardo.

Dopo qualche giorno a Barcellona, Joyce ed Emilio vanno a Badajoz «prima città assalita dai marocchini di Franco, quando la resistenza dei repubblicani non era ancora organizzata, che hanno scannato i difensori della città con coltellacci enormi compiendo atrocità inaudite» (pp. 56-57). Accolti da un corpulento oste, Joyce incontra Joaquina,

una delle più amabili creature che si possano immaginare: aveva due occhi come le stelle nere e metteva energia solo a vederla; coi capelli neri, unti e lisci e uno scialle rosso animato dal gestire vivacissimo delle braccia brune e rotonde e delle brune dita affusolate, tra le piante sempreverdi e i pochi fiori brutalmente colorati del cortile moresco, sembrava un genio uscito dalle *Mille e una notte* (p. 56).

4.1. *Ella aveva visto i massacri e*

L'orrore della guerra - guerra, non guerra civile - poiché Franco aveva vinto solo con la forza dei mercenari stranieri. [...] Badajoz era stata la prima città assalita dai marocchini di Franco e quando la resistenza dei repubblicani non era ancora organizzata, i marocchini erano entrati nella città scannando i difensori quasi disarmati con quei coltellacci enormi e avevano compiuto atrocità inaudite, ottomila operai e duemila popolani chiusi nella piazza, lì, nella piazza dove siete passati, e massacrati tutti con le mitragliatrici e solo all'indomani la popolazione poté raccogliere e comporre un po' i cadaveri e pezzi di uomini per seppellirli (p. 57).

Con i suoi lunghissimi capelli neri e una esuberanza contagiosa regala ad Emilio e Joyce due pistole perché «il viaggio verso Lisbona è lungo e pericoloso e non si sa mai» ma devono prometterle che sarebbero ripassati di lì per aiutarla perché «Verrà, il giorno verrà e non è lontano» (p. 57) e la Spagna tornerà a essere libera e repubblicana.

Accompagnati da un contrabbandiere di esseri umani, esitante e intimorito per aver cambiato la sua merce con la certezza di un commercio più redditizio, Joyce arriva finalmente a Lisbona.

Il regime portoghese era una dittatura fascista. Per quanto fosse una dittatura un po' particolare, data l'indole della nazione, ch'è agli antipodi di quella spagnola; tanto lo spagnolo è chiuso, orgoglioso, temerario, crudele all'occasione, altrettanto il portoghese è mite, espansivo, accogliente, nebuloso, con un fondo di malinconia che egli chiama *saudade* e che potrebbe definirsi nostalgia dell'infinito. [...] Contrariamente allo spagnolo, il portoghese ha una insormontabile avversione per ogni spargimento di sangue (p. 77).

Nella capitale portoghese, Joyce si iscrive anche all'università così da non destare molti sospetti. Malgrado ciò con Emilio trascorrevano una vita molto clandestina e molto ritirata per non rischiare di essere consegnati alle autorità fasciste. Molto interessanti sono le osservazioni su Salazar.

Salazar si era adattato al clima nazionale: non aveva fatto uccidere nessuno e si contentava di spedire gli avversari più irriducibili nelle plaghe insalubri di Timor. [...] Si differenziava dagli altri dittatori per la totale assenza di teatralità; mentre in Francia, in Italia, in Spagna e in Germania il cittadino era afflitto in locali e per le vie dagli innumerevoli ritratti del dittatore in tutte le pose e in tutte le prospettive, a Lisbona non si vedeva da nessuna parte la più modesta riproduzione delle sembianze di Salazar. [...] Della popolarità non si curava e non sentiva il bisogno di fare l'istrione per divertire la folla. Da buon gesuita guardava alla sostanza, non all'apparenza. [...] Nonostante le forme addolcite, era sempre una dittatura fascista. La polizia, discreta in apparenza, era infida. [...] Il capo effettivo della polizia politica era d'origine tedesca, addestrato ai metodi della Gestapo. Adattandosi all'atmosfera del paese, evitava lo scandalo e faceva un uso discreto ma efficace di ratti perpetrati da ignoti, i quali portavano in tassi alla frontiera spagnola gli antifascisti più particolarmente ricercati dai governi dei loro paesi (pp. 78-79).

