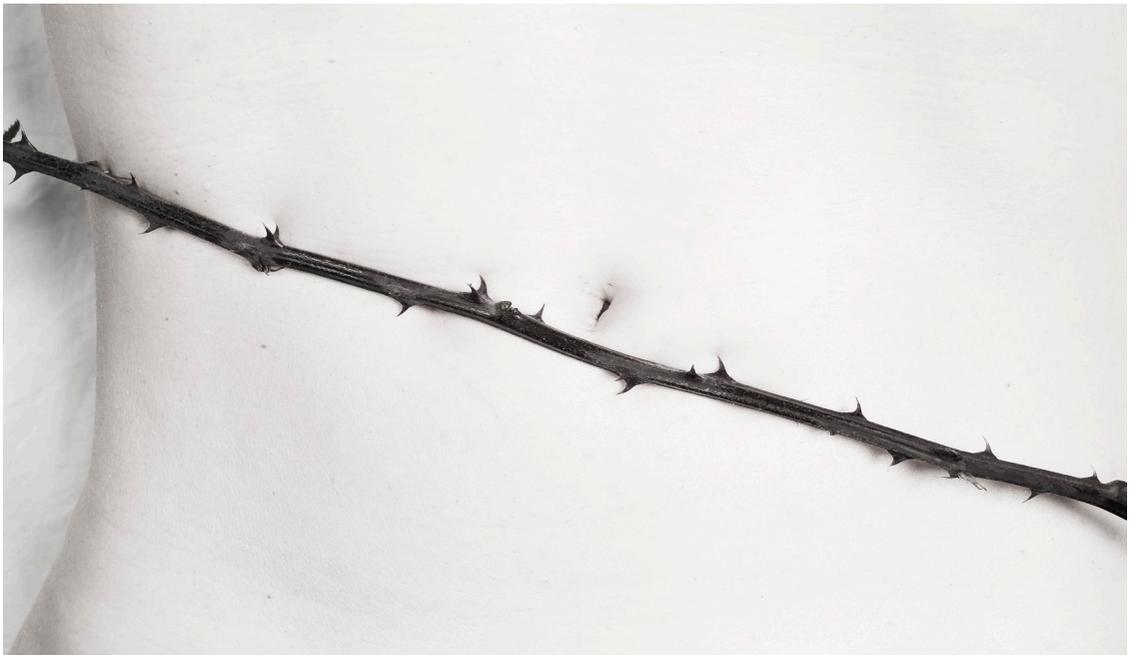


HUMANIDADES MÉDICAS Y PERSPECTIVAS DE GÉNERO: UNA UNIÓN NECESARIA





FECYT-373/2024

Amb la col·laboració de:

AQHUC

**Centre de Recerca
Teoria, Gènere, Sexualitat**



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

GRC Creació i pensament de les dones

Revista reconeguda UB 2010-2024



**Generalitat de Catalunya
Institut Català de les Dones**

LECTORA³⁰

REVISTA DE DONES I TEXTUALITAT

DOSSIER MONOGRÀFIC

**Humanidades médicas y perspectivas de género:
una unión necesaria**

Luz Mar González-Arias (ed.)

LECTORA

Lectora: revista de dones i textualitat, fundada l'any 1995, és un espai de debat i estudi dels encreuaments i matisos entre el feminisme i les diverses formes de textualitat dins la cultura. Publicació multilingüe amb periodicitat anual. Els números anteriors es poden consultar a: <http://revistes.ub.edu/lectora>. *Lectora* està indexada a: SCOPUS, ESCI, MLA, DOAJ, ERIHPlus, Latindex, Ulrich's, ProQuest, EBSCOhost, Index Copernicus, ROAD, CARHUS Plus, DICE, RESH, ISOC, CIRC, MIAR, Dulcinea, Dialnet, RACO, REDIB. *Lectora* ha rebut el segell de qualitat FECYT i la menció de bones pràctiques editorials en igualtat de gènere.

COMITÈ CIENTÍFIC

María Xosé Agra (*Universidade de Santiago de Compostela*), Fina Birulés (*Universitat de Barcelona*), Judith Butler (*University of California, Berkeley*), Patrizia Calefato (*Università di Bari*), Àngels Carabí (*Universitat de Barcelona*), Hélène Cixous (*Université Paris VIII*), Isabel Clúa (*Universidad de Sevilla*), Giulia Colaizzi (*Universitat de València*), Myriam Diocaretz (*European Writers' Council*), Nora Domínguez (*Universidad de Buenos Aires*), Helena González Fernández (*Universitat de Barcelona*), Nieves Ibeas (*Universidad de Zaragoza*), Temma Kaplan (*Rutgers, The State University of New Jersey*), Maria Dolors Molas (*Universitat de Barcelona*), Carme Riera (*Universitat Autònoma de Barcelona*), Rosa Rius (*Universitat de Barcelona*), Joana Sabadell Nieto (*Hamilton College*), Marta Segarra (*Centre National de la Recherche Scientifique*), Joan W. Scott (*Institute for Advanced Study, Princeton*), Meri Torras (*Universitat Autònoma de Barcelona*).

DIRECTORES

Dolores Resano (*Universidad Complutense de Madrid*)
Andrea Ruthven (*Universitat de les Illes Balears*)

CONSELL EDITORIAL

Cristina Alsina (*Universitat de Barcelona*), Ana Colomer (*Universitat de València*), Montse Crespín (*Universitat de Barcelona*), Maria Grau Perejoan (*Universitat de Barcelona*), Àngela Lorena Fuster Peiró (*Universitat de Barcelona*), Agnès Garcia Ventura (*Universitat Autònoma de Barcelona*), Mélanie Ibáñez Domingo (*Universitat de València*), Elisabeth Massana (*Universitat de Barcelona*), Elena Monzón Pertejo (*Universitat de València*), Katarzyna Paszkiewicz (*Universitat de les Illes Balears*), Luciana Urbano (*Universidad Nacional de Rosario*).

Secretària de redacció: Mar Valldeoriola

EDITA

Grup de Recerca Consolidat Creació i pensament de les dones, Universitat de Barcelona

Oficina editorial:

Centre de recerca ADHUC-Teoria, gènere, sexualitat. Facultat de Filologia, Universitat de Barcelona, Gran Via de les Corts Catalanes, 585 08007 Barcelona (Spain)
Tel. (+34) 93 4035655 lectora@ub.edu

DISSENY COBERTES: Jan Jurstrand / DISSENY INTERIOR: Mar Valldeoriola / IMATGE DE PORTADA: © Elisa Torreira, HARA (2024) / CORRECCIÓ I MAQUETACIÓ: David Fontanals



Els autors i les autores conserven els drets d'autoria i atorguen a *Lectora* el dret de primera publicació, a partir del qual l'obra serà disponible simultàniament sota una Llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (cc-by-nc-nd) que permet compartir l'obra amb tercers, sempre que aquests en reconeguin l'autoria i la publicació inicial en aquesta revista. Consulteu el text complet a l'edició digital de *Lectora*.

ÍNDIX

DOSSIER. Humanidades médicas y perspectivas de género: una unión necesaria

Luz Mar González-Arias (ed.)

LUZ MAR GONZÁLEZ-ARIAS

El alcance de las humanidades médicas en la era post-COVID-19:
¿más allá del género? 11

GABRIELA GARCÍA HUBARD

De las mutilaciones físicas, psíquicas y textuales a la clitorrevolución 27

PABLO GARCÍA-VALDÉS

Remedios y saberes médicos de las mujeres en la Italia
renacentista y su reflejo en la obra de Moderata Fonte 47

VERÓNICA RODRÍGUEZ

Teatro patológico y salud de la mujer: del “sick tourism”
al “withnessing” en *The Year My Vagina Tried to Kill Me* y
Performing Endometriosis 61

GLORIA GARCÍA PINTUELES

La literatura como experiencia encarnada: duelo, enfermedad
y deseo en *Lo que hay*, de Sara Torres 83

SHADIA ABDEL-RAHMAN TÉLLEZ

Body Unbound: Poetry of Illness, Gender, and Disability in
torrin a. greathouse’s *Wound from the Mouth of a Wound* (2020) 101

ALBA DE JUAN Y LÓPEZ

“This Soul Trapped in Glass, / Which Is Her True Creation”:
The Importance of Self-Narration in the Medical Practice
from a Literary and Gender Perspective. A Case Study 121

DIANA NASTASESCU

El adulterio como síntoma: narrativas de la histeria en las
novelas decimonónicas 143

MÁXIMO ALÁEZ CORRAL	
Between Sickness and Sin: The Pathologization of Illicit Love in James Joyce's <i>Dubliners</i>	161
ROSA SEGARRA-MONTERO	
Violencia obstétrica y activismo maternal anishinaabe en <i>Future Home of the Living God</i> : el futurismo indígena de Louise Erdrich	177
MISCEL·LÀNIA	
MARÍA ABIZANDA-CARDONA	
A Gilded Awakening: Othering the New Woman Narrative in Anzia Yezierska's Short Fiction	205
ALEJANDRA G. ACOSTA MOTA	
Sobre musas, autores y autoras: Rosalía de Castro lee a Gertrudis Gómez de Avellaneda	225
PAULA CALDO Y ALDANA PULIDO	
La figura de la costurera en la literatura popular argentina de la primera mitad del siglo XX: un ejemplo de regulación femenina	239
ANA GONZÁLEZ NAVARRO	
Entre el culto a la feminidad y la reivindicación feminista: las revistas femeninas en Marruecos en la segunda mitad del siglo XX	257
PATRICIA PICAZO SANZ	
Sabotaje feminista y voz narrativa en <i>Ekomo</i> , de María Nsue	277
MARÍA REYES FERRER	
La nascita come rito de passaggio nel racconto "Non Tremare" di Dora Albanese	295
BEATRIZ SUÁREZ BRIONES Y MARÍA JESÚS FARIÑA BUSTO	
<i>El cuerpo lesbiano</i> , de Monique Wittig: abyección, cuerpo, escritura	311

GAETANO ANTONIO VIGNA
Misoginia interiorizada: abejas reinas posmodernas en la
reescritura de seis cuentos de hadas de Belén Gaudes,
Lucía Etxebarria y Ángela Vallvey 325

RESSENYES

ELENA DUCE PASTOR
*Sex and the Ancient City. Sex and Sexual Practices in
Greco-Roman Antiquity*
Andreas Serafim, George Karantzidis y Kyriakos Demetriou (eds.) 347

LLUÍS FELIU
Enheduana: The Complete Poems of the World's First Author
Sophus Helle 349

ALMA GAMPER SAEZ
Filòsofes de la contemporaneïtat
Núria Sara Miras Boronat 352

ITZEA GOIKOLEA-AMIANO
Between Banat: Queer Arab Critique & Transnational Arab Archives
Mejdulene Bernard Shomali 354

TERESA HOOGEVEEN
Posthuman Feminism
Rosi Braidotti 357

MARÍA IGNACIA IBARRA E.
Ecoxicanismo. Autoras chicanas y justicia medioambiental
Maite Aperribay-Bermejo 359

MARÍA XESÚS LAMA LÓPEZ
*Women on War in Spain's Long Nineteenth Century.
Virtue, Patriotism, Citizenship*
Christine Arkininstall 362

TERESA LÓPEZ-PELLISA <i>Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros.</i> <i>Literatura digital en español escrita por mujeres</i> Isabel Navas Ocaña, Dolores Romero López (eds.)	364
EVA PARIS-HUESCA <i>Posmemoria, emigración y guerrilla. El documental</i> <i>autoetnográfico de María Ruido y Carla Subirana</i> Maribel Rams Albuisech	367
MERI TORRAS FRANCÈS <i>Mariposas, brujas, conjuros, doncellas y caballeros andantes.</i> <i>El miedo en el cine, la arquitectura y otras manifestaciones</i> <i>culturales referidas al Antiguo Régimen</i> Montserrat Jiménez Sureda	369
CREACIÓ	
ISABEL ALONSO-BRETO ¿Es poesía o es una tabla de surf? Notas autoetnográficas sobre la poesía como una herramienta de cuidado	375
ISABEL ALONSO-BRETO Tres poemas	397
SUSAN BLEAKLEY <i>Reduced to Nobody</i>	407
ELISA TORREIRA Tres poemas	411
NORMES DE PUBLICACIÓ I DRETS D'AUTORIA	415
NÚMEROS ANTERIORS I CRIDA D'ARTICLES	423

DOSSIER

Humanidades médicas
y perspectivas de género:
una unión necesaria

EL ALCANCE DE LAS HUMANIDADES MÉDICAS EN LA ERA POST-COVID-19: ¿MÁS ALLÁ DEL GÉNERO?

He estado siempre en el borde, observando, deslizando hacia la salida; detesto pertenecer.

—DORIS LESSING

En su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura del año 2007, titulado “On Not Winning the Nobel Prize” (“Sobre no ganar el Premio Nobel”), Doris Lessing confirmó su querencia por los libros, las bibliotecas y las humanidades como los instrumentos más eficaces para erradicar del planeta la violencia sistémica y las profundas diferencias sociales.¹ Esta propuesta, que podría parecer idealista y abstracta, adquiriría en sus palabras una dimensión muy concreta cuando la novelista explicaba que para poder escribir es necesario haber leído mucho, es decir, tener páginas impresas a nuestra disposición —“la escritura, los escritores”, afirmaba con contundencia, “no salen de casas sin libros” (Lessing, 2007)—² y que, precisamente por eso, el alumnado de las precarias escuelas de Zimbabue, sobre las que articula su discurso, probablemente nunca podrían ganar el Nobel de Literatura. En este contexto de defensa de las humanidades, la autora denuncia la fragmentación de los saberes característica de los sistemas educativos occidentales: los y las jóvenes, afirma, tienen una alta especialización en un ámbito concreto, pero parecen incapaces, argumenta, de relacionarlo con un todo más global (Lessing, 2007). La cita con la que abro este artículo sitúa a Lessing como un sujeto que habita en espacios fronterizos. Su deseo de alcanzar “la salida” —ese

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “END: La enfermedad en la era de la extinción”, financiado por el plan estatal de I+D+i del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (ref.: PID2019-109565RB-I00/AEI).

² “Writing, writers, do not come out of houses without books”. Todas las traducciones al español citadas en este artículo son propias.

poético deslizamiento hacia “el borde”— es aplicable a la vida, pero también a los saberes, pues estar en los intersticios favorece la generación de un conocimiento más integral, y menos miope, de las realidades del mundo. El rechazo a la pertenencia expresado por Lessing me ha parecido siempre una hermosa forma de definir las investigaciones interdisciplinarias que llevamos a cabo en las universidades; ciertamente resulta una definición apropiada para el ámbito que nos ocupa en este dossier, el de las humanidades médicas.

Las humanidades médicas y su relación con los estudios de género

Las humanidades médicas (o *medical humanities* en su extendida terminología anglófona) no resultan fáciles de definir, pues el campo ha ido experimentando cambios en su alcance y principales objetivos desde sus orígenes, que podríamos situar en los años cuarenta del pasado siglo, si bien este ámbito de conocimiento no empieza a delimitarse de manera más formal hasta los setenta (Bleakley, 2024: 6-8).³ El propio término de “humanidades médicas” ha sido contestado desde las ciencias de la salud, cuyos profesionales han mostrado su preferencia por la nomenclatura de “humanidades médicas y de la salud” (o *medical and health humanities*) para minimizar el protagonismo de la biomedicina, y la consiguiente invisibilización de otros ámbitos sanitarios (como la psicología o la enfermería), en este campo del saber. Más recientemente, las llamadas humanidades globales de la salud (o *global health humanities*) han problematizado las limitaciones de la biomedicina en los procesos de diagnóstico, tratamiento y percepción social de distintas patologías, al defender que aspectos tan variados como las relaciones personales o familiares, las injusticias estructurales, las desigualdades económicas o el contexto medioambiental tienen una incidencia directa en la experiencia de enfermar (Stewart y Swain, 2016: 2586). Todos estos términos expanden los intereses iniciales del campo para hacerlo más inclusivo, democrático y dialógico, siempre manteniendo la temática de la salud y la enfermedad —individual, colectiva o planetaria— en el centro de sus objetivos.⁴

³ Alan Bleakley sostiene que el “mito de los orígenes” de las humanidades médicas podría encontrarse en el trabajo de la psiquiatra Margaret Naumberg, por un lado, y del artista Adrian Hill, por otro, ya que ambos consiguieron demostrar en la década de 1940 el poder del arte en la recuperación de pacientes con enfermedades mentales, en el caso de Naumberg, y de pacientes de tuberculosis, en el de Hill (Bleakley, 2024: 7).

⁴ En este artículo, así como en el título del dossier, se utiliza el término clásico de “humanidades médicas”, entendiéndolo, por un lado, que este ámbito de estudio se ha referido históricamente a todas las áreas médico-sanitarias; por otro, que el propio campo ha ido creciendo para incluir aspectos relacionados con la globalización, la clase social, la etnicidad y la crisis climática, entre otros; y, finalmente, y tal como apunta Bleakley, que las “humanidades de la salud” presentan también problemas terminológicos, al estudiar no

En lo referente a la evolución de este ámbito del saber, parece haber consenso sobre la existencia de una primera ola —o *mainstream medical humanities*—, muy ligada a la educación médica y orientada fundamentalmente a mejorar las estrategias comunicativas de los y las profesionales de la medicina (Whitehead y Woods, 2016: 2). Las humanidades, de este modo, contribuyen a ofrecer calidez en el trato, ayudan a detectar palabras, expresiones o metáforas inapropiadas, educan en el lenguaje corporal y fomentan la empatía, todas ellas habilidades necesarias, por ejemplo, para transmitir un mal diagnóstico a pacientes y familiares. Este objetivo es muy noble y, por desgracia, bien entrado el siglo XXI, sigue siendo necesario, incluso urgente, en la práctica clínica, donde las relaciones médico-paciente siguen en buena medida deshumanizadas y despersonalizadas. Los volúmenes *Medical Humanities: An Introduction (Humanidades médicas: una introducción, 2015)* —firmado por Thomas R. Cole, Nathan S. Carlin y Ronald A. Carson, profesores de medicina de la Universidad de Texas— y *Medical Humanities and Medical Education: How the Humanities Can Shape Better Doctors (Humanidades médicas y educación médica: cómo las humanidades pueden formar mejores médicos, 2015)* —de Alan Bleakley— se situarían en esta primera etapa, orientados como están a la formación de estudiantes de medicina y, particularmente en el segundo caso, a la crítica a sistemas médicos faltos de humanización, burocratizados y masculinistas. Podría argumentarse, sin embargo, que esta primera ola instrumentaliza las humanidades, convirtiéndolas en una mera herramienta para el perfeccionamiento de la medicina. Y podríamos argumentar, también, que dicha instrumentalización responde a la fragmentación y jerarquización de los saberes típica de los sistemas académicos tradicionales, donde las ciencias aplicadas y las carreras técnicas ocuparían la posición central, y las humanidades y las artes, los espacios periféricos.

La segunda ola de las humanidades médicas es lo que Anne Whitehead y Angela Woods denominan “humanidades médicas críticas” (o *critical medical humanities*). Se trata de una fase más académica que clínica, y podría definirse como una serie de intersecciones entre las ciencias biomédicas, las artes, las humanidades y las ciencias sociales (2016: 1). En este caso, el objetivo principal del campo es la reflexión teórico-crítica sobre las culturas médicas y sobre la representación histórica, social, literaria y artística de distintas patologías físicas y/o mentales, dejando de lado el interés primordial de la primera ola en la formación de los y las profesionales médico-sanitarios. Si bien en esta segunda ola se han conseguido importantes avances, entre ellos desinstrumentalizar las humanidades para convertirlas en el principal eje de la

solo aspectos relacionados con la salud, sino también con las enfermedades físicas y/o mentales (Bleakley, 2024: 28).

labor investigadora, las humanidades médicas críticas no han atendido a la necesidad de cambio en la práctica clínica que, tal como apunta Bleakley, continúa siendo altamente “jerárquica, heroico-masculina e individualista” (2024: 29).⁵

En un reciente artículo para *The Lancet*, Kelley Swain y yo misma apuntamos la necesidad de una tercera ola caracterizada por la creación de un espacio intermedio —ese espacio fronterizo de Doris Lessing— entre disciplinas, y en el que los y las profesionales de distintos ámbitos encuentren un lenguaje común, desprovisto de la instrumentalización del otro, para avanzar hacia un conocimiento diferente, más integral y más fiable, de enfermedades, pacientes y cultura médica en general. Las conversaciones en este territorio liminal serán necesariamente polifónicas y estarán orientadas a implementar metodologías colaborativas desprovistas de la jerarquización de los saberes (González-Arias y Swain, 2024: 516). En esta tercera ola las autoras del artículo imaginamos la poesía como un excelente vehículo para tal fin, puesto que el texto poético, al igual que la medicina, parte de la incertidumbre y de la necesidad de encontrar respuestas, incluso preguntas, arraigadas en lo corporal. La reciente publicación del *Routledge Handbook of Medicine and Poetry* (*El manual Routledge para la medicina y la poesía*; Bleakley y Neilson, 2024) da cuenta del potencial de la poesía médica —es decir, poesía que gira en torno a temáticas de salud y enfermedad, escrita por pacientes, personal cuidador o profesionales del entorno médico-sanitario— para la evolución del campo.

Las humanidades médicas resultan necesarias tanto en la clínica como en la academia, pero, como acabamos de ver en este sucinto recorrido por su historia, continúan los debates en torno a sus principales objetivos y alcance,⁶ siendo la perspectiva de género uno de los grandes temas a agendar. Si históricamente la investigación médica utilizaba el cuerpo genérico masculino como la medida para sus avances, ya nos resulta impensable el desarrollo de ninguna investigación experimental, científica o técnica en la que no se apliquen metodologías libres de sesgos de género.⁷ Sin embargo, la historia de la medicina abunda en episodios en los que el género no se ha tenido en consideración, lo que ha dado como resultado diagnósticos erróneos y el silenciamiento de las mujeres en los entornos clínicos. En *Mujeres invisibles para la medicina*, Carme Valls-Llobet sostiene esta misma tesis y hace un recorrido

⁵ “Medical practices remain stubbornly hierarchical, masculine-heroic and individualist”.

⁶ Para más sobre la evolución del campo y sobre las posibilidades de una tercera y una cuarta ola, veáse Bleakley, 2024: 28-34.

⁷ Para un excelente trabajo sobre metodologías científicas libres de sesgos de género, véase: González García, Marta (2017), *Ciencia, tecnología y género*, Paraguay, Conacyt.

por patologías físicas y mentales que han tenido una incidencia más agresiva en las mujeres que en los hombres, con el consiguiente daño diagnóstico y de tratamiento. Así, por poner tan solo un ejemplo, en relación a los problemas de salud mental, afirma que “[a]unque las patologías sean iguales, el exceso de diagnóstico de estas patologías entre mujeres contribuye a que ellas reciban un número mayor de psicofármacos que los hombres” (2020: 40). Phyllis Chesler ya había tratado esta cuestión en su celebrado *Women and Madness (Mujeres y locura)*, donde narra cómo en la universidad le habían enseñado que la reacción lógica de una mujer víctima de violencia sexual, es decir, una respuesta traumática, debía considerarse como una enfermedad mental, algo que ella denomina “imperialismo psiquiátrico”: “Creíamos”, afirma, “que las mujeres gritaban ‘incesto’ o ‘violación’ para atraer atención empática o venganza” (2018: 1).⁸ Por su parte, Marieke Bigg desmonta el mito de la ciencia objetiva para calificarla como patriarcal ya en la primera página de su monografía *This Won't Hurt: How Medicine Fails Women (Esto no va a doler: cómo la medicina falla a las mujeres)*; 2023: ix). Para Bigg la medicina se ha sostenido sobre los intereses de los cuerpos masculinos, o identificados como masculinos, mientras los síntomas de las enfermedades sufridas por cuerpos femeninos, o identificados como tal, eran desoídos. En su visión, la medicina está creada por y para los hombres. Malika Sharma (2018), por su parte, trasciende las fronteras de la medicina eurocéntrica y occidental para comparar la situación marginal de las pacientes-mujeres con la de los sujetos subalternos de la teoría poscolonial, pues ninguno tiene voces autorizadas que el sistema desee tener en cuenta.

Este breve recorrido, que en absoluto es exhaustivo, ilustra la deuda histórica de la medicina con las mujeres. Quizás por eso han sido muchas las escritoras que han dedicado sus poemarios, novelas y ensayos a inscribir las voces y las perspectivas de las mujeres-pacientes, de las mujeres-cuidadoras y, aunque en menor medida, de las mujeres-profesionales médico-sanitarias. Podríamos afirmar que el comienzo del siglo XXI ha marcado un giro en este sentido, siendo muy abundantes las publicaciones de autoría femenina sobre enfermedad a partir del 2000. Ya a comienzos del siglo XX Virginia Woolf, enfrentada con dolencias físicas y mentales, había manifestado su asombro ante el hecho de que la enfermedad, tan común en la vida de cualquier ser humano, no hubiese sido uno de los grandes temas de la literatura universal, equiparable al amor o a la guerra (2021: 27). Frente a la ubicuidad del dolor emocional en las páginas de novelas y poemarios, el dolor físico no tiene una presencia comparable, opinaba la escritora modernista. En sus propias palabras,

⁸ “We believed that women cried ‘incest’ or ‘rape’ in order to get sympathetic attention or revenge”.

ante un simple dolor de cabeza nuestra capacidad articuladora se paraliza y el lenguaje “runs dry”, es decir, “se seca” (29). El ensayo de Woolf se perfila como pionero en una tradición de ensayo personal sobre enfermedad cada vez más sólida. *Constellations: Reflections from Life*, de Sinéad Gleeson (*Constelaciones: reflexiones sobre la vida*; 2019), *Notes to Self: Essays*, de Emilie Pine (2018),⁹ o *Desmorir: una reflexión sobre la enfermedad en un mundo capitalista*, de Anne Boyer (2019) son tan solo algunos de los abundantes ejemplos de la literatura testimonial reciente, donde las autoras escriben sobre su relación con el cáncer de mama, la infertilidad, el alcoholismo y adicciones de un progenitor, o la incidencia de la política, la religión y la economía capitalista en la salud de las mujeres. Aunque podría alegarse que el ensayo personal se centra en la particularidad de un caso concreto y se aleja, por lo tanto, del todo social, lo cierto es que estas autoras no solo encuentran una salida terapéutica a sus dolencias o patologías en la escritura, sino que contribuyen muy activamente a la visibilización de enfermedades, al alivio del público lector, que siente que no está solo en el universo de la enfermedad y, además, favorecen la comprensión social de los cuerpos y mentes dolientes, particularmente aquellos identificados como mujeres.

El género en la agenda post-COVID-19: primera ola y confinamiento

La pandemia de la COVID-19 supuso para la población mundial afrontar la realidad de un planeta en deterioro, así como la concienciación sobre la posibilidad de la sexta extinción masiva. La profunda crisis climática en la que nos encontramos se enmarca en el Antropoceno, que podríamos definir como una nueva era geológica, caracterizada por la degradación, alteración o desaparición de entornos naturales debido a la acción humana. Esta nueva era —socialmente asumida y mayoritariamente aceptada por la comunidad científica— tiene consecuencias importantes para la salud pública mundial que se traducen no solo en la aparición de pandemias, sino también en el desarrollo de nuevas patologías relacionadas con la salud mental. Entre estas nuevas enfermedades se encuentran la solastalgia (un estado depresivo causado por la desaparición de entornos, debido al cambio climático, que habían sido importantes en la construcción de la identidad personal), el síndrome de estrés pre-traumático (la sensación de miedo, incluso pánico, ante los mensajes catastrófistas que anuncian la posibilidad de nuevos desastres naturales) o los duelos ecológicos (profunda tristeza, experimentada de forma individual o colectiva, ante, por ejemplo, la muerte de glaciares, o la agonía a la que se

⁹ Publicado en español por Random House como *Todo lo que no puedo decir* (2020).

someten los océanos o el mundo no humano).¹⁰ Parece, pues, que no solo nos encontramos ante una nueva etapa en la historia del planeta, sino también en una nueva era en lo referente a la salud individual y, sobre todo, colectiva.

Durante la primera ola de la pandemia generada por el virus SARS-CoV-2 se percibía el miedo a sus consecuencias letales y a los efectos que a largo plazo podía tener en la población infectada. En consecuencia, en todo el planeta hubo una sobresaturación de información que procedía, principalmente, del mundo de la investigación científica (mayoritariamente biomédica). A diario noticieros de todo el mundo y redes sociales anunciaban el ritmo de los avances sobre la vacuna casi a tiempo real y la divulgación científica se activó como nunca antes. Este protagonismo de la información sobre el virus, su comportamiento y sus efectos era necesario como antídoto ante los miedos sociales y, sobre todo, como una fuente de esperanza colectiva en el futuro. Pero estos discursos ocultaron, particularmente durante la primera ola, las dimensiones sociales de la pandemia. Algunas publicaciones tempranas ya alertaban de este peligro. Así, Richard Kock y su equipo publicaban en febrero del 2020 en *The Lancet* un artículo sobre la necesidad de prestar atención a las causas ecológicas de la pandemia con el fin de prevenir futuras crisis globales. Así, llamaban la atención sobre la interfaz humano-animal-medioambiental (e87) como responsable de la aparición del nuevo coronavirus y alertaban sobre los peligros de focalizar todos los esfuerzos en la vacuna en vez de trabajar también hacia la prevención con medidas sanitarias que tuviesen en cuenta la salud planetaria. Por su parte, Clare Wenham y su equipo publicaban en marzo del 2020, también en *The Lancet*, un trabajo sobre la necesidad de tener en cuenta el género como un elemento prioritario en la agenda COVID-19, pues la incidencia del virus afectaría de manera significativamente diferente a hombres y a mujeres, tanto física como socialmente. Parecía pues ya desde el comienzo de la pandemia que factores transnacionales como el género y el medio ambiente no debían subestimarse ni en las políticas nacionales ni en la agenda biomédica, algo de lo que ya daba buena cuenta la poesía publicada durante la primera ola de la crisis sanitaria.

Ante una crisis global como la que supuso la pandemia de la COVID-19 no tardaron en producirse reacciones desde la comunidad artística y, como es habitual, el primer género literario en responder —por razones obvias de

¹⁰ Sobre las nuevas patologías asociadas al cambio climático, véase: Craps, Stef (ed.) (2020), "Ecological Grief", monográfico de *American Imago*, 77 (1), 254 págs. Para un estudio de los nuevos riesgos y retos para la salud humana en nuestro tiempo, véase: Valls-Llobet, Carme (2018), *Medioambiente y salud: mujeres y hombres en un mundo de nuevos riesgos*, Madrid, Cátedra.

economía lingüística— fue la poesía. En nuestro país, dos fueron las iniciativas tempranas en este sentido, que sirven como pequeñas antologías para evaluar el momento que se estaba viviendo: por un lado, “Versos inéditos e inmunes”, una compilación poética que *El Cultural* publica el 20 de marzo del 2020 para celebrar el Día de la Poesía y que recoge 12 poemas (6 de autoría masculina y 6 de autoría femenina), de los cuales solo 2 —los firmados por Raquel Lanseros y por Manuel Vilas— tratan directamente sobre la pandemia (“Versos”, 2020); por otro, “Poesía en estado de alarma” (Lucas, 2020), donde se recogen 9 poemas (7 de autoría masculina y 2 de autoría femenina). En este caso, todos los textos versan sobre la pandemia. En términos generales, de estas pequeñas muestras se deducen varias conclusiones. La primera es que de todos los textos que giran en torno al virus y a sus efectos (es decir, los 2 de la primera iniciativa y los 9 de la segunda), aquellos firmados por poetas hombres tienen una dimensión personal o familiar, y suelen ser confesionales y basarse en experiencias autobiográficas. Por ejemplo, el ingreso hospitalario de un padre infectado y en estado grave. En cambio, los 3 poemas de autoría femenina adoptan una perspectiva social, comunitaria, ecologista y planetaria, dando cuenta de la interseccionalidad entre categorías tradicionalmente desoídas o invisibilizadas desde los discursos médicos y científicos hegemónicos.

Así, en su poema “Inmunidad de grupo” (“Versos”, 2020) Raquel Lanseros ya nos introduce, desde el propio título del texto, en una dimensión que trasciende lo individual para afirmar que “nunca hemos dejado de ser naturaleza”, que somos “seres vivos dentro de una larga cadena / donde caben los árboles, los átomos / los volcanes, los pájaros, las constelaciones”. Y es precisamente en este formar parte de una cadena en la que encajan todos los elementos del mundo natural —tanto lo humano como lo no humano, desde las partículas más pequeñas hasta lo inconmensurable— donde Lanseros encuentra el amor, “también llamado inmunidad de grupo”. Frente a los discursos tradicionales del especismo, desde los que se defiende la supuesta superioridad del ser humano frente al mundo no humano, Lanseros incide en la animalidad, en la materialidad, de nuestros cuerpos. Su poema sitúa, por lo tanto, el discurso ecológico en el centro de los debates sobre la pandemia de la COVID-19 y aboga por el amor al grupo como la única manera eficaz de luchar contra el virus. Los poemas “El hechizo”, de Ana Merino, y “Bosque”, de Ada Salas (Lucas, 2020) también inciden en los aspectos comunitarios, sociales y ecológicos de la pandemia. En “El hechizo”, la autora utiliza la primera persona del plural —“la fragilidad que nos habita”— para articular su deseo de un antídoto contra el hechizo metafórico que es el virus, mientras que en “Bosque” Ada Salas hace una referencia a la era de la extinción y al silencio de los pájaros que, durante el confinamiento, volvieron a habitar las ciudades y

a ser escuchados. Salas sitúa la ciudad “en el centro de un bosque”, es decir, no en la cúspide de una jerarquía vertical, sino en un eje horizontal donde todos los elementos están integrados y forman parte de una misma cadena vital.

Lo anterior no puede, ni pretende, ofrecer una visión ni panorámica, ni exhaustiva, ni totalmente representativa de la inmensa cantidad de poesía que se publicó durante la primera ola y el confinamiento, tanto en redes sociales como en prensa, desde iniciativas individuales y colectivas. Sin embargo, y tras varios años de investigación sobre la poesía escrita durante, o sobre, la COVID-19, puedo afirmar que las publicaciones de *El Cultural* y de *El Mundo* nos ofrecen conclusiones extrapolables a las iniciativas internacionales que se fueron sucediendo desde comienzos del 2020. La escritura y la lectura de poesía se convertían en actividades fundamentales en medio de la pandemia y, tal como defendíamos en nuestro artículo para *The Lancet* (González-Arias y Swain, 2024), el género poético revitalizaba los discursos médico-sanitarios aportando información complementaria, no necesariamente contradictoria, a los datos sobre el comportamiento del virus o sobre las investigaciones de laboratorios internacionales acerca de las posibles vacunas. Así, durante la primera ola y el confinamiento, la poesía nos ofrecía un espacio para compartir las emociones de miedo e incertidumbre que nos aquejaban. También proporcionaba un tiempo para la reflexión y la terapia individual y familiar. Y, en publicaciones como las que acabamos de recorrer de manera sucinta, la poesía servía como plataforma para insistir en la dimensión social y planetaria de la crisis sanitaria. La literatura de autoría femenina relacionada con la medicina, o con la ciencia, se perfila, pues, como particularmente sensible a discursos que se añaden a las reivindicaciones de género históricas, actualizándolas y revitalizándolas.

De todo lo anterior podemos deducir dos datos: por un lado, que la historia de la medicina abunda en asimetrías de género que llegan hasta nuestros días; por otro, que dichos sesgos han afectado a todas las esferas de la salud pública y/o privada —la investigación biomédica, la invisibilización de los cuerpos femeninos en la historia de la ciencia, el silenciamiento de las voces de las pacientes en los entornos clínicos, la estigmatización y feminización de determinadas patologías, por mencionar tan solo unos ejemplos. De todos estos temas dan buena cuenta los trabajos que conforman este dossier de *Lectora*, donde se incluyen estudios académicos sobre historia de la medicina y sobre literatura, así como un ensayo personal, y algunos ejemplos de creación literaria y artística. El número recoge trabajos sobre voces literarias consolidadas, que ya forman parte del canon internacional, y artículos sobre escritoras jóvenes que empiezan a atraer el interés de la crítica; siempre con la perspectiva de las humanidades médicas como punto de partida metodológico, se

incluyen aquí estudios sobre distintas patologías —endometriosis, duelo y su patologización, cáncer de mama, trauma—, así como sobre la violencia obstétrica, la patologización del adulterio y la percepción social de los cuerpos trans, la diversidad funcional y la discapacidad, y la denuncia de la medicina occidental y su manipulación de cuerpos femeninos racializados. Los artículos literarios se centran en poesía, narrativa corta, novela, teatro, autopatografía y autoficción, cubriendo así todo el espectro formal de la escritura sobre enfermedad.

El dossier comienza con dos artículos de corte histórico: “De las mutilaciones físicas, psíquicas y textuales a la clitorrevolución”, donde Gabriela García Hubard hace un recorrido exhaustivo sobre los distintos tipos de borrado a los que se ha sometido históricamente el clítoris, es decir, el principal órgano de placer sexual en los cuerpos de las mujeres. El trabajo de García Hubard presenta las anatomías médicas y los estudios del psicoanálisis tradicional como textos ideológicos, carentes de la supuesta objetividad de la investigación científica, atravesados por las narrativas morales y sociales de la época en la que fueron compuestos. Por su parte, en su estudio “Remedios y saberes médicos de las mujeres en la Italia renacentista y su reflejo en la obra de Moderata Fonte”, Pablo García Valdés analiza el protagonismo de las mujeres en la difusión de remedios médicos orientados al cuidado familiar y personal, así como su descubrimiento de fórmulas medicinales que se transmitían, principalmente, mediante cartas.

Los artículos académicos sobre literatura incluidos en este dossier comienzan con el “Teatro patográfico y salud de la mujer: del ‘sick tourism’ al ‘withnessing’ en *The Year My Vagina Tried to Kill Me* y *Performing Endometriosis*”, de Verónica Rodríguez, donde la autora se centra en dos obras de teatro sobre endometriosis, una dolencia del cuerpo femenino sobre la que hay insuficiente investigación biomédica y excesiva invisibilidad social. El trabajo desarrolla y aplica los conceptos del “sick tourism” y del “withnessing” para ofrecer una visión original y personal de la experiencia de la mujer-paciente. Gloria García Pintueles, por su parte, estudia la primera novela (o, más precisamente, autoficción) de Sara Torres, *Lo que hay*, donde la escritora asturiana ofrece su visión más íntima sobre el cáncer de mama, el duelo por la muerte de la madre y el deseo encarnado en cuerpos lesbianos. Este monográfico continúa con dos artículos sobre poesía: Shadia Abdel-Rahman Téllez firma un estudio sobre el primer poemario de la autora experimental torrin a. greathouse. Aplicando la técnica del *close reading*, o lectura profunda del texto, Abdel-Rahman Téllez analiza el dolor crónico y el trauma experimentado por la voz poética —una mujer trans con discapacidad—, receptora de los prejuicios capacitistas y de género implícitos en los discursos médicos y en la narrativa social. Por su parte, Alba de Juan y López utiliza la obra de Anne

Carson como un estudio de caso para unas humanidades médicas aplicadas. El trabajo comienza analizando las estrategias literarias empleadas por Carson para inscribir la violencia de género vivida por la protagonista del texto y continúa reflexionando sobre el valor clínico de este tipo de escritura para víctimas de experiencias traumáticas, que podrían aportar a los y las profesionales de la medicina datos fundamentales a tener en cuenta en los diagnósticos y tratamientos de sus problemas de salud mental. La parte académica de este dossier se cierra con tres estudios que parten de textos narrativos: dos son los trabajos que inciden en la patologización del adulterio o del amor supuestamente ilícito, dando cuenta de la relevancia histórica de este tema. Por un lado, “El adulterio como síntoma”, de Diana Nastasescu, donde la autora hace un recorrido por novelas de la segunda mitad del siglo XIX en las que la infidelidad de la mujer es leída como histeria. Por su parte, Máximo Aláez Corral se centra en la especificidad del contexto irlandés de comienzos del siglo XX y su estricta moral católica para analizar el amor no normativo en la obra de James Joyce, en concreto en los relatos recogidos en *Dublineses*. El dossier termina con una reflexión sobre la violencia obstétrica y el control de los cuerpos gestantes racializados en la autora nativo-americana Louise Erdrich, cuya novela futurista y distópica *Un futuro hogar para el dios viviente* se relaciona con narrativas de control biológico que cruzan las fronteras éticas que deberían presidir cualquier investigación y práctica médico-sanitaria.

Este número de *Lectora* incluye, además, el ensayo personal de Isabel Alonso-Breto “¿Es poesía o es una tabla de surf? Notas autoetnográficas sobre la poesía como una herramienta de cuidado”. El ensayo personal, como ya he apuntado a lo largo de esta introducción, se perfila actualmente como uno de los géneros más populares para la comunicación de aspectos relacionados con la salud y la enfermedad. Alonso-Breto, académica de profesión, nos ofrece un hermoso texto desde el que se extraen reflexiones sobre la experiencia del cáncer de mama que trascienden las fronteras de la primera persona. Este tipo de escritura, informada y asentada en la crítica y en la teoría, pero que no descuida lo emocional y lo experiencial, supone un antídoto contra las publicaciones académicas normativas, caracterizadas por un estilo alienante, deshumanizado y despersonalizado, típico de prácticas académicas patriarcales. Finalmente, este número se cierra con un apartado de creación, en el que se representa el trabajo de la artista plástica británica Susan Bleakley y el de las poetas españolas Elisa Torreira e Isabel Alonso-Breto. Bleakley, desde la instalación escultórica, y Alonso-Breto, desde la poesía, articulan la experiencia del cáncer de mama. Torreira, por su parte, nos ofrece una mirada personal al dolor físico y emocional en textos experimentales de gran belleza que complementan el mensaje de *HARA*, la fotografía que sirve de portada a este número. La imagen está inspirada por la palabra japonesa *hara*,

que significa “vientre”, y que sitúa a esta parte de la anatomía en el centro existencial del sujeto. En el cuerpo de una mujer dicho centro está atravesado, necesariamente, por una serie de dolores físicos y emocionales que proceden de la violencia sistémica. Los espinos de la imagen inevitablemente nos dirigen también hacia la filosofía cristiana occidental y su estigmatización de la corporeidad femenina.

Unas conclusiones personales a modo de reflexión...

Escribo y finalizo este trabajo en medio de una anemia ferropénica severa que se traduce, principalmente, en cefaleas intermitentes y en unos niveles de energía muy bajos que, de manera más o menos regular, me hacen sentir agotada y me obligan a parar. Los orígenes de esta anemia son, según la doctora que me atiende —y con cuyo análisis yo estoy de acuerdo— el sangrado excesivo en las reglas y en un contexto de estrés continuado para mi cuerpo, generado por años de sobrecarga evidente en el trabajo académico. Probablemente muchas de las personas que leáis este artículo seáis mujeres, atraídas por la temática de las posibles intersecciones entre los estudios de género y las humanidades médicas, y probablemente seáis, además, académicas, por lo que con toda seguridad comprenderéis esta referencia al estrés que nos enferma después de acostumbrar nuestro organismo a jornadas de trabajo interminables que invaden incluso períodos de descanso como las vacaciones, los puentes o los fines de semana. Es cierto que una buena parte de nuestra labor se sustenta en la pasión por la investigación y la docencia, y que dicha pasión nos estimula y nos sostiene, y es, incluso, una fuente de placer. Sin embargo, nada de esto invalida el poder negativo del estrés continuado sobre nuestros cuerpos.