A Lisbona Joyce incontra Dona Carolina, «figlia di un pescatore del Tago e di una *varina* [...] di professione una brava mantenuta» che «non è religiosa in quel paese bigotto e ha una istintiva diffidenza verso i preti» (p. 72), ma ama e protegge i bisognosi. La donna

apparteneva a una classe assai vasta di donne semisposate, poiché è usanza comune nella borghesia portoghese che un uomo con famiglia si metta su, in un altro quartiere della città una seconda casa e divida il suo tempo tra moglie e semimoglie, ambedue relegate e in attesa perenne del sultano. Carolina, ancora bambina, era stata condotta a Lisbona da un ricco industriale che le aveva fatto scegliere appartamento e mobili e le passava mille scudos al mese; ogni pomeriggio andava a vederla. [...] Carolina non sapeva né leggere né scrivere ma le sue doti erano così vivaci che colmavano la sua ignoranza. [...] Ella aiutava come poteva la sua numerosissima famiglia e aveva una clientela fissa di povera gente che senza di lei sarebbe morta di fame (pp. 72-73).

Joyce e Lussu sono accolti nella sua casa, senza alcuna domanda e cercavano di organizzare l'espatrio dei dissidenti verso l'America. Gli Stati Uniti non rilasciano più visti per nessun motivo e per gli amici ancora a Casablanca non resta che provare con il Messico.

Ricevuta la notizia che tutti sono riusciti a partire, toltosi «il peso di cento tonnellate dal cuore» (p. 83), cambiate le generalità, i due ripartono per Southampton. Una volta giunti nel Regno Unito, comincia una nuova avventura. «Ogni pietra a Londra ricordava la guerra [...] e tra le rovine pullulava un popolo affaccendato, intensamente vitale, coscientemente sereno» (p. 85). Il flusso di profughi diventa flusso ininterrotto di uniformi e donne soldato.

Dato che Emilio e io eravamo d'accordo sulla parità tra uomo e donna, anche se la società e i compagni stessi non lo erano ancora, facemmo tutta la guerra senza che vi fosse mai contraddizione tra il nostro amore e la nostra coscienza politica. Il che non voleva dire che stavamo sempre insieme. Ciascuno di noi aveva attività autonome che portavano a separarci per giorni, o settimane, o mesi, come quando andai a fare tre mesi di addestramento militare in un campo caserma per combattenti dei paesi occupati dalla Germania, destinati a essere paracadutati nei rispettivi paesi per organizzare la guerriglia (Lussu, 1992, p. 57).

Nella terra che ha visto sorgere e trionfare il movimento femminile delle suffragiste, grazie al quale le donne hanno ottenuto il diritto di voto, Joyce incontra le Fannies.

Le Fannies, formazione militare femminile veterana, erano donne soldato che vivevano in caserme con disciplina militare e assolvevano con serietà compiti difficili come gran parte della difesa antiaerea di Londra; donne libere, forse, ma nelle ore di libertà solamente, dopo aver compiuto il loro dovere quotidiano, duro e faticoso; non migliori, né inferiori agli uomini come spirito di sacrificio, coraggio e senso del dovere militare (p. 85).

Sono loro che addestrano Joyce, che le forniscono una preparazione adeguata alla vita clandestina e rivoluzionaria. Ogni mattina si reca alla scuola militare per radiotelegrafisti: è «trattata benissimo» e le commilitone «erano tutte ottime persone di ottime maniere e di facile convivenza» (p. 88).

In Inghilterra, luogo d'origine della nonna, Joyce vive una strana sensazione di spaesamento. Non sente il richiamo delle origini eppure nel suo sangue ci sono tracce di quella civiltà. Scava nei ricordi, va al paese natio della nonna ma si sente un pesce fuor d'acqua.

Io non sono inglese e mai come allora mi sono sentita così poco inglese. [...] Troppo profondo era l'abisso tra il loro mondo statico, conservatore e insulare, dall'orizzonte così ristretto sotto la vernice cosmopolita, e il nostro mondo tumultuoso e lievitante, pieno di ribellioni e aspirazioni. Quelle donne eleganti e modernissime mi fanno l'effetto di esemplari superstiti di un mondo antediluviano e perciò le nostre relazioni sono assai superficiali (p. 88).

Ospite di una famiglia dall'ardore democratico, nella sua stanza impara ad usare la trasmittente, ribattezzata 'Bettina'. Finalmente è pronta per un'azione in Sardegna che però sfuma e, con il cuore grosso, Joyce ed Emilio partono per Gibilterra,

una roccia brulla, strozzata tra la Spagna ostile e il mare infido, dal ventre carico di cannoni e la costa seminata di mine, [...] persino il mare non è il solito mare; [...] è una perfida palestra di guerra greve d'insidie e di agguati [...] nessuna pennellata di colore, nessun abitino a fiori, nessun viso femminile (pp. 96-97).

Lì si imbarcano per la Francia e dopo una marcia interminabile, senza tessera annonaria e niente nella pancia, prendono un treno per Marsiglia. «È pur bella la Provenza. E così familiare per noi italiani: il suo cielo è il nostro cielo, la cadenza dolce della sua lingua è la cadenza della nostra lingua, i suoi vini sono i nostri vini» (p. 105). In quei pensieri la speranza di casa, la speranza di libertà, la forza di combattere si rafforzano dell'animo di Joyce. Lentamente i 'fronti' non sono poi così inespugnabili.

5. Il ritorno

Joyce ed Emilio arrivano in un villaggio, una comune benestante, dove, racconta la Sindachessa,

lavorano tutti e le donne non sono considerate punto inferiori agli uomini. È un villaggio ideale, parlo alla sindachessa coi suoi grembiati neri, il suo sorriso pallido e i suoi capelli argentei. Si stiamo abbastanza bene madame Valery. Prima dell'altra guerra il villaggio era povero assai. C'era un solo ricco [...] che impoveriva tutti. Ci costringeva a fare debiti inauditi e finivamo per non

poter pagare. Così ci sequestrava il bestiame. Poi un giorno il signore morì e andarono via pure i suoi figli. [...] Non si deve lasciare la campagna alla rovina. I contadini fanno male ad abbandonare la terra. Ora che qui si sta bene, viviamo come una grande famiglia e nessuno abbandona il villaggio (pp. 109-110).

Una così idilliaca esistenza però non può durare a lungo e Joyce ed Emilio arrivano alla vecchia Marsiglia, dopo di che in Svizzera.

Ad Annemasse c'è la signora Maria, «una donna che aveva succhiato col latte la passione politica» (p. 117).

A 9 anni aveva salvato dalla catastrofe il gruppo repubblicano di Sarzana infilando sotto il materasso, sul quale stava febbricitante, tutte le armi cercate dagli squadristi! Maria insegna a Joyce che c'è casa anche in esilio, che si tiene alta la bandiera dell'antifascismo con lo stesso immutato coraggio col quale si è combattuti in patria anche stando lontani.

Questa è casa.

Joyce ora lo sa.

Il peso e la tensione della lotta impossibile non la opprimono più.

Abbandonata Marsiglia, Joyce ed Emilio arrivano a Lione e stabiliscono il loro quartier generale dalla duchessa di Grand-Manche,

Libera per gli intimi [...], che non aveva peli sulla lingua e quando si inquietava, qualche oggetto correva il rischio di volare per aria. [...] Come le altre mie amiche operaie, non parlava mai di cose futili perché conosceva il fondo della sofferenza umana - la miseria, la fatica, le umiliazioni - e distingueva ciò che è importante da ciò che non lo è. E poiché l'esperienza sofferta non si era risolta in semplice avvilitamento ma in coscienza attiva, il suo pensiero diventava ricco di critica e di visione costruttiva (pp. 135-36).

Tra imprevisti, perquisizioni e retate, Joyce ha il compito di portare in salvo in Svizzera Giuseppe Emanuele Modigliani - il Patriarca - e sua moglie Vera. «Un quarto tentativo di attraversare la frontiera sarebbe stato infinitamente più rischioso dei primi. Eppure bisognava riuscire, a tutti i costi» (p. 152). Il piano architettato da Joyce e dalle sue fidate amiche riesce e, finalmente, i suoi «amati zii» attraversano il confine.

Il 25 marzo 1943, a Ginevra, dal campo di Charmilles, nel quale si trovano tutti i clandestini che hanno attraversato la frontiera franco svizzera, Vera Modigliani scrive:

Questa notte abbiamo dormito al campo di Copettes là dove si fa una prima scelta tra i rifugiati. [...] Noi siamo stati ammessi... avevamo anche troppi titoli!... Dovrei essere contenta e dormire tranquilla. [...] Non è il chiasso quel che mi impedisce di dormire; non è la paglia che ci fa da giaciglio e che punge; non è la sensazione del pericolo, appena scampato che vibra ancora in me. È un volto che non mi abbandona, che mi sta davanti con una fissità angosciata: il tuo volto Joyce! Ti avranno arrestata?! Ti avranno rilasciata?! Dove sei ora?! [...] Quando potrò sapere?! Brava, coraggiosa, ci hai voluto accompagnare fino all'estremo limite della terra di Francia: proprio con le tue mani, ci hai voluto affidare a questa terra di rifugio. [...] In omaggio ad una delega ricevuta dalla persona più vicina al tuo cuore [hai raccolto] la delega del *tuo* capitano!... E tale compito hai voluto assolvere fino al sacrificio di te stessa: offerto, spero, e non consumato: sarebbe troppo terribile anche per noi! (Modigliani, 1946, pp. 423-424)

L'unica ad essere fermata nella fuga avventurosa e a cadere nelle mani della Gestapo è Joyce che è portata al comando italiano e messa in cella.