El tema del estrés académico y su incidencia en la salud ya ha llamado la atención de distintas autoras. Así, en *The Slow Professor: desafiando la cultura de la rapidez en la academia*, Maggie Berg y Barbara K. Seeber, ambas profesoras de universidades canadienses, nos recuerdan que, “[p]or su naturaleza, el trabajo académico nunca se termina. A pesar de que la flexibilidad horaria es uno de los privilegios de nuestro trabajo, esta puede traducirse rápidamente en trabajar todo el día o en pensar que debería hacerse” (2022: 48). La obsesión generalizada por la gestión del tiempo aparece como uno de los indicadores del estrés en la academia y, tal como apuntan las autoras, los riesgos de este tipo de tensión para la salud se están empezando a tomar en serio cuando afectan al alumnado, pero no así cuando afectan al profesorado, cuyo estrés parece estar cada vez más normalizado (34). Por su parte, la irlandesa Emilie Pine, profesora de University College Dublin y escritora, ahonda en esta cuestión del agotamiento académico y le confiere una dimensión de género que añade aún más tensión emocional y física al trabajo diario:

estereotipos sobre las profesoras jóvenes dentro del entorno universitario, comentarios sexistas sobre el aspecto físico de las mismas, estigmas heredados históricamente sobre la salud mental de las mujeres y una supuesta debilidad que nos obligan a esconder el estrés para parecer fuertes y competentes (2018: 157-81). En su reciente libro *El informe: trabajo intelectual y tristeza burocrática*, Remedios Zafra, investigadora del CSIC, comparte con el público lector su agotamiento y hace responsable del mismo al trabajo de gestión permanente (y en muchos casos absurdo) al que se ve sometido el profesorado de universidad. Ante su situación de cansancio la autora, confiesa, tomó la decisión de alejarse, pues, de seguir “en mis trabajos y rutinas diarios, habría enfermado más y me habría resultado imposible salir de la inercia productiva” (2024: 27). En una descripción visual de lo que le sucede a su cuerpo, Zafra habla de náusea: “En nuestro caso”, explica, “la náusea es efecto del trabajo” (44). Pero por esa pasión que nos sustenta, y a la que ella misma ya había hecho referencia en su celebrado ensayo *El entusiasmo* (2017), la autora se apresura en matizar su afirmación: la náusea procede solo “de determinado tipo y volumen de trabajo” (44).

El estrés, aunque aún es una palabra abstracta y difusa que aloja niveles diferentes de severidad, comienza a valorarse como un riesgo importante para la salud pública. Especialmente tras la pandemia se ha visibilizado como un mal que aqueja a la sociedad contemporánea y, por lo tanto, cada vez está menos estigmatizado. Somos, en definitiva, la sociedad del agotamiento y del cansancio, y vivimos en un mundo que valora “el ajetreo” y la productividad constantes (Berg y Seeber, 2022: 53). Sin embargo, el llamado “malestar de las mujeres”, que es tratado con la medicalización de los cuerpos femeninos en vez de con la erradicación de los desequilibrios de género sistémicos que se encuentran en su germen, nos invita a no abandonar la perspectiva feminista en los análisis sobre la salud pública contemporánea.

Por su parte, la otra causa principal de mi anemia ferropénica, es decir, los grandes sangrados en la menstruación, está mucho más invisibilizada en el discurso social. En mi experiencia reciente, y ante la pregunta de qué ha podido provocar mi déficit de hierro, me encuentro invariablemente con reacciones opuestas. Por un lado, las mujeres entienden en general los términos de la situación y a menudo comparten sus experiencias de la etapa premenopáusica, cuando sus propios sangrados eran muy abundantes y el agotamiento se incrementaba cada día. Por el contrario, los hombres, normalmente (aunque con excepciones notables), se muestran incómodos ante mis explicaciones y, por consiguiente, suelen terminar la conversación de manera más o menos abrupta. Una de las conclusiones a las que he llegado en estos meses es que, ante la pregunta de qué genera una anemia ferropénica, es necesario ocultar la respuesta real y, en cambio, utilizar eufemismos o, incluso,

matizar la verdad para ofrecer respuestas que no desaten la incomodidad del interlocutor. Parece que las patologías o anomalías orgánicas, si están situadas en un cuerpo femenino, resultan socialmente embarazosas, lo que no hace sino reflejar la “invisibilidad” de los cuerpos de las mujeres en la medicina occidental tradicional.

Por todo lo anterior, resulta evidente que el discurso de género debe permanecer visible en los estudios de las humanidades médicas, no solo desde el punto de vista metodológico —para evitar los indeseables sesgos de género en las investigaciones biomédicas—, sino también en la labor de visibilización de aquellas cuestiones relacionadas con la anatomía y biología de los cuerpos femeninos que no han recibido aún la atención que merecen, tanto en la literatura científica como en la práctica clínica y en el discurso político-social. Espero que este dossier de *Lectora* contribuya a rellenar alguno de esos espacios y, en definitiva, a transitar por la salud y la enfermedad desde una mirada más inclusiva y justa.

LUZ MAR GONZÁLEZ-ARIAS

Universidad de Oviedo

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berg, Maggie y Barbara K. Seeber (2022), *The Slow Professor: desafiando la cultura de la rapidez en la academia*, Beltrán Jiménez Villar (trad.), Granada, EUG. [2016]
- Bigg, Marieke (2023), *This Won't Hurt: How Medicine Fails Women*, Londres, Hodder & Stoughton.
- Bleakley, Alan (2015), *Medical Humanities and Medical Education: How the Medical Humanities Can Shape Better Doctors*, Londres y Nueva York, Routledge.
- (2024), *Medical Humanities: Ethics, Aesthetics, Politics*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Bleakley, Alan y Shane Neilson (eds.) (2024), *Routledge Handbook of Medicine and Poetry*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Boyer, Anne (2019), *Desmorir: una reflexión sobre la enfermedad en un mundo capitalista*, Patricia Gonzalo de Jesús (trad.), Madrid, Sextopiso.
- Chesler, Phyllis (2018), *Women and Madness*, Chicago, Lawrence Hill Books. [2005]
- Cole, Thomas R., Nathan S. Carlin y Ronald A. Carson (2015), *Medical Humanities: An Introduction*, Cambridge, Cambridge UP.
- Gleeson, Sinéad (2019), *Constellations: Reflections from Life*, Londres, Picador.

- González-Arias, Luz Mar y Kelley Swain (2024), "Poetry for Rewilding the Medical and Health Humanities", *The Lancet*, 404: 516-7.
- Kock, Richard A. *et al.* (2020), "2019-nCoV in Context: Lessons Learned?", *The Lancet Planetary Health*, 4 (3): e87-e88.
- Lessing, Doris (2007), "On Not Winning the Nobel Prize", *The Nobel Prize*, fecha de acceso 20/07/2024.
<www.nobelprize.org/prizes/literature/2007/lessing/25434-doris-lessing-nobel-lecture-2007/>
- Lucas, Antonio (ed.) (2020), "Poesía en estado de alarma: 9 poemas inéditos sobre el coronavirus y el confinamiento", *El Mundo*, 07/04/2020, fecha de acceso 20/08/2024.
<www.elmundo.es/cultura/literatura/2020/04/07/5e8b4dcefc6c8377678b463a.html>
- Pine, Emilie (2018), *Notes to Self: Essays*, Dublín, Tramp Press.
- Sharma, Malika (2018), "Can the Patient Speak?: Postcolonialism and Patient Involvement in Undergraduate and Postgraduate Medical Education", *Medical Education*, 52: 471-9.
- Stewart, Kearsley A. y Kelley Swain (2016), "Global Health Humanities: Defining an Emerging Field", *The Lancet*, 388: 2586-7.
- Valls-Llobet, Carme (2020), *Mujeres invisibles para la medicina: desvelando nuestra salud*, Madrid, Capitán Swing.
- "Versos inéditos e inmunes para el Día de la Poesía" (2020), *El Español: El Cultural*, 18/03/2020, fecha de acceso 20/08/2024.
<www.elespanol.com/el-cultural/letras/poesia/20200318/versos-ineditos-inmunes-dia-poesia/475704751_0.html>
- Wenham, Clare, Julia Smith y Rosemary Morgan (2020), "COVID-19: The Gendered Impacts of the Outbreak", *The Lancet*, 395: 846-8.
- Whitehead, Anne y Angela Woods (eds.) (2016), *The Edinburgh Companion to the Critical Medical Humanities*, Edimburgo, Edinburgh UP.
- Woolf, Virginia (2021), "On Being Ill", *On Being Ill*, Elte Rauch (ed.), Ámsterdam, Open Archief: 25-41. [1926]
- Zafra, Remedios (2017), *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama.
- (2024), *El informe: trabajo intelectual y tristeza burocrática*, Barcelona, Anagrama.



DE LAS MUTILACIONES FÍSICAS, PSÍQUICAS Y TEXTUALES A LA CLITORREVOLUCIÓN

GABRIELA GARCÍA HUBARD

Universidad Nacional Autónoma de México

Enfatizando las complejas interrelaciones disciplinares que se han ido tejiendo históricamente en torno al placer femenino, este texto ofrece un recorrido por algunos de los momentos clave de las mutilaciones físicas, psíquicas y textuales del clítoris, principalmente en Europa y Estados Unidos. En un primer momento exhibe que las mutilaciones genitales están presentes en muchas culturas desde la Antigüedad, solo que, bajo el cobijo de la medicina y con un afán de “curar”, se les llama clitorectomías. En un segundo momento muestra que la historia del clítoris tiene distintas aristas, y aunque la más dolorosa es la de las extirpaciones físicas, sería ingenuo pensar que las ablaciones del clítoris no tienen relación con las mutilaciones psíquicas teorizadas por Freud, y con las textuales, que van desde borrar el clítoris de las anatomías hasta la poca presencia que tiene el órgano del placer femenino en la literatura y el cine. Para terminar, se evoca la clitorrevolución impulsada principalmente desde las artes plásticas.

PALABRAS CLAVE: clítoris, placer femenino, mutilación sexual femenina, ablación genital.

De les mutilacions físiques, psíquiques i textuals a la “clitorevolució”

Posant l'èmfasi en les complexes interrelacions disciplinàries que s'han anat teixint històricament al voltant del plaer femení, aquest text proposa un recorregut per alguns dels moments clau de les mutilacions físiques, psíquiques i textuals del clítoris, principalment a Europa i Estats Units. Primerament, exposa que les mutilacions genitals estan presents en totes les cultures des de l'Antiguitat, però sota el recer de la medicina i amb un afany de guarir, se les anomenava “clitorectomies”. Seguidament, l'article mostra que la història del clítoris té diverses arestes i, tot i que la més dolorosa és la de les extirpacions físiques, seria ingenu pensar que les ablacions del clítoris no tenen relació amb les mutilacions psíquiques teoritzades per Freud, i amb les mutilacions textuales que van des d'esborrar el clítoris de les anatomies fins a la poca presència que té l'òrgan del plaer femení en la literatura i el cinema. Per acabar, s'evoca la clitorevolució impulsada principalment des de les arts plàstiques.

PARAULES CLAU: clítoris, plaer femení, mutilació sexual femenina, ablació genital.

From Bodily, Psychological, and Textual Mutilations to the “Clitorevolution”

Emphasising the complex disciplinary interrelationships that have been historically woven around female pleasure, this text traces some of the key moments in the bodily, psychic and textual mutilations of the clitoris, mainly in Europe and North America. Firstly, it shows that genital mutilations have been present in many cultures since Antiquity, although, under the cover of medicine and in an attempt to “cure”, they are called clitorectomies. Secondly, it shows that the history of the clitoris has different angles, and although the most painful one is that of physical extirpations, it would be naïve to think that clitoral ablations are not related to the psychic

mutilations theorized by Freud, as well as the textual ones, which range from erasing the clitoris from anatomies to the limited presence that the organ of female pleasure has in literature and cinema. Finally, the article evokes the clitorevolution, mainly driven by the visual arts.

KEYWORDS: clitoris, female pleasure, female sexual mutilation, genital mutilation.

Introducción

Como se ha demostrado con el paso del tiempo, el desarrollo y la evolución de las cirugías durante el siglo XIX se debió principalmente a las prácticas de los cirujanos en el campo de batalla y, una vez que estaban de regreso, a cómo experimentaban sobre todo con mujeres negras (Dally, 2006: xvi-xvii).¹ La ovariectomía fue la primera operación quirúrgica abdominal, realizada a principios de 1800 en Estados Unidos, con una tasa de mortalidad de una por cada dos pacientes, lo cual tardó casi un siglo en estabilizarse (Gardey, 2021: 44). Por eso, para Delphine Gardey la ablación del clítoris en Occidente “es sólo un aspecto del intervencionismo quirúrgico masculino sobre el sexo y el útero de las mujeres [...]. No hay límites a la demiurgia del médico cuando está en juego el sexo/cuerpo de las mujeres” (44).²

La historia del clítoris, en este contexto, es un buen ejemplo de lo que distintas teorías nos han enseñado: que el conocimiento no es neutral ni objetivo, que el saber es una construcción y está relacionado con el poder, que no registra lo que es la realidad, sino que crea nuestra visión de la misma. Y nuestra percepción del clítoris recientemente ha dado un giro insospechado. El año de 1998 marca un parteaguas en la historia del placer sexual femenino, gracias a que la uróloga australiana Helen O’Connell mostró una nueva descripción científica del clítoris. El hecho de que el viagra se comercializara en ese mismo año solo es un dato, al parecer anecdótico, pero refleja claramente la disparidad entre los estudios que se consagran a los cuerpos y placeres masculinos y aquellos destinados a los femeninos. A partir de esa fecha parece que da inicio la verdadera revolución sexual femenina, al mismo tiempo que se pone bajo la lupa (de nuevo) el papel que jugaron las mujeres durante la revolución sexual de los años 60 y 70. Como consecuencia, durante las últimas dos décadas el tema del placer femenino ha empezado a suscitar un interés sin precedente en diferentes disciplinas, retomando el trabajo tanto de feministas como de distintas teorías,³ para analizar y repensar aquellos

¹ Este texto fue escrito en el marco del proyecto “Aristas interdisciplinarias del placer sexual femenino: representaciones y resonancias” (PROINV_24_15) de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

² “n’est qu’un des aspects de l’interventionnisme chirurgical masculin sur le sexe et l’utérus des femmes [...]”. Pas de limites à la démiurgie du médecin quand le sexe/corps des femmes est en jeu”. Todas las traducciones del francés que aparecen en este trabajo son propias.

³ Por ejemplo, el libro de Iris Brey *Sex and the series* (2018), y particularmente *Le regard féminin, une révolution à l’écran* (2020), retoman la fenomenología feminista, mientras que el ensayo de Patricia

fenómenos sociales e históricos que han marcado y afectado el disfrute sexual de las mujeres, por lo que son, al mismo tiempo, poderosas reflexiones sobre cómo la historia del placer femenino no solo se escribe desde la medicina y el psicoanálisis, sino que se reescribe a través de un ir y venir discursivo.

Empecemos entonces por el “final feliz” que corresponde a la parte médica. En los años 90 O’Connell se dio cuenta de que cuando los cirujanos operaban de la próstata a pacientes masculinos se preocupaban por no afectarles la función sexual, pero no tenían la misma precaución cuando operaban a mujeres, por lo que decidió estudiar el periné de las pacientes hasta ese momento ignorado (Gardey, 2021: 121); poco tiempo después iniciaría un doctorado sobre el clítoris. En esa época descubrió que la gran mayoría de los libros médicos, de anatomía e incluso de ginecología, estaban plagados de errores e inexactitudes y que en muchos de ellos el clítoris ni siquiera aparecía. A partir del texto de O’Connell de 1998, surgen una serie de estudios sobre el tema alternando las publicaciones entre su equipo y un grupo de médicos franceses, en el que destacan Pierre Foldès (urólogo, cirujano y referente mundial de la reconstrucción de clítoris mutilados) y Odile Buisson (ginecóloga y coautora del libro *¿Quién tiene miedo del punto g?*). Entre el 2005 y el 2010 estos dos médicos produjeron las primeras imágenes del clítoris en movimiento, observando las modificaciones del mismo durante la masturbación y el coito. Primero lo hicieron a través de una ecografía (lo que significa que los ecógrafos con los que siempre se había visto el útero y los ovarios también servían para ver el clítoris), y más adelante realizaron imágenes en 3D.

La biografía profesional de Foldès revela aspectos de la historia del clítoris que no podemos dejar de lado. En los años 80, una de sus primeras pacientes en África llegó con fuertes dolores y una infección en los genitales. La mujer había sido víctima de una ablación genital femenina y, tratando de curar la zona, Foldès encontró vestigios del clítoris; ignorado completamente en sus cursos de anatomía, en esa época no conocía nada sobre el tema, pero aun así descubrió que, pese a la mutilación del glande (la parte externa), quedaba algo de raíz (Brune, 2012: 27). En este caso, Foldès no buscó realizar una reconstrucción para devolverle a la mujer la capacidad de sentir placer, sino una cura para quitar el dolor. Fue así como empezó a estudiar y a hacer disecciones, hasta descubrir que el clítoris era mucho más grande de lo que se pensaba, y también se dio cuenta de que, incluso después de la mutilación, en muchos casos los nervios seguían funcionando pese al enorme daño causado en los genitales. Desde finales de los años 90, Foldès empezó a ayudar a mujeres mutiladas que tenían complicaciones graves y mucho dolor, creando así una técnica quirúrgica de reconstrucción. Irónicamente, a la par de estas cirugías para reparar, surgieron también las cirugías estéticas de los órganos genitales.

Rivas Lis *Historia de la Acuación. Arqueología de un silencio* (2021) se basa en el pensamiento foucaultiano.

Sin embargo, no debemos olvidar que la ninfoplastia —es decir, la cirugía que busca reducir el tamaño de los labios genitales— es una mutilación de tipo II según la Organización Mundial de la Salud (Gardey, 2021: 115). Finalmente, el hecho de que una buena parte de lo que hoy en día sabemos sobre el clítoris tenga como origen la ablación sexual femenina dice mucho sobre la historia del placer femenino.

Después de explicar las complejidades que entraña la reconstrucción de los clítoris mutilados, Brune se pregunta si las otras mujeres, aquellas que no hemos sido mutiladas, disponemos realmente de él: ¿contamos con un clítoris?, ¿lo hemos construido en nuestra cabeza? Si muchas mujeres no lo han perdido por culpa de un cuchillo, sí lo han hecho por la falta de educación sexual y la cultura vigilante y represora (Brune, 2012: 36). ¿Podemos hablar entonces de diferentes tipos de mutilaciones? La historia del clítoris tiene distintas aristas, y sin duda la más dolorosa es la de las extirpaciones físicas. Sin embargo, sería ingenuo pensar que las mutilaciones del clítoris no tienen relación con las mutilaciones psíquicas, encabezadas por Freud, y con las textuales, que van desde borrar el clítoris en los libros de anatomía hasta la poca presencia que tiene en la literatura y el cine.

Catherine Malabou empieza su libro sobre la ausencia del clítoris en la filosofía con una oda al cambio que han generado sus últimas reformulaciones médicas. No obstante, muy pronto reconoce la urgencia de seguir reflexionando sobre el tema porque el borramiento físico y psíquico parece no tener tregua (2021: 16). Si bien podemos admitir sin dificultad, en pleno 2024, que el clítoris está de moda,⁴ no podemos ignorar que, pese a los más de veinte años que han pasado de la publicación del texto de O'Connell, expertas en la materia como Laura Morán, sexóloga y autora del libro *Orgas(mitos)* (2019), aseguran que todavía la mayoría de las mujeres, un 70% aproximadamente, no conoce realmente el clítoris, a veces solo el glande y no les queda claro cómo funciona. Para O'Connell el hecho de que el clítoris siga siendo desconocido para la gran mayoría de las personas, tantos años después de su reformulación, es parte del contexto cultural de la sexualidad femenina, que ha estado encerrada en la vergüenza y la ignorancia (2020).

⁴ Además de la bibliografía que citamos en este texto, y de las obras que comentaremos al final, podemos mencionar la tienda *ClitoClito* [[<www.instagram.com/clito.clito/>](https://www.instagram.com/clito.clito/)], que crea joyas en Berlín, así como el proyecto *Gangduclito* [[<www.instagram.com/gangduclito/>](https://www.instagram.com/gangduclito/)] en Francia, para educar y difundir. Las artistas mexicanas Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe compusieron una divertida canción sobre el clítoris; además, breves videos informativos circulan por las redes sociales y documentales como *Le Clitoris, ce cher inconnu* (2004) y *Mi nombre es clitoris* (2019) llegaron a la pantalla, lo que ha contribuido a que esta parte de la anatomía femenina se mencione con mayor frecuencia en programas de radio y podcasts como “Nos Tocamos”, en México [[<www.nostocamos.com>](https://www.nostocamos.com)], y “Acabar”, en Argentina [[<www.instagram.com/acabarpodcast/>](https://www.instagram.com/acabarpodcast/)], sin olvidar, por supuesto, el auge que han tenido los juguetes sexuales mejor conocidos como “succionadores del clítoris”.

Mutilaciones físicas

Aunque no sabemos con exactitud cuándo se empezaron a realizar las mutilaciones sexuales femeninas, es importante indagar sobre el tema para romper con el mito de que estamos frente a un problema de países principalmente africanos, ya que es una práctica que se ha realizado en el llamado Occidente desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Gardey señala que la clitorrectomía aparece como una solución médica a partir del momento en que el cirujano francés Ambroise Paré publicó en 1573 su tratado *Monstres et prodiges*, en el que establece una relación entre un clítoris grande y el homoerotismo femenino (Gardey, 2021: 29), y es este el momento en que se empieza a criminalizar a las mujeres lesbianas por representar una amenaza frente al orden familiar y social. Jacques Daléchamps, médico botanista, también jugó un papel importante al inventar “la lesbiana como problema y la escisión como solución”.⁵ Gardey también asegura que la clitorrectomía se realizó por ginecólogos y psiquiatras, sobre todo en Europa y Estados Unidos, desde principios del siglo XIX hasta la primera parte del siglo XX (2021: 33 y 37). Aunque Malabou, por su parte, aclara muy pronto en su libro que las clitorrectomías están presentes en muchas culturas, también remite esta práctica a las terapias de la histeria. Sin embargo, Kate Lister, en *Una curiosa historia del sexo* (2021), tiene una idea distinta: “Ya que la mutilación genital femenina (MGF) sigue siendo una de las principales preocupaciones en África, Asia y Oriente Medio, es importante recordar la participación de Occidente en esta práctica bárbara” (55). Al parecer los primeros registros que hay de este tipo de mutilaciones fueron descritas por Estrabón (64 a. C.-24 d. C.) y se realizaron en Egipto, pero Lister retoma dos descripciones de la Antigüedad, donde los clítoris “grandes” eran mal vistos y por ende debían ser mutilados, lo cual significa que estas prácticas se realizaron mucho antes de lo que comúnmente pensamos. Ya en el siglo I el ginecólogo Sorano de Éfeso escribió:

Sobre el clítoris excesivamente grande, que los griegos llaman la ninfa ‘masculinizada’: la característica que presenta la deformidad es un gran clítoris masculinizado. De hecho, algunos afirman que su carne se pone erecta como en los hombres como si estuviera en busca de relaciones sexuales frecuentes. Lo remediarás de la siguiente manera: con la mujer en posición supina, abriendo las piernas, es necesario sostener [el clítoris] con unas pinzas giradas hacia el exterior, para que se pueda ver el exceso, y cortar la punta con un bisturí, y, finalmente, con la diligencia adecuada, cuidar la herida resultante. (Lister, 2022: 56)

⁵ “la ‘tribade’ comme problème et l’excision comme solution”.

A partir de este momento distintas versiones de este procedimiento se repiten en otros textos. Así, durante el siglo VI, Atilius de Amida escribió en su *Enciclopedia Médica*:

Haga que la chica se siente en una silla mientras un joven musculoso, de pie detrás de ella, coloca sus brazos debajo de sus muslos. Haga que él separe y estabilice sus piernas y todo su cuerpo. De pie frente a ella, el cirujano agarra el clítoris con unas pinzas de boca ancha con la mano izquierda y lo estira hacia fuera, mientras que con la mano derecha lo corta en el punto próximo a las pinzas del fórceps. Es apropiado dejar que quede una longitud de ese corte, del tamaño de la membrana que está entre las fosas nasales, para quitar solo el material sobrante; como he dicho, la parte que hay que quitar está en ese punto justo del fórceps. Ya que el clítoris es una estructura parecida a la piel y se estira en exceso, no corte demasiado, pues puede producirse una fístula urinaria. (Lister, 2022: 57)

¿Cómo no ver en estos ejercicios médicos una normalización de los tamaños y las formas de los cuerpos femeninos que hasta la fecha seguimos padeciendo? Los clítoris grandes eran una amenaza, pues parecían micropenes y, en la Antigüedad, eran considerados la causa del lesbianismo y de una sexualidad exacerbada, visión que predominó hasta el siglo XX. Tal como recoge Lister en su estudio, el miedo a que un clítoris fuera usado como pene y la obsesión con los clítoris grandes también aparece en los textos del médico islámico Avicena (980-1037 d. C.) y de Albucasis (936-1013 d. C.), quien escribió: “El clítoris puede crecer en tamaño por encima del orden de la naturaleza de manera que adquiera un aspecto horriblemente deformado; en algunas mujeres se vuelve erecto como el órgano masculino y llega al coito [...], esto también hay que cortarlo”. Y Bienville, médico francés del siglo XVIII, continúa Lister, “estaba seguro de que las mujeres que padecían ‘furor uterino’ tenían el clítoris más grande que las ‘mujeres’ discretas” (2022: 62 y 74), y para muchos médicos de su tiempo, si el clítoris era grande, significaba que lo habían frotado excesivamente. Alexandre Parent de Châtelet, otro médico francés, a principios del siglo XIX analizó los genitales de un grupo considerable de trabajadoras sexuales y se sorprendió de no encontrar diferencias con los genitales de las mujeres “decentes”. Y Thomas Bartholin, anatomista neerlandés, llamó al clítoris “el desprecio de la humanidad”, aseguraba que a las mujeres que lo utilizaban mucho les crecía desproporcionadamente y escribió lo siguiente:

Tulpio tiene una historia similar sobre una que lo tenía tan largo como la mitad de un dedo de hombre, y tan grueso como el pene de un niño, lo que la hacía estar dispuesta a relacionarse con mujeres de manera carnal. Pero cuanto más aumenta esta parte, más entorpece al hombre en sus

asuntos. Porque en el momento de la cópula se hincha como los genitales de un hombre, y estando erecto provoca la lujuria. (Lister, 2022: 66-7)

En palabras de Nicolas Venette, autor de un manual de sexo de 1686, cuando se hinchan “impiden la entrada en el patio” y cuando los labios son largos “es necesario cortarlos en las doncellas antes de que se casen” (Lister, 2021: 67).

A través de este recorrido podemos recoger algunas conclusiones: un clítoris grande significaba una amenaza por su parecido con el pene, pero también porque dificultaba la entrada de dicho miembro en la vagina; algunos médicos pensaban que la masturbación provocaba un clítoris hipertrofiado y otros, al revés, que un clítoris grande invitaba a la depravación. Pero lo que me parece más relevante es insistir en que la mutilación sexual femenina siempre ha existido en las culturas llamadas “civilizadas”, cobijadas bajo la mirada médica con la pretensión de “curar”. Cuando este tipo de procedimientos sucede en un país africano, lo llaman ablación genital, pero si se práctica en un país europeo recibe el nombre de clitorrectomía. Los médicos se obsesionaron desde la Antigüedad con los clítoris, iniciando lo que hoy reconocemos como la normalización de los cuerpos femeninos y controlando la sexualidad de las mujeres, ya que “atacar al clítoris es algo más que frenar el deseo femenino, es proteger la primacía del pene. El clítoris proporciona placer sin penetración por lo que no hace falta que un hombre tenga el mando” (Lister, 2022: 81).

Hay que recordar que dentro de este recorrido no todos los médicos fueron tan sanguinarios como el ginecólogo inglés Isaac Baker Brown, quien pasó a la historia como “el más notorio defensor inglés de la brigada anticlitoris”, y “el villano de pantomima de la ginecología victoriana” (Lister, 2022: 75). Brown fue un médico muy respetado y fundó en 1858 un hospital para tratar las “enfermedades de las mujeres” con cirugías. Realizó cientos de clitorectomías para curarlo todo: desde la ceguera y la locura hasta el dolor de espalda y de cabeza, pasando evidentemente por la infertilidad, pero sobre todo la masturbación y la histeria. En su libro *On the Curability of Certain Forms of Insanity, Epilepsy, Catalepsy, and Hysteria in Females* explica que anestesiaba a las mujeres con cloroformo, y prefería cortar los clítoris con tijeras (Brown, 1866: 17-8), para luego introducirles un grano de opio por el recto.

En las mujeres solteras la clitorectomía resolvía los dolores menstruales, los sangrados irregulares y el flujo vaginal, pero también el querer escapar de casa, tomar los hábitos religiosos, trabajar como enfermera, o simplemente ser melancólica; mientras que en las mujeres casadas su procedimiento resolvía la infertilidad, los abortos prematuros y hasta la aversión de tener sexo con el marido. Varios casos del libro de Brown describen a mujeres de cincuenta años o más, en los que hoy podemos reconocer fácilmente los síntomas de la menopausia, incluido el insomnio. Después de varios años de práctica, y cientos de mujeres mutiladas, fue

expulsado de la Sociedad Obstétrica de Londres, y sus teorías fueron rechazadas. Pero hay dos detalles de esta historia que me gustaría resaltar aquí: el primero son las palabras que dijo durante su juicio; el segundo es recordar que no se le condenó por haber mutilado a cientos de mujeres, sino por otras razones. Empecemos con el juicio, cuando se defendió diciendo: “Afirmo que todos mis colegas presentes en esta sala han realizado esta operación [...], no mi operación—recuerden, caballeros—, sino una operación, como el Dr. Haden ha demostrado, que se ha practicado desde los tiempos de Hipócrates” (Lister, 2022: 76).⁶

De alguna forma sabemos que muchos médicos fueron igualmente culpables, pero a diferencia de Brown quizás fueron más discretos. Y es esta discreción la que nos lleva al segundo detalle relevante: al final no lo acusaron por lo atroz de su práctica, sino por haber falseado y exagerado sus resultados; por hacerse demasiada publicidad y beneficiarse económicamente; pero también por haber operado a mujeres casadas sin el consentimiento de sus maridos (Gardey, 2021: 40). Romper así con lo que en la actualidad llamamos pacto patriarcal lo llevó a la ruina, pero hoy sabemos que la clitorectomía no desapareció y siguió realizándose en otros países. Como ya mencionamos, hasta hace muy poco tiempo todavía se realizaba para “curar” el onanismo, la ninfomanía, la histeria y otros trastornos psíquicos, cauterizando, reduciendo o extirpándolo. En Estados Unidos, por ejemplo, en la primera mitad del siglo XX, si una mujer casada tenía preferencia por el autoerotismo, lo cual era incompatible con sus obligaciones conyugales, o mostraba un poco de desinterés por el marido, había que restaurar sus instintos sexuales. En esa misma época se empezó a realizar la llamada “circuncisión femenina” (Gardey, 2021: 43) para quitar el capuchón al clítoris, con el fin de que las mujeres logaran el orgasmo con mayor facilidad, y todavía hoy hay cirujanos plásticos que realizan esta intervención, aunque sea considerada mutilación genital por la OMS.

Mutilaciones psíquicas

Al padre del psicoanálisis se le ha llamado, en el contexto de esta historia del clítoris, “el gran extirpador” (Malabou, 2021: 40) y se le considera, además, el “padre del orgasmo vaginal” (Gardey, 2021: 59). Para Malabou, las primeras veces que aparece el clítoris en los textos sobre sexualidad es para contribuir a su desconocimiento al asimilarlo al pene, y su ejemplo perfecto de borradura se encuentra en Freud, aunque, como acabamos de ver, desde la Antigüedad ya había sido asimilado, por lo menos en el caso de los clítoris grandes. De esta forma, veremos que la visión de los médicos que hemos mencionado resuena en los textos de Freud.

⁶ El especialista francés Léopold Deslandes también aprobaba las clitorectomías al aseverar: “Realizamos entonces lo que hacemos todos los días cuando amputamos un miembro; sacrificamos lo accesorio por lo principal, la parte por el todo” (Gardey, 2021: 39). [“On fait alors comme tous les jours quand on ampute un membre; on sacrifie l'accessoire pour le principal, la partie pour le tout”].

Si bien es cierto que Freud abrió el tema de la sexualidad, y sobre todo de la infantil como algo “normal”, su visión sobre el desarrollo sexual de las mujeres ha sido fuertemente criticada por diferentes feministas.⁷ Y aunque con frecuencia se justifica la asimetría que mantiene entre lo masculino y lo femenino diciendo que era “un hombre de su tiempo” (Gardey, 2021: 48), el hecho de que haya sostenido la misma versión sobre la sexualidad femenina durante toda su obra, sin haber escuchado las críticas de algunas psicoanalistas de su época, como Karen Horney y Melanie Klein (quienes criticaron las nociones de ausencia y envidia del pene) nos obliga a regresar una y otra vez a sus ideas principales, para, en este caso, evidenciar nuevamente el daño que provocó en tantas generaciones posteriores. En “Tres ensayos de teoría sexual”, publicados en 1905, Freud anota:

Con respecto a las manifestaciones sexuales autoeróticas y masturbatorias, podría formularse esta tesis: La sexualidad de la niña pequeña tiene un carácter enteramente masculino. Más aún: si supiéramos dar un contenido más preciso a los conceptos de “masculino” y “femenino”, podría defenderse también el aserto de que la libido es regularmente, y con arreglo a la ley, de naturaleza masculina, ya se presente en el hombre o en la mujer, y prescindiendo de que su objeto sea el hombre o la mujer. (1983: 200)

Freud regresa a su tesis de que no existe una libido propiamente femenina en su conferencia sobre “La feminidad”, donde dicta: “Como quiera que sea, la expresión ‘libido femenina’ carece de todo justificativo” (1979a: 122). Ahora bien, la sexualidad de la niña tiene un carácter masculino porque, como dice en “Sobre la sexualidad femenina”, el clítoris es un “análogo al miembro viril”, mientras que la vagina es “propiamente femenina” (1979b 230). Freud sabe que el clítoris es una zona erógena importante y que “el onanismo es el poder ejecutivo de la sexualidad infantil” (1979a: 118), por lo que “la niña pequeña, que hasta ese momento había vivido como varón, sabía procurarse placer por excitación de su clítoris” (117). Esta idea de relacionar el clítoris con la masturbación sin duda nos recuerda lo que decían los médicos de la Antigüedad: ¿No resuena la idea del “clítoris masculinizado” al que refería Sorano de Efeso con las palabras de Freud cuando afirma que las mujeres que “mantienen su quehacer clitorídeo” son activas, como los machos? (Freud, 1979a: 120).

⁷ Véase, por ejemplo, Luce Irigaray (1974), *Speculum. De l'autre femme* (Paris, Éditions de Minuit); Monique Wittig (2005 [1992]), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (Javier Sáez y Paco Vidarte (trads.), Madrid, Egales); Simone de Beauvoir (2005 [1949]), *El segundo sexo* (Juan García Puente (trad.), Buenos Aires, Sudamericana); Hélène Cixous (1995 [1979]), *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura* (Ana María Moix (trad.), Madrid, Barcelona, Anthropos).

Los deseos sexuales de la niña, “con frecuencia activos” (Freud, 1979a: 117) por la presencia del clítoris y su relación con la virilidad, es decir, “el goce de su sexualidad fálica”, será estropeado “por el influjo de la envidia del pene. La comparación con el varón, tanto mejor dotado, es una afrenta a su amor propio; renuncia a la satisfacción masturbatoria en el clítoris, desestima su amor por la madre y entonces no es raro que reprima una buena parte de sus propias aspiraciones sexuales” (117). Por esto resulta tan catastrófico para la historia del placer femenino el hecho de que Freud no haya escuchado las críticas en torno a la envidia del pene. La lectura del clítoris activo y la vagina pasiva será una constante en su obra, y no sería tan problemática si no estuviéramos obligadas a abandonar el placer del clítoris para asumir la pasividad propia de las mujeres maduras. Mientras que la sexualidad de la niña gira en torno al clítoris, la sexualidad de la mujer adulta debe desplazarse a la vagina para alejarse de la virilidad y conseguir la femineidad y madurez esperada. Esta idea aparece en los textos de Freud desde 1905, la repite cuando menos en 1931 y 1933, y es en “La vida sexual de los seres humanos” donde lo explica con mayor claridad:

De la niña sabemos que a causa de la falta de un gran pene visible se considera gravemente perjudicada; envidia al varón tal pertenencia y por este motivo, esencialmente, desarrolla el deseo de ser hombre, deseo que se retomará más tarde en la neurosis sobrevenida a causa de un fracaso en su papel femenino. Por lo demás, en la infancia el clítoris de la niña desempeña enteramente el papel del pene; es el portador de una particular excitabilidad, el lugar donde se alcanza la satisfacción autoerótica. Para que la niña se haga mujer importa mucho que el clítoris ceda a tiempo y por completo esa sensibilidad a la vagina. (1984: 290)

El placer vaginal se consigue entonces al pasar de la fase preedípica a la edípica, y la idea de mujer femenina en Freud solo es posible con el desplazamiento del placer del clítoris a la vagina. Es por todo esto por lo que Gardey sentencia: “Innovador cuando afirma que la frigidez de las mujeres está ligada a la represión sexual, se vuelve conservador cuando precisa que es sobre todo el carácter ‘inauténtico’ del orgasmo clitoriano lo que explica esta frigidez” (2021: 48).⁸ Así se refuerza la diferencia entre orgasmo vaginal y clitoriano que todavía aparece hoy en día en artículos del corazón, en periódicos y revistas no especializadas. Las consecuencias de esta mutilación psíquica del clítoris fueron enormes en las generaciones posteriores, e incluso hoy en día muchas mujeres se siguen pensando frías por no alcanzar el orgasmo a través de la penetración. Y aunque los estudios actuales de

⁸ “Novateur quand il stipule que la frigidité des femmes est liée à la répression sexuelle, il se fait conservateur quand il précise que c’est d’abord le caractère ‘inauthentique’ de l’orgasme clitoridien qui explique cette frigidité”.

sexología insisten en que la mayoría de las mujeres no llegamos al orgasmo únicamente a través del coito, seguimos imbuidas en la cultura de la penetración. Por eso Gardey sostiene que el psicoanálisis de entonces no ayuda a romper con la normativización de la heterosexualidad y del matrimonio, y reitera la naturalización de lo femenino al reconducirla a la sublimación maternal (2021: 50). Aunque Freud no fue el único médico en reforzar la idea de los dos tipos de orgasmos, sí fue el que mayor influencia tuvo, no solo en el mundo médico, sino más allá.

La historia de la psicoanalista Marie Bonaparte, mujer de letras, paciente, amiga y mecenas de Freud, es bien conocida: frustrada por no conseguir el tan mencionado orgasmo vaginal, realizó un estudio que publicó en 1924 en una revista médica con el pseudónimo A. E. Narjani, titulado “Consideraciones sobre las causas anatómicas de la frigidez en la mujer”.⁹ Quiriendo resolver el tema de su supuesta frigidez, analizó a más de 230 mujeres parisinas y concluyó que quienes tenían el clítoris más cerca de la vagina llegaban al orgasmo con mayor facilidad. Así fue como identificó que su clítoris estaba muy lejos de la vagina (a más de 2,5 cm) y, obsesionada con el tema, contrató a un cirujano para que reposicionara su clítoris, operación que repitió dos veces más sin obtener los resultados esperados. Gardey nos recuerda que la princesa Bonaparte comparó en 1948 las clitorectomías que se realizaban en Alemania en los años veinte con las ablaciones sexuales en África, encontrando paralelismos entre la intimidación sexual psíquica de Occidente y las mutilaciones rituales de las sociedades “primitivas”; al señalar que la represión simbólica se vive desde la infancia Marie “inventa la escisión psíquica como categoría principal para pensar Occidente” (Gardey, 2021: 52).¹⁰ Al parecer quería convencer a Freud de que no se podía renunciar al placer clitoriano. No obstante, “el padre del orgasmo vaginal” no la escuchó.

Otro ejemplo de la influencia que tuvo la distinción entre el orgasmo clitoriano y el vaginal lo podemos encontrar en el caso que rodeó a la película pornográfica más famosa de la historia: *Garganta Profunda*, dirigida por Gerardo Damiano en 1972. La historia es sencilla: una mujer se da cuenta de que no tiene orgasmos cuando tiene relaciones sexuales y en una visita médica descubre que tiene el clítoris en la garganta. En el 2005 se realizó un revelador documental titulado *Dentro de garganta profunda*, en donde se narran los avatares de los actores (la protagonista denunció las palizas y los abusos sexuales a los que fue sometida), directores y productores. Después de pasar por serios problemas, tanto a nivel político como con las mafias en Estados Unidos, se realizó un proceso judicial buscando censurarla, lo que provocó la división del público: por un lado, algunos defensores de la película abogaban por la libertad de expresión y otros la justificaban

⁹ “Considérations sur les causes anatomiques de la frigidité chez la femme”. En la bibliografía esta referencia aparece con el nombre de Marie Bonaparte, no con su pseudónimo.

¹⁰ “invente l’excision psychique comme catégorie majeur pour penser l’Occident”.

diciendo que las mujeres tenían derecho a una vida sexual satisfactoria; pero los que estaban en contra decían que era un mal ejemplo para las mujeres porque ponía el acento en el tipo de orgasmo equivocado: el clitoriano, lo que podía conducir a que las mujeres pensarán que este tipo de orgasmo era normal y sano. De hecho, les preocupaba que las mujeres pensarán que el orgasmo clitoriano era suficiente, lo cual, para el fiscal del juicio, alimentaba la ignorancia. Si bien es cierto que poca gente pensaba en el orgasmo femenino en esa época, poco se habló de que en realidad la película no trataba del placer femenino, sino de una fantasía masculina recurrente: la felación.

Mutilaciones textuales

Lo que propongo llamar mutilaciones textuales también encuentra sus primeras huellas en los griegos, y se refiere a la manera en que el lenguaje en particular, y diferentes discursos en general (médicos, psicoanalíticos, históricos, artísticos y pedagógicos), también forman parte de la “cultura de la clitorectomía”, ya sea a través del silencio, la prohibición o el desprecio. Después de reconocer múltiples logros de las luchas feministas, para Lister uno de sus puntos débiles es que no se ha logrado desafiar el penecentrismo. La cantidad de palabras en argot que se utilizan para referir al clítoris es insignificante comparada con las que refieren al pene; este es un ejemplo más de la invisibilización del placer sexual femenino encarnada en el lenguaje.