Nella «stanza nuda, con le finestre sbarrate, su una branda un fagotto di stracci. Era una donna raggomitolata, esile e scossa dai singhiozzi» (p. 162). La storia di Minna è veramente pietosa.

Suo marito e lei erano ebrei polacchi, operai specializzati nella politura dei diamanti; erano proletari. [...] Erano sempre stato poveri e sfruttati; i magnati dell'industria del diamante, ebrei anch'essi, maneggiavano con disinvoltura i miliardi ma non trascuravano il centesimo. [...] Sospinti dall'invasione tedesca erano passati dall'Olanda al Belgio e dal Belgio in Francia: disoccupati e clandestini avevano sofferto terribilmente la fame. Per disperazione Minna aveva cercato di valicare il confine con la Svizzera con il bimbo di quattro anni ma [...] l'avevano catturata. Aveva supplicato che portassero il bambino da una sua amica che lo avrebbe custodito. Ma non sapeva se l'avessero fatto. Il suo terrore era che essendo polacca ed ebrea, l'avrebbero consegnata ai tedeschi e che avessero già consegnato il suo bambino (pp. 162-163).

Ben presto in quella prigione sgangherata arrivano altre due donne, Suor Bertha «protestante e prussiana di razza ebrea divorata dalla denutrizione e lo scorbutico» (p.165) e Marcella. Dopo alcuni giorni sono trasferite a Grenoble e, per ingannare il tempo e la tristezza, Joyce fa «conferenze su come preparare i tortellini alla bolognese» (p.172). Stranamente un mattino un tenentino informa le tutte, tranne Minna, che sono libere di lasciare il penitenziario. «Povera, povera Minna, che non uscisti di lì che per essere consegnata ai tuoi aguzzini e trasportata in quegli orrendi vagoni suggellati al campo di morte di Lublino» (p. 173).

Dopo aver lasciato la prigione, Joyce va a casa della duchessa e, alla fine di quelle interminabili scale, entra senza far rumore nella stanza. Sul letto dorme Emilio. «Gli detti un bacio sulla fronte. Egli aperse gli occhi e se li stropicciava e se li stropicciava. Era sicuro di sognare» (p. 177).

La notte dell'8 settembre 1943, grazie a un apparecchio radio a casa di Cristina, Joyce apprende dell'armistizio.

Come la caduta di Mussolini per opera del re non era stata la fine del fascismo, così l'armistizio firmato dal re non poteva portare né pace né guerra onorevoli. E non bisognava dimenticare che eravamo sotto l'occupazione tedesca. La situazione dell'Italia era tragica e terribilmente difficile. Richiedeva da ognuno raccoglimento e riflessione. La rumorosa, universale gaiezza mi accasciava.

Decisi di lasciare tutto e di partire col primo treno, all'indomani mattina (p. 191).

Da poco ha anche appreso di essere di nuovo incinta.

Era questo un momento poco adatto. Ma decisi insieme al mio compagno che il figlio me lo sarei tenuto e che niente al mondo mi avrebbe indotta a strapparlo dal mio corpo; avremmo fatto la guerra insieme, dato che una guerra c'era da fare. Mi sentivo molto forte e capace di proteggerlo come proteggevo me stessa, tra i pericoli, le fatiche e la fame (Lussu, 1992, p. 71).

Per Joyce è arrivato il momento di andare a Roma, di ritornare a casa, di combattere. È preparata da lungo tempo.

Quello che prima era *limes* - il confine fortificato militarmente – ora non è più invalicabile. Ora è *limen*, soglia da attraversare per combattere, confine da superare per conquistare la libertà.

Non *terminus* ma *principium*.

Ora questo Joyce lo sa.

Affronta il fronte e comincia la sua guerra per la libertà.

6. Conclusioni

Aver dato un senso alla terribile sofferenza della condizione di esule attraverso la scrittura della propria autobiografia per far sì che questo dolore, per molti indicibile e senza scampo, si trasformi in forza e costruzione non solo dell'io ma del 'noi', è uno degli aspetti fondamentali di *Fronti e frontiere*. Forse perché

le letture e l'esperienza di vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse. Che i libri nascano sempre da altri libri è una verità solo apparentemente in contraddizione con l'altra: che i libri nascano dalla vita e dai rapporti con gli uomini (Calvino, 1964, p. 9).

Joyce Lussu scrive il suo primo libro nel 1944, a guerra ancora in corso, tra macerie, uccisioni fratricide, fame, morte, violenza inaudita e fino ad allora mai immaginata. Questa scrittura, che coincide con la nascita di suo figlio Giovanni, è forse un modo per confermare a se stessa che le umiliazioni, le paure, lo strazio, i supplizi e le angosce vissute fino ad allora non sono state inutili, ma sono la speranza, attraverso la lotta, per trasformare una società disumana in un mondo umano, diverso, migliore. Ma è anche il modo per dare voce a chi non ha avuto e, ancora oggi, non ha voce, per lasciare un segno, una traccia della guerra combattuta da tante donne così che non rimanessero una presenza spettrale e *a latere* ma vive, proprietarie e abitanti di un mondo che hanno cercato di cambiare, nonostante tutto.

«Il primo libro è il solo che conta, forse bisognerebbe scrivere solo quello e basta, il grande strappo lo dai solo in quel momento, l'occasione di esprimerti si presenta solo una volta, il nodo che ti porti dentro o lo sciogli quella volta o mai più» (Calvino, 1964, p. 11).

In questo senso, se leggiamo tutta la produzione di Joyce Lussu, *Fronti e frontiere*, con le sue varie riscritture, ma non solo, è una testimonianza viva ancora *in fieri*.

Come scrive Remo Bodei

bisogna pensare alla memoria come una forza attiva, viva. Che essa abbia un carattere passivo, lo si crede, erroneamente perché si ritiene che il ricordo a caldo sia più vero e sanguigno di quello evocato in seguito, che risulterebbe impallidito o alterato. [...] Non ci si rende conto che anche il ricordo a caldo è già una interpretazione e che viene poi riscritto varie volte, come su un palinsesto. [...] Più si procede nell'elaborazione di ricordi densi e provvisti di una eccedenza di senso non immediatamente esperibile, più si è in grado di riconoscerne un'inesauribile pluralità di sfaccettature. Sono solo i ricordi aproblematici, quelli privi di interesse e di intrinseca vitalità, quelli che non impegnano emotivamente o cognitivamente a restare inerti e non subire metamorfosi (Bodei, 2006, pp. 32-33).

L'opera della Lussu merita di essere indagata perché in essa è contenuta la vera sfida del nuovo millennio: al di là delle differenze, del credo religioso, dell'estrazione sociale esistono solo gli individui, cittadini del mondo, nel quale in ogni terra c'è possibilità di costruire l'*oikos*.

Un mondo libero, senza muri da abbattere e pregiudizi da scardinare.

Senza fronti e frontiere.

Riferimenti bibliografici

Ballestra, S. (1996). *Joyce L. : Una vita contro*. Baldini & Castoldi.

Barthes, R. (1973). *Il piacere del testo*, Einaudi.

Bodei, R. (2006). *Piramidi di tempo*. Il Mulino.

Calvino, I. (1964). *Il sentiero dei nidi di ragno* (II ed.). Einaudi.

Grillo, R.M. (ed.) (2021). Percorsi della memoria : Storia e storie nella letteratura testimoniale. *Sinestesie*. XXII.

Grillo, R.M. (2022). *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*. Officine.

Levi, P. (1958). *Se questo è un uomo*. Einaudi.

Levi, P. (1978). *La chiave a stella*. Einaudi.

Levi, P. (1982). *Se non ora, quando?*. Einaudi.

Levi, P. (1984). *Ad ora incerta*. Garzanti.

Levi, P. (1986). *I sommersi e i salvati*. Einaudi.

Lussu, J. (1945). *Fronti e frontiere*. Edizioni U.

Lussu, J. (1967). *Fronti e frontiere*. Laterza.

Lussu, J. (1969). *Fronti e frontiere*. Mursia.

Lussu, J. (1986). Fronti e frontiere. In Eadem. *Storie* (9-118). Il lavoro editoriale.

Lussu, J. (1991). Fronti e frontiere. In Eadem. *Alba rossa* (11-164). Transeuropa.

Lussu, J. (1992). *Lotte, ricordi e altro*. Vascello.

Lussu, J. (2000). *Fronti e frontiere*. Theoria.

Lussu, J. (2012). *Portrait*. L'asino d'oro.

Modigliani, V. (1946). *Esilio*. Garzanti.

Pianigiani, O. (1991). *Vocabolario etimologico della lingua italiana*. <https://www.etimo.it/>

Walsh, R. (2002). *Operazione massacro*. Sellerio.