Para los romanos el clítoris (*landica*) era una palabra obscena y prohibida y “el poeta y escritor satírico Marcial (41-104 d. C.) se burlaba del clítoris llamándolo ‘mancha monstruosa’” (Lister, 2022: 59). Esta parte de la anatomía femenina no se menciona con frecuencia en la época medieval, y cuando se habla de él los médicos repetían opiniones antiguas y amenazaban con cortarlo. La palabra “clitorismo” apareció por primera vez en el *Medical Lexicon: A Dictionary of Medical Science* de 1854: significaba el abuso del clítoris y refería a un clítoris exageradamente grande; mientras que “se habla de ‘clitorizar’ para expresar el tocamiento lascivo de esta parte” (Malabou, 2021: 11-2). Tanto Galeno como Sorano de Efeso llamaron al clítoris “ninfa”, porque está escondido debajo de los labios, “como las jóvenes novias se esconden bajo su velo” (Lister, 2022: 53-6). La palabra ninfa refiere así al deseo, pero, como deplora Malabou, en el ámbito artístico “las ninfas de la ninfa no se nombran” (2021: 29) ni en Boccaccio, ni en el atlas de Warburg, ni en la *Nadja* de Bretón, ni en el análisis que Agamben realiza en su texto *Ninfas*. Malabou reconoce ahí la primera borradura: la ninfa en realidad no tiene clítoris, es pura imagen, fantasía erótica que el amante interioriza y retiene en su pensamiento, “la ninfa es la mujer convertida en idea” (33). Cómo no pensar en aquella sentencia que escribió en los años setenta Cixous en *La risa de la Medusa*: “es a los hombres a quienes les gusta jugar a muñecas” (1995: 17).

Las descripciones imprecisas del clítoris dominan casi toda su historia, y en cuanto a los discursos históricos y médicos, el clítoris aparece y desaparece sin cesar: “en el que posiblemente sea el acto de *mansplaining* más exitoso de toda la historia de la humanidad, dos anatomistas del Renacimiento afirmaron con orgullo entre 1559 y 1561 haber ‘descubierto’ el clítoris”: Realdo Colombo y Gabriel Fallopio (Lister, 2022: 63). Aunque ambos señalaron la importancia del clítoris para el placer, y no estaban obsesionados con cortarlo, no deja de sorprender el sesgo colonizador y eurocentrista; después de haber sido mutilado durante siglos ¿cómo es posible que hablen de “descubrimiento”? Los estudiosos del Medievo argumentan que el conocimiento sobre el clítoris de los griegos y los árabes se perdió por culpa de las traducciones, “lost in translation”, comenta Gardey (2021: 22), pero curiosamente la práctica de la mutilación no parece haberse perdido.

De cualquier forma, el clítoris no permanecería mucho tiempo en el panorama, pues la disputa entre los dos anatomistas por haberlo descubierto primero llegó a su fin cuando Vésale, el maestro de ambos, diluyó la controversia al negar el descubrimiento de sus pupilos y reafirmó “la tradición disponible según la cual el clítoris es un hecho patológico, presente sólo en las ‘mujeres hermafroditas’”,¹¹ borrándolo de nuevo (Gardey, 2021: 24). Estas últimas mutilaciones textuales solo durarían poco más de cien años, pues en 1672 Regnier de Graaf “descubrió” el clítoris de nuevo.

Una de las mutilaciones textuales más escandalosas sucede cuando el clítoris aparece en 1901 (pequeño y mal ilustrado) en uno de los libros de texto en lengua inglesa más reconocidos, *Gray’s Anatomy*, pero en la versión de 1948 desaparece. El tema de las anatomías es más complejo de lo que parece. Lisa Jean Moore y Adele Clarke hacen un análisis de los libros de anatomía en inglés para cuestionar el lugar que ocupa esta rama de la biología en el imaginario médico y en el público en general (1995). Normalmente se presentan las imágenes anatómicas como científicamente verdaderas, como un conocimiento neutral y universal. Para deconstruir estas ideas, Moore y Clarke demuestran que la anatomía es inestable, pues las imágenes de los genitales femeninos se han ido construyendo social y culturalmente a través del tiempo.

Las autoras descubrieron que muchos textos publicados entre 1850 y 1900 representan el pene como activo y dinámico, mientras que el clítoris (si es que lo nombran) es descrito como pasivo y sin importancia. Casi todas las anatomías que lograron revisar de 1900 a 1952 representan a la mujer embarazada; por lo general la estructura masculina está muy desarrollada, mientras que la de la mujer es descrita como “rudimentaria”, y es rarísimo encontrar discusiones sobre cómo funciona el clítoris. La *Anatomía Sexual Humana* de Robert Latou Dickinson de 1933

¹¹ “la tradition disponible selon laquelle le clitoris est un fait pathologique, présent uniquement chez les ‘femmes hermaphrodites’”.

es una de las pocas excepciones. Muchos libros de anatomía realizados entre 1953 y 1971 siguen omitiendo el clítoris: a veces no lo nombran, aunque parece que está dibujado, otras ni lo nombran ni lo dibujan. En los años setenta un texto, por ejemplo, de David Sinclair muestra un pene durante el orgasmo y el clítoris ni siquiera aparece. Finalmente, lo que podemos concluir del texto de Moore y Clarke es que para encontrar más representaciones del clítoris las autoras tuvieron que acercarse a libros sobre sexología, y a los trabajos que realizaron grupos feministas en la década de los 70 y 80.¹²

Sabemos que en 1953 apareció el libro de Alfred Kinsey et al. sobre sexualidad femenina y en 1966 el trabajo de Masters y Johnson sobre orgasmo femenino. Ambos estudios atacaron las ideas de Freud, y reafirmaron el orgasmo clitoriano como central para la satisfacción de las mujeres. Estos dos textos tuvieron una repercusión enorme, incluso fuera de Estados Unidos, e inspiraron el famoso *The Hite Report on Female Sexuality* (1976) de Shere Hite, que corrigió y actualizó la información de sus predecesores, impactando positivamente en la vida sexual de millones de mujeres. Pero después de estas cruciales publicaciones, hoy las preguntas obligadas son: ¿por qué los libros de anatomía no fueron modificados?, ¿por qué las representaciones del placer femenino en Hollywood y en la pantalla chica siguen dependiendo predominantemente de la penetración?, ¿por qué sigue imperando en la literatura lo que Lucía Guerra llamó “penetración fálica como instancia nuclear”? (1992: 60).

Por último, también en filosofía encontramos algunos ejemplos de mutilaciones textuales. En su *Historia de la sexualidad*, como bien señala Malabou, “Michel Foucault no dedica una sola línea al clítoris, como no sea para referirse al de un hermafrodita, ‘monstruoso’. Al margen de ello, no considera en ningún momento su papel en el uso de los placeres. Tal vez porque sería difícil poner totalmente en tela de juicio, a su respecto, la ‘hipótesis represiva’” (2021: 18). Por esta razón Malabou concluye su comentario sobre Foucault reforzando la idea de que el discurso filosófico occidental está gobernado por el falogocentrismo. Cabe señalar que Foucault parece estar replicando algunos gestos de la Antigüedad al relacionar el clítoris con la monstruosidad, y al mismo tiempo tampoco recoge, en su revisión sobre el onanismo, las condenas de lesbianismo contra las mujeres que tenían la libido elevada. Estas críticas se unen a la que ya había desarrollado Silvia Federici en su *Calibán y la Bruja*:

Como señalamos, el análisis de Foucault sobre las técnicas de poder y las disciplinas a las que el cuerpo se ha sujetado ignora el proceso de

¹² “Thomas and Thea Lowry’s *The Clitoris*, the Boston Women’s Health Book Collective’s *Our Bodies, Our selves*, and the Federation of Feminist Women’s Health Centers’ *A New View of a Woman’s Body*” (Moore y Clarke, 1995: 292).

reproducción, funde las historias femenina y masculina en un todo indiferenciado y se desinteresa por el ‘disciplinamiento’ de las mujeres, hasta tal punto que nunca menciona uno de los ataques más monstruosos contra el cuerpo que haya sido perpetrado en la era moderna: la caza de brujas. (2011: 14)

Este punto es muy importante para nuestra lectura de las mutilaciones textuales, ya que “en el caso de la caza de brujas el ‘discurso interminable sobre sexo’ no fue desplegado como una alternativa a, sino en servicio de la represión, la censura, el rechazo” (Federici, 2011: 295). No podemos olvidar que las primeras mujeres a las que acusaron de brujería y quemaron vivas fueron a las parteras y a las curanderas (quienes tenían en sus manos el conocimiento del cuerpo femenino), pero también a las mujeres que vivían su sexualidad de manera libre, señalando los clítoris grandes como prueba irrefutable de que el diablo se los había besado.

Para no concluir: la clitorevolución

¿Serán sobre todo las mutilaciones textuales las que provocan que hoy en día la gran mayoría de las mujeres no tengan la información necesaria para vivir una sexualidad segura, consensuada y, sobre todo, placentera? “La cultura de la clitorrectomía” (Malabou, 2021: 68) tiene muchos rostros y hemos tratado de mostrar tres en este ensayo —las mutilaciones físicas, psíquicas y textuales— con la intención de subrayar la urgencia de realizar estudios interdisciplinarios para poder contrarrestarlas. El hecho de que haya tantos desacuerdos sobre la función sexual femenina, y de que se hayan tardado tanto en mostrar la conformación anatómica completa del clítoris, habla de un problema estructural. Élixa Brune se queja de que la medicina se haga cargo de las enfermedades, pero no de la sexualidad femenina; el disfrute no solo es un tema de bienestar, sino de salud. Sabemos que la medicina libra sus propias batallas, pero el analfabetismo sexual se debe combatir desde diferentes frentes; quizás por esto Nadezhda Tolokónnikova, del colectivo *punk-rock* feminista Pussy Riot, propuso “la clitorrevolución” (Malabou, 2021: 14).

Como parte de la subversión recientemente encontramos en las artes plásticas un trabajo contundente para visibilizar y concienciar sobre el tema. Por un lado, están los proyectos e iniciativas de *street art* en diferentes ciudades del mundo, como *Clitorisity*,¹³ en el que grupos de mujeres pintan con tizas de colores clítoris gigantes en las banquetas, explanadas, parques y muros. También se han forrado postes y bardas en algunas ciudades europeas con carteles que exhiben hermosos clítoris de colores que ahora están a la venta:¹⁴ cuando el clítoris aparece en blanco, el texto que lo acompaña proclama “no es un fantasma”, pero si es de color dorado

¹³ <www.instagram.com/clitorisity>

¹⁴ <<https://gangduclito.com>>

dice “no es una leyenda”, dependiendo del tono también anuncia que no se trata de un pretzel, ni de un alien, evocando irónicamente el famoso cuadro de Magritte “Ceci n’est pas une pipe” (“Esto no es una pipa”), que problematiza la relación entre la realidad, la representación y el lenguaje. Por otro lado, están los proyectos artísticos individuales como el de Sophia Wallace, titulado *Cliteracy*, conformado por varias piezas. La artista hace anuncios espectaculares con la leyenda “Democracy without cliteracy is a phallusy”, creando dos neologismos que refieren a la alfabetización del clítoris y a la intrínseca relación entre el falo y la falacia, resaltando la dimensión política de esta lucha por el (re)conocimiento y la visibilidad del cuerpo femenino. En otras creaciones la artista incluyó la palabra clítoris en canciones infantiles y organizó un tipo de *performance* con la idea de “póngale la cola al burro”, donde se debe colocar el clítoris que te dan en alguna obra dentro del museo: ¿cómo no aprovechar y devolverles a las ninfas lo que les fue borrado? Un guiño travieso permea así su obra, dotándola de un humor extraño, difícil de clasificar, porque no se trata de un humor negro, pero tampoco opaca ni minimiza el activismo y la denuncia —bastaría pensar qué significan y qué funciones han tenido, por ejemplo, las canciones infantiles en el entramado social. En este mismo tono juguetón, pero desafiante a la vez, construyó una suerte de toro mecánico (o balancín dorado) en forma de clítoris, que podía ser montado en un rodeo, y tanto hombres como mujeres debían aferrarse a la punta (o glande) para no fracasar, es decir, para no caer. Tanto el *Clit Rodeo* como las esculturas del clítoris que realiza Wallace resaltan la belleza y la sutileza de su forma, y la artista busca trabajar con piedra y acero para que no se destruyan, para que los clítoris no desaparezcan de nuevo, como ha sucedido tantas veces a través de la historia. La manera en que Wallace conjuga la estética y la crítica es muy afortunada: así, *Formless* está creada con láminas rectangulares de plástico transparente suspendidas del techo una detrás de la otra, y con láser esculpe en tercera dimensión la forma completa del clítoris sobre las láminas. El resultado es una escultura vacía, evidenciando de modo sutil y, al mismo tiempo, poderoso la invisibilización histórica del órgano sexual del placer femenino, otra vez jugando con la representación, pero ahora desde el vacío. La artista también creó unas gafas (*CLITglass*) a través de las cuales se puede mirar el mundo, en un gesto muy simbólico, como si quisiera desafiar la mirada falogocéntrica que parece dominarlo todo, tanto el interior como el exterior de los museos.

Al final del día ¿qué sería del trabajo de O’Connell sin todas las representaciones culturales que tenemos? Los textos que hemos estado citando también son un buen ejemplo de estos dialogismos. Malabou retoma la conferencia TED que la ginecóloga Odile Buisson presentó en el 2014, y consagra al clítoris hermosas palabras que rara vez encontramos cuando se habla de su funcionamiento. Pero el intercambio va en ambas direcciones: las diferentes borraduras físicas y psíquicas del retrato del clítoris que hace la filósofa la ayudan a informarnos sobre el tema,

pero al mismo tiempo le permiten repensar lo femenino en filosofía. De esta forma vemos cómo no solo las humanidades son una herramienta indispensable para la medicina, sino que el diálogo entre disciplinas genera nuevos horizontes.

Sí, pareciera que el clitoris está de moda, pareciera que se ha hecho mucho por visibilizarlo, y con todo la mayor parte de las personas sigue sin conocerlo completo. Todavía hay mucho por hacer. Reivindiquemos y apropiémonos de las palabras “clitorismo” y “clitorizar”, hagamos virales las series, las películas y los libros que han empezado a representar mejor el placer femenino en su diversidad, multiplicidad y riqueza, continuemos, desde todos los frentes, con la clitorrevolución, porque aquí nada ha concluido. La historia del placer femenino apenas se está reescribiendo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbato, Randy y Fenton Bailey (dirs.) (2005), *Dentro de garganta profunda*, Erótica [documental].
- Bonaparte, Marie (1924), “Considérations sur les causes anatomiques de la frigidity chez la femme”, *Bruxelles-Médical, Revue bi-hebdomadaire des sciences médicales et chirurgicales*, 4 (42): 768-78.
- Brown, Baker Isaac (1866), *On the curability of certain forms of insanity, epilepsy, catalepsy, and hysteria in females*, Londres, Robert Hardwicke.
- Brune, Éliisa (2012), *La Révolution du plaisir féminin: Sexualité et orgasme*, París, Odile Jacob.
- Buisson, Odile (dir.) (2014), *L'organe clitoridien et l'orgasme féminin*, Les Ernest. <www.youtube.com/watch?v=Tz943Y3AtZE>
- Buisson, Odile y Pierre Foldès (2011), *Qui a peur du point G? Le plaisir féminin, une angoisse masculine*, París, Jean-Claude Gawsewitch.
- Cixous, Hélène (1995), *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, Ana María Moix (trad.), Madrid y Barcelona, Anthropos. [1979]
- Dickinson, Robert Latou (1933), *Human Sex Anatomy*, Londres, Bailliere Tindall & Cox.
- Dally, Ann (2006), *Women under the Knife*, Edison, NJ, Castle Books.
- Damiano, Gerardo (dir.) (1972), *Garganta Profunda*, Columbia Pictures.
- Federici, Silvia (2011), *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza (trads.), Argentina, Tinta Limón. [2004]

- Foldès, Pierre y C. Louis-Sylvestre (2006), “Résultats de la réparation chirurgicale du clitoris après mutilation sexuelle: 453 cas”, *Gynécologie Obstétrique & Fertilité*, 34 (12): 1137-41.
- Foldès, Pierre y Odile Buisson (2009) “Reviews: The Clitoral Complex: A Dynamic Sonographic Study”, *The Journal of Sexual Medicine*, 6 (5): 1223-31.
- Foucault, Michel (2017), *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Ulises Guiñazú (trad.), México D. F., Siglo Veintiuno Editores. [1976]
- Freud, Sigmund (1979a), “33ª conferencia. La feminidad”, *Obras completas Volumen XXII*, José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu editores. [1932]
- (1979b), “Sobre la sexualidad femenina”, *Obras completas Volumen XXI (1927-31)*, José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu editores. [1932]
- (1983), “Tres ensayos de teoría sexual”, *Obras completas Volumen VII (1901-05)*, José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu editores. [1905]
- (1984), “La vida sexual de los seres humanos”, *Obras completas Volumen XVI (1916-17)*, José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu editores. [1917]
- Gardey, Delphine (2021), *Histoire politique du clitoris*, París, Textuel.
- Guerra, Lucía (1992), “La marginalidad subversiva del deseo en la ‘La última niebla’ de María Luisa Bombal”, *Hispanamérica*, 62: 53-63.
- Hite, Shere (1976), *The Hite Report on Female Sexuality*, Nueva York, Dell Publishing.
- Horney, Karen (1967), *Feminine Psychology*, Nueva York, Norton.
- Kinsey, Alfred C., et al. (1998), *Sexual Behavior in the Human Female*, Bloomington, Indiana UP. [1953]
- Lister, Kate (2022), *Una curiosa historia del sexo*, Isadora Carolina Prieto y Anna Hernández (trads.), Madrid, Capitán Swing. [2021]
- Malabou, Catherine (2021), *El placer borrado: clitoris y pensamiento*, Horacio Pons (trad.), Santiago de Chile, Editorial Palinodia. [2020]
- Masters, W. H. y V. E. Johnson (1966), *Human Sexual Response*, Toronto y Nueva York, Bantam Books.
- Moore, Lisa Jean y Adele E. Clarke (1995), “Clitoral Conventions and Transgressions: Graphic Representations in Anatomy Texts, c1900-1991”, *Feminist Studies*, 21 (2): 255-301.
- Morán Fernández, Laura (2019), *Orgas(Mitos): La sexualidad está para disfrutarla, No para cumplirla*, Barcelona, Next Door Publishers.
- O’Connell, Helen, et al. (1998), “Anatomical Relationship Between Urethra and Clitoris”, *Journal of Urology*, 159 (6): 1892-97.
- (2020), “No es sorprendente que no se conozca la anatomía del clitoris. Es nuestra herencia cultural”, *El País*, 29/02/2020.

https://elpais.com/elpais/2020/02/28/eps/1582912339_151609.html

Wallace, Sophia (2024), *Cliteracy*. <https://yescliteracy.com/?srsltid=afmboory8c9-qakpccivtqnqf11r08bvauzybvld6jsqbbrfmfwg8a1a>



REMEDIOS Y SABERES MÉDICOS DE LAS MUJERES EN LA ITALIA RENACENTISTA Y SU REFLEJO EN LA OBRA DE MODERATA FONTE

PABLO GARCÍA-VALDÉS
Universidad de Oviedo

A la luz de las últimas investigaciones en el campo de la historia de la medicina, resulta incontestable que las mujeres han desempeñado un papel esencial en la experimentación, aplicación y transmisión de los saberes médicos tradicionales. Se han constatado evidencias de su desempeño durante el Renacimiento, tanto del cuidado y de las curas familiares como de la elaboración de remedios en su propio hogar. El objetivo de nuestro trabajo será examinar cómo la literatura permite conocer aspectos esenciales de los conocimientos médicos de las mujeres renacentistas. Para ello, tomaremos como referencia la obra *El mérito de las mujeres* (1600), en el que Moderata Fonte expone todo ese conocimiento médico popular y hace un llamamiento a todas las mujeres para fomentar una medicina centrada en ellas mismas.

PALABRAS CLAVE: literatura renacentista, Moderata Fonte, libros de secretos, medicina popular, historia de la medicina.

Remeis i sabers mèdics de les dones a la Itàlia renaixentista i el seu reflex en l'obra de Moderata Fonte

A la llum de les darreres investigacions en el àmbit de la història de la medicina, resulta incontestable que les dones han tingut un paper essencial en l'experimentació, l'aplicació i la transmissió dels sabers mèdics tradicionals. S'han constatat evidències del seu exercici durant el Renaixement, tant de la cura i de les cures familiars com de l'elaboració de remeis a casa seva. L'objectiu del nostre treball serà examinar com la literatura permet conèixer aspectes essencials dels coneixements mèdics de les dones renaixentistes. Per això, prendrem com a referència l'obra *Il merito delle donne* ["El mèrit de les dones"] (1600), en què Moderata Fonte no només exposa tot aquest coneixement mèdic popular, sinó que fa una crida a totes les dones per fomentar una medicina centrada en elles mateixes.

PARAULES CLAU: literatura renaixentista, Moderata Fonte, llibres de secrets, medicina popular, història de la medicina.

Remedies and Medical Knowledge of Women in Renaissance Italy and its Influence on the Work of Moderata Fonte

Considering the latest research on the History of Medicine it is undeniable that women have played an essential role in the experimentation, application, and transmission of traditional medical knowledge. There has been evidence of their work during the Renaissance related to family care and the preparation of remedies at home. This paper aims to study how literature

could help us to understand essential aspects of women's medical knowledge during the Renaissance. Thus, this article will analyze the work *The Worth of Women* (1600), in which Moderata Fonte displays all this traditional medical knowledge and challenges all women to promote a kind of medicine centered on themselves.

KEYWORDS: Renaissance literature, Moderata Fonte, books of secrets, popular medicine, History of Medicine.

Es palmario que la historiografía tradicional desatendió la agencia de las mujeres en las prácticas sanitarias, en la transmisión de recetas y en la elaboración de remedios. No obstante, en las últimas décadas asistimos a una revalorización de su contribución a la historia de la medicina con la conformación de proyectos y de grupos de investigación multidisciplinares en los que con frecuencia colaboran historiadores, científicos y filólogos. El hibridismo de estos equipos y de las metodologías empleadas resulta esencial para recomponer los condicionantes sociales y científicos bajo unas determinadas coordenadas espaciotemporales, así como para dilucidar la implicación de las mujeres en la práctica sanitaria. Ante estas premisas, nos proponemos examinar, en primera instancia, el grado de participación de las mujeres en la medicina entre finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna. Seguidamente, abordaremos el proceso de transmisión de los saberes medicinales que estas atesoraron, practicaron y legaron a sus descendientes a través de textos manuscritos, como fueron los recetarios. Finalmente, bajo la consideración de que las obras literarias constituyen un rico corpus de estudio para la historia de la ciencia, analizaremos el tratado *El mérito de las mujeres* (2013 y 2019)¹, de Moderata Fonte, seudónimo de Modesta Pozzo (1555-1592), en el que la autora veneciana expone las propiedades medicinales de algunas plantas de uso frecuente en el siglo XVI. Si bien partimos de un texto literario y de unos parámetros filológicos para su análisis, la perspectiva adoptada pretende ser más amplia, pues consideramos necesario proporcionar sinergias con otras disciplinas para examinar los conocimientos médico-farmacéuticos de las mujeres venecianas en el Renacimiento.

Las mujeres y los saberes médicos en el Renacimiento

Ya en la Edad Media se documenta que las mujeres poseían un amplio conocimiento médico y farmacéutico (Gutiérrez Rodilla, 2015) y que habían asumido el rol de sanadoras, entendido desde su doble vertiente: cuidar y curar (Ferragud, 2021: 97). Esta función sanitaria se hace patente en el siglo XI con la aparición de las denominadas *mulieres salernitanae*. La ciudad de Salerno, situada en la parte

¹ La traducción al español de *El mérito de las mujeres* está dividida en dos publicaciones, a tenor de las dos partes en las que está dividida la obra. La primera ha sido traducida por J. Abad (Fonte, 2013) y la segunda por J. García Fernández y P. García Valdés (Fonte, 2019).

meridional de la península itálica, se había convertido en un importante enclave entre Oriente y Occidente. En ella confluyeron civilizaciones que contaban con un dilatado desarrollo médico, como fueron la bizantina, la latina y la árabe. Esta convergencia de culturas propició un rico intercambio de saberes, entre los que se incluyen los médico-farmacéuticos.² Por este motivo, no es casual que allí se fundara la *Scuola Medica Salernitana*, considerada el primer centro de enseñanza reglada de medicina. De entre estas *mulieres* que habían frecuentado la *Scuola*, destaca Trotula de Ruggiero (siglo XI),³ de la que disponemos de escasa documentación biográfica, tan solo algunas referencias que la encumbran como una de las mujeres más doctas de Occidente. Tradicionalmente se le atribuyeron tres tratados relevantes: *Liber de sinthomatibus mulierum* [“Libro de las enfermedades de las mujeres”], *De curis mulierum* [“Sobre tratamientos para las mujeres”] y *De ornatu mulierum* [“Sobre la cosmética de las mujeres”], que circularon por Europa durante la Baja Edad Media y principios de la Edad Moderna con los sobrenombres *Trotula maior* y *Trotula minor*.⁴ Estos tratados integran dos pilares de la medicina medieval: por un lado, la tradición médica que emanaba de las instituciones universitarias y la popular, y, por el otro, el cuidado integral del cuerpo de las mujeres, pues abordaban tanto cuestiones sanitarias, fueran ginecológicas y obstétricas, como estéticas, entre las que se incluye la cosmética o la higiene.

Si nos centramos en el primer pilar, durante el Renacimiento se produce un cambio de paradigma en la medicina académica con el redescubrimiento de la obra hipocrática, que, frente a los imperantes postulados aristotélicos y galénicos, contemplaba las especificidades anatómicas del cuerpo de las mujeres. La atención a estos parámetros queda manifiesta con la publicación de múltiples tratados sobre afecciones ginecológicas y obstétricas (Pomata, 2013: 332). Entre ellas destacan *Trois livres de la santé, fécondité et maladies des femmes* (“Tres libros sobre la salud, la fertilidad y las enfermedades de las mujeres”, 1582), de Jean Liébault, en Francia, o *Le medicine partenenti alle infermità delle donne*⁵ (“Remedios para las enfermedades de las mujeres”, 1563), de Giovanni Marinello, en Italia. Este fenómeno editorial resultó un hito para la historia de la medicina, pues no solo fueron redactados o traducidos a las lenguas vernáculas para facilitar el acceso a su contenido a

² Este hecho se constata con las múltiples traducciones del árabe al latín que realizó Constantino el Africano (c. 1020-1087) en la abadía de Montecasinio. Entre ellas, destacan las de carácter médico, como fue la reintroducción en Occidente de la obra de Galeno a través de una traducción árabe.

³ En siglos posteriores, encontramos las figuras de Rebecca Guarna en el siglo XIII, Abella Salernitana, Mercuriade y Costanza Calenda en los siglos XIV y XV.

⁴ Para consultar una edición reciente de estas obras, remitimos a Green (2001).

⁵ La obra está dividida en tres partes: la primera se centra en los vínculos sexuales asociados con el matrimonio; la segunda, en la esterilidad; y la tercera, en el embarazo y el parto.

las mujeres, que eran las únicas que podían ejercer de matronas y asistir a los partos (Green, 2008: 267-73), sino que nos hallamos ante obras de contenido médico destinadas a las mujeres (Pérez Samper, 1997: 121-54).

En el Renacimiento, la práctica médica popular se realizó, esencialmente, en el ámbito doméstico. El hogar se constituyó en el espacio primigenio de la atención sanitaria (Cabré i Pairet, 2005 y 2011) y, en él, las mujeres fueron las responsables de la función sanitaria al encargarse de la aplicación de cuidados y de curas, tanto a su familia como a ellas mismas (Cabré i Pairet, 2008; Ferragud, 2021). Si atendemos a su formación sanitaria, Montserrat Cabré i Pairet (2008: 40) identificó tres vías: la primera corresponde a la instrucción médica que las madres habían transmitido a sus hijas fuera oralmente o a través de cartas cuando estas abandonaban el hogar materno tras sus nupcias. Si bien son escasas las reminiscencias de la transmisión oral, las misivas, sin embargo, suponen la primera constatación documental de esta difusión del conocimiento médico. Su estudio, por ende, nos permite delinear las redes que se habían establecido entre las mujeres o realizar un seguimiento de las solicitudes de remedios, la evolución de las enfermedades o de sus pronósticos, así como la efectividad de las medicinas.

La segunda vía está relacionada con la recopilación de recetas en cuadernos que las mujeres renacentistas elaboraron, aunque las muestras que han llegado son escasas. Se trata de colecciones de uso doméstico que, generalmente, pasaron por diferentes manos y que se fueron completando, modificando o incluso añadiendo anotaciones en los márgenes. Algunos ejemplos de estos recetarios son: *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçeutas muy buenas*⁶ en castellano, *Flores del tesoro de la belleza*⁷ en catalán, o *Experimenti de la Eccellentissima Sra. Caterina da Furlì* (“Experimentos de la excelentísima Sra. Caterina de Forlì”⁸ en italiano, aunque contiene alguna receta en latín. Estos recetarios pertenecieron a mujeres nobles o burguesas. Dada su elevada posición social y su nutrida formación cultural, pusieron por escrito las recetas que fueron recopilando para

⁶ Biblioteca Palatina de Parma, Mss 834. La obra ha sido editada por Alicia Martínez Crespo (1995). Otros recetarios que siguen la línea descrita son: *Libro de receptas de pivetes pastillas y conservas* (BNE, Mss 1462), *Recetas y memorias para guisados, confituras, olores, aguas, afeites, adobos de guantes, unguentos y medicinas para muchas enfermedades* (BNE, Mss 6058) o *Recetas experimentadas para diversas cosas* (BNE, Mss 2019). Para ampliar información, véase Pérez Samper (1997: 121-54).

⁷ El título original del recetario es *Flors del tresor de beutat*, compilada a finales de siglo XIV. Para la edición castellana, véase Dies de Calatayud (2001).

⁸ Se trata de un texto de carácter privado en el que Sforza fue recopilando y añadiendo aquellas recetas que llegaron a sus manos, así como las que ella misma fue probando. El rico contenido del recetario, relacionado con la herbología, la medicina, la cosmética y la alquimia, fue recuperado y publicado por Lucantonio Cuppano da Montefalco. La obra no se editará hasta finales del siglo XIX. Para la consulta de las recetas, véase Pasolini (1893: 599-807).

reproducirlas sin perjuicio de errar en los ingredientes, las cantidades o los procedimientos que debían seguirse. Son, en todo caso, textos que atestiguan que los intereses de las mujeres de la alta sociedad renacentista fueron muy variados, pues encontramos recetas relacionadas con cuestiones sanitarias, cosméticas, dietéticas o alquímicas. En el caso que aquí nos ocupa, un nutrido volumen de las recetas documentadas corresponde a la elaboración de aguas, jarabes, bálsamos, aceites o ungüentos que se usaron para curar o embellecer sus cuerpos. Si atendemos a los aspectos propios de la anatomía femenina, encontramos recetas para la menstruación, para favorecer el embarazo, provocar y facilitar el parto o aumentar la segregación de leche; por lo que atañe a la estética, hallamos remedios para la higiene bucodental, el teñido del cabello, el cuidado de la piel, la depilación del vello facial y corporal, el blanqueamiento de la tez o la eliminación de imperfecciones dermatológicas, como manchas, pecas, cicatrices o arrugas.

Finalmente, la tercera vía, íntimamente relacionada con la anterior, emana de la publicación de colecciones de recetas recopiladas y editadas al calor del auge editorial a mediados del siglo XVI. Como se ha expuesto, la irrupción de la imprenta en la sociedad europea vislumbró un profundo cambio, no solo en la concepción tradicional del libro, cuya confección requería de dilatados tiempos y de un personal especializado, sino también en la transmisión de los conocimientos, en la popularización de determinados saberes y en la extensión del público receptor de dichas obras, con la incorporación de las mujeres como receptoras y destinatarias de las obras.⁹ Los libros divulgativos sobre remedios y recetas de carácter popular se denominaron *libros de secretos* y tuvieron una gran acogida entre el público lector renacentista. Su éxito editorial se constata a partir de mediados del siglo XVI, momento en el que estos tratados, en su mayoría publicados en Italia en lengua vernácula, fueron traducidos a las diversas lenguas europeas y tuvieron múltiples reimpressiones y reediciones.¹⁰ Entre las causas de su gran acogida, William Eamon (1994: 94) distingue dos factores: uno de carácter social, relacionado con la difusión de la imprenta, la creciente urbanización de la población europea, así como el aumento de la población alfabetizada en los ambientes urbanos

⁹ Júlia Benavent (2022 y 2023) apunta que las mujeres tuvieron un destacable papel en el auge de la imprenta, arguyendo que los primeros incunables en Italia fueron dirigidos a ellas, lo que demostraría su interés por instruirse. Asimismo, de las dedicatorias de las obras se desprende su labor de mecenazgo. Para profundizar en este aspecto, véase Richardson (2020), especialmente su primer capítulo, en el que se aborda la agencia de las mujeres tanto en su relación con los editores para la publicación de textos como con los autores a tenor de las dedicatorias.

¹⁰ Una de las obras que atestigua este éxito es *Secretos de diversos excelentes hombres y del reberendo Don Alexo Piamontés* (1570), que contiene una miríada de recetas que, en algunos casos, van desde los remedios medicinales, hasta la elaboración de sustancias perfumadas, de confituras, de productos cosméticos, de pigmentos, así como de técnicas para el manejo de metales y su uso en orfebrería, rescatando el conocimiento alquímico imperante en la época.

italianos; y otro de carácter médico, vinculado con el auge en el interés por la obra de Paracelso, la decadencia de la medicina elaborada en el ámbito escolástico, la acogida de la experimentación, así como la amplia demanda de manuales prácticos.

Como se ha evidenciado, desde la Edad Media se tiene constancia de que las mujeres tuvieron un singular protagonismo en la generación y en la transmisión del conocimiento médico, tanto en su faceta de productoras como de receptoras. No obstante, el estudio de la agencia médica de las mujeres en el siglo XVI no estaría completo si no se atiende a la impronta que los textos literarios nos legaron.¹¹ Este trabajo pretende evidenciar cómo determinadas obras literarias, si las consideramos como crónicas de su tiempo, resultan una fuente esencial para el estudio de la práctica médica de las mujeres. Para ello analizaremos el tratado *El mérito de las mujeres* (1600), de Moderata Fonte —seudónimo de Modesta Pozzo (1555-1592)—, publicado póstumamente. En él la autora veneciana expone a modo de *exempla* los más diversos conocimientos que poseen las mujeres, incluidos los científicos, al tiempo que defiende que, si las mujeres recibieran la misma formación que los varones, no solo serían iguales a ellos en virtudes y capacidades. Se trata, asimismo, de una obra cumbre, junto a *La nobleza y excelencia de las mujeres* (2013), de Lucrezia Marinella (1571-1653), de la tratadística femenina y feminista italiana y una muestra literaria de la *Querrela de las mujeres* en el Renacimiento.

Moderata Fonte y el conocimiento médico de las mujeres

Moderata Fonte muere a temprana edad a causa de las complicaciones devenida del alumbramiento de su cuarta hija. Disfrutó de una vida en la que siempre dio buena cuenta de sus inquietudes intelectuales y de su maestría en las letras. Siguió una educación impropia de la sociedad veneciana, replicando las enseñanzas que su hermano le transmitía¹² ante la exclusión de las mujeres de los centros de enseñanza. A pesar de tal circunstancia, halló en la escritura un medio de expresión a través del cual dar difusión a su pensamiento y a sus convicciones. Fonte no será una *rara avis* de la sociedad italiana, sino que formará parte de una pléyade de mujeres que mostrarán con la escritura un modo

¹¹ En este sentido, remitimos a trabajos incipientes en los que se estudiaron las prácticas higiénicas en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1616), véase García Barreno (2005); o los saberes botánicos y zoológicos descritos en *La celestina* (c. 1500), atribuida a Fernando de Rojas (c. 1465-1541), para ello, véase Pardo de Santanaya *et al.* (2011).

¹² Esta información está extraída de la reseña biográfica titulada *Vita della Signora Modesta Pozzo De' Zorzi nominata Moderata Fonte* ["Vida de la señora Modesta Pozzo de' Zorzi, apodada Moderata Fonte"] (1593), que realizó su tío, Giovanni Nicolò Doglioni, y que está integrada en la edición realizada por A. Chemello. Véase Fonte (1988).

de expresión y una férrea defensa de su sexo frente a un imperante clima misógino. Así se atestigua en dos de sus publicaciones, concretamente en las que se observa un mayor desarrollo literario: el poema caballeresco *Tredici canti del Floridoro* (“Trece cantos del Floridoro”, 1581), así como el tratado *El mérito de las mujeres* (2013 y 2019).

Fonte se valió del diálogo como recurso literario para confeccionar su tratado. El uso de este recurso suponía dar voz a las propias mujeres, empleado como altavoz para denunciar su condición social. Por ende, no resulta casual que Fonte optase por siete personajes femeninos de diversa condición social (solteras, casadas y viudas, creando, igualmente, binomios contrapuestos por edades)¹³ reunidos en torno al jardín de una villa veneciana. Estos elementos configuran, por un lado, una *respublica mulierum* y, por otro, un *locus amoenus* compuesto por una fuente alrededor de la cual se situarán las protagonistas. En él conversarán en plena libertad expresiva sobre los temas que ellas mismas propondrán y desarticularán, sin temor a represalias, uno de los ejes principales de la obra: combatir el binomio *donna-danno* (mujer-daño) contraponiéndolo al de *marito-martirio* (marido-martirio) (Aguilar, 2013: 22).¹⁴

Como se ha delineado sucintamente, la génesis del tratado reside en el deseo de Fonte de autoafirmarse como escritora y defender la instrucción de las mujeres. Para lograr su propósito, articula un juego moderado por la Reina, que será la participante de mayor edad. Entre sus funciones está la de proponer un tema de debate y estipular la posición, a favor o en contra, que deben defender el resto de las participantes. Las protagonistas, a través de sus respuestas, aportarán argumentos para defender su posición frente al desafío planteado. Los temas irán desde las ciencias naturales a las artes, la música, la literatura o la política y la sociedad veneciana de su tiempo. Este jovial recurso literario se divide en dos jornadas: en la primera, se mostrarán los arquetipos que configuran cada una de las participantes, se describe el espacio, la situación y las reglas del juego; mientras que, en la segunda, se mostrarán las inquietudes intelectuales y el conocimiento de todas ellas con una exhibición tanto de su cultura como de sus méritos. Esta última parte será

¹³ Fonte describe a sus protagonistas de la siguiente forma: “Eran en total siete y la primera de ellas respondía al nombre de Adriana, y era vieja y viuda; la segunda era una hija suya casadera llamada Virginia; la tercera era una viuda joven que se llamaba Leonora; la cuarta era Lucrezia, mujer casada desde hacía bastante tiempo; la quinta, Cornelia, joven unida a marido; la sexta, Corinna, joven libre, y la séptima, Elena, pero ésta, por haberse apenas desposado, había como si dijéramos descuidado tal compañía y junto al novel esposo se había ido a solazarse a una villa cercana, y ni siquiera tras la solemnidad del matrimonio habían podido verla aún las demás” (Fonte, 2013: 47).

¹⁴ Esta asociación se establece en la propia obra: “Esas mujeres que van hacia el marido o al martirio (sería mejor decir), infinitos son los motivos de su infelicidad” (Fonte, 2013: 83).

la que mayor interés suscita para el tema abordado, pues no solo se discutirán cuestiones sobre política, sociedad o las artes (literatura, pintura o música), sino también científicas (meteorología, geografía física y humana, herbología, zoología o alquimia) (García Fernández, 2019: 68-82), reservando un importante espacio a las propiedades medicinales de las plantas y de los minerales. En este sentido, Meredith Ray (2010: 139) apunta que Fonte se hace eco de buena parte de las asociaciones entre género, ciencia y medicina que habían dado forma a los libros de secretos renacentistas que estaban en pleno apogeo editorial. Atendiendo a estos criterios, Ray advierte que la exhibición del conocimiento médico es una pieza angular que cimienta el proyecto feminista de la autora, pues la discusión médica se introduce ante la sugerencia de Lucrezia, uno de los personajes, de hallar en las propiedades de una hierba el principio que revierta la maldad que los hombres ejercen sobre ellas:

Leonora replicó: “Si es verdad que ellos necesitan nuestra ayuda, siendo nosotras en cada cualidad y sustancia similares a ellos, podemos deducir que son ellos los inferiores a nosotras y que, por tanto, deberían dejarnos ocupar su puesto. De todos modos, no niego que deberíamos cuidarlos por amor, siendo ambos de la misma carne; pero me duele y lamento que estos, por amor, no quieran ayudarnos equitativamente, favorecernos y respetarnos como nos merecemos, máxime cuando las demás criaturas reconocen nuestra valía tanto o más que ellos.”

Lucrezia sugirió: “Hace poco dijisteis que no había agua en el mundo que tuviese la virtud de curar a los hombres de sus enfermedades. Ya que decís que dicha virtud está en las hiervas, tratad de encontrar una con la que puedan mejorar un poco.” (Fonte, 2019: 80)

Esta sentencia generará el próximo debate de las siete participantes, en el que se expone una miriada de hierbas con sus propiedades medicinales que sirven para combatir diversas aflicciones del cuerpo, así como las de otras sustancias de origen animal o mineral. Esta exposición de los personajes nos permite atisbar el alto grado de conocimiento de la botánica medicinal por parte de las mujeres renacentistas, al tiempo que resulta la primera constatación de un texto escrito por una mujer para un público femenino que las reconoce como agentes de transmisión de saberes médicos y farmacológicos. Algunas de las hierbas mencionadas en el tratado de Fonte que presentan mayores y más diversos beneficios son el maná,¹⁵ útil

¹⁵ “De propiedades digestivas, el maná pertenece a una clase de hierba laxante y se recoge como la miel; es templadamente cálido y húmedo y tiene la particularidad de ser beneficioso para la sangre y para las fiebres agudas” (Fonte, 2019: 81). Se trata de un líquido azucarado que se extrae por incisión de las hojas o ramas de algunos árboles, como el fresno.

para procesos digestivos y fiebres agudas; la casia,¹⁶ que favorece la circulación sanguínea y purga el estómago; el aloe,¹⁷ que se usa contra el cólera, la apatía, la melancolía, contra los nervios, la hidropesía y el estreñimiento. No aborda únicamente sustancias vegetales, sino también hongos, como el agárico, utilizado igualmente contra la apatía y la melancolía, pero también combate los procesos fistulosos y los dolores ilíacos. Otros productos con efectos beneficiosos para el cuerpo son el azafrán, la nuez moscada, el macis, la pimienta, el jengibre, el cardamomo, la canela, los tamarindos, la escamonia, el galangal, el cálamo aromático, el regaliz, la mirra, el estoraque calamita, el vino dulce. Tampoco se olvida de las propiedades de las flores, como los lirios, las rosas, las violetas, u otras hierbas que tendrán una notable función medicinal, como el laurel, el abrotano, el eneldo, la salvia, el tanacetos, el apio, la camomila, la eufrasia, el anís o el cilantro. Como se puede constatar, todas las propiedades de los productos expuestos pertenecen a un conocimiento popular que las mujeres han conocido a través de la experimentación, y, por tanto, fuera de la medicina académica. No obstante, la dicotomía entre la medicina popular y profesional no será objeto de crítica por parte de Fonte. En el tratado apela a que la profesión médica es necesaria y una de las más nobles, pero advierte de la necesidad de que las mujeres conozcan los remedios para no depender de los médicos.

[Leonora:] “[...] Y mientras debíais haber reflexionado sobre el tema que en verdad nos interesa, habéis empezado a divagar sobre animales, árboles, hierbas y medicinas sin percataros de que ya son las 21 horas y todavía no hemos dicho nada de lo que realmente nos importa. ¿Cuál es el motivo para charlar sobre tales aspectos? ¿somos médicas? Dejadles a ellos que hablen de siropes, de cataplasmas y cosas similares. Es una vergüenza que seamos nosotras las que tratemos esto.”

Lucrezia dijo: “Al contrario. Está bien para que nosotras aprendamos a manejarnos por nuestra cuenta, sin su ayuda. Asimismo, sería óptimo que hubiese mujeres que fueran conscientes de esta necesidad, de modo que

¹⁶ “Favorece de forma similar la circulación sanguínea y purga el estómago” (Fonte, 2019: 81). El tratado médico *Acerca de la materia médica*, de Pedanio Dioscórides (s. I d. C.), ampliamente difundido durante el Renacimiento, reconoce las propiedades laxantes y purgantes de la casia. Para este estudio se ha consultado la versión interactiva del Dioscórides desarrollada en el proyecto de investigación MICINN HUM-2006-08794 de la Universidad de Salamanca: <dioscorides.usal.es/index.php>

¹⁷ “Cura la cólera, la apatía y la melancolía; calma los nervios y es beneficiosa para la hidropesía y el estreñimiento; y mezclado con agua de rosas, es bueno para aclarar la vista” (Fonte, 2019: 82). El Dioscórides reconoce las propiedades laxantes y las contusiones oculares cuando se hierve en agua y se aplica en cataplasmas.

ellos no pudieran servirse del oportunismo con el que se engrandecen ante nosotras ni pudieras hacernos, por conveniencia, comer de su mano.”

Elena apuntó: “Dios nos libre de depender de los médicos, aunque a veces nos veamos en la necesaria obligación de hacerlo.”

(Fonte, 2019: 93)

La medicina oficial era de dominio exclusivo de los hombres en la Venecia renacentista, por ello se mencionan algunos de los médicos más distinguidos de la época, como Massaria, Zarotti, Orazio Guarguanti, Stabile, Amalteo, Benetto Flangini, Parisan, Saffonia o Scarn (Fonte, 2019: 93-95). De ellos se alaba su capacidad para dedicarse a una de las más nobles profesiones, pues su objetivo es el de lograr contener el alma en los cuerpos. Para ello apelan a la capacidad memorística y de razonamiento que deben poseer los profesionales de la medicina para conocer todas las propiedades de las plantas y de los minerales para confeccionar medicamentos atendiendo a la naturaleza de la afección, pero también a la edad y a la complejidad corporal de los pacientes. De igual forma, la administración del tratamiento estaba condicionado por el equilibrio que se establecía entre los humores. Fonte rechaza, por lo tanto, la práctica médica de físicos, barberos y cirujanos, que proporcionaban asistencia médica sin haber recibido ninguna formación, tan solo de oídas, sin atender a las especificidades clínicas de cada caso ni de cada paciente.¹⁸

Conclusiones

A tenor de lo expuesto, queda constatado que la medicina, al menos durante el periodo renacentista, no se desarrolló únicamente en las instituciones académicas, pues en el ámbito doméstico las mujeres practicaron, atesoraron y legaron a sus descendientes una medicina de carácter no oficial que emplearon en su labor de cuidar y curar tanto a sus familias como a ellas mismas. Actualmente, disponemos de ciertas reminiscencias sobre la labor sanitaria que realizaron durante la Edad Media y el Renacimiento. Dado que la transmisión oral no ha dejado rastro, debemos remitirnos a los testimonios escritos en misivas, recetarios o en los libros de secretos para el estudio de su implicación en el campo sanitario. Asimismo, los textos literarios también suponen un fecundo campo de estudio. En este sentido,

¹⁸ En concreto, sentencia: “En cualquier caso, han de evitarse las insensatas advertencias de muchos que no ejercen la profesión de médico ni entienden su deontología, pues creen que, porque han oído que cierto remedio ha curado de un dolor concreto a una determinada persona, dicho remedio será beneficioso para todos sin atenerse a ningún otro tipo de consideración” (Fonte, 2019: 96).

El mérito de las mujeres (2013 y 2019), de la veneciana Moderata Fonte, supone una fecunda fuente de análisis. La autora proporciona una vasta exposición de sus conocimientos científicos, dedicando un amplio espacio a las propiedades medicinales de determinados compuestos de origen vegetal, animal o mineral. La obra no se concibió como un mero tratado enciclopédico de la medicina y la farmacopea, sino como una proclama en la que apela a ensalzar la educación de las mujeres. Finalmente, se advierte la intención de recuperar una genealogía de mujeres sabias y ensalzar su capacidad de agencia en la generación, la práctica y la transmisión del saber médico y farmacológico. Desde esta óptica, nuestro trabajo contribuye a la construcción de una visión de la historia más poliédrica e inclusiva y a una concepción de la edificación de la historia de la medicina que no se basa en una mera enumeración de los logros de relevantes personalidades, sino que atiende a los condicionantes sociales y científicos en los que se ha practicado la medicina, como fueron la oralidad, el espacio privado y la labor de las mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benavent, Júlia (2022), “La fascinación de las mujeres por la imprenta. Italia siglo xvi”, J. Benavent (ed.), *La imprenta y las mujeres en los siglos xvi-xvii*, Valencia, Tirant Humanidades: 159-91.
- (2023), “Fondos manuscritos e impresos del siglo xvi para el estudio de las mujeres”, J. M. Usunáriz Garayoa y J. Ruiz Astiz (eds.), *La mujer y los universos femeninos en las fuentes documentales de la Edad Moderna*, Madrid, Dykinson: 5-14.
- Cabré i Pairet, Montserrat (2005), “Como una madre, como una hija’: las mujeres y los cuidados de la salud en la Baja Edad Media”, Isabel Morant (ed.), *Historia de las mujeres en España y América Latina: de la Prehistoria a la Edad Media*, Madrid, Cátedra: 637-57.
- (2008), “Women or Healers? Household Practices and the Categories of Health Care in Late Medieval Iberia”, *Bulletin of the History of Medicine*, 82 (1): 18-51.
- (2011), “Las prácticas de la salud en el ámbito doméstico: las recetas como textos de mujeres (s. xiv-xvii)”, B. Crespo García, I. Lareo Martín e I. Moskowich-Spiegel Fandiño (eds.), *La mujer en la ciencia: historia de una desigualdad*, Múnich, Lincom Europa: 25-41.
- Dies de Calatayud, Manuel (2001), *Flores del tesoro de la belleza*, O. Comas (trad.), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- Dogliani, Giovanni Nicolò (1988), “Vita della Sig.ra Modesta Pozzo De’ Zorzi nominata Moderata Fonte”, A. Chemello (ed.), *Il merito delle donne di Moderata Fonte*, Milán y Venecia, Eidos: 5-8. [1593]
- Eamon, William (1994), *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, Princeton UP.

- Ferragud, Carmel (2021), “Pensar e construir malalts e infants se pertany mils a dones que ha hòmens’: el papel de la dona en l’assistència mèdica domèstica en la Corona d’Aragó baixmedieval”, J. Benavent (ed.), *El cuidado del cuerpo de las mujeres desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*, Valencia, Tirant Humanidades: 97-132.
- Fonte, Moderata (1988), *Il merito delle donne*, A. Chemello (ed.), Milán, Eidos. [1600]
- (2013), *Moderata Fonte. El mérito de las mujeres*, J. Abad (trad.), J. Aguilar (ed.), Sevilla, Arcibel. [1600]
- (2019), *El mérito de las mujeres. Segunda jornada*, J. García Fernández y P. García Valdés (eds. y trads.), Sevilla, Arcibel. [1600]
- García Barreno, Pedro R. (2005), “La Medicina en *El Quijote* y en su Entorno”, J. M. Sánchez Ron (ed.), *La ciencia y El Quijote*, Barcelona, Drakontos: 155-79.
- García Fernández, José (2019), “Mujer de (con)ciencia y cultura: Modesta Pozzo en la sociedad renacentista véneta”, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 22: 68-82.
- Green, Monica H. (2001), *The Trotula: A Medieval Compendium of Women’s Medicine*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- (2008), *Making Women’s Medicine Masculine. The Rise of the Male Authority in pre-Modern Gynecology*, Oxford, Oxford UP.
- Gutiérrez Rodilla, Bertha M. (2015), “Las mujeres y la medicina en la Edad Media y primer Renacimiento”, *Cuadernos del CEMyR*, 23: 121-35.
- Liébault, Jean (1582), *Trois livres de la santé, fécondité et maladies des femmes*, Paris, Jacques du Puys.
- Marinella, Lucrezia (2013), *La nobleza y excelencia de las mujeres*, C. Antonella (ed.) y M. González de Sande (trad.), Sevilla, ArCiBel Editores. [1600]
- Marinello, Giovanni (1562), *Gli ornamenti delle donne*, Venecia, Francesco de’ Franceschi.
- (1563), *Le medicine partendenti alle infermità delle donne*, Venecia, Francesco de’ Franceschi.
- Martínez Crespo, Alicia (ed.) (1995), *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçeutas muy buenas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Piemontese, Alessio (1570), *Secretos de diversos excelentes hombres y del reberendo Don Alexo Piamontés*, Toledo, Francisco de Guzmán. [1555]
- Pomata, Gianna (2013), “Was there a *Querelle des Femmes* in Early Modern Medicine?”, *Arenal*, 20 (2): 313-41.
- Pardo de Santayana, Manuel, et al. (2011), “Naturaleza a través de la botánica y zoología en la literatura renacentista española: *La Celestina*”, *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 63 (1): 249-92.
- Pasolini, Pier Desiderio (1893), *Caterina Sforza*, Roma, Loescher.

Pérez Samper, M^a Ángeles (1997), “Los recetarios de mujeres y para mujeres. Sobre la conservación y transmisión de los saberes domésticos en la época moderna”, *Cuadernos de Historia moderna*, 19: 121-54.

Ray, Meredith K. (2010), “Prescriptions for Women Alchemy, Medicine, and the Renaissance *Querelle des Femmes*”, Anke Gilleir, Alicia Montjoy, Susan van Dijk (eds.), *Women Writing Back/Writing Women Back*, Leiden, Brill: 135-62.

Richardson, Brian (2020), *Women and the Circulation of Texts in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge UP.



TEATRO PATOGRÁFICO Y SALUD DE LA MUJER: DEL “SICK TOURISM” AL “WITHNESSING” EN *THE YEAR MY VAGINA TRIED TO KILL ME* Y *PERFORMING ENDOMETRIOSIS*

VERÓNICA RODRÍGUEZ
Universitat d'Alacant

Este artículo explora los conceptos de “sick tourism” y “withnessing” en dos obras de teatro patográfico —*The Year My Vagina Tried to Kill Me* (2016), de Amy Vreeke, y *Performing Endometriosis* (2022), de Verónica Rodríguez— escritas y representadas respectivamente por Vreeke y Rodríguez, ambas mujeres con endometriosis. La endometriosis es una patología en la cual tejido similar al endometrio (la pared interna del útero) aparece en otros lugares del cuerpo. Este tejido funciona como la menstruación (crece, sangra y se desintegra), pero a diferencia de la misma, se queda atrapado dentro. Metodológicamente, se emplean los estudios del teatro y la *performance*, los estudios de género con una perspectiva feminista interseccional y las humanidades médicas críticas con el fin de abordar la epistemología corporeizada y ecológica propuesta por estas “pathographical performances” (Brodzinski, 2016), es decir, propuestas teatrales que ponen el foco en la experiencia de la enfermedad. Primero, se examina “lo visual” como un aspecto transversal al teatro y la enfermedad y cómo los casos de estudio escogidos se apropian de lo visual en un entorno en el que la enfermedad de las *performers* no tiene visibilidad y en el que ellas no son vistas. Segundo, conectando esos fenómenos con la idea de espectador/a, se propone un cambio del “sick tourism”, que se refiere a la idea de “visitar” la enfermedad, y en el caso teatral, quizás, ser testigo/a del proceso patológico de la *performer*, al “withnessing”, que denota un devenir de la organización de los cuerpos en el que la visión no constituye el eje de relación principal. Se concluye que estos dos ejemplos teatrales de “withnessing” subrayan la existencia de un espacio en el que se contribuye al conocimiento de la enfermedad desde los cuerpos y con los cuerpos.

PALABRAS CLAVE: teatro, humanidades médicas, género, feminismos, endometriosis.

Teatre patogràfic i salut de la dona: del “sick tourism” al “withnessing” en *The Year My Vagina Tried to Kill Me* i *Performing Endometriosis*

Aquest article analitza dues obres teatrals escrites i representades per dones amb endometriosis: *The Year My Vagina Tried to Kill Me* (2016), d’Amy Vreeke, i *Performing Endometriosis* (2022), de Verónica Rodríguez. L’endometriosis és una patologia en la qual teixit similar a l’endometri (la paret interna de l’úter) apareix en altres llocs del cos. Aquest teixit funciona com la menstruació (creix, sagna i es desintegra), però a diferència d’aquesta, es queda

atrapat a dins del cos. Metodològicament, l'article fa servir els estudis del teatre i la *performance*, els estudis de gènere amb una perspectiva feminista interseccional i les humanitats crítiques mèdiques per tal d'abordar l'epistemologia corporeitzada i ecològica proposada per aquestes "pathographical performances" (Brodzinski, 2016), és a dir, propostes teatrals que giren al voltant de l'experiència de la malaltia. Primer, s'examina la visió com un fenomen transversal al teatre i a la malaltia, i la manera com les obres analitzades s'apropien d'allò visual en un entorn en què la malaltia de les *performers* no té visibilitat i on no són vistes. En segon lloc, es connecten aquests fenòmens amb la idea d'espectador/a per proposar un canvi: del "sick tourism" —que fa referència al fenomen de "visitar" la malaltia i, en el cas teatral, potser, de ser testimoni del procés patològic de la *performer*— al "witnessing", que denota un procés d'organització dels cossos en què la visió no constitueix l'eix de relació principal. S'arriba a la conclusió que totes dues obres subratllen l'existència d'un espai en què es contribueix al coneixement de la malaltia des dels cossos i amb els cossos.

PARAULES CLAU: teatre, humanitats mèdiques, gènere, feminismes, endometriosis.

Pathographic Drama and Women's Health: From "Sick Tourism" to "Witnessing" in *The Year My Vagina Tried to Kill Me* and *Performing Endometriosis*

This article explores the concepts of "sick tourism" and "witnessing" in two pathographical plays —Amy Vreeke's *The Year My Vagina Tried to Kill Me* (2016) and Verónica Rodríguez's *Performing Endometriosis* (2022)— written and performed respectively by Vreeke and Rodríguez, both women with endometriosis. Endometriosis is a condition in which tissue similar to the endometrium (the inner lining of the womb) appears elsewhere in the body. This tissue behaves like menstruation (grows, bleeds and sheds), but unlike menstruation, it is trapped inside. Methodologically, this article uses theatre and performance studies, gender studies with a feminist intersectional perspective and the critical medical humanities, with the aim of foregrounding the corporeal and ecological epistemologies suggested by these "pathographical performances" (Brodzinski 2016), that is, performances that focus on the lived experience of illness. First, it examines "the visual" as a common trait across theatre and illness and how the case studies selected appropriate the visual in a context in which the illness of the performers lacks visibility and in which they are not seen. Second, connecting those phenomena to the idea of the spectator, it suggests a shift from "sick tourism", which refers to the idea of "visiting" illness, and in theatre's case, perhaps, be witness to the performer's pathological process, to "witnessing", which conveys a corporeal organisation becoming in which vision is not the main relational axis. It concludes that these "witnessing" theatrical examples highlight the existence of a space in which illness knowledge is contributed to from bodies and with bodies.

KEYWORDS: theatre, medical humanities, gender, feminisms, endometriosis.

En el número especial “Feminist Encounters with the Medical Humanities” (2018) de la revista *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, Jana Funke y Sherri L. Foster proponen que “los abordajes feministas han posibilitado el cuestionamiento de los modos de opresión inscritos en las ciencias biomédicas.¹ Nos han ayudado a desarrollar interpretaciones alternativas de la salud, la enfermedad y el cuerpo, y a identificar las intersecciones entre las humanidades y la biomedicina” (2018: 1).² Este artículo continúa la tradición de tratar de generar nuevas interpretaciones y, por ello, percepciones de la salud, la enfermedad y el cuerpo desde una perspectiva feminista³ a través de la ilustración de dos conceptos teóricos (“sick tourism” y “withnessing”) en dos obras de teatro —*The Year My Vagina Tried to Kill Me* (2016), de Amy Vreeke, y *Performing Endometriosis* (2022), de Verónica Rodríguez— que se centran en la experiencia de la endometriosis, una patología en la cual tejido similar al endometrio (la pared interna del útero) aparece en otros lugares del cuerpo. Este tejido se comporta como la menstruación (crece, sangra y se desintegra), pero a diferencia de la misma, se queda atrapado dentro. Las obras “visualizan” y acercan a la audiencia la endometriosis, desde la perspectiva y la experiencia real de sus dos únicas protagonistas, que son a su vez las escritoras y *performers* de estas propuestas de teatro patográfico.

La forma en la que ambas piezas abordan la enfermedad refleja la endometriosis como una patología invisibilizada y silenciada y que sufre de un marcado sesgo de género tanto en entornos médicos como más allá de los mismos. Este artículo expone algunas conexiones entre el teatro y la enfermedad, subrayando la idea de “ver algo en un punto concreto”, crucial en ambos procesos (tomo como ejemplos la etimología de “teatro”, entendido como aquel lugar al que se acude a ver algo o la histórica demostración de disecciones en escuelas de medicina europeas en espacios centrales y visibles para ese fin), lo que convierte el teatro en un lugar privilegiado para pensar la

¹ Agradezco a Amy Vreeke por dialogar conmigo sobre su obra de teatro y por aportar una imagen a este trabajo. También quiero dar las gracias a Magdalena Mosteanu por dirigir *Performing Endometriosis*. Este artículo ha sido financiado por el proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad: “Gender, Affect and Care in Twenty-First Century British Theatre” ([FFI2016-75443-P](#)).

² Todas las traducciones de las citas en inglés son propias: “Feminist approaches have made it possible to challenge modes of oppression inscribed in biomedical sciences. They have helped to develop alternative understandings of health, illness, and the body, and to identify intersections between the humanities and biomedicine”.

³ Atendemos en la actualidad a una plétora de publicaciones que evidencian este punto entre las que destaca *Unwell Women: A Journey Through Medicine and Myth in a Man-Made World* (2021), de Elinor Cleghorn.

salud de los cuerpos con un énfasis simultáneo en la problemática y el potencial de lo visual. Este artículo también pone en tela de juicio la autoridad tácita ejercida por las ciencias biomédicas y la narrativa médica y, en concreto, el aparato visual desplegado a través de técnicas que ofrecen imágenes u otro tipo de visualización del cuerpo enfermo. Tomando como epicentro la idea de espectador/a, su rol prominentemente visual y su posible relación con el material relacionado con la enfermedad en escena, arguyo que las obras escogidas se apropian de una serie de estrategias visuales y sensoriales que reflejan los cuerpos como organismos complejos, vivos y cambiantes. El artículo argumenta una transformación desde una posición externa y visual (“sick tourism”) a una ecológica y solidaria (“withnessing”), donde estas narrativas alternativas de la enfermedad nos invitan a pensar y sentir la salud desde los cuerpos y con los cuerpos, más allá de percepciones, instituciones y tecnologías opresoras.⁴

Teatro patográfico

Los textos que tratan con la enfermedad en cualquier contexto, particularmente el ámbito médico, se han denominado patografías (de *pato-* (‘enfermedad’) y *-grafía* (‘escritura’)). Sin embargo, fue Anne Hunsaker Hawkins, en su influyente *Reconstructing Illness: Studies in Pathography* (1993), la que adaptó el término específicamente a narrativas de la enfermedad no clínicas. Dado el marcado carácter experiencial de la gran mayoría de estas narrativas, se habla también de “autopatografía”, que se refiere a “narrativas autobiográficas de la enfermedad y la discapacidad” (Couser, 1999: 163).⁵ Cuando se ha relacionado enfáticamente la voz narrativa con la del/de la paciente en cuestión también se ha utilizado con frecuencia la noción de “illness narratives”. Ann Jurečič, por ejemplo, define narrativas de la enfermedad como “historias autobiográficas contadas o escritas por los/las pacientes” (2012: 2).⁶ Otro conocido concepto es el de la medicina narrativa, acuñado por la doctora y profesora Rita Charon, y que ella describe como “una forma de práctica clínica fortalecida con la capacidad narrativa de recibir las historias que los pacientes cuentan sobre ellos/as mismas” (2014: 1).⁷ En todo caso, y por lo general, desde su origen, la idea de “narrativa de la enfermedad” ha sido relacionada

⁴ Este artículo utiliza “salud de la mujer” en su título de forma inclusiva, es decir, englobando, en este caso, a todas las personas que puedan encontrarse inmersas en procesos patológicos enmarcados en la disciplina de la ginecología.

⁵ “autobiographical narratives of illness and disability”.

⁶ “autobiographical accounts of illness spoken or written by patients”.

⁷ “the form of clinical practice fortified with the narrative capacity to receive the accounts patients give of themselves”.

más frecuentemente con formatos en prosa como pueden ser las novelas o las memorias. Sin embargo, cada vez más, esta idea se aplica a otros géneros y formas artísticas, entre las que se encuentran el teatro y la *performance*.

Por ejemplo, la teórica teatral y terapeuta Emma Brodzinski ha utilizado la noción de “pathographical performance”, siendo esta “la puesta en escena autobiográfica del cuerpo que una vez estuvo o que todavía está enfermo” (2016: 86).⁸ En una “pathographical performance piece” (86), “los/las artistas literalmente ponen su cuerpo en primera línea en frente de la audiencia” (96).⁹ Otro aspecto interesante de la “pathographical performance” es que “los/las artistas son comisarios activos de su propia historia, trabajando autoconscientemente y autorreflexivamente para *ofrecer una percepción de los acontecimientos que normalmente está fuera de la opinión pública*” (96; el énfasis es mío).¹⁰ Durante una “pathographical performance”, el/la “paciente/*performer*” (85)¹¹ cuenta su historia, es escuchado/a y desarrolla, a través del trabajo de autoconsciencia y autorreflexión, su identidad como cuerpo enfermo. La puesta en común de esta percepción abre posibilidades para la creación de nuevos saberes sobre la fragilidad y la incertidumbre compartida de los cuerpos (ver Brodzinski, 2016: 94).¹²

Destacando el aspecto autobiográfico, la historiadora del arte Tamar Tembeck utiliza el parecido pero invertido término “performative autopathographies” para referirse a “representaciones de primera mano de la enfermedad física” (2009: v).¹³ En estas, que para Tembeck incluyen ejemplos de otras artes como puede ser la fotografía, “los/las artistas proponen estrategias de auto-representación en respuesta a su experiencia de enfermedad física” (2009: 1).¹⁴ Para Tembeck,

los impactos de las autopatografías performativas contemporáneas van más allá de sus beneficios terapéuticos o restaurativos: sus funciones también incluyen crucialmente *la remodelación de las culturas médicas y visuales de la enfermedad, y esto tiene un efecto*

⁸ “the autobiographical staging of the once sick/still sick body”.

⁹ “the artists literally put their bodies on the line in front of a live audience”.

¹⁰ “the artists are active curators of their own story, working self-consciously and self-reflexively to offer an insight into happenings which are often hidden from public view”.

¹¹ “patient/performer”.

¹² “raises awareness of shared vulnerability”.

¹³ “firsthand representations of physical illness”.

¹⁴ “strategies of self-representation put forward by [...] artists in response to their experiences of physical illness”.

determinante por ende en la forma en la que las personas experimentan la enfermedad. (2009: 274; el énfasis es mío)¹⁵

Tembeck insiste en que las “performative autopathographies” pueden cambiar de manera transformadora y liberadora los “significados culturales que son atribuidos a la enfermedad” (2009: 275)¹⁶ y, por ende, el grado de calidad en el que se lleva a cabo el cuidado de los cuerpos enfermos y el nivel de salud resultante.

Para simplificar, he optado por la noción “teatro patográfico” partiendo de las ideas de Brodzinski y Tembeck, y lo he descrito como teatro sobre la enfermedad centrado en la experiencia del/de la paciente que puede ser representado, entre otros/as, por el/la/los/las recipiente/s de las experiencias narradas, pero no necesariamente. Por ejemplo, si *Performing Endometriosis* fuese interpretada por una persona sin mi experiencia de la enfermedad, o incluso sin experiencia directa de la enfermedad, lo seguiría llamando “teatro patográfico”. Es de vital importancia subrayar la posible sobrevaloración de la autenticidad de la experiencia y de su potencial transformador. Tal y como afirma el especialista en humanidades médicas y literatura Stuart Murray, hay un “peligro aquí de que el pensamiento crítico acabe centrándose solamente en la autenticidad de la experiencia” (2023: 96).¹⁷ Mi acercamiento experiencial al material (tanto en práctica como en teoría teatral), por lo tanto, no entiende que yo posea “la verdad” o que los juicios que emita sobre la endometriosis reflejen la experiencia de otros cuerpos con la enfermedad. Del mismo modo, no asumo que todas las personas con endometriosis puedan estar interesadas en aportaciones a la misma desde el arte o dispongan de las herramientas para llevar a cabo ejercicios de este tipo u otras intervenciones epistémicas.

Contra las epistemologías de la ignorancia: una metodología microorgánica

En consonancia con la fenomenología contemporánea de la enfermedad defendida por Havi Carel, incido en que la misma ha de ser “estudiada como

¹⁵ “the impacts of contemporary performative autopathographies surpass their therapeutic or restorative benefits: their functions also crucially include the re/shaping of medical and visual cultures of illness, and this has a determinant impact in turn upon the ways in which individuals experience disease”.

¹⁶ “cultural meanings that are attributed to illnesses”.

¹⁷ “danger here that critical thinking ends up focused only on the authenticity of experience”.

experiencia vital” (2016: 1),¹⁸ teniendo en cuenta las problemáticas anteriormente expuestas. Dada que la experiencia de personas con endometriosis es frecuentemente estigmatizante y marcada por una profunda (y a veces deliberada) incomprensión, mi postura es que debemos indagar en los cimientos que sostienen esta arquitectura de la ignorancia. Metodológicamente, utilizo los estudios del teatro y la *performance*, los estudios de género con una perspectiva feminista interseccional y las humanidades críticas médicas, prestando particular atención a las epistemologías feministas (en relación al movimiento de la salud de la mujer y los estudios de la ignorancia) y algunas de las aportaciones del feminismo desde la disciplina de la biología, entre otras (enmarcadas en la tradición de los estudios feministas sobre ciencia), así como recientes contribuciones sobre el potencial cultural, sociológico y filosófico de “pensar con” los microorganismos.

Hablando concretamente de la endometriosis, Murray ha subrayado “la pobreza de conocimiento y comprensión que la rodea” (2023: 95)¹⁹ y “el sexismo inherente en la práctica de la medicina” (96).²⁰ Esta pobreza de conocimiento está directamente ligada con una práctica de la medicina opresora. Sostengo que este artículo es una pequeña aportación para reequilibrar la “injusticia epistémica” (Fricker, 2007) que vivimos a diario, una que desvaloriza el conocimiento del/de la paciente (así como de conocimientos complementarios en tipos de medicina como la integrativa). Por ejemplo, como ilustran Havi Carel e Ian James Kidd,

Los sistemas sanitarios se sustentan en estructuras y expectativas de normas epistémicas complejas, tanto implícitas como explícitas, que crean asimetrías en el conocimiento, por ejemplo, privilegiando el conocimiento derivado de la formación y la teoría médica, en vez de tener su raíz en la experiencia del paciente, lo que efectivamente limita la autoridad epistémica a los profesionales médicos. (2017: 336)²¹

En tal contexto, “las narrativas de la enfermedad autobiográficas reclaman la voz de los/las pacientes frente a las narrativas biomédicas que les son

¹⁸ “studied as a lived experience”.

¹⁹ “about the poverty of knowledge and understanding that surround them”.

²⁰ “an inherent sexism in the practice of medicine”.

²¹ “Healthcare systems rely on complex structures of epistemic norms and expectations, both implicit and explicit, that create knowledge asymmetries – for instance, privileging the knowledge derived from medical training and theory, rather than that potentially rooted in patient experience, which effectively limits epistemic authority to healthcare practitioners”.

impuestas por la medicina moderna” (Jurečič, 2012: 3).²² La voz de esta paciente/*performer* pone en relieve que no solo tiene que lidiar con epistemologías inflexibles y guiadas por intereses y presiones que muchas veces desembocan en un empeoramiento de la salud para el/la paciente, sino que además tiene que buscar y generar nuevo conocimiento para poder aplicar una serie de cuidados diarios necesarios para sobrellevar la enfermedad.

La idea de la necesidad de crear nuevo conocimiento para y por la mejora de la salud de la mujer es el corazón de la filosofía del “women’s health movement” o movimiento de la salud de la mujer (originado en los años sesenta en los Estados Unidos), que se desarrolló en paralelo y en conexión al movimiento feminista de la segunda ola. El movimiento es conocido por el libro colectivo *Our Bodies, Ourselves* (Boston Women’s Health Book Collective, 1973), que por primera vez proporcionaba a la mujer un exhaustivo, valioso y accesible conocimiento sobre la anatomía y el funcionamiento de su cuerpo. Nancy Tuana lo resume así: el movimiento “trató de recuperar nuestros cuerpos de las instituciones médicas y reformular nuestro conocimiento y experiencias de nuestros cuerpos de formas no modeladas en el sexismo y el androcentrismo” (2006: 2).²³ El movimiento fue instrumental a la hora de reducir el impacto de las llamadas epistemologías de la ignorancia: “una tecnología estratégica clave en el movimiento de salud de la mujer” (2),²⁴ el cual puede ser descrito como “un movimiento de resistencia epistemológica centrado en socavar la producción de la ignorancia” (2)²⁵ sobre los cuerpos y la salud de la mujer.

Al hablar de la enfermedad de cuerpos con identidades marginales, sostengo un feminismo interseccional que tiene en cuenta el aparato biológico desde los nuevos materialismos feministas y también el ecofeminismo, en cuanto a que considera el cuerpo de la mujer, y otras personas con endometriosis, y del mundo como un continuo que se interrelaciona. El artículo se inspira en este sentido en lo que se ha denominado “gut feminism” (Wilson, 2015) y “gut anthro” (Benezra, 2023). Wilson entiende el “gut feminism” como un “método para pensar innovadora y orgánicamente al mismo

²² “Autobiographical illness narratives reclaim patients’ voices from the biomedical narratives imposed upon them by modern medicine”.

²³ “aimed to take our bodies back from the institutions of medicine and reframe our knowledge and experiences of our bodies in ways not configured by sexism and androcentrism”.

²⁴ “a key strategic technology of the women’s health movement”.

²⁵ “an epistemological resistance movement geared at undermining the production of ignorance”.

tiempo" (Rubin, 2017),²⁶ lo que se traduce en su argumento por un feminismo que incluya, entre otras, perspectivas "postestructuralistas, psicoanalíticas y teorías del feminismo cultural" (ver Roberts, 2017) y de la biología, entendida no como "estática o una sustancia determinante opuesta a la interpretación, sino un sustrato dinámico y reflexivo en constante, variable intraacción con otros sistemas de interpretación entrelazados" (Rubin, 2017).²⁷ Para Wilson, la "biología es más dinámica de lo que las feministas pensaban y mucho menos determinista de lo que muchos pseudocríticos suponen" (2015: 5).²⁸ Wilson se centra en los procesos bioquímicos del intestino (en datos biológicos) para argumentar la importancia orgánica de los trastornos de la alimentación, la ideación suicida y el efecto de la ingestión de antidepresivos, entre otros. Tomando una perspectiva biológica más simbólica y abstracta (siendo consciente al mismo tiempo de que todas las enfermedades están conectadas con la salud del aparato digestivo y los microorganismos que lo habitan, incluida la endometriosis),²⁹ presto particular atención a los microbios y a una metodología asociada a los mismos.

El presente artículo posee una perspectiva biológica no determinista que se inspira en el comportamiento de "la vida pequeña", de los microorganismos, los cuales viven en una relación de codependencia, por ejemplo, con el cuerpo humano. Amber Benezra, interesada en las relaciones entre humanos y microbios, propone que, "A través de los microbios, la vida puede ser vista no como la propiedad de los individuos o humanos sino como una de coevolución, agencia y circulación" (2023: 26),³⁰ lo que define la forma de entender la enfermedad que sugiero. Esta epistemología ecológica, descentrada y viva, basada en los microorganismos y su comportamiento, enmarcada en el "giro probiótico" acuñado por el geógrafo Jamie Lorimer (2020), es utilizada para argumentar la relacionalidad (o más bien,

²⁶ "a feminist method of thinking innovatively and organically at the same time".

²⁷ "static thing or all-determining substance opposed to interpretation, but a dynamic, ruminative substrata in constant, variable intra-action with other co-entangled interpretive systems".

²⁸ "Biology is much more dynamic that feminists have presumed and much less determinate than many near-critics currently suppose".

²⁹ Además, "para cada tema en las ciencias de la biología, desde la neuroplasticidad al cancer, hay microbiotas asociadas importantes" (Benezra, 2023: 28). Cita original: "For every topic in the biological sciences, from neuroplasticity to cancer, there are important associated microbiota".

³⁰ "Through microbes, life can be seen not as a property of individuals or humans but as one of coevolution, agency, and circulation".

intraacción, siguiendo a Karen Barad) sugerida por las obras.³¹ En concreto, tomo prestado el concepto de “witnessing” del Kilpisjärvi Collective,³² tal y como se delinea en el libro *With Microbes* (2021), editado por Charlotte Brives, Matthäus Rest y Salla Sariola (componentes del mencionado colectivo).

El “witnessing” es simultáneamente una forma de posicionarse y una manera de entender la epistemología. En primer lugar, el “witnessing” es la perspectiva de modestia que el colectivo adopta cuando trabaja y piensa con los microbios (idea que desarrollan a partir del “modest witness” de Haraway, 1997). En segundo lugar, el “witnessing” es el acercamiento a una diversa producción de conocimiento representada en los procesos colectivos del grupo. En otras palabras, el “witnessing” es “una orientación epistémica” (Brives, Rest y Sariola, 2021: 24), un modo particular de entender la forma en la que se crea conocimiento, donde el mismo se considera como “situado, inmerso y parcial [así como] disperso” (24).³³ Tal y como ocurre en mi desarrollo del concepto de “sick tourism”, el colectivo subraya esta orientación epistémica intraactiva (“witnessing”) en oposición a la “mirada ocular, cerebral y objetiva del testigo, en el ‘witnessing’” (Brives, Rest y Sariola, 2021: 25).³⁴ El colectivo continúa: con el “witnessing”, “la relacionalidad en cualquier proceso de conocimiento se convierte en el punto de mira” (25).³⁵ Yo adopto en este artículo esta metodología micro-orgánica, y, a la vez, arguyo que la orientación epistémica que ofrece el “witnessing” es productiva en cuanto a la intraacción obra-audiencia.

³¹ El concepto de intraacción procede de la definición de Barad de realismo agencial, que implica “un cambio de pensar la relacionalidad como proceso de interacción (en el cual cosas más o menos interconectadas se interrelacionan) a uno de intraacción, un neologismo que rechaza la uniformidad previa como precondition de la intersección” (Des Fitzgerald y Callard, 2016: 38-9). Cita original: “a shift from thinking relationality as process of interaction (in which more or less bounded things engage with one another) to one of ‘intra-action’ – a neologism that refuses prior wholeness as the condition of intersection”.

³² El Kilpisjärvi Collective es un grupo de quince científicos sociales y tres artistas que firman la introducción del libro *With Microbes* (2021), titulada “Introducing With Microbes: From Witnessing to Witnessing”. La palabra que da nombre al colectivo radica en la localidad donde tuvo lugar el seminario que dio como fruto el mencionado libro, Kilpisjärvi, Lapland, en el norte de Finlandia.

³³ “about knowledge as situated, immersed and partial [and] dispersed”.

³⁴ “the ocular, cerebral and objectifying gaze of the witness, in witnessing”.

³⁵ “the relativity in any knowing process is brought to the analytical focal point”.

“Sick tourism”, “witnessing” y “withnessing”

Hemos establecido que las obras exploradas pueden ser descritas como teatro patográfico, lo que implica que la audiencia asiste a presenciar experiencia/s de la enfermedad. Esta idea me llevó a sugerir el concepto de “sick tourism”, que como hemos visto, conecta con la noción de “witnessing”, lo que a su vez nos devolverá eventualmente al término “withnessing”, como se acaba de anticipar. Por ahora, nos centramos en el “sick tourism”: al añadir la palabra “sick” (enfermo/a: persona que vive con la enfermedad) a “tourism” (turismo: el fenómeno de visitar un lugar con una finalidad normalmente recreativa) como adjetivo, y recordando que los procesos del turismo y el teatro en sí incluyen la idea de ir a ver algo a un lugar, con el “sick tourism”, lo que se “visita” es el cuerpo enfermo en contextos performativos. Aunque en el “sick tourism” se “visita” el interior y el exterior del cuerpo enfermo o los fluidos y la materia pertenecientes al mismo, un primer concepto que inspiró el “sick tourism” es el de “biotourism”, “la fantasía cultural persistente de que uno/a puede viajar a través del interior del cuerpo” (Sawchuk, 2000: 10).³⁶

Otro claro precedente es el “dark tourism” o turismo oscuro, fenómeno que podría englobar también al “sick tourism”. Emma Willis lo define así: “atracciones relacionadas con la muerte y los desastres” (2014: 19),³⁷ como, por ejemplo, memoriales, campos de concentración, zonas de desastres naturales, y un gran etcétera de lugares que han presenciado la muerte y la devastación. Willis menciona en su citado libro la exposición *Body Worlds*,³⁸ que contiene cientos de especímenes anatómicos reales, y en la que se asiste a “visitar” el interior del cuerpo, enfermo o no, fenómeno que podríamos considerar como un ejemplo de “sick tourism”. La visita a los ahora denominados “anatomy museums” (aquellos lugares en los que se mostraba generalmente a estudiantes de medicina diversos tratamientos practicando disecciones en cadáveres) o a los museos dedicados a la cirugía, la medicina o la patología también puede ser catalogada como “sick tourism”. Como en

³⁶ “the persistent cultural fantasy that one can travel through the inner body”.

³⁷ “‘death and disaster’ attractions”.

³⁸ El conjunto de exposiciones que se conocen bajo la rúbrica “Body Worlds” (comisariado por la Dra. Angelina Whalley y plastinación a cargo del Dr. Gunther von Hagens) se ha expuesto en más de 160 ciudades del mundo desde 1995. En ella se muestran especímenes humanos reales o partes de los mismos plastinados (con esta técnica el tejido se somete a cuatro pasos: fijación, deshidratación, impregnación y curado), lo que permite una visualización del interior del cuerpo humano y su funcionamiento, anatomía y fisionomía. Dado que, por ejemplo, se muestran los mismos órganos en sus versiones sana y enferma, podríamos claramente calificar el fenómeno de visitar esta exhibición como “sick tourism”.

el turismo convencional y en el “dark tourism”, el sentido favorecido en el “sick tourism” es la visión.

En el “sick tourism” podríamos visualizar el cuerpo enfermo y su materia y fluidos no solo de forma natural, sino gracias a la mediación de tecnologías médicas de la imagen. Esto es posible en escena porque, gracias a los avances médicos, podemos “penetrar” y observar el cuerpo sin necesidad de seccionar su superficie; a través del uso de espéculos (instrumentos que se utilizan para ensanchar la entrada al cuerpo para su observación), microscopios (instrumentos que magnifican materia corporal para su visionado), endoscopios (cámaras insertadas en el cuerpo para inspeccionar su interior) y otras técnicas no invasivas para la obtención de imágenes (desde radiografías de rayos X hasta resonancias magnéticas), entre otras. En este sentido, otro concepto que he utilizado es el de “endoscopic gaze”. En *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging* (2005), José van Dijck afirma: “la mirada endoscópica se traduce en las vistas del cirujano del interior del cuerpo, posibilitadas por la tecnología médica” (66)³⁹ y “crea [...] una imagen supuestamente ‘objetiva’ y neutral del objeto, en este caso, el interior del cuerpo” (66).⁴⁰ El concepto de “endoscopic gaze” ha sido aplicado para analizar este tipo de “incursión” desde las artes. Tal y como afirma Alex Mermikides, “van Dijck describe la ‘mirada endoscópica’ como un tropo usado comúnmente en el cine de ciencia ficción, que magnifica el interior microscópico de un personaje” (2016: 192).⁴¹ Derivado de lo anterior, podríamos utilizar conceptos como “mirada especular”, “mirada microscópica” y un largo etcétera teniendo en cuenta el instrumento utilizado para analizar estos fenómenos en propuestas artísticas o para crear arte a partir de los resultados obtenidos a través del mismo (ver, por ejemplo, Stahl, 2018).

El uso de imágenes médicas o de imágenes del cuerpo en el teatro de la enfermedad es recurrente quizá porque los/las enfermos/as nos vemos sometidos/as a estas técnicas de diagnóstico con frecuencia. En la enfermedad, como en el teatro, el cuerpo se hace presente, por lo que la *performance* no solo no puede deshacerse de él, sino que además lo muestra a diversos niveles, no solo físicos sino de forma mediada. Mientras que, en las pruebas médicas, los hallazgos “se separan” de la persona, la relación entre imagen

³⁹ “the endoscopic gaze signifies the surgeon’s view from within the body, enabled by medical technology”.

⁴⁰ “the endoscopic camera [...] creates a seemingly ‘objective,’ neutral view of the object, in this case, the body’s interior”.

⁴¹ “In *The Transparent Body*, Van Dijck describes the ‘endoscopic gaze’, a trope commonly used in science-fiction cinema, that zooms into a character’s microscopic interior”.

y cuerpo en escena puede resignificarse de forma productiva: la presencia del cuerpo y sus narrativas desestabiliza una mediación separada de la experiencia y el tejido visualizado/imaginado. En vez de especímenes por los que sentir empatía y ser el centro de procesos oculares y racionalizadores de la medicina y una percepción social denigrante de la enfermedad, las *performers* en los ejemplos tratados buscamos una nueva percepción cocreada de los cuerpos enfermos.

Se dé o no una representación o presentación visual del tejido enfermo, se ha cuestionado, por ejemplo, la idea de voyerismo y de la compasión falsa (ver Regnier, 2018) en el teatro de la enfermedad. Además, a pesar de la supuesta transparencia de la presentación visual del interior del cuerpo, ya se ha argüido que, “cuanto más vemos a través de las lentes de la cámara, más complicada se hace la información visual” (Van Dijck, 2005: 4).⁴² Además, ¿cuáles son los impactos físicos, emocionales y éticos en el cuerpo enfermo y la audiencia? Así mismo, parece que hay imágenes de órganos o partes del cuerpo con los que es más fácil empatizar: por ejemplo, mientras que la imagen de un corazón produce familiaridad, por ejemplo, “las células caen fuera de nuestra ‘zona de percepción’” (Pynor, 2014, correspondencia con autor/a, citado en Mermikides, 2016: 192).⁴³ Entonces, “¿cómo [...] podemos traer lo celular a la ‘presencia’ y permitir una ‘respuesta visceral y corporizada?’” (192).⁴⁴ En este sentido, el “sick tourism” favorece la representación de órganos (y enfermedades) más reconocibles, excluyendo partes menos conocidas del cuerpo y otras distribuciones visuales de la materia.

Así, el “sick tourism”, definido como el fenómeno de visitar la enfermedad y/o el cuerpo enfermo, se ha considerado valioso para describir un fenómeno en la escena contemporánea y subrayar precisamente la invisibilización de la enfermedad. Sin embargo, el “sick tourism”, entendido como una experiencia en la que la audiencia deviene testigo/a predominantemente “ocular”, “objetivo” y “selectivo” de la enfermedad (“witnessing”), se convierte en un concepto insuficiente para analizar los procesos de relación suscitados por la enfermedad sugeridos en escena. No obstante, es importante examinar más de cerca el paso del “witnessing” al “withnessing”. Aunque se mantiene la vertiente traumática del “witnessing” (y subrayo no solamente el trauma que implica tratar el tema de la enfermedad, sino

⁴² “The more we see through various camera lenses, the more complicated the visual information becomes”.

⁴³ “cells fall outside of our ‘zone of perception’”.

⁴⁴ “how [...] might we bring the cellular ‘to presence’ and enable a ‘visceral, embodied response?’”.

también el significado original de la palabra trauma como una dolencia física) y el reconocimiento a los estudios del trauma, dos aspectos centrales interconectados son replanteados en cuanto al “witnessing”.

Puesto que parto de la idea de espectador/a, cuando pienso el “witnessing” pongo énfasis en el proceso de ser testigo/a de un trauma, lo que revela una separación limitada entre trauma narrado y persona que accede a ese trauma. Por el contrario, el concepto de “witnessing” inhabilita la misma idea de separación. Con el “witnessing”, antes de empezar a contar la historia ya somos reconocidos/as todos/as en ese lugar como cuerpos que tienen de algún modo que ver con la enfermedad. Por otro lado, con el “witnessing”, propongo que se trata de “estar con” y que estamos en el espacio del trauma revivido. Con el “witnessing” sugiero que hablamos de “estar con” y “ser con”. El “witnessing” es el acto de “estar con” y el estado de ya “ser con”: es decir, como verbo y como sustantivo, como proceso y como sujeto. Sugiero que, en las obras comentadas, todos/as los/as presentes estamos involucrados/as en un “witnessing”, tanto a las personas en escena y las que acceden a esa narración de la salud como los microorganismos que participan en los procesos de enfermedad y que se encuentran en el mismo espacio y proceso de significación compartido.

Tomando prestado el concepto del Kilpisjärvi Collective, describo el “witnessing” como un proceso de organización del conocimiento sobre la materia en el que únicamente la visión, la mera visita y/o el ser testigo/a de un fenómeno patológico no constituye el eje de relación y producción de conocimiento principal. Así pues, utilizo la noción de “witnessing” tanto para describir fenómenos que se apropian de lo visual en escena de una forma más compleja y sutil como para reflejar la filosofía relacional resultante de la puesta en práctica del “witnessing”, en la que se genera un conocimiento compartido y descentrado en escena. Apuntando quizás al “witnessing”, Brodzinski nos dice que las estrategias de “re-narrativización, la intervención cultural y la apelación” en el teatro “sirve[n] para abrir un espacio discursivo para explorar modos alternativos de estar con [y, quizás, ser con] la enfermedad” (2016: 97).⁴⁵ En estos modos alternativos de estar y ser con la enfermedad que abre el “witnessing” cabe el crear conocimiento desde y con todos los cuerpos.

⁴⁵ “Through the strategies of re-narrativization, cultural intervention and appellation, the performance work discussed in this chapter serves to open up discursive space for exploring alternative ways of being with illness”.

The Year My Vagina Tried to Kill Me* y *Performing Endometriosis

Este artículo ha descrito en detalle los fenómenos del “sick tourism” y el “withnessing”, habiendo sido estos suscitados por un acercamiento crítico a los ejemplos de teatro patológico explorados, *The Year My Vagina Tried to Kill Me* (2016) y *Performing Endometriosis* (2022). En estas dos obras de teatro, respectivamente, contamos en primera persona nuestra experiencia con la endometriosis. Brodzinski sostiene que las “pathographical performances” generan un tipo particular de intimidad por la presencia del cuerpo enfermo y sus narrativas personales en escena:

Metodológicamente, el uso de intereses y narrativas personales como fuente de material conlleva un proceso complejo, reflexivo y creativo que trabaja sobre material de la vida real para generar una *performance* que frecuentemente combina la realidad y la ficción. Formalmente, la presentación de material personal solicita una negociación de la *performance* del ser y parece que invita una intimidad particular al espectador/a. (2016: 87)⁴⁶

Tanto Vreeke como yo somos “patient-performers” que utilizan sus nombres reales en la obra. Las dos subvertimos el rol de paciente por el mero hecho de ocupar un espacio distinto y con un “público” diferente y también por visualizar el cuerpo y la experiencia de las personas con la enfermedad de formas alternativas. En ambas, de igual manera, encontramos una crítica a la sociedad y al sistema de asistencia primaria que, por lo general, no nos escucha, nos ignora y nos invisibiliza.

En los dos casos, el sujeto mujer narra su propia experiencia de la enfermedad con el objetivo de negociar su trauma y enfermedad, pero también desde la responsabilidad de compartir el conocimiento adquirido y la esperanza de generar nuevos saberes. A pesar de ello, los dos cuerpos poseen simplemente un conocimiento situado y particular de la enfermedad. Sendas obras utilizan varias estrategias para intentar comunicar sobre la enfermedad, incluidos los monólogos, como es el caso de Vreeke, o hacer un taller de meditación, como es mi caso. Asimismo, por ejemplo, se visualiza sangre de una o varias maneras a través del uso de imágenes, se apropia el uso del color rojo, se utiliza sangre menstrual en escena. En las dos propuestas de teatro

⁴⁶ “Methodologically, the use of personal interests and narratives as source material leads to a complex, reflective, creative process that works around real life data to shape a performance artefact that often combines both truth and fiction. Formally, the presentation of personal material demands a negotiation of the performance of self and appears to invite a particular quality of intimacy from audience members”.

patográfico hay un marcado sentido del humor (por ejemplo, Vreeke se apropia del *stand-up comedy* y yo utilizo fragmentos de documentales donde expongo estrategias de seducción y copulación de distintas especies de animales).



Fig. 1: *The Year My Vagina Tried to Kill Me*. © Andy Hollingworth.

The Year My Vagina Tried to Kill Me combina narraciones en primera persona o ilustraciones de momentos en el proceso de la enfermedad con mini monólogos que exponen, a través del humor, la experiencia de la endometriosis, desde que Amy comienza con la menstruación hasta el momento presente. Vreeke nos recibe en el sofá tumbada, alertándonos de que esta experiencia ocupa sus días de dolor y diagnósticos falsos. Oímos de fondo una melodía monótona característica de las llamadas cuando estamos en espera para obtener citas médicas. En la segunda escena camina hacia otro punto con un micrófono, que ahora se ilumina, dejando en la oscuridad el espacio doméstico de la derecha, y se convierte en Amy, la monologuista. Estas secciones forman parte de un monólogo que hizo anteriormente sobre endometriosis. En tan solo unos minutos nos ha mostrado a la Amy íntima, con ropa de estar por casa, que tiene dificultad para recibir un diagnóstico debido al estigma (además de otras ideas subyacentes a la mencionada epistemología de la ignorancia), y a la Amy que, efectivamente, ha creado un monólogo sobre este tema y lo ha llevado a escena.

Cuando está en el sofá y habla por teléfono sostiene una apelación directa a la audiencia, manteniendo al espectador/a al día de la conversación que está teniendo. A través de la conversación nos queda claro el prejuicio sexual que conlleva decir en atención primaria que tienes endometriosis o hablar de cualquier enfermedad relacionada con la zona pélvica. Traslado sin decir palabra el sangrado severo que caracteriza la enfermedad, Amy se quita en escena ropa interior hasta ocho veces que contiene una compresa con sangre. Vreeke también aprovecha para reivindicar su cuerpo y sus hábitos frente a todo lo que la enfermedad requiere de nosotras en cuanto a terapias, pruebas y tratamientos. En directo se come un bizcocho entero (una *Victoria sponge cake*, específicamente) cuando la endometriosis es una enfermedad alarmantemente inflamatoria. Esta imagen constituye la antítesis de lo que sería un tratamiento nutritivo adecuado. Sin embargo, como imagen teatral puede significar desde desdén hacia los tratamientos que se sugieren (dejar de consumir gluten y azúcar) sin dar una explicación científica y pausada a la paciente hasta una actitud desafiante hacia el dolor, respecto al proceso inflamatorio grave que puede llegar a ocasionar. La obra



Fig. 2: *Performing Endometriosis*. © Sarah Sudhoff.

acaba con Amy reflexionando y pidiendo perdón a su compañero por “no estar en su cuerpo” y “no ser ella misma” debido a los procesos de la enfermedad.

En una propuesta meditativa y marcadamente poética, en *Performing Endometriosis* propongo a la audiencia adentrarse en mi cuerpo, transitarlo y ver células de mi enfermedad, pero a través del proceso inverso. Aunque les hago creer que están dentro de mi cuerpo observando, soy yo la que se convierte en el instrumento médico que inspecciona su interioridad asignando momentáneamente a la audiencia la descripción de “persona con endometriosis”: “Soy

la cámara que acaba de entrar en tu cuerpo. Estás jodida, pero que muy jodida". Jugando con los conceptos de "imaging" e "imagining", esta estrategia visual convierte a los/as asistentes en enfermos/as de endometriosis. Antes de ello, llevo a cabo un ejercicio preparativo de meditación dedicado en concreto a la salud uterina. La meditación en sí es una práctica en la que es más difícil discernir las fronteras del cuerpo. El invitar a los/las espectadores/as a "mirar dentro" después del ejercicio de meditación cuestiona la idea de que simplemente se exponen a "ver" tejido enfermo. *Performing Endometriosis* guía así a los/las espectadores/as en un viaje a entender la endometriosis desde su cuerpo y con los cuerpos.

La obra está vertebrada por escenas que llamo "glimpses" (miradas), momentos de la enfermedad entre los que se entrecruzan experiencias de la endometriosis con el fenómeno de la visión, visualizar o ver la enfermedad y la audiencia (ver Rodríguez, 2022). Simultáneamente, estoy dando una clase sobre endometriosis, lo que establece que participamos en esta circulación de responsabilidad y percepción sobre la enfermedad. Con estos "glimpses" llevo a la audiencia a través de un proceso de endometriosis de un modo que no puede eludir el haber "visto" y entendido la enfermedad, el haber estado "dentro" de ella, con ella. Al fin y al cabo, aquellos/as que aún no cuentan con una diagnosis de una enfermedad están simplemente "temporalmente no afectados por la enfermedad" (noción adaptada de Lobel, 2019). Cuestionando el "sick tourism", *Performing Endometriosis* sugiere una perspectiva corporeizada y ecológica de la enfermedad en la que no somos voyeurs, ni espectadores/as, ni siquiera pacientes, sino seres compañeros/as y seres acompañados/as en un proceso de cambio y aprendizaje, así como participantes.

Cuando finalizan estas obras, numerosas personas se acercan a conversar con las *performers*, a hablar con nosotras de su salud o la salud de sus seres queridos. Generalmente, el público hace preguntas y también da las gracias. También es común recibir comentarios de profesionales de la salud. Esto es muy importante para nosotras, ya que las dos nos consideramos no solo escritoras y *performers*, sino también personas que abogan por la salud de la mujer. Nos queda constancia de que esas personas ya no verán, pensarán, ni hablarán de la enfermedad del mismo modo. Conscientes de ello o no, el artículo arguye que han sido "witnesses" y han estado creando conocimiento sobre la enfermedad durante la obra de forma colectiva y colaborativa.

Conclusión

En este artículo he explorado los conceptos de "sick tourism" y "witnessing" en dos ejemplos de teatro patográfico (*The Year My Vagina Tried to Kill Me* y *Performing Endometriosis*) centrados en narrativas de salud femenina

escritas por mujeres con endometriosis. Se han examinado los conceptos del “sick tourism” y el “witnessing”, apuntando el impacto útil pero limitado del primero y el potencial como paradigma epistemológico liberador del segundo. Ambas obras sugieren una perspectiva corporeizada y ecológica de la enfermedad en la que, juntos/as, somos “witnesses”, en el proceso del “witnessing”: el acto de ser y estar con alguien en la realidad o la práctica de una experiencia, en este caso la de la enfermedad, un fenómeno que nos envuelve y en el que nos insertamos.

Por ejemplo, en *The Year My Vagina Tried to Kill Me* y *Performing Endometriosis*, nos encontramos teatralmente ahí, y juntos/as vivimos la enfermedad, pensamos el tejido enfermo que entreteje la existencia. A través del “witnessing”, reclamo (si queréis, reclamamos) que el conocimiento, “nuestro”, generado aunque sea parcialmente tiene valor y como tal es digno de ser tenido en cuenta. Que estas historias estén ahí fuera y que se conviertan en las historias de todos/as (así es celularmente) es una parte fundamental de la mejora de la salud de nuestros cuerpos y del planeta. Puedo, desde mi experiencia, afirmar que, una adecuada comprensión de la enfermedad (y nuestro medio) atendiendo a su complejidad y un discurso cocreado en continua transformación, en este caso sobre la endometriosis, repercute positivamente en la calidad de los tratamientos suministrados a y el trato recibido por personas con patologías. Puesto que creo que obras de teatro de esta índole aportan a este diálogo transformador, concluyo este artículo animando a personas que puedan o que tengan la necesidad de contribuir a esta conversación a través de los métodos y canales de difusión de su elección y a su alcance.

No hay personas que padecen enfermedades; hay configuraciones que posibilitan la enfermedad. Los cuerpos son parte de una distribución en la cual la enfermedad puede manifestarse en el conjunto de células que alojan su ser. Nuestra vagina no es ni la asesina ni la verduga y es importante que no adoptemos una posición de rabia, odio y/o miedo hacia el comportamiento de esta “vida pequeña”, con especial protagonismo de las hormonas, que se hace desmedida, desproporcionada, descomunal. En realidad, la enfermedad es un conjunto de células que carece de armonía. Escribir, actuar y resignificar el cuerpo desde una posición epistémica que facilita la escucha, la colaboración y la interconexión transforma el mismo y puede aportar a su necesario equilibrio. Así, escribir un artículo de esta índole para mí no es sino una acción positiva y contiene una dosis de esperanza de que pueda beneficiar a otros cuerpos que se encuentran en procesos patológicos. Si creéis que no “sois con”, os pediría que al menos, temporalmente “estéis con” nosotras, porque nuestras (y vuestras) células lo saben, porque cuando me escuchas, las escucho más; porque cuando te importa, me importo; porque cuando

reconoces que ya eres, yo me doy permiso para ser, sea como sea. Solo necesito que entiendas que es nuestro problema y que, si lo hacemos juntas, podemos vivir mejor. Ahora puedo escuchar cómo me escuchas, que estás aquí conmigo. Cuando restamos ignorancia, sumamos salud. Muchas gracias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benezra, Amber (2023), *Gut Anthro: An Experiment in Thinking with Microbes*, Mineápolis y Londres, University of Minnesota Press.
- Boston Women's Health Book Collective (1973), *Our Bodies, Ourselves*, Londres, Penguin.
- Brives, Charlotte, Matthäus Rest y Salla Sariola (eds.) (2021), *With Microbes*, Manchester, Mattering Press.
- Brodzinski, Emma (2016), "The Patient Performer: Embodied Pathography in Contemporary Productions", *Performance and the Medical Body*, Alex Mermikides y Gianna Bouchard (eds.), Londres, Bloomsbury Methuen Drama: 85-98.
- Carel, Havi (2016), *Phenomenology of Illness*, Oxford, Oxford UP.
- Carel, Havi y Ian James Kidd (2017), "Epistemic Injustice in Medicine and Healthcare", *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*, Ian James Kidd, José Medina y Gaile Pohlhaus (eds.), Londres y Nueva York, Routledge: 336-46.
- Charon, Rita (2014), "Embodied Narrative: Living Out Our Lives", *The Journal of Humanities in Rehabilitation: A Creative Exploration of the Human Experience of Disability and Healing*, 14: 1-5.
- Cleghorn, Elinor (2021), *Unwell Women: A Journey Through Medicine and Myth in a Man-Made World*, Londres, Weidenfeld y Nicholson.
- Couser, G. Thomas (1999), *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- Des Fitzgerald y Felicity Callard (2016), "Entangling the Medical Humanities", *The Edinburgh Companion to the Critical Medical Humanities*, Anne Whitehead y Angela Woods (eds.), Edimburgo, Edinburgh UP: 5-38.
- Foster, Sherri L. y Jana Funke (2018), "Feminist Encounters with the Medical Humanities", *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, 2 (2): 1-6.
- Fricker, Miranda (2007), *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*, Oxford, Oxford UP.

- Haraway, Donna (1997), *Modest-Witness@ Second-Millennium. FemaleMan (R)-Meets-OncoMouse™: Feminism and Technoscience*, Nueva York y Londres, Routledge.
- Hunsaker Hawkins, Anne (1993), *Reconstructing Illness: Studies in Pathography*, Indiana, Purdue UP.
- Jurečič, Ann (2012), *Illness As Narrative*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Lobel, Brian (2019), *Theatre & Cancer*, Londres, Red Globe Press.
- Lorimer, Jamie (2020), *The Probiotic Planet: Using Life to Manage Life*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Mermikides, Alex (2016), "Performing the Microscopic: Beyond Eye and Brain", *Performance and the Medical Body*, Alex Mermikides y Gianna Bouchard (eds.), Londres y Nueva York, Bloomsbury Methuen Drama: 191-204.
- Mermikides, Alex y Gianna Bouchard (2016), "Introduction", *Performance and the Medical Body*, Alex Mermikides y Gianna Bouchard (eds.), Londres, Bloomsbury Methuen Drama: 1-20.
- Murray, Stuart (2023), *Medical Humanities and Disability Studies: In/disciplines*, Londres, Bloomsbury Methuen.
- Regnier, Michael (2018), "Sick of the Theatre", Welcome Collection, 28/08/2023. <<https://wellcomecollection.org/articles/Wyft0CcAALyZmi-N>>
- Roberts, Celia (2017), "Gut Feminism", *New Genetics and Society*, 38 (1): 113-4.
- Rodríguez, Verónica (2022), *Performing Endometriosis*, Magdalena Mosteanu (dir.), 16/06/2022, Londres, UCL, Universidad de Londres.
- (2022), "Sickness: The Sick Body and Spectatorship: Thinking through Endometriosis", *Routledge Companion to Audience and the Performing Arts*, Matthew Reason, Lynne Conner, Katya Johanson y Ben Walmsley (eds.), Londres y Nueva York, Routledge: 516-21.
- Rubin, David A. (2017), "Queering Biology, Gutting Feminism: A Review Essay of *Gut Feminism* by Elizabeth A. Wilson (Durham, NC: Duke University Press, 2015)", *Journal of Lesbian Studies*, 22 (2): 254-61.
- Sawchuk, Kim (2000), "Biotourism, Fantastic Voyage, and Sublime Inner Space", *Wild Science: Reading Feminism, Medicine and the Media*, Janine Marchessault y Kim Sawchuk (eds.), Londres y Nueva York, Routledge: 9-24.
- Stahl, Devan (ed.) (2018), *Imaging and Imagining Illness: Becoming Whole in a Broken Body*, Oregon, Cascade Books.

Tembeck, Tamar (2009), *Performative Autopathographies: Self-Representations of Physical Illness in Contemporary Art*, Tesis doctoral, Montreal, McGill University, 01/2009.

<escholarship.mcgill.ca/concern/theses/hm50tt257>

Tuana Nancy (2006), "The Speculum of Ignorance: The Women's Health Movement and Epistemologies of Ignorance", *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, 21: 1-19.

Van Dijck, José (2005), *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*, Seattle y Londres, University of Washington Press.

Vreeke, Amy (2020), *The Year my Vagina Tried to Kill Me*, Amy Vreeke (dir.), 06/02/2020, Cambridge, Cambridge Junction.

Willis, Emma (2014), *Theatricality, Dark Tourism and Ethical Spectatorship: Absent Others*, Basingstoke y Nueva York, Palgrave Macmillan.

Wilson, Elizabeth A. (2015), *Gut Feminism*, Durham, NC, Duke UP.



LA LITERATURA COMO EXPERIENCIA ENCARNADA: DUELO, ENFERMEDAD Y DESEO EN *LO QUE HAY*, DE SARA TORRES

GLORIA GARCÍA PINTUELES
Universidad de Oviedo

En la novela de autoficción *Lo que hay* (2022) la escritora Sara Torres realiza una indagación narrativa en la experiencia de un duelo doble: el amoroso por la pérdida de una amante, y el maternal, tras el fallecimiento de su madre a causa de un cáncer de mama. Con la ausencia como hilo conductor, la obra aborda otras temáticas como los discursos y la cultura hegemónica en torno al cáncer de mama, la vivencia de la sexualidad y el deseo (lésbicos) en un estado de duelo, la ética de los cuidados, y el potencial y las limitaciones de la literatura para subjetivizar, elaborar y comunicar estas experiencias. Este artículo analiza las tres temáticas principales que vertebran la novela: el cáncer de mama, el duelo y el deseo, argumentando que la autora abre nuevas vías representacionales para imaginar la enfermedad y la pérdida desde una ética *queer* y feminista.

PALABRAS CLAVE: duelo, cáncer de mama, estudios *queer*, literatura lésbica, estudios sobre muerte, autoficción.

La literatura com experiència encarnada: dol, malaltia i desig a *Lo que hay* (2022), de Sara Torres

En la novel·la d'autoficció *Lo que hay* (2022) l'escriptora Sara Torres realitza una indagació narrativa en l'experiència d'un dol doble: l'amorós per la pèrdua d'una amant, i el maternal, després de la defunció de la seva mare a causa d'un càncer de mama. Amb l'absència com a fil conductor, l'obra aborda altres temàtiques com els discursos i la cultura hegemònica entorn del càncer de mama, la vivència de la sexualitat i el desig (lèsbics) en un estat de dol, l'ètica de les cures, així com el potencial i les limitacions de la literatura per a subjektivitzar, elaborar i comunicar aquestes experiències. Aquest article analitza les tres temàtiques principals que vertebran la novel·la: el càncer de mama, el dol i el desig, argumentant que l'autora obre noves vies representacionals per a imaginar la malaltia i la pèrdua des d'una ètica *queer* i feminista.

PARAULES CLAU: dol, càncer de mama, estudis *queer*, literatura lèsbica, estudis sobre la mort, autoficció.

Literature as Embodied Experience: Mourning, Illness, and Desire in *Lo que hay* (2022), by Sara Torres

In the novel *Lo que hay* (2022), the Spanish writer Sara Torres explores the experience of a double loss: the loss of a lover, and the loss of the mother due to breast cancer. With the theme of absence as a common thread, this autofiction addresses other issues such as the

discourses and hegemonic culture surrounding breast cancer, the experience of (lesbian) sexuality and desire in a state of mourning, the ethics of care, as well as the potential and limitations of literature to elaborate and communicate these experiences. This article analyses the three main themes that underpin the novel: breast cancer, mourning and desire, arguing that it opens up representational paths for imagining illness and loss from a queer and feminist ethic.

KEYWORDS: grief, breast cancer, queer studies, lesbian literature, death studies, autofiction.

Introducción

La escritora y poeta asturiana Sara Torres (Gijón, 1991) constituye una de las principales representantes de la literatura lésbica contemporánea. Antes de estrenarse en la novela, su trayectoria había estado centrada en la poesía, género que lleva cultivando desde la adolescencia. Con su primer libro, *La otra genealogía* (Torremozas, 2014), que ganó el Premio Nacional de Poesía Joven Gloria Fuertes en 2014, sentaba las bases de su proyecto literario, trazando una genealogía de voces sáficas que reivindicaban una nueva matriz universal y abrían vías para imaginar lo comunitario y lo utópico. Posteriormente aparecieron los poemarios *Conjurios y Cantos* (Kriller 71, 2016), *Phantasmagoria* (La Bella Varsovia, 2019), *El ritual del baño* (La Bella Varsovia, 2021), y su publicación más reciente, *Deseo de perro* (Letraversal, 2023). Su debut en la narrativa, *Lo que hay*, se publicó con Reservoir Books,¹ en mayo de 2022, con muy buena acogida de público y crítica, obteniendo además el reconocimiento del Premio Javier Morote de los Libreros a la Mejor Autora Revelación. Asimismo, en abril de 2024 salió a la luz su última novela hasta la fecha, *La seducción*, también editada por el sello Reservoir Books, que vuelve a tratar temáticas como el deseo entre mujeres, la práctica artística o la política de los afectos.

La protagonista y narradora de esta obra realiza una indagación en su experiencia de un duelo doble: el maternal, tras el fallecimiento de su madre a causa de un cáncer de mama, y el amoroso, por la suspensión repentina de su relación con una amante llamada "Ella". Son estas dos pérdidas las que desencadenan la narración, extendiéndose desde aproximadamente el año 2019 hasta la primera mitad del 2020, ya que el capítulo final de la novela se abre con la irrupción de la pandemia de la Covid-19. Con el duelo como hilo conductor y con dos escenarios principales, las ciudades de Gijón y Barcelona, la obra aborda otras cuestiones como las relaciones maternofiliales y su reconfiguración tras la enfermedad, la experiencia femenina del cáncer de mama, la vivencia de la sexualidad y el deseo lésbicos en un estado de duelo, la culpa,

¹ Este sello editorial forma parte del conglomerado Penguin Random House.

o el potencial de la escritura y la literatura para representar y elaborar el dolor físico y mental. Este artículo investigará cómo Torres utiliza la literatura para articular el dolor y la pérdida desde una perspectiva *queer* y feminista, y cómo esta obra enriquece la representación de la subjetividad lésbica en el contexto de la literatura hispánica.

El género de la autoficción y sus antecedentes

En el canon literario hispánico ha habido una tendencia a ignorar la existencia lesbiana y, de hecho, podría argumentarse que las dinámicas de invisibilización y marginación sistemática a las que hacían alusión Adrienne Rich en su ensayo “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1980) y Monique Wittig en “El pensamiento heterosexual” (1979) siguen vigentes hoy en día. En este contexto, la novela de Torres sienta precedente al emerger como una de las primeras representaciones de la enfermedad y el duelo maternos desde una subjetividad lésbica y *queer*. Además, la literatura hispánica actual se amplía temática y formalmente al incorporar un texto abiertamente lesbiano que se establece como medio comunicativo y espacio para la transmisión cultural con las lectoras². La autora marca así un cambio respecto a escritoras hispánicas precedentes que tuvieron que codificar su deseo y experiencias a través de un lenguaje literario y un subtexto *queer*/lésbico más oscuro y denso.³

Esta novela podría definirse como una autoficción o una ficción autobiográfica, pues la propia autora se ha referido a los estrechos paralelismos entre su vida y las experiencias de la narradora homónima, señalando que su proceso de duelo fue simultáneo al de esta. De acuerdo con Torres, la historia que movilizó la escritura de su novela fue una “historia biográfica”, ya que le pareció importante ahondar narrativamente en temas que “culturalmente tienden a reprimirse” como puede ser la realidad de un cuerpo enfermo de cáncer

² En la novela pueden identificarse referencias intertextuales a otros textos *queer* y lésbicos que le sirven a la narradora como estrategia para construirse y definirse como sujeto lesbiano. El tejido de estos intertextos *queer*, aludidos explícita o implícitamente en la novela, es muy denso y, aunque no podemos hacer un análisis exhaustivo de este asunto debido a las limitaciones de espacio, cabe mencionar al menos la presencia espectral o huella literaria de autoras como Safo, Djuna Barnes, Monique Wittig, Audre Lorde, Adrienne Rich, Gloria Anzaldúa, Esther Tusquets, Maria Mercè Marçal, Cristina Peri Rossi, Jeanette Winterson o Eva Baltasar, entre otras.

³ Uno de los ejemplos más claros en el ámbito hispánico es la *Trilogía del mar* (1978-1980), de la escritora catalana Esther Tusquets (Barcelona, 1936-2012). Este tríptico está formado por las novelas *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) y *Varada tras el último naufragio* (1980). Las tres tratan las temáticas del amor, el deseo y los afectos desde experiencias femeninas y, en gran medida, *queer*.

o el proceso de acompañamiento de la persona que padece esta enfermedad: “No elegí hablar de este tema como ejercicio creativo, sino [...] porque me atraviesa. Es decir, no estoy jugando a ficcionar el cáncer de una madre, sino que estoy contando lo que me pasó” (Alba, 2022). En cuanto a la elección del género, la autora ha afirmado que se decantó por la autoficción “en un sentido bastante radical, porque si hubiese contado la misma historia desde el ensayo no me hubiera sentido protegida [...] hubiera utilizado mi duelo como un objeto de estudio, y [...] si hubiera utilizado la poesía, no hubiera sido lo suficientemente clara” (Torres, 2022b). Por otro lado, Torres ha explicado que comenzó a escribirla como un encargo por parte de su editora, Carme Riera Sanfeliu, si bien está basada en unos cuadernos personales del duelo que había comenzado a escribir tras la muerte de su madre en 2019 (Cocina, 2022; Dávez, 2022; Gumes, 2022). La obra puede situarse así en conversación con una tradición de autoficciones del duelo materno como *Una muerte muy dulce* (1964), de Simone de Beauvoir, *Una mujer* (1988) y *No he salido de mi noche* (1997), de Annie Ernaux, o *Ritual de duelo* (2022), de Isabel de Naverán, y comparte además una serie de características comunes con diarios y memorias del cáncer de mama como *Los diarios del cáncer* (1980), de Audre Lorde, *Manmade Breast Cancers* (2001), de Zillah Eisenstein, o *The Undying: A Meditation on Modern Illness* (2019), de Anne Boyer, por citar solo algunos ejemplos. Todas estas obras son escrituras del yo, narradas en primera persona —pero sin llegar a ser autorreflexivas—, la estructura es por lo general fragmentaria⁴ y se articula en forma de saltos temporales. Además, se trata de textos que dan cabida a lo político, y en los que, a menudo, lo onírico se tiende a mezclar con lo sucedido. También suelen tener origen en un diario personal que las autoras comienzan a escribir durante el proceso de la enfermedad de la madre o tras su pérdida, como es el caso de la escritora aquí estudiada.

En su estudio sobre autoficción y enfermedad “*Illness Narratives and the Consolations of Autofiction*” (2018), el crítico literario Graham Matthews argumenta que este género da voz a las personas enfermas o dolientes, permitiéndoles abordar su experiencia real o encarnada, revelando al mismo tiempo la parte de subjetividad y ficción presente en cualquier intento de narración. Textos como *Lo que hay* evidencian cómo las mitologías culturales y biomédicas construyen la “verdad” de la experiencia de la enfermedad y

⁴ Hay que señalar que, aunque la edición final de *Lo que hay* está dividida en capítulos y es una narración con unidad, originalmente la obra tenía una forma más fragmentaria y experimental, como explica la propia autora: “Seguramente no hubiese iniciado [la escritura de la novela] por mi cuenta, no pensaba en construir un libro narrativo a partir de experiencias tan duras. Quizás sí algo más parecido a la poesía, o reflexiones sueltas. Algo fragmentario, porque para mí la naturaleza de lo que estaba viviendo en el duelo era profundamente fragmentaria” (Cocina, 2022).

cuestionan la posibilidad de un acceso directo y sin intermediarios a la vivencia encarnada de la paciente. Asimismo, sin instrumentalizar la experiencia de las pacientes/dolientes, dado que se trata de textos en primera persona, estas obras reconocen también la contingencia y las limitaciones de la perspectiva individual, demostrando que ninguna narrativa puede proporcionar acceso directo a la experiencia de otro sujeto. Aunque el componente narrativo, subjetivo y situado de las autoficciones evidencia que nunca podremos tener un acceso inmediato a la experiencia vivida por la narradora/autora, como tratará de exponerse, estos textos y su potencial expresivo pueden permitirnos llegar a dimensiones del duelo y la enfermedad no exploradas por disciplinas como la medicina o la psicología convencionales.

Nuevos imaginarios para entender y representar la enfermedad

Sara Torres ha mencionado en diversas entrevistas que su propósito con esta novela era señalar la falta de imaginarios y herramientas en la cultura y en el lenguaje para representar y valorar la enfermedad más allá del terror: “Me pareció muy importante poder recuperar para las lectoras que vayan a vivir algo parecido ese momento donde la mirada que estaba asustada mira otra vez y empieza a amar, porque hay cosas como la enfermedad que no sabemos cómo describir” (Alba, 2022). En la obra, la narradora padece los efectos de ese vacío representacional cuando, tras el diagnóstico de cáncer de su madre, se percata de que “nadie nos enseña a reconocer y acompañar a un cuerpo que se muere” (Torres, 2022: 60). Ante unos imaginarios heredados que le resultan insuficientes, la narradora comienza una búsqueda de nuevas vías de representación para el cuerpo enfermo más allá de mitologías y discursos conquistados por “la fantasía cultural que nos hace entender el cáncer como una lucha que puede terminar con una actuación heroica por parte de la enferma y su familia. Un momento de crisis, una respuesta épica y un restablecimiento de la normalidad” (85).

Al comienzo de la narración, cuando la protagonista encuentra por primera vez a su madre visiblemente afectada por la quimioterapia, describe la experiencia como traumática, haciendo referencia a “su delgadez perturbadora” (Torres, 2022: 15), explicando cómo al visitarla se encogía ante “el miedo a encontrar[la] todavía más delgada que la última vez, sin ya poder andar o ir sola al lavabo” (17). Más adelante, cuando regresa al apartamento familiar, tampoco esconde el pánico ante el cambio radical del cuerpo materno:

Esta que tengo frente a mí es mamá. Es su voz, pero nunca hubiese imaginado su rostro de este modo. [...] Estoy plantada en medio de la cocina de mi abuela, frente a ella y sin poder moverme. Retiro la

mirada de su cuerpo, hablo del viaje desde Barcelona, intento darme un margen de tiempo para escapar de una escena de pesadilla que no alcanzo a entender. Quince minutos antes de entrar en su casa mi abuela me había mandado un mensaje: “No te asustes, vas a ver a mamá muy desmejorada”. ¿Era esto lo que el mensaje quería decir? (Torres, 2022: 54)

Sin embargo, conforme la historia avanza, la protagonista se esfuerza por construir un nuevo paradigma desde el que entender y abrazar la fluctuación y la vulnerabilidad del cuerpo enfermo, cuidándose de que su madre “no pueda sentir que rechazo en ella lo más mínimo” (Torres, 2022: 57). La narradora aprende a integrar el cambio físico de su progenitora y lo describe a través de un lenguaje que ya no es el del miedo o el rechazo, sino que formula la vulnerabilidad y el decaimiento en unos términos que lo contrarrestan, como puede apreciarse en el siguiente fragmento: “El último día, sentada a los pies de su cama, estaba muy mona con las gafas negras de leer apoyadas sobre la nariz. [...] Pensé que era otra versión de mamá. Mamá huesitos. Y me gustó. Tengo ganas de conocerla en esa fase. Ver qué conversaciones son posibles” (71). Así, en sus progresivas visitas, va aceptando las formas a las que transiciona el cuerpo materno y aprende a cuidarlo, describiendo con ternura —pero sin paternalismo— el intercambio de los roles maternofiliales y la coadaptación de los cuerpos a los ritmos requeridos por el cáncer. Siguiendo a Monique Wittig, cuyo pensamiento se deja traslucir en diferentes pasajes de la novela, podría argumentarse incluso que ambas comienzan a hablarse y mirarse como amantes, una categoría que Wittig no concibe exclusivamente en términos romántico-sexuales, sino que imagina como seres unidos por relaciones de deseo y cuidado mutuo como queda reflejado en su *Borrador para un diccionario de las amantes* (1981).⁵ De hecho, es precisamente la enfermedad la que provoca una transformación radical en el vínculo entre ambas, inaugurando una nueva dinámica de interacción orientada hacia la horizontalidad, en la que las dos se reconocen como cuerpos vulnerables.

Más adelante, se traza un paralelismo entre el cuidado que la madre le prestó a la hija cuando era niña y el que ella le presta ahora a su progenitora en la enfermedad, desplazando a la madre del orden simbólico patriarcal en el que esta ejercía un rol fijo como cuidadora. Observamos este cambio en una

⁵ Sara Torres ha prologado la última edición al español de *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (1981), publicada por la editorial Continta Me Tienes en abril de 2023, y traducida como *Borrador para un diccionario de las amantes* por la también poeta y escritora Cristina Peri Rossi. En su obra, Wittig define a las amantes como aquellas que, “experimentando un violento deseo las unas por las otras, viven/aman en pueblos [...] que reúnen toda la cultura, el pasado, las invenciones, los cantos y las formas de vida” (2023: 26).

escena en la que la narradora describe cómo ayuda a su madre, afectada por los efectos secundarios de la quimioterapia, a vomitar, de la misma manera que ella le había enseñado cuando se mareaba en sus viajes en coche de pequeña. Sara corre a buscar una bolsa de plástico y le retira el pelo de la cara mientras ella “cuidadosamente se asoma a la bolsa sin derramar nada” (Torres, 2022: 74). Recuerda cómo, de niña, su madre siempre sostenía una bolsa para ella desde el asiento delantero y cómo ese acto marcaba el comienzo del bienestar tras el mareo. Ahora, con los roles invertidos, ambas están “perfectamente coordinadas en la comprensión práctica del momento” (74), creando un ambiente cariñoso e íntimo en la habitación en la que su madre descansa y se recupera. La narradora dice sentirse útil y feliz de estar juntas en ese momento compartido (75).

Desde una ética de raigambre feminista y *queer*, autoras como Audre Lorde (2008), S. Lochlann Jain (2007a, 2007b y 2010) o Anne Boyer (2019) han cuestionado la cultura hegemónica y heterocentrada del cáncer en textos de inspiración autobiográfica y, en ocasiones, también médico-científica. En estas obras, las autoras argumentan en contra de lo que Lorde define como “Cancer Inc.” (2008: 36), un sistema corporativista que, en palabras de Eisenstein, “investiga y se lucra del cáncer de mama al mismo tiempo”⁶ (2001: 124), presionando a las pacientes a seguir un discurso y un protocolo “con lazo rosa” (Boyer, 2019: 8) que promete la restitución de una identidad femenina sana, hegemónica y “completa” a través de la medicalización y la prótesis. Asimismo, estos textos ofrecen propuestas éticas encarnadas para reconsiderar la experiencia del cáncer de mama, convirtiéndose en dispositivos que activan la concienciación feminista colectiva a la vez que resultan profilácticos y restaurativos para personas que hayan atravesado experiencias análogas a las narradoras.

Sara Torres reactiva la crítica de estas autoras desde el contexto hispánico al abordar en su novela la política estética del cáncer, cuestionando el énfasis de los discursos biomédicos en la reconstrucción mamaria, la prótesis y la restauración inmediata de una feminidad hegemónica “perdida” con la intervención del pecho —fetiche por excelencia del imaginario heterosexual—. La novela expone cómo la madre de la protagonista fue presionada por su médico para someterse a una reconstrucción mamaria tras su mastectomía por razones estéticas: “A mi madre, para acelerar el proceso, la atendió un médico privado, que la animó a reconstruirse el pecho ‘cuanto antes’, de modo que la enfermedad ‘no afectase a su autoestima’” (2022: 79-80). En consonancia con Audre Lorde en *Los diarios del cáncer*, donde la autora criticó la

⁶ “The postindustrial-medical/beauty complex researches and markets breast cancer at the same time”. Esta traducción inglés-español y las que siguen son siempre de la autora.

urgencia de la cultura del cáncer en “restaurar” la feminidad convencional a través de prácticas estéticas que “refuerzan el aislamiento e invisibilidad de las mujeres, así como la falsa complacencia de una sociedad que prefiere no hacer frente a los resultados de sus propias locuras” (2008: 35), la narradora de *Lo que hay* cuestiona la urgencia de la operación de su madre y la actitud corporativista del médico “reconstructor de autoestima” (Torres, 2022: 79) que las atendió, al describirlo como “paternalista” e incapaz de responder a sus preguntas: “No le hablaba sobre la culpa, sino sobre la responsabilidad, sobre los efectos que sus ideas de hombre heterosexual ignorante de la teoría de género tenían sobre los cuerpos de las mujeres que llegaban a su consulta” (79). La protagonista también le reprocha su desconocimiento de los “tiempos del cuerpo” (80), por ejemplo, forzando el proceso de recuperación de su madre después de la quimioterapia y la radioterapia.

Por otro lado, tanto Lorde (2008) como Jain (2007a) argumentan en sus textos contra una cultura *mainstream* del cáncer de mama en la que no tienen cabida identidades *queer*, trans o racializadas. En particular, en “Cancer Butch” (2007a) Jain demanda la necesidad de “*queerizar*” el cáncer dada la falta de modelos o posiciones subjetivas para las lesbianas *butch* que se enfrentan o han vivido esta experiencia:

La codificación pública del cáncer da lugar a un extraño espacio intergénero de tal manera que una *butch* literalmente no puede ser fuerte en su “lucha” contra el cáncer y al mismo tiempo mantener su identidad de género como *butch*. [...] ¿cómo puede una lesbiana mantener [...] su identidad *butch* en un mar rosa diseñado precisamente para “curarla” mediante la restauración y recuperación de una supuesta “feminidad” arrebatada por el cáncer?⁷ (Jain, 2007a: 521)

Al igual que Lorde y Jain, Sara Torres reclama en su ficción otros paradigmas e imaginarios que aborden el cáncer de mama más allá de un modelo heterosexista que impone o asume la feminidad convencional de todas las pacientes, desplazando y neutralizando otras identidades y corporalidades *queer*/no normativas. La protagonista no juzga ni valora la decisión personal de la madre de reconstruirse el pecho tras su mastectomía —y, por consiguiente, tampoco la de otras mujeres en su misma situación—, pero sí que cuestiona la influencia que ejerce el discurso médico en esta toma de decisión,

⁷ “The public coding of cancer provides a strange intergendered space such that the butch woman literally cannot be tough in ‘battling’ cancer, and still maintain a gender identity as a butch. [...] how can one maintain [...] butchness in the sea of pink designed precisely to ‘heal’ by restoring and recuperating a presumed ‘lost’ femininity?”.

a la vez que lamenta la imposibilidad del imaginario colectivo de reconocer como bello un cuerpo sin pecho(s):

El discurso de mamá sobre cuánto la plástica había merecido la pena se construía exactamente a partir de un objeto, el biquini, y un contexto, la piscina del club en verano. [...] Aunque nunca dejé de entenderla en su deseo de normalidad, creo que a los dieciocho mi rebeldía hubiese deseado una madre sin peluca, con pañuelo de colores, una madre sin prótesis y sin sufrimiento extra por intervenciones plásticas. (Torres, 2022: 81)

La voz narradora reivindica la posibilidad de “una vida distinta”, una experiencia *queer* del cáncer de mama al lado de “amazonas” y “cuerpos sin género que transitan” (Torres, 2022: 81), para las que la belleza (hetero)normativa no es un capital que “[siembre] el terror a la pérdida del cuerpo deseable” (81), ni un estándar que alcanzar, y para las que su vulnerabilidad no supone una condición para ser victimizadas, sino la confirmación de su pertenencia a una misma comunidad de amantes en la que cuidar y ser cuidada. Esa comunidad *queer*/lesbiana de amantes evocada por Torres resuena de nuevo con un pasaje de *Los diarios del cáncer* centrado en la apariencia corporal postmasectomía, en el que Lorde también apunta hacia una ética lesbiana de la enfermedad que trasciende las demandas del paradigma heteronormativo: “una vida de amor entre mujeres me había enseñado que cuando las mujeres se aman, el cambio físico no altera ese amor. No se me ocurrió que alguien que realmente me amara me amaría menos porque tuviera un pecho en lugar de dos” (2008: 31).

El duelo desde una perspectiva *queer*

Como ya se ha mencionado, la protagonista de *Lo que hay* intenta articular “la historia de una doble pérdida” (Torres, 2022: 18): la muerte de la madre tras su enfermedad de cáncer, y la suspensión repentina de una relación amorosa con una chica a la que llama “Ella”. Este “duelo doble que se entremezcla” comienza a generarse ante “la interrupción de [estas] dos conversaciones” (18) y la dificultad de la narradora de mantener la sincronía tanto con el cuerpo enfermo de la madre como con el cuerpo de la amante, con la que la relación se interrumpe de forma brusca ante su demanda de exclusividad. En el caso de la madre, la dificultad de sincronía radica en que la enfermedad la orienta en una dirección opuesta a lo vital, mientras que en el de la amante la suspensión de esta sincronía se manifiesta cuando el “desajuste” o el “traspíes acumulado” en la relación van “alejando las horas” y atrapando a cada amante “en su esfera” (69), como epitomiza la obra “*Untitled*” (*Perfect Lovers*) (1991), de Félix González-Torres, a la que hace referencia explícita la novela. Esta

instalación del artista cubano-estadounidense consta de dos relojes idénticos, colocados en una pared uno al lado del otro. Cuando se instalan, los relojes se configuran y sincronizan a la misma hora, pero con el paso del tiempo, por el desgaste y la pérdida de energía, empezarán a desincronizarse hasta acabar marcando horas diferentes o incluso apagarse. La pieza puede ser interpretada como metáfora de una relación entre amantes que intentan seguir juntas/os pese a dificultades y contratiempos como la enfermedad.

Margrit Shildrick argumenta en su análisis *queer* de la muerte que el duelo impone “un alejamiento radical de la noción de ‘hora’ como una sucesión de momentos presentes”, instaurando en su lugar una temporalidad en la que “las realidades del pasado, presente y futuro se entremezclan” (2020: 177).⁸ Esta alteración de la crononormatividad puede apreciarse en el relato no lineal de la narradora, cuya memoria “para intentar comprender [...] vuelve una y otra vez [a repasar los hechos]” (Torres, 2022: 18), rompiendo con las distinciones culturalmente consensuadas entre pasado y presente, ausencia y presencia, entre la materia viva y la muerta. Su experiencia de duelo se define por su carácter discontinuo, fragmentario, y por su imposibilidad de avanzar o resolverse, tal como ella misma describe: “sin dirección ni sentido, entro en contacto con una vulnerabilidad total” (33), así como por el impacto de la pérdida en el propio cuerpo y la alteración de su funcionamiento fisiológico y cognitivo: “noto [...] cómo la actividad del estómago y los intestinos se interrumpe, el cuerpo entra en estado de alarma, descabalga las yeguas de la mente” (33).

En su presente, la narradora convive con la presencia fantasmagórica de su ex amante y su madre, que hacen que revise constantemente el pasado a través de diferentes momentos vividos con ambas. En concreto, la novela expone la dificultad de la narradora de comunicar o elaborar el duelo por la pérdida de la amante ante la falta de imaginarios o lenguajes que permitan articular esta experiencia concreta. Debido a su posicionamiento como lesbiana y amante que desborda un marco monógamo y heterocentrado, aunque “Ella” no haya muerto, se ve desplazada a una categoría que se alinea con el concepto de “espectralidad” de Jacques Derrida: un estado liminal de suspensión entre la vida y la muerte para el que no puede haber exhibición o reconocimiento público del luto debido a su estatus de marginalidad (1994). De acuerdo con Judith Butler, esta falta de reconocimiento ante la pérdida de la amante lesbiana se debe a “la asignación diferencial de la posibilidad de duelo” en la cultura occidental heteronormativa que decide qué tipo de sujetos y vínculos son merecedores de un duelo, así como “qué vidas son dignas

⁸ “a radical departure from the notion of temporality as a succession of ‘now’ moments that confidently assert the distinct realities of past, present and future”.

de ser vividas y qué muertes son dignas de ser lloradas”⁹ (2004: xiv-xv). Reducir el trabajo del duelo al acto privado, nos dice Butler, supone en cierto modo despolitizarlo, vaciar dicha experiencia de la responsabilidad ética que tenemos ante la muerte del otro/a y eliminar los lazos que nos unen a quienes han vivido una situación semejante.

Consciente, y de acuerdo con lo que sostiene Shildrick, de que la presencia espectral de la otra “siempre regresa, no como una manifestación externa, sino como una compañera interna” y de que “debemos vivir bien con los muertos si queremos vivir plenamente”¹⁰ (2020: 178), es fundamental reconocer cómo el proceso de duelo puede impactar físicamente a quienes atraviesan la pérdida de un ser querido. La narradora de la novela aquí estudiada demanda un nuevo paradigma desde el que repensar la pérdida. Su propuesta se alinea con la ética hauntológica de Jacques Derrida que reivindicaba “un nuevo imaginario para vivir bien con la pérdida”, reconociendo y aprendiendo a convivir con los “espectros”, es decir, con aquellas presencias “tanto visibles como invisibles; tanto fenoménicas como no fenoménicas [...] que marcan el presente con [su] ausencia anticipada”¹¹ (Derrida y Stiegler, 2002: 117). Ante la ruptura brusca y la “interrupción de [una] conversación [que] nos es incomprensible” (Torres, 2022: 179), la narradora demanda la necesidad de celebrar algún tipo de “ritual de despedida” antes de dejar ir, para paliar el impacto de la pérdida. Por ejemplo, le pide a Ella “ayuda para olvidar [...] tal vez un [...] trabajo de reparación sutil” (152) similar a la performance *The Lovers* (1988) que Marina Abramovic y Ulay realizaron en la Muralla China como homenaje-ceremonia que marcara su separación física y el final de su relación.

La novela también expone una crítica implícita a la corporativización e higienización de la muerte en las sociedades occidentales contemporáneas en las que esta experiencia ha sido borrada de la vida pública, relegando el luto y el duelo al plano de lo privado y lo individual. En este sentido, el texto hace alusión a la frialdad y asepsia de los rituales fúnebres actuales, que le impiden a la protagonista acceder a mecanismos paliativos del dolor como puede ser el último contacto con el olor de su madre: “Alguien me alecciona a las puertas de la sala [del tanatorio] donde el cuerpo, que a nadie importa, espera al fuego

⁹ “the differential allocation of grievability decides what kind of subject is and must be grieved, and which kind of subject must not [and] what counts as a liveable life and a grievable death”.

¹⁰ “Like the monster, the spectre always returns, not as an external manifestation, but as an internal companion. We must live well with the dead if we are to live well at all”.

¹¹ “A specter is both visible and invisible, both phenomenal and non-phenomenal: a trace that marks the present with its absence in advance”.

en una pecera de exhibición, aséptica. Un lugar sin el olor de mi madre, que ya no puedo rastrear. [...] El olor en una pérdida catastrófica es un impacto por la vía de los sentidos” (Torres, 2022: 27 y 29).

Lo que hay finaliza con el reencuentro entre la protagonista y su madre cuando arroja sus cenizas al mar de su ciudad natal, “donde siempre nada[ron] juntas”, para después sumergirse ella también en el agua y nadar a través de ella: “Nado contigo y regresaré cubierta. El baño es perfecto, mamá, justo a tu modo. Como tú lo quisiste. Las cosas no cambian tanto, algunas se quedarán para siempre” (Torres, 2022: 222). La obra se cierra con un final vitalista que muestra la posibilidad de ensamblaje entre lo material y lo no-material, lo humano y lo más-que-humano, la materia viva y muerta. De hecho, en los últimos dos párrafos de la novela, la narradora enfatiza la interconexión entre la materia humana y más que humana haciendo referencia no solo a su madre y sus cenizas, sino también a un banco de peces y a los canchales que anidan en las rocas altas (222). Sara Torres supera así la retórica belicista que celebra la figura de un/a paciente que “lucha” como un/a “soldado heroico/a” contra un “enemigo” —la enfermedad que padece— y se alinea con la ética de filósofas como Marietta Radomska (2020) o Nina Lykke (2021), que desde el feminismo materialista y el incipiente campo de los *queer death studies*¹² han reposicionado “la muerte como parte de un continuo vibrante y [multiespecie] de vida-muerte [...] [que], vista desde la perspectiva de una ecología planetaria, necesita seguir siéndolo”¹³ (Lykke, 2021: 241-2). Asimismo, Torres y estas autoras, al reontologizar la materia como “vibrante” abren vías para entender la muerte más allá de las formas cristianas y cartesianas que la presentan como abyecta y sombría, equiparando la degradación y desaparición de la materia y del cuerpo con la nada¹⁴ (Lykke, 2021: 242).

De este modo, aunque, como hemos visto, la pérdida física desata un proceso doloroso y un vacío insondable en la protagonista de *Lo que hay*, esta acaba por entender que el cuerpo es simplemente una forma física que la vida toma en el ciclo más amplio del devenir (Shildrick, 2020: 182), mientras que

¹² Para profundizar más en este campo, sus principales propuestas y teorías, se recomienda la consulta del artículo “Queer Death Studies: Death, Dying and Mourning from a Queerfeminist Perspective” (2020), de Marietta Radomska, Tara Mehrabi y Nina Lykke.

¹³ “I want to reclaim death as part of a vibrant life/death continuum [...] I consider death to be an inevitable part of both human and non-human life and, seen from the perspective of a sustainable and egalitarian planetary ecology, it needs to remain so”.

¹⁴ “I want to reontologize death as vibrant, in contrast to Christian and Cartesian ways of casting it as abject and gloomy, as a ‘fall’ into base matter, and different also from atheist and mechanistic-materialist constructions of death as nothingness”.

algunos vínculos y presencias “se quedarán para siempre” (Torres, 2022: 222), como ella misma concluye. Como se ha argumentado, este final posibilita el entendimiento del duelo como un proceso transformador que puede abrir nuevas vías para entender la vida y la muerte, reconociendo la interdependencia y la vulnerabilidad de toda la materia.

Repensar la enfermedad y la pérdida a través del eros lesbiano y la escritura

Son dos las fuerzas relacionadas que contrarrestan y ayudan a elaborar la experiencia de pérdida de la protagonista: el amor (lésbico) y el proceso de escritura. Por un lado, la narradora pone de manifiesto cómo su proceso de duelo no es incompatible con la experiencia del amor. Así, tras la muerte de su madre, dice sentir “[un] amor que lo ocupa todo, una versión del amor que nunca había conocido. A través de la escritura quisiera comprender la naturaleza de este amor y ser capaz de contarla. Cuando se activa, esta emoción ensancha los afectos y es opuesta al miedo” (Torres, 2022: 177). En esta experiencia de dolor afirma la narradora que “sí hay lugar para el deseo” y, de hecho, a la vez que afronta el duelo materno, experimenta de forma simultánea una pasión amorosa que la ancla a la vida: “[La] presencia agitada y dulce [de Ella] me sostuvo aquellos días, la llegada a una ciudad nueva, la última etapa de la enfermedad de mi madre [...]. En medio del dolor más grande, estaba viviendo uno de esos momentos casi imposibles, donde las ganas están en dos cuerpos por igual. Evento de pasiones que se sincronizan” (16-18). En este sentido, la novela propone reconsiderar el amor como fuerza vitalista que puede ayudar a superar la pérdida, ya que, como asevera la narradora, “nuestros vínculos pavimentan la realidad para poder transitarla [...] el amor es lo vinculante” (179).

Por otro lado, ante el estado alterado del cuerpo en duelo en el que “cuerpo y mente se aceleran y se vuelven caóticos” (Torres, 2022: 33) y en el que todo parece “imaginario” (29) y “una ficción” (18), la narradora intenta también a través del trabajo de escritura “busca[r] una nueva organización que sea capaz de ofrecer un refugio” (33). En este sentido, afirmaba la propia Sara Torres en su prólogo a la antología poética *Diré tu cuerpo* (2020), de la escritora catalana Maria-Mercè Marçal, que cuando un sujeto enfermo —o, por extensión, bajo los efectos del duelo— acomete el ejercicio de escribir, “el ritmo de la vida y el ritmo de la escritura se ensamblan para armar un tejido continuo, que se ofrece como soporte a la escribiente antes enfrentada al abismo [...] de la desintegración en la enfermedad y la muerte”, y es así como a través de la escritura “toma el control de lo simbólico, propone un ritmo y organiza su experiencia en torno a él” (Torres y Díaz Vicedo, 2020: 21-22).

Pese al estigma que pesa sobre la noción de la “literatura como terapia” —especialmente en el ámbito de los estudios literarios y la considerada “alta literatura”— y la reticencia que suele existir entre las escritoras/es a aceptar este potencial,¹⁵ la autora de la novela ha subrayado en diferentes entrevistas el valor terapéutico que la lectura o la escritura tienen para ella. De acuerdo con Torres, el proceso de escritura tuvo un componente terapéutico para ella como “vehículo en el que acomodar las pasiones que en algún momento de nuestras vidas nos resultan insostenibles”, como “la muerte de una madre” (Alba, 2022). En este sentido, el texto puede constituir un lugar material de reconfiguración de la experiencia donde tanto la autora como la narradora homónima de la novela se reúnen para elaborar su duelo de forma simultánea, dando voz a la experiencia del cáncer de la(s) madre(s) sin esconder que el suyo es también un relato ficticio —“¿recuerdo esto bien?” (Torres, 2022: 143)— basado en el ejercicio de la memoria. De este modo, la escritura también le sirve a la narradora como herramienta a través de la cual testimoniar la experiencia de cáncer de la madre, reconociendo la agencia de esta a la hora de narrar su propia vivencia de la enfermedad, como se evidencia en el siguiente pasaje:

Tengo bien grabada esta imagen: ver a mi madre desapareciendo de mí: “Te prometo que yo te avisaré cuando haya algún cambio”. Ella tiene el control del relato del cáncer, que es como tener el control del relato de vida. [...] Fueron diez años de tratamiento. En todo ese proceso estuvo más o menos sola, estoica e independiente, celosa de su intimidad. No pedía ayuda, no hablaba del miedo. Solo estallaba en ira muchas veces. (Torres, 2022: 143)

Por último, cabe mencionar que *Lo que hay* plantea el proceso de escritura y la literatura misma como un hecho erótico con potencial político, *queer* y feminista. La novela propone una ética del eros lesbiano en la que claramente se deja traslucir la impronta de feministas lesbianas como Audre Lorde, en particular su ensayo “Usos de lo erótico: lo erótico como poder” (1978),¹⁶ que la propia Sara Torres reivindica como un “texto fundacional” para su formación (Torres, 2022c). En este texto, entre lo poético y lo

¹⁵ Parte de la crítica literaria convencional se opone a considerar la literatura como una herramienta terapéutica o profiláctica. Por ejemplo, autores como Harold Bloom argumentan que esta visión puede percibirse como una reducción del valor estético y artístico de la obra, confinándola a una función utilitaria que puede desviar la atención de su calidad literaria, complejidad y profundidad (2000).

¹⁶ El título original de este ensayo es “Uses of the Erotic: The Erotic as Power”, y está incluido en la colección *Sister Outsider* (2019).

ensayístico, la poeta afroamericana propone una nueva base conceptual desde la que pensar el mundo: lo erótico-femenino, una categoría que opone a lo “pornográfico”, que para ella no es disruptivo a nivel simbólico, sino que constituye la estabilización de una imagen sexualizada, universal y heteronormativa. Lorde define lo erótico (del dios griego Eros) como “un espacio entre la incipiente conciencia del propio ser y el caos de los sentimientos más fuertes [...] una sensación de satisfacción interior que siempre aspiramos a recuperar una vez que la hemos experimentado” (2019: 43). Para ella el eros personifica “el amor en todas sus formas” así como “el poder creativo y la armonía”: “Lo erótico es una afirmación de la fuerza vital de las mujeres; de esa energía creativa y fortalecida, cuyo conocimiento y uso estamos reclamando ahora en nuestro lenguaje, nuestra historia, nuestra danza, nuestro amor, nuestro trabajo y nuestras vidas” (45).

Esta reapropiación del eros que nos propone Lorde a través de una perspectiva lesbiana y feminista y como una energía afirmativa que impulsa y articula la vida, Sara Torres la vuelca en su novela. Así, aunque la historia está atravesada por un choque constante entre las fuerzas del eros y del tánatos, es la práctica del amor la que acaba imponiéndose. Con el convencimiento de que “el amor es lo vinculante” (179) y de que “el duelo es un proceso donde sí hay lugar para el deseo” (18), la narradora utiliza el espacio de lo erótico y de lo sexual como lugar de crítica y de resignificación política para imaginar modos distintos de hacer frente a experiencias dolorosas como la muerte, el cáncer o la pérdida.

Conclusiones

En una de sus obras más reconocidas, *La enfermedad y sus metáforas* (1978), la escritora Susan Sontag criticaba la tendencia a conceptualizar la enfermedad, particularmente el cáncer y la tuberculosis, a través de metáforas castrenses, como si se tratase de una batalla o lucha heroica. Sontag argumentaba que estas metáforas bélicas pueden estigmatizar a la paciente y simplificar la complejidad de la experiencia de la enfermedad, reduciéndola a un enemigo contra el cual se debe luchar a vida o muerte (1996: 36). Esta crítica resuena en *Lo que hay*, de Sara Torres, quien se distancia de estas narrativas simplistas y busca representar la enfermedad y el duelo a través de nuevos códigos poéticos, apoyándose además en una ética feminista y *queer* con unas bases teóricas bien asentadas.

Así, narrativas de la enfermedad como la analizada en este artículo permiten acceder a experiencias difíciles de comunicar o representar, como el dolor, la muerte o el duelo, a través de un lenguaje poético y testimonial que ayuda a comprender mejor aquello que nos rebasa. Este tipo de obras emancipadoras dan voz a la paciente/doliente, alejándola del modelo biomédico, y

posibilitan conversaciones colectivas a través de nuevos imaginarios y lenguajes. Mediante una narrativa en la que duelo, enfermedad y deseo (lésbico) se presentan como experiencias encarnadas y no excluyentes, Torres desafía los imaginarios convencionales y propone nuevas formas de vivir y afrontar estas experiencias.

El enfoque de la autora española se alinea, además, con una ética hauntológica, tal como lo propusieron Derrida y Stiegler (2002), que abogaban por un nuevo imaginario para vivir bien con la muerte, reconociendo y aprendiendo a convivir con los espectros y las ausencias, así como con propuestas desde el nuevo materialismo feminista y el campo de los *queer death studies* de autoras como Nina Lykke (2020; 2021) y Marietta Radomska (2020). Estas perspectivas son esenciales para comprender la profundidad de la obra de Torres, donde la muerte y la pérdida no son simplemente eventos que superar, sino partes integrales de la vida que deben ser reconocidas y aceptadas.

Por otro lado, *Lo que hay* sienta un precedente al continuar el proyecto *queer* y feminista de toda una genealogía de autoras comprometidas con la transformación del lenguaje y la realidad. Conocedora de que “el lenguaje estructura la realidad y la literatura” y de que “cualquier posible transformación tiene que pasar por el lenguaje” (Torras, 2000: 140), la escritora ofrece en su debut narrativo un texto fundacional en el que se reivindica el poder de un deseo, una sexualidad y un imaginario que desbordan el marco heterocentrado y falogocéntrico, abriendo otros mundos posibles. Este texto se erige, así, como parte de una tradición de textos lésbicos que apuntalan vías sólidas para la imaginación y la construcción de otro orden simbólico, cuestionando los silencios de la historia y nuestras propias construcciones discursivas y llenando el vacío al que hacía referencia Sontag al subrayar la necesidad de desmitificar y humanizar la enfermedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alba, Carolina (2022), “*Lo que hay* con Sara Torres”, *La estación azul*, Radio Nacional de España, 19/06/2022. <www.rtve.es/play/audios/la-estacion-azul/hay-sara-torres-19-06-22/6627046/>
- Bloom, Harold (2000), *How to Read and Why*, Nueva York, Scribner.
- Boyer, Anne (2019), *The Undying: Pain, Vulnerability, Mortality, Medicine, Art, Time, Dreams, Data, Exhaustion, Cancer, and Care*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.
- Butler, Judith (2004), *Precarious Life*, Londres, Verso.

- Cocina, Carmen (2022), "Sara Torres: perder es vivir", *Revista Lengua*, 27/11/2022.
<www.penguinlibros.com/es/revista-lengua/entrevistas/sara-torres-perder-es-vivir-lo-que-hay>
- Dávez, Coco (2022), "Delirando con Sara Torres", *Participantes para un delirio*, 30/11/2022.
<<https://open.spotify.com/episode/5Wg1Kr09oVsFa9iBTPvh8u>>
- Derrida, Jacques (1994), *Specters of Marx*, Nueva York, Routledge.
- Derrida, Jacques y Bernard Stiegler (2002), *Echographies of Television*, Cambridge, Polity Press.
- Eisenstein, Zillah (2001), *Manmade Breast Cancers*, Londres, Cornell UP.
- Fernández, Ángela (2023), "Entrevista a Sara Torres", *Asturias Informativos*, Radio Nacional de España, 01/03/2023.
<www.rtve.es/play/audios/asturias-informativos/entrevista-sara-torres/6828938/>
- Freeman, Elizabeth (2010), *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke UP.
- Gumes, Andrea (2022), "Libros: *Lo que hay*, con Sara Torres", *Tardeo*, Radio Primavera Sound, 25/10/2022.
<www.primaverasound.com/es/radio/shows/tardeo/tardeo-486-libros-lo-que-hay-con-sara-torres-r-n>
- Jain, S. Lochlann (2007a), "Cancer Butch", *Cultural Anthropology*, 22 (4): 501-38.
- (2007b), "Living In Prognosis: Toward An Elegiac Politics", *Representations*, 98: 77-92.
- (2010), "Be Prepared", *Against Health: How Health Became The New Morality*, Anna Kirkland y Jonathan Metzl (eds.), Nueva York, New York UP: 170-82.
- Karraker, Amelia y Kenzie Latham (2015), "In Sickness and in Health? Physical Illness as a Risk Factor for Marital Dissolution in Later Life", *Journal of Health and Social Behaviour*, 56 (3): 420-35.
- Lorde, Audre (2008), *Los diarios del cáncer*, Gabriela Adelstein (trad.), Rosario, Hipólita Ediciones. [1980]
- (2019), "Uses of the Erotic: The Erotic as Power", *Sister Outsider*, Londres, Penguin Books: 43-50. [1978]
- Lykke, Nina (2021), *Vibrant Death. A Posthuman Phenomenology of Mourning*, Londres, Bloomsbury Publishing.

- Matthews, Graham (2018), "Illness Narratives and the Consolations of Autofiction", *Autofiction in English*, Hywel Dix (ed.), Londres, Palgrave Macmillan: 125-43.
- Radomska, Marietta, Tara Mehrabi y Nina Lykke (2020), "Queer Death Studies: Death, Dying and Mourning from a Queerfeminist Perspective", *Australian Feminist Studies*, 3 (104): 81-100.
- Rich, Adrienne (1980), "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs*, 5 (4): 631-60.
- Shildrick, Margrit (2020), "Queering the Social Imaginaries of the Dead", *Australian Feminist Studies*, 35 (104): 170-85.
- Sontag, Susan (1996), *La enfermedad y sus metáforas*, Mario Muchnik (trad.), Madrid, Taurus. [1978]
- Torras Francès, Meri (2000), "Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente?", *Feminismo y crítica literaria*, Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), Barcelona, Icaria: 121-41.
- Torres, Sara (2022), *Lo que hay*, Barcelona, Reservoir Books.
- (2022b), "Si no tienes miles de seguidores en Instagram es difícil que te publiquen", *Revista Qué Leer*, 23/09/2022.
<www.que-leer.com/2022/09/23/sara-torres-si-no-tienes-miles-de-seguidores-en-instagram-es-dificil-que-te-publicuen/>
- (2022c), "Vulnerabilidad y pasión en el eros lesbiano: conversaciones en torno a la novela *Lo que hay*", *Ràdio Paqueta de La Bonne*, 25/01/2023.
<<https://labonne.org/produccions/sara-torres-al-festival-visibles-de-radiopaqueta/>>
- (2024), *La seducción*, Barcelona, Reservoir Books.
- Torres, Sara y Noelia Díaz Vicedo (2020), "Prólogo. La tierra del cuerpo, el cuerpo en la tierra", *Diré tu cuerpo*, Maria-Mercè Marçal, Noelia Díaz Vicedo (trad.), Barcelona, Ultramarinos.
- Wittig, Monique (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Javier Sáez y Paco Vidarte (trad.), Madrid, Egales. [1979]
- (2023) *Borrador para un diccionario de las amantes*, Cristina Peri Rossi (trad.), Madrid, Continta Me Tienes. [1981]
- Zas Marcos, Mónica (2022), "Sara Torres: 'Las guerras de amor entre una madre y una hija se parecen a las de dos amantes'", *elDiario.es*, 30/05/2022. <www.eldiario.es/cultura/libros/sara-torres-madre-hija-duelo_1_9033413.html>



BODY UNBOUND: POETRY OF ILLNESS, GENDER, AND DISABILITY IN TORRIN A. GREATHOUSE'S *WOUND FROM THE MOUTH OF A WOUND* (2020)

SHADIA ABDEL-RAHMAN TÉLLEZ
Universidad de Oviedo

torrin a. greathouse's debut poetry collection *Wound from the Mouth of a Wound* (2020) articulates the oblique language of pain, trauma, and suffering emanating from the flesh. greathouse's poetry of the wounded body deals with the impact of the gender and ableist biases contained in medical, social, and cultural discourses on her identity as a chronically ill and disabled trans woman. The analysis of a selection of her poems reveals her painstaking deconstruction of the male/female, ability/disability, healthy/ill, and normal/abnormal binaries that govern her world. This poet unbinds a body whose gender and potential are hidden behind the dominant biomedical essentialism, diagnostic terms, and tentative treatments, reflecting on the analogous medicalisation of disability, illness, transgenderism, and trauma. greathouse poetises her reconciliation with a body oppressed by the dominant discourses that regard trans and disabled bodies only in terms of deficiency and imperfection.

KEYWORDS: medicine, gender, disability, ableism, poetry.

El cos desfermat: poesia sobre malaltia, gènere i discapacitat a *Wound from the Mouth of a Wound* (2020), de torrin a. greathouse

La primera col·lecció de poesia de torrin a. greathouse, *Wound from the Mouth of a Wound* (2020), articula el fosc llenguatge del dolor, trauma i patiment que emana del cos. La seva poesia del cos ferit tracta sobre l'impacte dels biaixos capacitistes i de gènere que es troben als discursos mèdics, socials i culturals sobre la seva identitat com a dona trans amb una discapacitat i afeccions cròniques. L'anàlisi d'una selecció dels seus poemes revela una deconstrucció minuciosa dels dualismes mascle/femella, capacitat/discapacitat, salut/malaltia i normal/anormal que governen el seu món. La poeta allibera un cos el gènere i potencial del qual s'amaguen rere l'essencialisme biomèdic dominant, els termes diagnòstics i els tractaments imprecisos, alhora que reflexiona sobre la medicalització anàloga de la discapacitat, la malaltia, el transgenerisme i el trauma. greathouse poetitza la seva reconciliació amb un cos oprimint pels discursos que consideren els cossos trans i amb discapacitats en termes de deficiència i imperfecció.

PARAULES CLAU: medicina, gènere, discapacitat, capacitisme, poesia.

El cuerpo desatado: poesía sobre enfermedad, género y discapacidad en *Wound from the Mouth of a Wound* (2020), de torrin a. greathouse

La primera colección de poesía de torrin a. greathouse, *Wound from the Mouth of a Wound* (2020), articula el oscuro lenguaje del dolor, trauma y sufrimiento que emana de la carne. Su poesía del cuerpo herido indaga sobre los sesgos capacitistas y de género implícitos en los discursos médicos, sociales y culturales y su impacto en su identidad como mujer trans con discapacidad y afecciones crónicas. El análisis de una selección de sus poemas desvela una minuciosa deconstrucción de los dualismos macho/hembra, capacidad/discapacidad, salud/enfermedad y normal/anormal que gobiernan su mundo. Esta poeta libera un cuerpo cuyo género y capacidad se esconden tras el esencialismo biomédico dominante, los términos diagnósticos y los tratamientos imprecisos, reflexionando sobre la análoga medicalización de la discapacidad, enfermedad, transgenerismo y trauma. greathouse versifica su reconciliación con un cuerpo oprimido por los discursos que consideran los cuerpos trans y con discapacidades en términos de deficiencia e imperfección.

PALABRAS CLAVE: medicina, género, discapacidad, capacitismo, poesía.

Wound from the Mouth of a Wound (2020) is a poetry collection by transgender cripple-punk poet and essayist torrin a. greathouse (she/they).^{1,2} Her debut anthology won the 2022 Kate Tufts Discovery Award and gained critical attention in the LGBTQ literary circles; yet, it has remained unexplored in the academic sphere. The book compiles new and already-published writings and combines different formats of poetry and lyrical prose, including blackout poetry, haibuns, sonnets, free verse, ekphrastic poems, and essay fragments. It can be considered (semi)autobiographical, as most of her poems deal with

¹ This work has been supported by the post-doctoral fellowship programme “Margarita Salas” for the training of young doctors within the framework of grants for the requalification of the Spanish university system, awarded by the Ministry of Universities of Spain and financed by the European Union (NextGenerationEU). The author of this essay also wants to acknowledge her participation in the Research Project *Illness in the Age of Extinction: Anglophone Narratives of Personal and Planetary Degradation* (2000–2020) (Ref. PID2019-109565RB-I00/AEI).

² The term “cripple punk” was coined in 2014 by Tumblr user Tyler Trehwella, who posted a picture of herself holding a cane in one hand and a cigarette in the other with the caption “i’m starting a movement”. Trehwella inaugurated a new trend among social media users with disabilities in response to the ableist and healthist backlash the picture received. In the consolidation of their movement, Trehwella outlined some principles: “Cripple punk rejects the ‘good cripple’ mythos. Cripple punk is here for the bitter cripple, the uninspirational cripple, the smoking cripple, the drinking cripple, the addict cripple, the cripple who hasn’t ‘tried everything’ [...]. Cripple punk does not pander to the able bodied” (Trehwella in Sanchez, 2021). By defining herself as a cripple-punk, greathouse emphasises the empowerment of disabled people when they take an active role in deciding how to represent themselves by rejecting the idealistic and optimistic disability rhetoric that dominates mainstream culture.

her embodied experiences as a trans disabled woman with a malformed spine that demands the use of a cane. One of the most remarkable features of greathouse's writing is that it resists the print traditions of poetry, since, as she herself explains, her motivation was the creation of "poetic bodies" that mirrored her own corporeal reality: "I wanted these poems to be unpredictable, fragmentary, and visceral. I wanted these poems, as objects, to be felt, kinesthetic things as much as they are written texts" (greathouse in Vesely, 2021). This collection reflects the intimate relationship between body, language and knowledge, as it captures "the constant processes of writing and rewriting the self, for which poetry acts as a form of knowledge that reaffirms one's existence" (Golovchenko, 2021). Her poetic *oeuvre* echoes the genre of confessional poetry that addresses topics related to mental illness, sexuality, identity, and trauma, connecting societal critique to her personal truth and lived realities with a particular focus on the patriarchal violence against women and trans subjects. greathouse's poems challenge the dominant cultural narratives that promote ableist and cis-centric views of the human body. As the title of the collection indicates, her poetic pieces deal with the pain and suffering of not fitting the normative models and social constructions of sexuality, corporeality, and femininity. *Wound from the Mouth of a Wound* suggests a sense of self-referentiality or iteration, as the "mouth of a wound" implies that psychological and physical trauma are the speakers of greathouse's poetic works, while the "wound from the mouth" represents the painfulness of verbally articulating those experiences and the inability to speak due to the denial of pain and the silence imposed by suffering. This poetry collection can be read as the response to the urge of the wounded body to have a voice, as Arthur Frank claims in his seminal work *The Wounded Storyteller*: "the body is not mute, but it is inarticulate; it does not use speech, yet it begets it" (1995: 27). Amid chaos and pain, bodies communicate their stories through their unique contours and orientations. The telling, therefore, is not the result of the person creating a story, but rather "the body creating a person" (27). greathouse represents this circularity in the relationship between self, body, and language textually and symbolically in her writing, which becomes the expression of her embodied empowerment.

greathouse writes about the pain of intrafamilial and transgenerational trauma and the wounds inflicted by the ableist and cis-normative society — the same deep and open wounds exhibited by the Medusa that illustrates the cover of the book. In this sense, the poem that opens the collection, "Medusa with the Head of Perseus" (2020: 1-2), complements the visual artwork of the cover. Both are clearly inspired by Argentinian artist Luciano Garbati's 2008 sculpture that depicts the mythological female figure holding a blade in one hand and the decapitated head of Perseus in the other — a subversive

representation that contests the traditional gender roles and challenges the male-dominated narratives that populate Western cultures, which eventually became the symbol of the #MeToo movement. In the version displayed on the cover of greathouse's book, the inclusion of other elements adds more layers of meaning that anticipate the topics she will deal with in her collection. Unlike the original sculpture, Medusa's body surface is presented as fractured and wounded. The golden gashes on her skin reveal amethyst crystals as purple as the wisteria tendrils that wind around her body trying to bind the fissures together. This visual composition opens new spaces for the interpretation of the collection. Every element is symbolically relevant, as the colour purple suggests that Medusa's wounds are not recent and that they are in the process of healing, while the amethyst—etymologically meaning “not drunk” in ancient Greek—is a symbol of sobriety and temperance, something that directly connects with the experience of alcoholism that greathouse mentions in some of her poems. Additionally, the wisteria flowers that dangle from Medusa's hands and legs are also a distinct feminist symbol—like the yellow wallpaper imagined by Charlotte Perkins Gilman—for it epitomises the violent oppression and victimisation of women within patriarchy, as well as the collapse of female mental health under male authority. In this sense, the poem inspired by Garbati's model can be read as a manifesto that announces the strong feminist tone of the collection.

The Medusa evoked by greathouse and sculpted by Garbati represent the genealogy of feminism, which can be traced back to Hélène Cixous' seminal work “The Laugh of the Medusa” (1976). Cixous reimagines Medusa, not as a monster or a symbol of horror: “she's not deadly. She's beautiful and she's laughing” (885). Medusa's laugh symbolises the power of women's voices silenced by masculine-centric narratives, like Ovid's *Metamorphosis*. Medusa—cursed and transformed into a monster after being raped by Poseidon—has become a modern feminist icon that epitomises the end of a history of blaming victims of rape. For greathouse, the truth is not in history, crafted by male voices and dominant discourses, but in the body and its lived experiences, as she declares “I do not want to speak about the beginning / of this story. [...] Instead begin with the body—itself a kind / of ending” (2020: 1). greathouse, in this regard, reaffirms Cixous' advocacy for women's writing (her celebrated concept of *écriture féminine*) as inextricably articulated on the female body and bodily experience. This body is the axis of the collection, not because it is a wounded body, but because the body itself is the mouthing wound, as the site of trauma, disability, and pain, and because the language the female body speaks challenges the patriarchal order, beyond the limits of ableism, transphobia, and sexism. Yet, the author also acknowledges that the body speaks a language that is not always coherent and unambiguous. When she states, “[t]he body is a fickle / language” in “Still Life with Bedsores” (47), she metaphorically suggests that the

body communicates in erratic, unpredictable and inconsistent languages, that is, the language of pain and trauma. This linguistic volatility is not only expressed verbally but also visually in greathouse's fractured verses, reinforcing the correlation between form and content that characterises poetry writing. The unmaking and re-making of language is even more explicit in the use of erasure in the prose poems "Burning Haibun" (15) and "The Queer Trans Girl Writes Her Estranged Mother a Letter About the Word Faggot & It Is the First Word to Burn" (31). These two blackout pieces represent the creation of art through destruction, simultaneously symbolising the violent erasure of language and its re-birth, for the brokenness of one text originates a different one with new meanings and textures.

"Medusa with the Head of Perseus" prefaces a collection divided into five sections and concluded with a postscript. In the first section, dominated by poems related to the experience of being under the medical gaze, greathouse is particularly concerned with medicine as an institution of power and the ways the medical authority can exert violence against non-normative bodies. Thus, in "Metaphors for My Body on the Examination Table" (6), the poetic persona feels like the "wasp[s] burrowed fruit", implying the invasive nature of some medical procedures, as the term "burrow" emphasises the sense of intrusion, or even violation. Medical examination —based on sex-specific biological models— forces the speaker to perceive her body in terms of absences or incompleteness, expressed in several metaphors: "The hunger / dispossessing where womb could have been; The field / fallow in every season" (6). The speaker describes the experience of undergoing gender-affirming surgery and hormone therapy to revive "the stillborn of her body": "The diagram of the procedure; / The body turned in on itself / like a bloody glove; The pill that births / this body into woman; The pill that murders / the potential of a child" (6). The poem implicitly plays with the ambiguity of biology and contests the category of "woman", contrasting biology with lived experience. Although this piece has recurrent metaphors of emptiness and hollowness related to female fertility, the lyrical voice reaffirms her capacity to give birth to herself: "The mother of ouroboros giving birth to herself / & herself & herself &" (6). Again, greathouse evokes images of self-referentiality to emphasise the process of creation-destruction-recreation of the body. Yet, the omission of the last "herself" in the above-quoted verse indicates that the cultural expectation regarding women is to give birth to other beings, leading to the assumption that trans women are incomplete or half-formed. In this poem, greathouse challenges both the biological and cultural conceptions of femaleness and undoes the myths that surround medical procedures of gender affirmation.

Other poems in this section deal with the biological sex binarism that governs medicine and the ways it is translated into language. Her feminist stance

aims at deconstructing the biological essentialism of medicine to embrace the ambiguity of her embodied experience as a trans, disabled and chronically ill subject. The fourth poem of the first section, titled “When my Doctor First Tells Me I Am a Woman” (8), deals with the expectations regarding the medical legitimation or validation of gender and the cold and impersonal language of medicine. Gender seems to be medically confirmed, but in a negative way, for her doctor relates the patient’s femaleness to illnesses suffered by other women of her family:

Says my breasts are just another place
for sickness to grow
& I’m reminded of the cyst
in my aunt’s chest my mother’s
womb spider-webbed with scar
(2020: 8)

Under the doctor’s eye, the potentiality of disease is what makes this trans patient a woman, as she is also confirmed that her “hormones have reached / *biological female levels*” (8; emphasis in the original). greathouse denounces the medical tendency of reducing womanness to a quantitative biological trait. The poem’s persona, therefore, is not medically regarded as a woman in the strict sense of the word, but as a subject with enough oestrogens to be considered female: “I am the body’s closest approximation / a fraction rounded up. Woman / by inverse proportion” (8). Both men and women need oestrogens and androgens, but in opposite proportions —one always dominating the other (Hammes and Levin, 2019: 1818). This medical approach to sex is based on a binarism —or, as greathouse puts it, the male/female fraction— that leads to the conclusion that transgenderism is based upon achieving a “normal” male *or* female hormonal constitution. The lyrical voice, thus, expresses a sense of dispassion for she is only considered female because of the results of a blood test, a supposedly objective medical fact that does not capture her actual subjective experience as a trans woman.

“Hydrocele” (10), in contrast, expresses the embodied experience of distress of a subject moving from one point of the sex binarism to the other. This poem epitomises the sense of bodily “dys-appearance”, a concept developed by Drew Leder in *The Absent Body* (1990) and that could be summarised as the interruption of the body’s transparency or absence in experience due to dysfunction or illness. greathouse’s lyric persona undergoes a double experience of disappearance related to disease and gender, as she suffers a typically male disease called hydrocele —the swelling in the scrotum due to accumulation of serous fluid (Carton, Daly and Ramani 2007: 247). In this case,

dysfunction causes the explicit awareness of the male sexual organs, which is reinforced by medical examination and palpation. The speaker's response is alienation from her sense of embodiment, which she expresses by detaching from the situation where a nurse examines her. The poem, in this sense, starts with the patient trying to dissociate from her body by naming some of the "twenty-two distinct variations of the color white":

& I am trying
to identify the walls of the emergency room.
To ignore the cold snatching at my naked legs.
Ignore the nurse in between them.

(2020: 10)

The colour white is a recurrent symbol in greathouse's collection. In this specific poem it can be read as a metaphor for the diversity of sex and gender identities, for there is not just one type of white, in the same way that there are not only two sexes, an implicit criticism to the categorical gender binarism in the medical sciences. The experience of a testicular disease in a transgender body dismantles this dualism, proving the multidimensionality and diversity of gendered embodiment. The sense of dissociation this dichotomy provokes is visually represented in the fragmented nature of the poem and the use of blank spaces to express the persona's problematic sense of corporeality. The verses are scattered all over the page with no logical order, interrupted by unnecessary and forced pauses that make this poetic piece hard to read. The chaotic nature of this poem's structure mirrors the chaotic nature of the embodied experience of the patient. For the poetic persona, however, dys-appearance is not permanent, as the end of physical examination brings the re-embodiment of her femaleness: "So soon after I reenter the world, / newborn girl". Even illness acquires a new level of meaning, as it is interpreted by the lyrical voice as the manifestation of her body's aversive response to alienating maleness: "my flesh too rejects the male of me". The speaker embodies the tension between maleness and femaleness that is translated into her corporeality:

The nurse explains this: my body's indecision.
The mouth of muscle that could have become a doorway
to the womb—failed to close.

(2020: 10)

This anatomical parallelism between male and female (foetal) sex (mal)formation is regarded in positive terms. It seems to legitimise the patient's identity, as her anatomy keeps inside something genuinely female,

which empowers her to show resistance to be identified as male. The closing verse of the poem emphasises the re-birth of the speaker with a sex different from the one assigned by a medical standard when first born: “Silently, I praise this body’s reluctance to be named son” (10).

Throughout her collection, greathouse’s emphasis on the intertwining relationship between language, medicine, and power echoes Emi Koyama’s words in “The Transfeminist Manifesto” (2003), a political declaration that critiques the pathologisation of the transgender identity and demands the recognition of the transgender subject’s agency and self-determination. In this proclamation inspired by the women’s health movement, Koyama expounds that trans women have been doubly marginalised by the medical institution for deviating from both the male and the female biomedical standards:

Before the feminist critiques of modern medicine, female bodies are considered “abnormal” by the male-centered standard of the medical establishment, which resulted in the pathologization of such ordinary experiences of women as menstruation, pregnancy and menopause; it was the women’s health movement that forced the medical community to accept that they are part of ordinary human experiences. *Transfeminism* insists that transsexuality is not an illness or a disorder, but as much a part of the wide spectrum of ordinary human experiences as pregnancy. It is thus not contradictory to demand medical treatment for trans people to be made more accessible, while de-pathologizing “gender identity disorder”. (256)

Koyama *transcends* the principles of feminism, demanding free access to medical care for trans subjects and, at the same time, denouncing the medical view of transsexualism as a disorder or gender anomaly that medicine can “fix” or “correct” according to the essentialist model of sex/gender correspondence. The medicalisation of transsexualism is the core theme in “When My Gender is First Named Disorder” (2020: 46), which can be also read as greathouse’s personal transfeminist manifesto that urges the de-pathologisation of the diagnosis of “gender identity disorder”. The syntactically incomplete sentence in the poem’s title is followed by two verses where the lyrical voice’s gender is considered in terms of physical defect: “Do they mean this is a synonym of disorganization? / Machine with excess parts? [...] / Or perhaps they mean it as disruption in the neat / arrangement of a system?” (46). The term “disorder” used in the medical context disrupts the speaker’s sense of identity as a trans woman, as her being is regarded as a deviation from the “normal” course of human sexual development. This ideological normativism regarding gender and sex in biomedicine is translated into language, which

defines transsexuality in terms of a deficiency that requires medical intervention to be amended: “Our language unable to speak my gender / out of illness” (46). The persona even establishes a parallelism between her malformed spine—described as “a chaos of misplaced bone”—and the malformation of her gender as a “[m]isplaced chromosome” (46). This poem captures the de-personalising nature of medicine, which does not treat patients, but rather dysfunctional machine-bodies that need to be repaired to become “normal”.

greathouse’s critique to the medical institution and its influence on the individual’s experience is fully developed in the poem “Abecedarian Requiring Further Examination Before a Diagnosis Can Be Determined” (51), which deconstructs the myth of objectivism in the biomedical sciences. The first letter of each line follows alphabetical order, derisively reflecting the systematic and sequential methods intrinsic to the diagnostic processes. The speaker opens the poem contesting biomedical knowledge as the absolute truth in antithetical opposition to the ambiguous and uncertain subjective experience:

Antonym for me a medical
book. Replace all the punctuation—
commas, periods, semicolons—with question marks.
Diagnosis is just apotheosis with sharper
edges. New name for a myth already lived in.

(2020: 51)

The sense of scientific uncertainty greathouse expresses in this poem may be inspired by the epigraph of George Abraham’s poem (titled “binary”) quoted in the title page of the first section of the collection: “i only know how to love the body in [fragments/categories] ... i am all of the question marks in your medical books ... even in its purest form, the body was still a mistranslation of itself” (greathouse, 2020: 3).³ In modern medicine, diagnostic categories that label diseases are based on the criterion of specificity, and generally abstracted from individual patients, who become “entities existing outside the unique manifestations of illness” (Rosenberg, 2002: 237). Diagnosis reflects the typical and predictable patterns or mechanisms of a disease that can be universally used to describe any individual case. The medical professionals, consequently, are conferred upon the power to determine “what is, and what is not, ‘true’ about disease” (Bury, 2005: 20), implying that the medical meaning of disease does not fully consider the embodied experience of illness. Diseases are not natural categories for, as Michel Foucault argued,

³ George Abraham is a queer Palestinian-American poet, writer, performance artist, and author of two poetry collections: *Birthright* (2020) and *the specimen’s apology* (2019).

they are fabricated by medical knowledge: “The sign no longer speaks the natural language of disease; it assumes shape and value only within the questions posed by medical investigation. There is nothing, therefore, to prevent it being solicited and almost fabricated by medical investigation” (2003: 162). Evidence-based medicine is often reductionist, as it only accounts for conditions that can be unambiguously categorised as diseases, while other affections that do not provide definite answers to the medical interrogation of the body enter the realm of syndromes, like fibromyalgia or other forms of chronic pain. The poetic persona, in this respect, exposes the cultural myth about the infallibility of medicine by arguing that the biomedical science cannot always offer a categorical interpretation or explanation to patients with conditions that elude diagnosis. Although she yearns “I just want to be a question this body can answer” (2020: 51), her body is beyond the scope of medical knowledge. She, nevertheless, asserts that even if doctors find the onset or origin of her conditions, a diagnosis will never fully reflect the extent of her suffering: “We search for a beginning to this story & find only a history of breakage / x-rays cannot explain” (51).

Apart from conferring the patient with credibility and legitimation, greathouse also notes a different social function of diagnosis in “Essay Fragment: Preexisting Conditions” (49), which, as she explains in the endnotes of her book, was “written in reaction to the list of fifty preexisting conditions included in the text of the 2017 American Health Care Act, which would allow insurance companies to charge customers a higher premium” (62). In this piece, the author brings to light the social disadvantage of people with preexisting conditions —which are not necessarily illnesses, for being transgender (listed as “transsexualism”) is considered one of those fifty health issues. The medicalisation of “deviance”, in this regard, is transferred to the legal sphere to marginalise subjects that do not conform the social norms. Thus, in the same way that medicine fabricates diagnoses and an ideal anatomical model, laws can also impose a prescriptive model of health: “It’s so simple really. / A pen invents the anatomy / of a law & the body / becomes an excuse. Collection of reasons / for its own abandonment” (49). Once again, the speaker depicts the marginalisation of the deviant body as the victim of social and institutional violence.

greathouse also deals with the oppressive nature of the concept of “normality” not only regarding sex and gender, but also disability. In this sense, she introduces four poems that deal with the different models of disability and the ableist misconceptions regarding bodily functionality and their influence on the subject’s identity, sense of embodiment, and social roles. These pieces are presented as lyrical essay fragments in different verse formats shaped with white spaces, footnotes, and crossed out words. The four poems

address the socio-cultural constructions behind the concepts of impairment and disability. It is important to note that, although these two terms are used interchangeably, both refer to different stages in the social construction of physical and psychological “deficiencies” or “abnormalities”. Thus, while impairment is “a negatively construed, cultural perception of a bodily, cognitive, or behavioral anomaly”, disability is “the negative social response or social exclusion that may come into play because of perceived impairments” (Shuttleworth and Kasnitz, 2006: 330). In other words, disability is not a natural category, but a social product imposed on people with impairments. It is not the person that is disabled. Instead, the societal and cultural barriers are the actual responsible actors for *disabling* individuals with impairments. Western dominant cultural discourses that promote the concept of “normality” are marginalising and disablist in essence. These narratives permeate the social, political, and medical institutions that consider disabled subjects in terms of their degree of dependency on others or on the welfare system. greathouse, therefore, presents four models that conceptualise disability as a medical, social, personal, and economic problem, unmasking these disempowering, stigmatising, and oppressive disablist discourses. In the four poems, the author crosses out the word “disabled” to challenge the use of this term to denote imperfection, deficiency, or defect, suggesting that the subject is not inherently abnormal, but an individual that does not conform to the norm and expectations. The strikethrough line disrupts the reading, inciting the questioning of the validity of the concept of “disabled” and the assumptions that underlie it. Additionally, it is important to note the asymmetrical placement of the horizontal line that crosses out this term in all the poems, a visual representation of the imbalance in the power dynamics that intervene in the construction of disability, for the long tails of the letters “d”, “b”, and “l” may symbolise those who are upright or “normal”, and therefore supposedly superior, while the letters that are below the strikethrough line stand for the inferior impaired.

“Essay Fragment: Medical Model of Disability” (2020: 7) deals with the medicalisation of disability and the task of medicine in correcting physiological, anatomical, and behavioural anomalies that do not conform to the social prescription of normality —an approach to disability that dominated medical practice in the twentieth century, linking disability to pathology and disease. The poem stands as a criticism of the simplistic principle that governs the medical model of disability based on the depersonalising view of the body as a repairable machine: “If a clock is broken do you repair it or / ask the world to conform to its sense of time” (7). greathouse breaks with the figurative tone of the poem with the footnote she inserts with the straightforward answer to this rhetorical question, which reflects the social expectations

regarding the disabled body: “You must fix what is holding you back” (7). The indirect question and the direct answer reflect Paul K. Longmore’s critique of the medical model, which regards disability as “a social problem, but it makes deviant individual bodies the site and source of that problem” (2000: 36). According to this approach, subjects with impairments have the individual responsibility to accommodate to the world dominated by able-bodied norms. People with disabilities, therefore, feel forced to accept the prescription of “medical or quasi-medical treatments to cure or correct deviant bodies and deviant behavior” (36). Impairment is medically regarded as something that can be amended, ignoring the cultural, political, and social factors that work in the construction of disabilities. Consequently, subjects are expected to fight against their own disabilities, rather than conquering the barriers imposed by the ableist society. As greathouse declares:

Medical Model speaks
says people [with disabilities] need to work harder
to overcome [themselves]. The cure is to make them
more normal.

(2020: 7; emphasis in the original)

The poet adds other two clarifying footnotes attached to this piece: one for the term “Medical Model”, that she notes was formerly named “Functional-Limitation Model” and “Biological-Inferiority Model”, which denote incapacity and defect, and another one for the expression “more normal”, which the author requests to be read as “less disabled” (7). Medical intervention relieves society of the burden or “weight”, as greathouse puts it, of dependent disabled subjects whose bodies are regarded as “price tags” for not being productive for the capitalist system. In essence, the medical model equates disability to an infirmity that medical sciences can heal:

The Medical Model says: my ~~disabled~~ body
is like any disease. If we discover a new & hungry
sickness is it our duty to cure it or to let it be?

(2020: 7)

The last verse reflects medicine’s endeavour to erase dysfunction, and in this case, disability, ignoring the environmental factors that create the barriers that disable subjects with impairments. greathouse also suggests the connection between the medical model of disability and charity, normally materialised in philanthropic initiatives that seek to encourage a collective effort that assumes that disability can be fought or defeated. In this intersection

between the medical and the charity models, “[i]f a disability cannot be eliminated, or significantly ameliorated, people with disabilities often are viewed as pitiful or helpless” (Roush and Sharby, 2011: 1717). The medical view of disability, therefore, hides a moral component that justifies the socially assumed inferiority of disabled people.

In “Essay Fragment: Moral Model of Disability” (2020: 20) greathouse represents an approach that is older than the medical model but that still has a strong ideological presence in most cultures and religions. According to this model, disability is regarded as “the reification of sin, failure of faith, moral lapse, or evil” of an individual or family (Olkin, 1999: 25). From this perspective, disability is associated to shame and stigma, as it symbolises the punishment for not following the moral code imposed by religious doctrine, forcing the social exile of the disabled person. In the poem, the speaker discerns the moral judgement of disability as intra-familial, embodied by parental canonical roles. The mother of the poetic persona, who represents procreation, wants to expel her blame for disability: “My mother / will not admit to our / history heirloom of disease” (2020: 20). The father —the provider— represents the brutal purgation of the shame of having a disabled child: “My father tells me that a wolf will eat / their own young those too weak to survive” (20). In this context, the image of the dead pigeons described at the beginning of the poem gains full meaning: the unwanted animals that invade the urban environment are left wingless without possibility of survival. The poetic persona is regarded as a burden to her bloodline, as the images evoked in the poem insist on erasing disability from the family history. In this sense, religion proclaims its power to expunge abnormality through the “blessing palms” that a stranger offers to the speaker “to pull this shattered bone into church’s sharp-edged mercy” (20). The last five verses of the poem vividly manifest the impression that this moral judgement of disability has left on the persona’s sense of identity:

This disabled body is always product [of sin/for mercy]. & sidestepped gender. & rib-giver. worth praying	or vessel Always this body of crooked back Body of apple-taker This body of ungiftings away. (2020: 20)
---	--

The distribution of the verses of this poem is meaning-full: divided into two columns aligned to the left and right, leaving irregular blank spaces in the middle of the page, a pattern that clearly mirrors the shape of the poet’s spine and reinforces the relationship between the textual and the corporal. This

visual dualism suggests the opposition between the religious notions of righteousness and evil upon which the moral model of disability is based. It also may symbolise the fissures in the familial relationships provoked by disability, or the fissures in the speaker's sense of self due to the moral judgment not only of their deformed spine, but also of gender, as it is suggested that deviating from the assigned sex is the sin that was punished with disability. The biblical reference to Adam and Eve in the last verses also emphasizes the gender component of moral judgments, as femaleness is inherently linked to sinfulness, while maleness is commended a superior purpose. The disabled body, however, is a vessel not only of immorality, but also for clemency, as it is often object of prayers for healing and redemption, as well as a product of the cautionary tales about the punishment for sinfulness.

The third essay fragment, titled "Tragedy Model of Disability" (43), extends this perspective on impairment as inherently negative, reinforcing the stigmatisation, discrimination, and exclusion of disabled people. This approach is the result of the influence of the medical model of disability that focuses on "functional impairments and individual adjustment to them", encouraging the depiction of disability as the product of an unfortunate personal event, rather than as the consequence of institutional forms of exclusion, highlighting a broader socio-political context into which the disabled body is inscribed (Sullivan, 1991: 255). Disability as well as the inability to cope with impairments or adapt to society are generally regarded as individual failures by the ableist discourses. Disabled people are consequently socially annulled and silenced and become object of pity for the able-bodied. greathouse, in this sense, contests this dominant narrative, emphasising the idea that disability is only measured in terms of losses:

Consider: the disabled body	as city.
How its potential	energy [a near-living thing]
cannot be measured	until it is burned.
The body quantified	by the tragedies it can contain.
	(2020: 43)

In the personal tragedy model, the potentiality of the disabled body is not in its power to overcome social and environmental barriers, but in the body it would have been if tragedy had never happened, that is, if it was a "normal" body. After a catastrophe, science, or in this case medicine, measures the damage, and society shows pity. The value of the broken body, thus, is quantified in terms of its deficiencies: the more functions it loses, the less valuable and the more stigmatised it becomes. The poem evokes images that "[r]eframe the ~~disabled~~ body as disaster", suggesting that disability,

understood as bodily damage, can be repaired. The potential energy, therefore, reflects the social expectations regarding the disabled to conform the ableist models of body and behaviour, and accommodate to the established socio-economic order. This indicates that in the same manner that the value of the disabled body can be medically measured, it can also be monetarily quantified, as the poetic persona asserts in the last verse of the poem: “Consider price tag stamped upon the wreckage” (greathouse, 2020: 43).

In this regard, “Essay Fragment: Economic Model of Disability” (56) extends the scope of the tragedy model to discuss the commodification of the disabled body. Similarly to the biomedical model of disability that defines the disabled body in terms of imperfection, the economic model is based on the individual’s ability to work and to be productive, as “the values of personal, moral, and social worth are closely related to the ability and willingness to work, and further, a great deal of American legislation is based upon these principles” (Smart, 2004: 38). greathouse emphasises this socio-economic pressure related to the values of productivity and autonomy in the two rhetorical questions that open her poem:

How do you calculate in hard mathematics
the value of a disabled body? The body which reduces
like a fraction to an object/icon of pity?
(2020: 56)

The poet reflects on the value of the disabled subject as a body that consumes rather than produces resources, and the dehumanising price of pity, as she explicates in the footnote attached to the word “fraction” in the above-quoted excerpt: “some portion < human” (greathouse, 2020: 56). From an economic perspective, subjects are socially stigmatised since, as disability scholar Paul Higgins argues, if disabled individuals “cannot produce a ‘profit’ [...], then they have little or no value”, and are therefore not considered fully subjects (1992: 199). From the perspective of the disabled individual, the stigma and pity generated by this model have no value, as they do not encourage a social change to abolish the barriers that prevent them from fully participating in society but rather perpetuate the image of impaired people as helpless, incapable victims of their own tragedies, a burden for the rest of society. In this sense, greathouse establishes an analogy with physics to illustrate the crushing and victimising power of the socioeconomic system over the disabled body, implicitly contrasting the principles of the natural world contained in Newton’s laws of motion and the *manmade* laws that govern the ableist world:

Consider the ~~disabled~~ body. Consider its potential
 for work: if *force* is defined [in part] by *mass*
 how much weight can the ~~disabled~~ body exert
 [on society] before the net worth is zero?
 (2020: 56; emphasis in the original)

The “net worth” refers to the legitimate value of disabled people, without considering their debts or deficiencies in terms of capabilities and profit. Zero, thus, means that the assets (that is, the abilities) equal the liabilities (that is, disabilities), resulting in the null economic and social power of the disabled subject. greathouse’s poem already answers the last rhetorical question posed in the last verses, for ableism, in its economic, biomedical, or sociocultural form, always turns subjects into zero worth.

With the use of footnotes, strikethrough lines, and blank or black spaces, greathouse’s poetry embodies the elasticity and plasticity of language to write the wounded body. The broken and fragmented lyrical pieces not only represent the violence exerted on the subject, but the resilience of the broken body that can recompose itself through language. The poem included in the postscript, titled “Ars Poetica or Sonnet to Be Written Across My Chest & Read in a Mirror, Beginning with a Line from Kimiko Hahn” (2020: 61), goes even further in the linguistic restoration of the sense of embodiment by presenting an original format that invites readers to interact with the text. As the title announces, this sonnet is illegible unless it is read in a mirror. greathouse involves readers in the construction of the poem as a way to point out the value of their role in the processes of interpretation of the thoughts, experiences, and feelings of the speaker. Deciphering the content of the text in the mirror becomes a fully intentional act that discloses the poetic persona’s body, insofar as it is an act of self-discovery. This mirror-image poem, therefore, outstandingly illustrates Marcel Proust’s statement that “[i]n reality every reader is, while he is reading, the reader of his own self” (in Felski, 2008: 26). By emphasising the materiality of a poem that can only be read if placed in front of a mirror, greathouse reminds readers of the materiality of their own bodies in the act of reading, as well as the materiality of the body in the act of writing. The wounded body is not simply a topic of her poetry, but its *raison d’être*. By introducing her sonnet with Kimiko Hahn’s statement “I could not return to the body that / contained only the literal world”,⁴ greathouse announces her intention of using language in her own terms to write about her body, which in poetry does not become an abstract, ethereal, and

⁴ Kimiko Hahn is a Japanese-American poet, author of ten poetry collections, including *Foreign Bodies* (2020), *Brain Fever* (2014), and *Toxic Flora* (2010).

desubjectified entity, but rather is reinforced as “real & / irrefutable” (2020: 61). Text and body cannot be dissociated in poetry since, as the speaker asserts “Beneath the sonnet’s / dark calligraphy, [there is] a body—*mine*” (61; emphasis in the original). The two final lines of this piece are a celebration of this communion: “& at last a poem that can’t be read without / it: crippled, trans, woman, & still alive” (61). These words reinforce the sense of embodiment of the writer, as the poem—to be written across her chest—is attached to her body, which not only embraces each word but also inhabits them.

Wound from the Mouth of a Wound captures the tension between language and the body, reflecting the potential of poetry to dismantle reality and repair one’s wounded flesh. greathouse’s poetic recreation of Medusa announces her commitment in contesting and dismantling the patriarchal and ableist myths and fictions regarding the trans and disabled body, and particularly the socio-cultural mythmaking of medicine as an objective science and the owner of absolute truths. More specifically, using Medusa in this feminist context inevitably evokes Cixous and the importance of women’s writing not only to challenge the male and cis-dominated cultural norms, but also the ableist discourses that construct disability as the absence of value, agency and potential. As Cixous claims, a “[w]oman must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies” (1976: 875). greathouse uses poetry to denounce this same violence against the trans and disabled body, which has been silenced and ignored. With her collection she starts her own movement, writing from the place of vulnerability, frailty and ugliness as a way to empower herself by reappropriating and reshaping language. In this sense, “Ars poetica” closes a volume that is the expression of the rejection of the violent oppression against disabled, ill, trans women. This poem is the closure to a story about reconciliation with the wounded body and the re-birth of a woman who, despite trauma and pain, finds a way to live on.

WORKS CITED

- Bury, Michael (2005), “Postmodernity and Health”, *Modernity, Medicine and Health: Medical Sociology Towards 2000*, Graham Scambler and Paul Higgs (eds.), London and New York, Routledge: 1-28.
- Carton, James, Richard Day and Pramila Ramani (2007), *Clinical Pathology*, Oxford and New York, Oxford UP.
- Cixous, Hélène (1976), “The Laugh of the Medusa”, *Signs*, 1 (4): 875-93.
- Felski, Rita (2008), *Uses of Literature*, Malden, Blackwell.

- Foucault, Michel (2003), *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, Alan Sheridan (trans.), London and New York, Routledge. [1963]
- Frank, Arthur (1995), *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- Golovchenko, Margaryta (2021), "(Re)making the Self Through Language", *Medium*, 07/21/2021. <medium.com/anomalyblog/re-making-the-self-through-language-2356a5354497>
- greathouse, torrin a. (2020), *Wound from the Mouth of a Wound*, Minneapolis, Milkweed Editions.
- Hammes, Stephen R. and Ellis R. Levin (2019), "Impact of Estrogens in Males and Androgens in Females", *The Journal of Clinical Investigation*, 129 (5), 1818-26.
- Higgins, Paul C. (1992), *Making Disability: Exploring the Social Transformation of Human Variation*, Springfield, Charles C. Thomas Publisher.
- Koyama, Emi (2003), "The Transfeminist Manifesto", *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the 21st Century*, Alison Piepmeier and Rory Cooke Dicker (eds.), Boston, Northeastern UP: 244-59.
- Leder, Drew (1990), *The Absent Body*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- Longmore, P. K. (2000), "Disability Policy and Politics: Considering Consumer Influences", *Journal of Disability Policy Studies*, 11 (1), 36-44.
- Olkin, Rhoda (1999), *What Psychotherapists Should Know about Disability*, New York, Guilford Press.
- Rosenberg Charles E. (2002), "The Tyranny of Diagnosis: Specific Entities and Individual Experience", *The Milbank Quarterly*, 80 (2): 237-60.
- Roush, Susan E. and Nancy Sharby (2011), "Disability Reconsidered: The Paradox of Physical Therapy", *Physical Therapy*, 91 (12): 1715-27.
- Sanchez, Kait (2021), "How a Teen Punk Led a Movement for Disabled People Online", *The Verge*, 07/27/2021. <www.theverge.com/22583848/disabled-teen-cripple-punk-media-representation>
- Shuttleworth, Russell P. and Devva Kasnitz (2006), "The Cultural Context of Disability", *Encyclopedia of Disability*, Gary L. Albrecht (ed.), Thousand Oaks and London, SAGE: 330-5.
- Smart, Julie (2004), "Models of Disability: The Juxtaposition of Biology and Social Construction", *Handbook of Rehabilitation Counseling*, T. F. Riggan and D. R. Maki (eds.), New York, Springer: 25-49.

Sullivan, Martin (1991), "From Personal Tragedy to Social Oppression: The Medical Model and Social Theories of Disability", *New Zealand Journal of Industrial Relations*, 16: 255-72.

Vesely, Garrett (2021), "A Correspondence with torrin a. greathouse", *Blackbird: An Online Journal of Literature and the Arts*, 20 (2), <<https://blackbird-archive.vcu.edu/v20n2/features/greathouse-t/correspondence-page.shtml#>>



“THIS SOUL TRAPPED IN GLASS, / WHICH IS HER TRUE CREATION”: THE IMPORTANCE OF SELF-NARRATION IN THE MEDICAL PRACTICE FROM A LITERARY AND GENDER PERSPECTIVE. A CASE STUDY

ALBA DE JUAN Y LÓPEZ
Universidad de Oviedo

This article explores the intersectional relationship between domestic and medical gender-based violence, focusing specifically on the discursive aspect of medical practices. This research is based on the systemic disregard of female narratives in medical environments —particularly during screening and diagnostic processes— and the extreme technicality and personal distancing that certain medical discourses have acquired in the last few years. To this end, this article presents a close reading of Anne Carson’s poem “The Glass Essay”, included in *Glass, Irony and God* (1995), to advocate for the inclusion of more creative and freer narratives during psychological assessments and treatments to overcome those gendered discriminations that have been present in medical practices and have dismissed female narratives of illness and abuse as overly emotional and subjective. To ground this work, Rita Charon’s studies in Narrative Medicine, together with a close reading of Carson’s unique construction of the autobiographical self, will serve as a methodological basis to understand the relevance of gender exclusion in psychotherapeutic practices and the importance of using creative writing methods to allow victims of abuse to express themselves without the constraints of technicalities and gender-based stigmas.

KEYWORDS: Anne Carson, “The Glass Essay”, Narrative Medicine, gender discrimination, autobiography, abuse.

“This soul trapped in glass, / which is her true creation”: la importància d’una narrativa pròpia en la pràctica clínica des d’una perspectiva literària i de gènere. Un estudi de cas

Aquest article explora la relació interseccional entre violència de gènere en contextos domèstics i clínics, enfocant-se de manera prioritària en l’aspecte discursiu de la pràctica mèdica. Aquest estudi està basat en el menyspreu sistèmic de les narratives de dones en entorns mèdics —particularment durant les fases d’avaluació i diagnòstic— i l’excessiva tecnicalització i distanciament personal que certs discursos mèdics han adoptat en els últims anys. Per aquesta raó, aquest article presenta una lectura crítica del poema d’Anne Carson, “The Glass Essay”, inclòs en *Glass, Irony and God* (1995), en

favor d'una inclusió de tècniques més lliures i creatives durant els tractaments de psicoteràpia per tal de superar les discriminacions de gènere presents en pràctiques mèdiques que han considerat els discursos simptomatològics de moltes dones com massa emocionals i poc objectius. Per sustentar aquesta anàlisi, s'usaran les teories sobre narrativa mèdica de la Dra. Rita Charon juntament amb un estudi de la particular construcció del jo-líric autobiogràfic en els treballs de Carson com a base metodològica per a entendre la importància de l'exclusió de gènere en les pràctiques psicoterapèutiques i la necessitat d'adoptar mètodes d'escriptura creativa que permetin a les víctimes d'abusos expressar-se sense les limitacions que imposen els tecnicismes i estigmes de gènere.

PARAULES CLAU: Anne Carson, "The Glass Essay", narrativa mèdica, discriminació de gènere, autobiografia, abús.

"This soul trapped in glass, / which is her true creation": la importància de una narrativa pròpia en la pràctica clínica desde una perspectiva literaria y de género. Un estudio de caso

Este artículo explora la relación interseccional entre violencia de género en contextos domésticos y clínicos, enfocándose de manera prioritaria en el aspecto discursivo de la práctica médica. Este estudio está basado en el desprecio sistémico de las narrativas de mujeres en entornos médicos —particularmente durante las fases de evaluación y diagnóstico— y la excesiva tecnicalización y distanciamiento personal que ciertos discursos médicos han adoptado en los últimos años. Por esta razón, este artículo presenta una lectura crítica del poema de Anne Carson "The Glass Essay", incluido en *Glass, Irony and God* (1995), en favor de una inclusión de técnicas más libres y creativas durante tratamientos de psicoterapia con el fin de superar esas discriminaciones de género que han estado presente en prácticas médicas y que han tachado los discursos sintomatológicos de muchas mujeres como demasiado emocionales y poco objetivos. Para sustentar este análisis, se usarán las teorías sobre narrativa médica de la Dra. Rita Charon junto con un estudio de la particular construcción del yo-lírico autobiográfico en los trabajos de Carson como base metodológica para entender la importancia de la exclusión de género en prácticas psicoterapéuticas y la importancia de adoptar métodos de escritura creativa que permitan a las víctimas de abuso expresarse sin las limitaciones de tecnicismos y estigmas de género.

PALABRAS CLAVE: Anne Carson, "The Glass Essay", narrativa médica, discriminación de género, autobiografía, abuso.

I will never know how you see red and you will never know how I see it. But this separation of consciousness is recognized only after a failure of communication, and our first movement is to believe in an undivided being between us.

—ANNE CARSON (1999: 105)

In *Autobiography of Red: A Novel in Verse* (1998), written by Canadian poet, essayist, and classicist Anne Carson, Geryon's life is marked by abuse and loneliness, only finding solace in writing his own story.^{1,2} Nonetheless, his autobiography is far from the traditional idea of what this genre entails, as it breaks with the concepts of truth and self. Carson's works are known for challenging the formal limitations and genre purity of traditional literature categorisations. Her postmodern visions of poetry have presented new perspectives on the way fictional and non-fictional autobiographical texts can be constructed.³ In this article, Carson's experimental writing will be applied to the creation of medical narratives, particularly focusing on how female⁴ accounts of trauma and abuse have been systematically dismissed for their lack of supposed objectivity and deviation from the standardised medical discourse. This case study analysis of "The Glass Essay" (Carson, 1995: 1-38) pays special attention to the neglect of female narratives in screening processes,⁵ advocating for creative methods to bridge this discursive gap. Carson's long poem, included in the collection *Glass, Irony and God* (1995), creates a sequential representation of emotional abuse within a romantic relationship from the perspective of the female victim. "The Glass Essay" interconnects an intimate vision of partnership and a panoramic journey through grief and

¹ The author of this essay wants to acknowledge her participation in the funded Research Project PID2019-109565RB-I00/AEI: "Illness in the Age of Extinction: Anglophone Narratives of Personal and Planetary Degradation (2000-2020)".

² Geryon's character in Carson's text is based on the monster from the classical epic poem *Labours of Herakles* (Peisander, 6th-7th BC), specifically on Labour 10, where the eponymous character Herakles steals Geryon's cattle and murders him.

³ In an interview for *The New York Times Magazine*, Anderson mentions how Carson is reluctant to define herself as anything. Even as a writer, her fans consider the author something "more" than just a poet, which has been the subject of extensive criticism (Anderson and Carson, 2013).

⁴ The author wants to acknowledge that the use of any term referring to womanhood comprises any female-identified subject, independently of biological sex and gender stereotypes.

⁵ "Formal interviewing and/or testing process that identifies areas of a client's life that might need further examination [...] but does not diagnose or determine the severity of a disorder" (Center for Substance Abuse Treatment).

healing, bringing into light the poetic persona's childhood trauma and Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD) caused by repeated episodes of abuse. To consider the suitability of Carson's experimental, stream-of-consciousness writing technique in the medical field, the poem then will be analysed through the author's construction of truth and autobiographical fiction, and from a Medical Humanities perspective, presenting both methodologies under a gender-oriented viewpoint. "The Glass Essay"⁶ will be then evaluated for its fusion of literary genres and how the creative writing process becomes a therapeutic tool for the poetic persona through the different stages of grief.

Carson's experimental autobiographies are not limited to the aforementioned work. Similar patterns are also found in *The Beauty of the Husband: A Fictional Essay in 29 Tangos* (2002) and *Nox* (2010), a non-fictional scrapbook elegy for the author's estranged brother presented in a physical box format. However, framing Carson's works under isolated textual categories may lead to misreadings and incorrect interpretations. Mixing the personal experience of her fictional characters with theoretical concepts and excerpts written by other authors, Carson's autobiographical fictions are built under a solid ground of interconnected networks of thought that show the complexity of her lyric voices. This freedom of introspective creation is highly interesting under diagnostic umbrellas. The associations between fact and fiction in Carson's works show the complex trains of thought of characters who have suffered from PTSD. Her experimental writing turns, then, into a potentially complementary tool in psychological screening that could increase the information about the events surrounding trauma available for the medical expert in charge of providing a diagnosis.

As stated by Pederson, "the history of the relationship between trauma and narrative is almost as long as the history of trauma itself" (2018: 97). Creating a personal narration is the first stage in therapeutic sessions and the main source of information for the therapist. Pederson, referring to the works of Hartman and Caruth, contends that literature "might possess a privileged [...] value for communicating our deepest psychic pains and helps us 'read the wound' of trauma", wondering if perhaps trauma "can only be reclaimed by literary knowledge" (2018: 98). However, this questions the extent to which personal narratives in clinical contexts prioritise factual information and structured accounts over the reality of traumatic recollections, which tend to be disorganised and highly visual due to recurrent dreams and flashbacks

⁶ For space and fluidity reasons the title of the poem "The Glass Essay" will be also referred to as "TGE".

caused by the traumatic event.⁷ Statements like Pederson's highlight one of the main concerns of Medical Humanities scholars who wonder if communication between patients and practitioners is inherently flawed and who advocate for the inclusion of creative methods within medical environments. To approach this question, this article contemplates the possibility of including Carson's writing style as a complementary tool for medical humanities multidisciplinary teams to access a wider range of information on a subject's trauma narrative. The analysis will focus primarily on the interconnections the poetic persona makes of childhood, gender, emotional abuse, and literature to explain the evolution of her romantic relationship. To sustain the benefits of textual models like Carson's, two main theoretical grounds will be taken into consideration: the construction of Carson's fictional, biographical self and the studies on Narrative Medicine developed by Rita Charon at Columbia University.

Anne Carson's autobiographical self: How the female subject is internally constructed

Carson's autobiographical subject: Between fact and fiction

Anne Carson's thirty-eight-page poem "The Glass Essay", included in the collection *Glass, Irony and God* (1995: 1-38), is divided into nine different sections that present the story of a female lyric voice after ending an abusive relationship and going to her childhood house to visit her mother. The encounter will eventually lead her to understand that the trauma caused by her recently terminated romantic partnership is only the tip of the iceberg, as she reflects on the bond with her mother and the structural sexism she was raised into, projecting her thoughts onto the figure of Emily Brontë. "TGE" is composed of a non-linear, sequential plot structured in four-line stanzas, emulating the stream-of-consciousness technique. Carson alternates the lyric persona's recollections of the relationship with the events happening in her mother's house and a literary analysis of the reception of Brontë's work through a feminist perspective. While this structure may initially seem to hide the depth of the trauma the lyric voice presents, a closer reading shows the actual opposite. The use of repeated elements and the circularity of the poem sustain a panoramic vision of the poetic persona's emotional damage, giving the reader a global vision of the complexity of its subsequent trauma.

⁷ The *DSM- 5 (Diagnostic and Statistic Manual of Mental Disorders)* points at the presence of "recurrent distressing dreams in which the content and/or effect of the dream are related to the traumatic event(s)" (American Psychiatric Association, 2013: 146) as one of the main diagnostic criteria for PTSD.

Carson's use of familial trauma intersecting with seemingly detached academic issues is not a technique reserved for "TGE". *Autobiography of Red* (1998) also shows a similar pattern of self-narration. In this case, Geryon is portrayed as a red child whose redness and monstrosity become a metaphor for his repressed sexuality and the episodes of molestation he went through. As he grows older, he soon realises his only way of tackling the PTSD caused by years of abandonment and abuse is by writing an autobiography. Carson toys with the idea of truth behind these narrations and advocates for a suspension of disbelief, not because the narrator is actively lying, but because the truth these lyric voices present is limited to their own perspective. In *Autobiography of Red*, Carson warns the reader that the concept of truth is challenged in self-narration in favour of allowing an independent, creative speech. Something similar happens in "TGE", when the intimist, confessional construction of the events presents a one-sided vision of the breakup and childhood trauma, prioritising the emotional component over the factual truth. In the chapter "What About Autobiographical Truth?", Smith and Watson mention the case of Annie Ernaux's narratives in which a "nonfictional narrative can situate itself and ask to be read as an act of not just intersubjective exchange but access to shared experiential truth" (2024: 158). Similarly, Carson's autobiographical poetic fictions use the intersubjectivity of these trauma narratives portrayed in "TGE" and *Autobiography of Red* as fictive accounts of universal experiences of abuse and PTSD.

In his study of how the autobiographical self is constructed in Carson's text, Murray refers to Heidegger's idea that "what is closest to us experientially is furthest from us intellectually" (2005: 101). In *Autobiography of Red*, Geryon attempts to reach that intellectualisation by writing and stating facts about himself in the third person:

Total facts known about Geryon.
 Geryon was a master everything about him was red. [...]
 Geryon's mother was a river that runs to the sea [...]
 Herakles came
 one day killed Geryon got the cattle.

(Carson, 2016: 74)

Here, Geryon foreshadows what is going to happen and uses the metaphor of his murder and the theft of his cattle as a symbolic representation of the emotional and sexual abuse carried out by his lover, Herakles. Similarly, in "TGE" the lyric voice also presents facts about herself to give a sense of validity to her story: "It pains me to record this, / I am not a melodramatic person" (Carson, 1995: 9). The stanza break after "it pains me to record this"

that leads to the speaker's justification shows a potential intention to convince the reader that her emotions are rooted in something real and that she is not overthrown by her irrational response. Throughout the poem, the lyric voice shows a tendency to justify the consequences of abuse by besieging the reader with facts and distancing herself from the issue through the repeated use of metaphors and allegories, leading to her rarely addressing the issue transparently nor directly.

Nonetheless, justification and extreme rationalisation of abuse accounts in women are not rare. Several studies have confirmed that traditionally "female patients get more information with less medical jargon, ask more questions, present more symptoms, and give more detailed stories" (Sandhu et al., 2009: 348). Consequently, when we include the variant of sexual/emotional abuse, it is necessary to consider underlying feelings of shame, guilt, and fear of stigmatisation that may lead to a modification in their medical narrative, which can result in an incorrect prognosis. A study by DeCou states that "negative social reactions to sexual assault disclosure were associated with higher levels of PTSD symptoms and [...] self-blame and avoidance coping", urging to take into account "negative social reactions to disclosure among sexual assault survivors as potential contributing factors to subsequent psychological distress" (2017: 2).

This shame is present in both *Autobiography of Red* and "TGE" in the form of an extremely self-introspective disclosure of the events that is only eventually shared with strangers. Unsurprisingly, the lyric voice in "TGE" will be indirectly shamed for showing the rawest version of the consequences of abuse by both her mother and her doctor, when her mother accuses her of "remembering too much" (7) and her doctor asks her, after she has described in detail her nightmares, "when you see these horribles images why do you stay with them? / why keep watching? Why not / go away?", to which she responds, "amazed. / Go away where?" (Carson, 1995: 18). The shame and victimisation these women project onto the lyric voice force her, like Geryon, to write her autobiographical recollection of the events to regain some narrative freedom. The poetic persona's account of sexual and emotional abuse, in this case, is highly characterised by metaphorical, poetic, and symbolic visual elements of self-reflection that create a unique language to speak about her experience. As previously mentioned, when women are placed in a diagnostic context they are prone to less technicalities and wider, more detailed accounts. In the case of "TGE", we see a clear example of this, as the lyric voice allows herself to mention what she considers important in the process of creating her self-narration, which eventually leads to her recovery.

In his reading of Carson's works, Murray claims that "rather than attend to the truth-value of a subject's factual knowledge and [...] to that subject's

intentions and motivations, we might instead look to the wider consequences of those actions" (2005: 105). In a medical background, focusing on what the patient is saying, looking beyond the factual recollection of events, and prioritising the patient's vision of abuse could give renewed importance to emotional subjectivity. Murray agrees with Carson on the ability of language to shape reality and how words "refigure being, refigure the conditions of intelligibility [and] the meaning of things" (2005: 107). This challenges Elaine Scarry's idea that pain (of any nature) "ensures this unshareability through its resistance to language" (1987: 4) by presenting the possibility of creative writing as a complementary prognosis tool within patient-doctor communication dynamics. By allowing patients a freer approach to traumatic events (especially women), doctors can potentially create a safer space for them to express themselves without the burdens of being stigmatised by how they recall their own experiences of abuse. The inclusion of literary practises may be filling a gap in diagnostic criteria that overly technical medical language may not be currently considering.

Subjectivity and diagnosis: The implementation of narrative medicine

Wiesenthal, quoting Gilmore, points to how "TGE" "decenter[s] the autobiographical subject" by "moving away from recognisably autobiographical forms even [while] engag[ing] autobiography's central questions" (2018: 2), particularly those building life narratives that become "a moving target, a set of shifting self-referential practices that, in engaging past experience, shape identity in the present" (Smith and Watson, 2024: 3).

In an interview for *The Paris Review*, Aitken asks Carson about her statement that "her personal poetry is a failure", which led him to wonder if she "really fe[el]t it's a failure or [if that was just] the poem's persona talking?", particularly in poems like "TGE", to which Carson replied:

There are different gradations of personhood in different poems. Some of them seem far away from me and some up close, and the up-close ones generally don't say what I want them to say. And that's true of the persona in the poem, but it's also true of me as me. [...] I see it ["TGE"] as messing around on an upper level with things that I wanted to make sense of at a deeper level. I do think I have an ability to record sensual and emotional facts —to construct a convincing surface of what life feels like, both physical life and emotional [...] when I wrote "The Glass Essay," I also wanted to do something that I would call understanding what life feels like, and I don't believe I did. (Aitken and Carson, 2004)

Carson's response shows what Scarry and Heidegger have widely acknowledged: language seems insufficient to illustrate the immensity of human experience and literature is a way of timidly approaching that goal. When pain and life become inexorably coexisting forces, literature takes a healing role trying to shape those emotions by making them more graspable. Here is where the field of Narrative Medicine questions why medical communication is so overly technical and rigidly structured and whether pain is sometimes better tackled through artistic creation.

Narrative Medicine has become increasingly more present in the medical sciences and the humanities of the last ten years (Zaharias, 2018: 177) and it "aims to introduce into daily medical practice the use of narrative as a tool to collect and interpret information on the patient's experience of illness" (Fioretti et al., 2016: 1). Most of these implementations of narrative practice in the medical field are based on research by scholars like Rita Charon, whose work has widely proved the improvement of screening procedures when literary creation is included in the process, advocating for a "medicine practised with these narrative skills of recognising, absorbing, interpreting, and being moved by the stories of illness" (2006: 4). Charon firmly asserts that "narrative is an irreplaceable —and often silent or at least transparent— partner to human beings as they make and mark meaning, coping with the contingencies of moral and mortal life" (2006b: 40). This can be linked to Carson's autobiographical intention stated in the aforementioned interview of "construct[ing] a convincing surface of what life feels like" through her written work. While creating a narration is an inherent part of the screening and diagnostic processes —delimiting a timeline, explaining the physical symptoms, causes, or conjectures— many details tend to be disregarded due to time limitations and preference for technical approaches. Several studies accounted for not only differences in how female patients present their symptomatology but also how female practitioners establish that exchange, showing "on average [it] lasted longer comparing female and male physician's interactions while also offering higher additional times of communication" (Löffler-Stastka et al., 2016: 5). Female doctors also "showed more positive attitudes towards doctor-patient communication [such as] the belief [...] that good doctor-patient communication leads to a better outcome and to a more successful therapy" and presented "a more patient-centered attitude" (5). Consequently, Charon started from the same conclusions as the aforementioned studies to implement new doctor-patient communicative methods in her consultations. She stated that when patient and physician meet a "story is recounted" resulting in a "complicated narrative of illness" that includes a wide variety of elements like words, gestures and silences showing how the role of the doctor when listening to these stories is not far from the "the acts of reading literature"

(2001: 1897). Michael White states in his studies of narrative therapy that the inclusion of creative writing outlets in trauma sessions "provides a scaffold for people to bring together diverse experiences of life into a storyline that is unifying [...] and that provides for them a sense of personal continuity through the course of their history" (2004: 70), something that becomes increasingly necessary in cases of PTSD in which life narratives are clouded by trauma's own clinical profile.

An example of this appears in the first pages of "TGE". When the lyric voice is describing the moor where her mother lives she says "the ground goes down into a depression. / The ice has begun to unclench. / Back open water comes / curdling up like anger. My mother speaks suddenly. / That psychotherapy is not doing you much good [...] You aren't getting over him" (Carson, 1995: 3). Here we already see how she uses words like "depression"⁸ or "anger" to describe the moor (which serve as a metaphorical projection of her psyche) and that description is immediately cut by her mother's comment, which could be interpreted as acknowledging her daughter's mental state. She responds by stating that her "mother has a way of summing things up" (3). This shows how straightforward and reductionist the parent's vision of the abuse is in comparison to the poetic persona's complex emotions she tries to describe in the poem by using a more metaphoric and image-based language. "TGE" shows all the underlying issues that had contributed to the extent of the damage caused by the relationship.

"The Glass Essay": A case study

The following section, which is divided according to the titles and divisions presented by Carson's original text, will analyse some of the relevant elements of the poem: the mother and Emily Brontë to explain the influence of traditional gender roles and sexism in the lyric voice's conception of femininity and relationships; and the role of male characters (referred to as "Law" and "Thou") to understand the development of the abusive relationship. These two elements will be accompanied by a study of the literary and linguistic choices that surround the poetic voice's construction of the narrative and Carson's experimental methods of genre fluctuation present in the text.

"I" and "SHE"

"I" (Carson, 1995: 1) introduces the poem by creating a duality of interpretations for the title, which foreshadows the dualities at play throughout the

⁸ While she refers to "depression" as a geographical occurrence, Carson plays here with the ambiguity of meanings.

poem. The reader does not know if she refers to “I” as the first person or as the number one in Roman numbers, presenting then a simple enumeration. This also places the reader in a position of many possible interpretations and ambiguities from the start.

As the poem begins, the first two stanzas encapsulate the situation the poetic voice is going to describe: “I can hear little clicks inside my dream / [...] At 4 A.M. I wake. Thinking / of the man who / left in September. / His name was Law” (Carson, 1995: 1). Here Carson already presents several elements that will be repeated throughout the text, such as the termination of the relationship with Law and the nightmares caused by it. These will appear around the poem in the lyric voice’s narration of the “Nudes”,⁹ revealing the psychological aftermath of the abusive relationship.

In “SHE” (Carson, 1995: 1-2) the lyric voice addresses the generational component that surrounds her ideas about oppressive gender roles and the construction of femininity. The first stanzas present a concise, detached introduction to her mother who “lives on a moor in the north. / [and] lives alone” (1), which contrasts with how she introduces the role of Emily Brontë —“whenever I visit my mother / I feel I am turning into Emily Brontë, / my lonely life around me like a moor, / my ungainly body stumping over the mud flats with a look of transformation / that dies when I come in the kitchen door” (1-2)— and her personal connection with the Romantic author.

The technical elements of these stanzas show the relevance of the message the lyric voice hides between the lines. Throughout the poem, she compares herself with the moor on repeated occasions. This dissociation with her embodied self is emphasised in this next line when she talks about her unwieldy body trying to reach “a look of transformation / that dies” (Carson, 1995: 1-2) when she enters the kitchen. This line reflects how navigating through her own trauma narrative becomes challenging and unnatural and how the lyric voice is desperately trying to find consolation in her childhood home, only to realise that the root of the damage lies there.

“THREE” and “WHACHER”

“THREE” (Carson, 1995: 2-4) introduces the three women —and three visions of womanhood— the poem navigates around. The moor is described as “paralysed with ice”, showing the stagnant psychological situation of the lyric voice and her positioning between the instability of her relationship and the entrapment of the memories that the childhood home brings her —“it is as if

⁹ The “Nudes” are the titles the lyric voice gives to the nightmares she has after the termination of the relationship. Nightmares are a common side-effect of traumatic experiences and PTSD.

we have all been lowered into an atmosphere of glass" (2). Nonetheless, it is in this chapter that she challenges the narrative that has been forced upon her regarding her abuse. After her mother directly blames her for not doing well enough in therapy she answers "it isn't like taking an aspirin you know, I answer feebly. / Dr. Haw says grief is a long process". Her mother answers with "what does it accomplish / all that raking up the past" (4), disregarding the importance of externalisation of the story of her abuse and creating her own narrative.

This section of the poem points to the importance that the narrative act will have for the lyric voice. When her mother asks what good that talking does, the lyric voice screams (in contrast to previous lines when she answers "feebly") "I prevail!" (Carson, 1995: 4). The triumph she establishes by asserting the benefits of her therapy sessions compensates for the silencing she has been forced to yield to in the romantic relationship.

Meanwhile, "WHACHER" (Carson, 1995: 4-13) exemplifies the internal organisation of the poem. In the text, Carson links concepts in a chain-like structure that only make sense after reading the entire text and, as the lyric voice, having a full picture of the story of abuse. This section ponders about the use of the word "whacher" in the works of Emily Brontë. The purpose of this word becomes highly symbolic to what the lyric voice is attempting to state between the lines: independence in creation, being misunderstood, and the connection between identity and language.

Here the poetic voice mentions how "whacher" was "what she wrote / whacher is what she was" (Carson, 1995: 4). Carson creates a direct connection between speech and identity, which becomes particularly relevant when we are talking about victims of trauma and abuse, as "trauma challenges self-narratives [and] it can be understood in the context of identity disruption" (Boyle, 2017: 71). In the case of the parallel association the lyric voice makes with Brontë's life, she equates the author's freedom of creating meaning to the construction and reappropriation of her own identity after the long-term consequences of trauma — "to be a whacher is not a choice. / There is nowhere to get away from it" (Carson, 1995: 4).

Similarly, the same linguistic process occurs when she mentions Brontë's naming of her lover as "Thou" (displaying a level of formality) in the same way the poetic voice refers to her ex-partner as "Law", both showing a certain detachment and a venerating quality. Here Brontë's and Thou's relationship is described as "for someone hooked up to Thou, / the world may have seemed a kind of half-finished sentence" (Carson, 1995: 5), showing again a connection between abuse and the resulting loss of identity and silencing of the victim. Equivalently, the haughty position of Law against the poetic voice appears reflected in the first hints she gives about the abusive side of their

relationship. The first description of Law is that in his apartment “time in its transparent loops [passes] beneath [her] / [and] still carries the sound of the telephone in that room” (8) as she recalls his manipulative reaction to her refusing to have sex with him —“No, I say aloud. I force my arms down / through air which is suddenly cold and heavy as water”(8).

The narration of the sexual abuse develops into the descriptions of the nightmares she experiences, called “Nude[s]”, which become symptomatological of her psychological evolution. The metaphorical quality of these dreams opens “many possibilities for both reader and writer” showing the “brain’s unique pattern of synaptic strengths and associations [...] between certain people, places, objects and experiences in memory they “complicate and thicken our sense of the world and our place in it” (O’Rourke, 2023: 462), opening this way a wider path for a freer narration. In *Nude#1* she describes a woman on a hill and a strong wind that “rip[s] off the woman’s body” [...] leaving, / [...] an exposed column of nerve and blood [...] / calling mutely through lipless mouth” (Carson, 1995: 9). Here, the reader sees a clear association between the cold air she mentions in the previous stanzas as a destructive force that violates and butchers her body, referring to both sexual assault and loss of identity. The figurative weight of the dreams becomes more noticeable a few stanzas later, as she returns to the last time she saw Law and how, after he broke up with her, she tried to sleep with him to mend the relationship —“I don’t want to be sexual with you, he said [...] / Yes, I said as I began to remove my clothes [...] / Everything gets crazy. When nude / I turned my back because he likes the back. / He moved onto me” (11). Nonetheless, this leads to a strong sense of guilt, as she understands how that action has forced her into an undesired sexual act. Her regrets link closely to the loss of identity and speech as she mentions “there was no area of my mind / not appalled by this action, [...] / But to talk of mind and body begs the question. / Soul is what I kept watch on all that night” (12).

“WHACHER” displays then the importance of language and identity in cases of abuse and how creative methods can potentially aid during screening processes. By creating a parallel between the poetic persona’s experience and Brontë’s and Thou’s, she finds a way to channel her own perspective in a creative, more indirect way.

“KITCHEN” and “LIBERTY”

In “KITCHEN”(Carson, 1995: 13-6), Carson continues pondering the connection between Brontë’s relationship with Thou and the difficulties of

overcoming an abusive relationship —“cauterization of Heathcliff took longer” (14).¹⁰ Nonetheless, we see a clear improvement when the lyric voice asserts that she is “familiar with this half-life. / But there is more to it than that” (14).

The hopeful take that evolves in this part of the poem is directly associated with the space of the kitchen for both Emily and the poetic voice. Here Carson presents the idea of the shared space of the kitchen in the Brontë’s household as being far from its gendered, domestic purpose and as a place for creative freedom and dialogue between the sisters as shown in the lines “her question, / which concerns the years of inner cruelty that can twist a person into a pain / devil, / came to her in a kindly firelit kitchen” (Carson, 1995: 15). This kitchen becomes a safe area for both Brontë and the poetic voice —“Out the kitchen window I watch the steely April sun / jab its last cold yellow streaks” (15)— showing the importance of positive environmental and safety factors that “promote [...] self-exploration and self-reflection, which are likewise considered essential for psychotherapy” (Podolan and Gelo, 2023: 196).

Hence, when the lyric voice finds a safe environment to develop her narrative, she also begins to question the nature of her relationship, just as Brontë did with *Thou*. In “LIBERTY” (Carson, 1995: 16-21), the poetic voice describes her mental state right after the breakup and questions the nature of their relationship: “What is love? / My questions were not original / Nor did I answer them” (17). This process of introspection becomes a direct challenge to concepts of romantic love and abuse, which she slowly deconstructs to detach herself from her dependence on Law. This section links the idea of liberty to a self-built concept that appears after the relationship and how the poetic voice is capable of successfully wording the consequences of abuse by going to therapy and using Brontë and *Thou*’s relationship as a starting point. Here she refers to the writer’s lines “A messenger of Hope, / comes every night to me / And offers, for short life, eternal Liberty” (18). The lyric voice criticises how the reception of Brontë’s desire for liberty has been coined “self-dramatising” and “bathetic melodrama” (19), which she immediately links with the description above of her termination of therapy after the response of her therapist to her dreams.

The end of this section shows once more how the narrative process eases the poetic persona’s understanding of her own abuse. In the last stanzas, she mentions how Law defined love as “freedom”, hinting at the possibility of infidelity, to which she replies “blank lines say nothing” (Carson, 1995: 20), followed by an extremely critical quote of Charlotte Brontë regarding those who

¹⁰ The poem implies in previous sections that the relationship between Catherine and Heathcliff is inspired by Emily and *Thou*’s.

never say things clearly as “violent and profane” and their communication as “weak and futile” and concealing of horrors (20-1). The construction of the idea of freedom becomes, in this case, relevant to understanding the nature of the relationship and its emotional repercussions.

“HERO” and “HOT”

Following the progressive change in the poetic voice’s discourse and narrative in the previous sections, in which she presents a more clear and critically escalating account of the events, the next passages explore upbringing contributing factors. “HERO” (Carson, 1995: 21-7) introduces the poetic voice’s relationship with her mother and father and the degenerative brain disease thereof.

Here the lyric voice establishes her relationship with her mother as one of constant disagreements. Nonetheless, the one that holds more relevance for her is the one regarding rape, as her mother presents a victim-blaming discourse that affects her daughter (who has allegedly suffered from sexual abuse) by presenting statements like “those women! / [...] complaining about rape all the time [...] / those bathing suits— / [...] No wonder!” (Carson, 1995: 22). She confronts her mother about victim-blaming (triggered by her own experience and political beliefs) to which her mother replies “well someone has to be responsible”, resulting in the poetic voice questioning “why should women be responsible for male desire?” (22) and referring again, indirectly, to her sexual relationship with Law. This moment leads to the lyric voice’s realisation that her mother is as much of a victim of sexism as she is: “the frail fact drops on me from a great height / that my mother is afraid” (23). Her animadversion to feminist discourses may come from suffering the consequences of sexual abuse herself, as the reader will discover later on.

The father’s introduction in the poem is primarily defined by his Alzheimer’s disease through the use of overly technical terms (Carson, 1995: 23) and cultural facts, which turn out to be very similar to the poetic voice’s associations of her state and the reception of Brontë’s works. His father’s disease is parallel to her trauma, as they both find common ground in the loss of speech and consequent loss of identity. He is described as a proud soldier who progressively loses his ability to create a coherent discourse, to which she replies with rage rather than compassion (24). Her response could feasibly be interpreted as a response to her own silencing in the romantic relationship. She mourns how he “uses a language known only to himself / [...] but no real sentence” and has “shrunk to the merest bone house” (25-6), linking these lines to the ones of the Nudes.

Consequently, "HOT" (Carson, 1995: 27-31) retrieves the anger against her father's illness and projects it toward her relationship with Law, once again, through the description of her dreams. In this section, she mentions:

I am interested in anger.

I clamber along to find the source [...]

Anger travels through me, pushes aside everything else in my heart [...]

I want justice. Slam.

I want an explanation. Slam.

I want to curse the false friend who said I love you forever. Slam.

(Carson, 1995: 28-9)

These lines, in which the reader noticeably observes the progression of her narrative into a more transparent one, link once again with Brontë's work as she mentions how she "was good at cursing" (Carson, 1995: 29) despite not bringing her any relief, as she quotes the author's lines "unconquered in my soul, the Tyrant [Thou] rules me still— / Life bows to my control, but Love I cannot kill!" (29). These lines reflect one of the diagnostic criteria included in the *DSM-5* for sexual-abuse-related PTSD. Anger has commonly been conceived as a maladaptive response to abuse. However, recent studies point out that, well directed, it "reflect[s] a survivor's appropriate but unmet desire to live in a world that is moral and may be an adaptive effort to reassert their bodily integrity and autonomy" (Berke, Carnet and Lewobitz, 2021: 5). This mirrors the poetic voice's recurrent, metaphorical mentions of harm toward her body and non-consensual sexual relationship.

The last stanzas of "HOT" show one of the clearest signs of recovery from the lyric voice. As she continues to reflect on Brontë's anger, she describes how "the poetry shows traces of a deeper explanation [...] / As if anger could be a kind of vocation for some women [...] / The vocation of anger is not mine / I know my source" (Carson, 1995: 30). These lines show a step outside the guilt she showed in previous lines towards accepting Law's responsibility and acknowledging the complexities of the abuse she went through. This switch of the blame becomes extremely important in the process of recovery of abuse victims. In her article about assessing psychic trauma in women and minorities, Brown brought special attention to the issue of victim-blaming, stating that "if we maintain the myth of the willing victim, who we then patologise for her presumed willingness, we need never question the social structures that perpetuate her victimisation" (1991: 127). This becomes highly relevant in the poetic persona's own assessment of her abusive relationship, as by questioning gender inequalities through the figure of her mother and the

general acceptance of intra-marital sexual offense through the Brontë and Thou's relationship she is able to understand the complexities of her relationship and slowly begin a way towards recovery.

“THOU”

“THOU” (Carson, 1995: 31-38) is the closing section of the poem, showing the development of the lyric voice's perception of the abuse toward a more hopeful future —“astonished light is washing over the moor [...] / I am walking into the light” (31)— making reference again to the image of the moor as a reflection of her emotional state.

The opening stanzas of this passage allude to the beginning of Emily and Thou's relationship (and, concurrently, to Law and the poetic voice's). Here the reader finds a strong criticism toward Emily Brontë's devotion to Thou as something almost religious, to which the poetic persona replies with opposing feelings of longing and rejection: “it would be sweet to have a friend to tell things to at night / without the terrible sex price to pay” (Carson, 1995: 31). The relevance of these lines lies in the fact that they are the first time she openly shows the abusive side of her and Law's sexual relationship, linking them to her upbringing as she mentions how ingrained gender roles were in her education, in which “no direct speech [was] allowed” and her mother “laughed with ropes all over it” (32) when her father made sexist remarks.

However, the following stanzas show how much of that improvement is linked to her creative process. The lyric voice, going back to one of Brontë's poems, mentions how the author switches the roles between victim and master and that,

She has reversed the roles of thou and Thou
not as a display of power
but to force out of herself some pity
for this soul trapped in glass,
which is her true creation.

(Carson, 1995: 34)

Brontë's empowerment is as timid and seemingly irrelevant as a change from referring to Thou as “thou” rather than “Thou” in capital letters, erasing that reverence he previously had for him. Nonetheless, the creative freedom she allows herself to tell her story and change the narrative becomes her “true creation”, showing how her worth was more than her role in the relationship. On that same note, the lyric voice matches this hopeful take by stating that “with Thou or without Thou I find no shelter. / I am my own Nude” (Carson,

1995: 34). While these last lines that return to the subject of her nightmares may seem discouraging to her recovery, they present quite the opposite. Using the creative outlet of establishing a parallel between her relationship and the one of Brontë and *Thou*, she can shape the experience of abuse into something she can emotionally bear and work on. It is not coincidental that following that statement she presents the rest of the "Nudes" series without fear of being judged (as happened with the therapist), concluding by stating that she "stopped watching [the dreams]. / [She] forgot about Nudes. / [She] lived [her] life." (38).

Carson closes the poem with *Nude#13*, which comes to the lyric voice "like *Nude#1*. / And yet utterly different" (Carson, 1995: 38). She once again refers to an exposed body against violent winds but this time "there was no pain. / The wind / was cleansing the bones" (38), showing the purgative role the writing process has had for her and the possibility of healing. Nonetheless, the closing lines that follow those above encapsulate what this ambitious poem tries to achieve:

They stood forth silver and necessary.
It was not my body, not a woman's body, it was the body of us all.
It walked out of the light.

(Carson, 1995: 38)

Here Carson potentially implies that this character's autobiographical fiction holds truth in its transformation into a universal experience. The poetic persona's case is far from being unique and isolated, showing the reality of many women who experience abuse from their partners and find themselves alone in the task of understanding the depth of the trauma they have experienced.

Conclusion

Carson's closing stanza displays the synergic quality of abuse and the importance of overcoming gender biases in therapy. While not directly addressing them, at the end of the poem it is easy to realise how the circle of abuse has a generational component mainly based on the silencing of female voices through generations who, as her mother, ended up feeling an underlying sense of shame despite being the victims of structural sexism.

The lyric persona created by Carson emphasises the importance of creative outlets when approaching trauma. The recurrent parallelism with Brontë's experience together with the extended metaphor of the changing moor give the reader a wider perspective of the lyric voice's emotional state after the abusive relationship. The very personal recollection this female

voice gives to her own traumatic experience reveals an allegory to the generational and structural component of gender violence and the shame and isolation experienced by many victims of abuse. By travelling through her relationship with Law, with her mother and with her therapist, the reader may not finish the poem having all the information about the abuse in itself, but a panoramic vision showing the expansiveness of the mistreatment and how misunderstood victims can feel if they are not given a judgement-free space to share their trauma.

“The Glass Essay” becomes a clear example of how the lyric voice’s creative process becomes an active aid toward her recovery by shaping her experience in an innovative and intimate way, proving that women’s discourses of trauma are not perfunctory displays of seemingly disconnected events, but complex constructions of narratives that deserve space and consideration within medical practices. Carson’s writing extends itself from autobiographical fiction to humanistic and psychological analysis, showing the interconnectedness of literature and trauma and the potential that creative writing tasks could have as complementary tool in diagnostic processes. Carson’s portrayals of abuse reinforce how artistic creation and trauma lean on each other on the path toward recovery and how the conjunction between medical science and the humanities could build common ground in the poetic text.

WORKS CITED

- Aitken, William and Anne Carson (2004), “Anne Carson, The Art of Poetry Nº 88”, *The Paris Review*, 171.
 <www.theparisreview.org/interviews/5420/the-art-of-poetry-no-88-anne-carson>
- American Psychiatric Association (2013), “Trauma and Stressor Related Disorders”, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (5th ed.), Washington, APA: 141-54.
- Anderson, Sam and Anne Carson (2013), “The Inscrutable Brilliance of Anne Carson”, *The New York Times Magazine*.
 <www.nytimes.com/2013/03/17/magazine/the-inscrutable-brilliance-of-anne-carson.html>
- Berke, Danielle, Jessica Carney and Leslie Lebowitz (2021), “The Role of Anger in Traumatic Harm and Recovery for Sexual Violence Survivors”, *Journal of Trauma & Dissociation*, 23 (1): 24-36.
- Boyle, Kaitlin (2017), “Sexual Assault and Identity Disruption: A Sociological Approach to Post-Traumatic Stress”, *Society and Mental Health*, 7 (2): 69-84.

- Brown, Laura (1991), "Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma", *American Imago*, 48 (1): 119-33.
- Carson, Anne (1995), "The Glass Essay", *Glass, Irony and God*, New York, New Directions: 1-38.
- (1999), *Autobiography of Red: A Novel in Verse*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group.
- (2002), *The Beauty of The Husband: A Fictional Essay in 29 Tangos*, London, Penguin Vintage Contemporaries.
- (2010), *Nox*, New York, New Directions.
- Cathy Caruth and Geoffrey Hartman (1996), "An Interview with Geoffrey Hartman", *Studies in Romanticism*, 35 (4): 630-52.
- Center for Substance Abuse Treatment, US (2013), "Addressing the Specific Behavioral Health Needs of Men. Rockville (MD): Substance Abuse and Mental Health Services Administration (US)", *Treatment Improvement Protocol (TIP)*, 56 (2). <www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK144289/#>
- Charon, Rita (2001), "Narrative Medicine: A Model for Empathy, Reflection, Profession and Trust", *JAMA*, 286 (15): 1897-1902.
- (2006), "The Sources of Narrative Medicine", *Narrative Medicine: Honoring The Stories of Illness*, Oxford, Oxford UP: 3-17.
- (2006b), "Narrative Features of Medicine", *Narrative Medicine: Honoring The Stories of Illness*, Oxford, Oxford UP: 39-64.
- DeCou, Christopher (2017), "Assault-Related Shame Mediates the Association between Negative Social Reactions to Disclosure of Sexual Assault and Psychological Distress", *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, 9 (2): 166-72.
- Fioretti, Chiara, et al. (2016), "Research Studies on Patients' Illness Experience Using the Narrative Medicine Approach: A Systematic Review", *BMJ Open*, 6 (7).
- Gilmore, Leigh (2018), *The Limits of Auto/biography: Trauma and Testimony*, Cornell UP, New York.
- Löffler-Stastka, et al. (2016), "Significance of Gender in The Attitude towards Doctor-patient Communication in Medical Students and Physicians", *Wiener Klinische Wochenschrift*, 128 (17-18): 663-8.
- Murray, Stuart (2005), "The Autobiographical Self: Phenomenology and The Limits of Narrative Self-Possession in Anne Carson's *Autobiography of Red*", *ESC: English Studies in Canada*, 31 (4): 101-22.
- O'Rourke, Mary (2023), "Repeat the Important Words until You Understand Them: Metaphor, Memory and Meaning in Anne Carson's *Essaying*", *Life Writing*, 20 (3): 455- 72.

- Pederson, Joshua (2018), "Trauma and Narrative", *Trauma and Literature*, Cambridge, Cambridge UP: 97-109.
- Podolan, Martin and Omar Gelo (2023), "The Functions of Safety in Psychotherapy: A Comparative Analysis across Therapeutic Schools", *Clinical Neuropsychiatry*, 20 (3): 193-204.
- Sandhu, Harbinger, et al. (2009), "The Impact of Gender Dyads on Doctor-Patient Communication: A Systematic Review", *Patient Education and Counseling*, 76 (3): 348-55.
- Scarry, Ellaine (1987), *The Body in Pain: The Making and Unmaking of The World*, Oxford, Oxford UP.
- Smith, Sidonie and Julia Watson (2024). "What About Autobiographical Truth?", *Reading Autobiography Now: An Updated Guide for Interpreting Life Narratives*, Minnesota, University of Minnesota Press: 153-65.
- Wiesenthal, Christine (2018), "The 'Impossible Truth' of Writing off the Subject: Anne Carson's Decreation Poetics and 'The Glass Essay'", *TEXT*, 22.
- White, Michael (2004), "Working with People Who Are Suffering the Consequences of Multiple Trauma: A Narrative Perspective", *The International Journal of Narrative Therapy and Community Work*, 1: 44-75.
- Zaharias, George (2018), "What is Narrative-Based Medicine?", *Can Fam Physician*, 64 (3): 176-80.



EL ADULTERIO COMO SÍNTOMA: NARRATIVAS DE LA HISTERIA EN LAS NOVELAS DECIMONÓNICAS

DIANA NASTASESCU
Universitat Jaume I

La histeria, retirada de los manuales psiquiátricos y tradicionalmente un misterio para los expertos, ha evolucionado hasta ser entendida como una manifestación de emocionalidad y sexualidad femeninas excesivas. Figuras como Freud la reenfocaron hacia la salud mental, añadiéndole dimensiones psicológicas y alejándola del misticismo. Este artículo plantea una revisión de la histeria en las novelas de adulterio de la segunda mitad del siglo XIX para destacar cómo la literatura ha reflejado y perpetuado el estigma de esta enfermedad en las mujeres a partir de las protagonistas de *La Regenta*, *Vilaniu*, *El primo Basilio*, *Cécile* y *Effi Briest*. Con un marco teórico extraído de la crítica literaria feminista y de la literatura comparada, se han analizado las tensiones sociales de la época materializadas en la sintomatología histérica y en la sexualidad femenina.

PALABRAS CLAVE: histeria, novelas de adulterio, literatura comparada.

L'adulteri com a símptoma: narratives de la histèria en les novel·les huitcentistes

La histèria, eliminada dels manuals psiquiàtrics i tradicionalment un misteri per als experts, ha evolucionat fins a ser entesa com una manifestació d'emocionalitat i sexualitat femenines excessives. Figures com Freud la van reorientar cap a la salut mental, afegint-li dimensions psicològiques i allunyant-la del misticisme. Aquest article proposa una revisió de la histèria en les novel·les d'adulteri de la segona meitat del segle XIX per destacar com la literatura ha reflectit i perpetuat l'estigma d'aquesta malaltia en les dones, utilitzant com a exemples les protagonistes de *La Regenta*, *Vilaniu*, *El primo Basilio*, *Cécile* i *Effi Briest*. Amb un marc teòric extret de la crítica literària feminista i de la literatura comparada, s'han analitzat les tensions socials de l'època tal com es materialitzen en la simptomatologia histèrica i en la sexualitat femenina.

PARAULES CLAU: histèria, novel·les d'adulteri, literatura comparada.

Adultery as a Symptom: Narratives of Hysteria in the Nineteenth-Century Novel

Hysteria, removed from psychiatric manuals and traditionally a mystery to experts, has evolved to be understood as a manifestation of excessive female emotionality and sexuality. Figures like Freud refocused it towards mental health, adding psychological dimensions and distancing it from mysticism. This article proposes a review of hysteria in adultery novels from the second half of the nineteenth century to highlight how literature has reflected and perpetuated the stigma of this disease in women, using protagonists from *La Regenta*, *Vilaniu*, *El primo Basilio*, *Cécile*, and *Effi Briest* as examples. With a theoretical

framework drawn from feminist literary criticism and comparative literature, the social tensions of the time have been analyzed as they materialize in hysterical symptomatology and in female sexuality.

KEYWORDS: hysteria, adultery novels, comparative literature.

Introducción: histeria y literatura

El término histeria, proveniente del francés *hystérie* y del griego *hystéra* —útero—, se utilizó desde la antigua Grecia —aunque contamos con pruebas de que ya los egipcios la reconocían— y hasta finales del siglo XX para describir una serie de síntomas neuropsiquiátricos en las mujeres. Durante la Edad Media, el concepto evolucionaría, debido a su traducción al latín, a *suffocatio matricis* o *praefocatio matricis* y, más tarde en castellano, a “sofocación de la madre”, “mal de madre” o “pasión histérica”, hasta recobrar en el siglo XIX su denominación original (Rivas Lis, 2021: 84). La atribución genérica de dicha enfermedad se debía a la relación que se había establecido entre la presunta patología y el útero. La teoría del útero errante de Platón —que ya suponía una etiología eminentemente sexual de este cuadro— sostenía que los síntomas eran causados por un útero que se movía por el cuerpo de la mujer, afectando su salud física, mental y emocional (*Timeo*, 90d-90e).

En el decurso de los siglos, las mujeres se han visto patologizadas por el simple hecho de tener útero, un órgano que ha pasado de viajar por todo su cuerpo a convertirlas durante la Edad Media en brujas —las mujeres como seres poseídos por el demonio y los casos de brujería que enviaban a la hoguera a cualquiera que se comportara “histéricamente”— hasta, finalmente, enmascarar traumas ocultos. Por lo tanto, de una concepción primeriza del término, la medicina, a lo largo del tiempo, lo ha relacionado cada vez más con una sexualidad femenina enfermiza, con la insatisfacción y con la carencia. Así, la causa principal de la enfermedad sería la propia feminidad y su exceso de emoción (Gies, 2005: 216). Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, a cuya obra volveremos más adelante, sostienen que:

La histeria [...] es por definición una “enfermedad femenina”, no tanto porque deba su nombre a la palabra griega para útero, *hyster* (el órgano que en el siglo XIX se suponía el “causante” de esta alteración emocional) sino porque la histeria apareció sobre todo entre las mujeres de la Viena de finales de siglo y porque a lo largo de todo el siglo XIX se pensó que esta enfermedad mental, como muchos otros desórdenes nerviosos, era causada por el sistema reproductivo femenino, como si se hubiera elaborado la noción aristotélica de que la condición era en sí misma una deformidad. (1998: 67)

Fueron Jean-Martin Chacot y Sigmund Freud, fundadores de la neurología y del psicoanálisis respectivamente, quienes lo alejaron del misticismo religioso al que se había visto relegado para devolverlo al terreno de la medicina y, más concretamente, de la salud mental. En 1888, en la conferencia titulada “Histeria”, Freud definió esta patología como “una neurosis en el sentido más estricto del término” (1992a: 45). Además, Breuer y Freud le añaden el componente sociológico y de castigo al desprenderse de los casos expuestos en sus *Estudios sobre la histeria* (1895) —la señorita Anna O, la señora Emmy von N., Miss Lucy R., Katharina y la señorita Elisabeth von R.— que la histeria es una enfermedad propia de mujeres, especialmente de aquellas mujeres que no siguen las normas establecidas. Asimismo, esta patología —clasificada dentro de las enfermedades del espíritu y también conocida como melancolía erótica o enfermedad del amor— se manifestaba en el imaginario como un calor interno que se propagaba a través de todo el cuerpo. En palabras de Foucault,

¿No es este calor un pariente del ardor amoroso, al cual tan a menudo se une la histeria en la persona de las muchachas que buscan marido, y de las jóvenes viudas que han perdido el suyo? La histeria es ardiente por naturaleza; sus manifestaciones nos conducen más fácilmente a verla como a una imagen, antes que como a una enfermedad. (2000: 437)

Al fin y al cabo, lo que aquejaba a las adúlteras histéricas no dejaba de ser el malestar que recorría la época que estaban viviendo, apoderándose de ellas por pertenecer al colectivo más sensible y vulnerable a sus tensiones, a sus incongruencias y a sus contradicciones. En otras palabras, tal y como sostiene Álvarez, “el sujeto histérico se convierte en el enérgico denunciador del malestar de cada época y su voz resuena en el terreno social” (2012: 5). Por ello, y por llegar a cobrar unas proporciones prácticamente epidémicas a mediados del siglo XIX en la Europa occidental, en 1881, el dramaturgo y filósofo francés Jules Claretie lo llamará “la grande maladie du siècle” (Gies, 2005: 216), un avance del “malestar que no tenía nombre” que introduciría más tarde Betty Friedan (2016: 10).

Según Pura Fernández, la relevancia de la figura femenina en la novela realista emerge como consecuencia del creciente interés y enfoque en la fisiología y el comportamiento de quienes, históricamente, habían sido relegados a un segundo plano. Los naturalistas, en su afán por desentrañar y científicamente explicar los aspectos más ocultos y misteriosos del comportamiento humano, encontraron en la mujer un sujeto ideal para sus estudios, ya que su naturaleza “se define como la manifestación de los nervios y del sentimiento, lo que la convierte en un muestrario clínico de crisis neuróticas y numerosos desajustes fisiológicos,

exacerbados por la educación y las leyes morales restrictivas que gobiernan su vida” (Fernández, 1993: 81-84). También Freud (1992a: 45) sostiene que la histeria se caracteriza por las modificaciones fisiológicas del sistema nervioso y que solamente se puede definir en términos nosográficos, es decir, por el conjunto de síntomas que presenta.

David T. Gies (2005: 223) subraya la importancia de la literatura y de las imágenes publicadas en la prensa del siglo XIX para confirmar la patologización de la mujer y su relación directa con la histeria. Si entendemos, al igual que el crítico literario norteamericano Dijkstra (citado en Gies, 2005: 223), la histeria como una táctica femenina de desahogarse de la hiperestesia¹ a la que se creía propensa, entonces esta pasa a ser una enfermedad por representación (una dramatización de los síntomas), el mal que no tiene nombre del siglo XIX que afecta a las mujeres. Tampoco podemos obviar la perspectiva de género en este aspecto, ya que, si según Evelyne Ender, catedrática del Departamento de Pensamiento Comparado y Literatura de la John Hopkins University, las obras que abordan estos aspectos “llaman la atención sobre el hecho de que el género es el producto de ese teatro” (1995: 3),² entonces los síntomas histéricos son un ejemplo de la materialidad del género y su performatividad propios de la teoría *queer* de Judith Butler (1990 y 1993), mientras que las histéricas encarnan unos sujetos transgresores, puesto que son las perfectas simuladoras (Cardona Quitián, 2012: 298).

Un ejemplo clave de la histeria representada en la literatura es el de Bertha Mason en la novela *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. El personaje es presentado como la esposa loca y encerrada del protagonista, el Sr. Rochester, y el obstáculo que este debe salvar para ser feliz. Su comportamiento caótico y desequilibrado se atribuye a la histeria, y su personaje incluso se ha utilizado en la ideación de uno de los libros fundamentales de la ginocrítica, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1979), de Sandra Gilbert y Susan Gubar. Otra histérica arquetípica sería Emma Bovary, protagonista de la primera novela de adulterio de la segunda mitad del siglo XIX, *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert.

Frente al ideal ilustrado adoptado por los pensadores de la segunda mitad del siglo XIX con una marcada preferencia por lo clásico, supuestamente objetivo y sano, las adúlteras encarnan un modelo romántico, sentimental y

¹ La hiperestesia es una condición médica que se caracteriza por una sensibilidad anormalmente elevada a estímulos sensoriales. Las personas con hiperestesia pueden experimentar una respuesta exagerada o dolorosa a estímulos que normalmente no causarían dicha reacción, como el tacto, el sonido o la luz.

² “draw attention to the fact that gender is the product of such a theater”. Todas las traducciones al español son propias.

patológico. En un trabajo previo (Nastasescu, 2021: 586), hemos argumentado que, bajo la influencia del naturalismo, las figuras femeninas se transforman en representaciones de mujeres con características atípicas y patológicas, a menudo descritas como nerviosas o histéricas. No obstante, estas descripciones encubren la realidad de mujeres fundamentalmente insatisfechas y ávidas de afecto, un deseo intensificado y frustrado por las limitaciones de una sociedad dominada por valores patriarcales. El análisis existencialista de Simone de Beauvoir (1949) enmarca esta visión en una condena a la construida inmanencia del sujeto femenino, frente a la obligatoriedad moral de la trascendencia.

En sus análisis sobre Freud, Scotti (2002: 335) remarca la observación del psicoanalista sobre la importancia de la literatura en el estudio de la feminidad. Y es que, al final de su último trabajo sobre este tema, sugirió que, en caso de querer saber más sobre la feminidad, debemos basarnos en nuestra propia experiencia, esperar los avances científicos o preguntar a los poetas. Siguiendo su sugerencia, interrogaremos a cuatro autores realistas. Hemos incluido en el estudio *La Regenta* (1884-85), de Leopoldo Alas, *Vilaniu* (1885), de Narcís Oller, *El primo Basilio* (1878), de Eça de Queirós y, por último, *Cécile* (1887) y *Effi Briest* (1896), de Theodor Fontane. A pesar de tratarse de obras procedentes de diferentes tradiciones, todas ellas pertenecen a ese grupo surgido del pólen de ideas conocido como novelas de adulterio que se esparció a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX por diferentes países europeos —y también no europeos. Dentro del corpus mayor que engloba todas estas obras, hemos elegido las cuatro mencionadas debido a la manifestación explícita de síntomas de la histeria. Las protagonistas, todas ellas aquejadas de enfermedades de los nervios, son la muestra de que cualquier comportamiento extraño en las mujeres se identificaba con la patología histérica, y dentro de estos comportamientos fuera de lo común encontramos el instinto sexual femenino.

Todo ello lo observaremos en tres apartados: primero, los antecedentes traumáticos de la enfermedad; segundo, la sintomatología histérica asociada a los personajes y, por último, la posible cura a su dolencia. No se detallará el argumento de cada novela, puesto que las cinco, con algunas variaciones, comparten la estructura clásica de las novelas de adulterio: matrimonio desigual en edad, pretendiente que se aprovecha de la insatisfacción de la protagonista, adulterio —no así en el caso de *Vilaniu* y *Cécile*, donde no acontece la infidelidad, pero la sociedad considera que sí ha ocurrido— y consecuencias de la transgresión después de su descubrimiento. Además, es interesante resaltar que, a pesar de no existir un diagnóstico en ninguna de las novelas analizadas, sí hay una sintomatología, tal y como observaremos, en sintonía con la bibliografía clínica.

Antecedentes: el porqué de una enfermedad

A lo largo del siglo xx, la histeria en la literatura médica que abordaba la feminidad simbolizaba a mujeres como seres nerviosos con experiencias traumáticas, especialmente relacionadas con una sexualidad enfermiza (Rivas Lis, 2021: 94). La histeria pasa a ser un mecanismo más de expresión del ser humano, una reacción a la decepción, a la agresión, al sufrimiento, a la frustración o al trauma sexual reprimido. La concepción del trauma, introducida ya por el neurofisiólogo francés Jean-Martin Charcot y relacionada con el cuadro histérico, obliga a la búsqueda de su etiología, generalmente localizada en posibles experiencias sexuales en la infancia o en la adolescencia (Freud, 1991: 214-3).

Esta teoría es desarrollada sobre todo en la primera etapa de Freud. Este siempre defendió que los síntomas físicos estaban asociados a causas psicológicas, por lo que en *Estudios sobre la histeria* (Breuer y Freud, 1992: 29-33) sugirió que la histeria traumática era causada por eventos sexuales vividos precozmente que ejercen una influencia remota sobre la vida del individuo. De esta manera elabora la teoría de la seducción.³ Por ello formuló la tan famosa máxima según la cual la histérica sufre de reminiscencias (Breuer y Freud, 1992: 33). Los mejores ejemplos de experiencias traumáticas en la infancia los encontramos en el episodio de la barca de Ana Ozores, la prostitución temprana de Cécile o el matrimonio forzado de Effi con el antiguo pretendiente de su madre.

En su niñez, Ana Ozores, la protagonista de *La Regenta*, vive una experiencia que tendría un impacto duradero en su vida adulta y su percepción de la sexualidad. Una vivencia que podría parecer trivial a algunos —su encuentro con Germán, un niño de doce años, con quien planea una aventura inocente para encontrar a su padre y “matar moros”— es malinterpretada y convertida en motivo de escándalo por la comunidad. Su fracaso en zarpar y pasar la noche simplemente compartiendo historias se tergiversa y amplifica, provocando en Ana una profunda confusión entre el amor romántico y el concepto de pecado. Esta distorsión, unida a la educación emocional que recibió

³ La teoría de la seducción de Freud establece que el trauma infantil, especialmente de naturaleza sexual (seducción), es reprimido en el inconsciente, manifestándose posteriormente como histeria. Los síntomas histéricos son expresiones simbólicas de estos traumas reprimidos (Freud, 1991: 212-5). Las reminiscencias son los recuerdos de estos eventos traumáticos, almacenados en el inconsciente y que resurgen de manera distorsionada, causando los síntomas histéricos (Breuer y Freud, 1992: 33). La terapia psicoanalítica busca hacer consciente estas reminiscencias para resolver los conflictos internos y aliviar los síntomas.

en su juventud, influye significativamente en su forma adulta de entender el amor:

Al principio la calumnia habíale hecho poco daño [...] pero poco a poco fue entrando en su espíritu una sospecha, aplicó sus potencias con intensidad increíble al enigma que tanta influencia tenía en su vida [...] quiso saber lo que era aquel pecado de que la acusaban, y en la maldad de doña Camila y en la torpe vida, mal disimulada, de esta mujer, se afiló la malicia de la niña, que fue comprendiendo en qué consistía tener honor y en qué perderlo; y como todos daban a entender que su aventura de la barca de Trébol había sido una vergüenza, su ignorancia dio por cierto su pecado. (LR: 195)⁴

El examen de conciencia realizado al inicio de la primera parte de la novela despierta en la Regenta todos estos malos recuerdos y la hace adoptar ideas patológicas que la alejan de un proceso reparador: “sólo distinguía bien el recuerdo del recuerdo, y dudaba, dudaba de si había sido culpable de todo aquello que decían. Cuando ya nadie pensaba en tal cosa, pensaba ella todavía, y confundiendo actos inocentes con verdaderas culpas, de todo desconfiaba” (LR: 195). Por lo tanto, lo traumático no era la seducción en sí, que solo ocurre a ojos de la sociedad, sino el recuerdo de la escena, sus reminiscencias.

Pensemos en otro ejemplo. La prehistoria de la novela tiene una gran importancia para entender el argumento de Cécile. La protagonista “era una dama de dudosa reputación o [...] de una reputación peculiar” (C: 176). Con diecisiete años se convirtió en la amante del príncipe de Welfen-Echingen y en lectora de su esposa en el palacio de Cyrillenort. Tras la muerte de los príncipes, Cécile heredaba una finca en la Alta Silesia y se convertía en la protegida del príncipe sucesor, Bernhard, quien también moría al cabo de un año. A pesar de que todos esperaban que la joven se casara con el gentilhombre de cámara, Von Schluckmann, ella decidió volver a la casa familiar junto a su madre y hermanas donde, dos años después, conocería a St. Arnaud. Por lo tanto, fue “amante de un príncipe, favorita *in duplo*, legada de tío a sobrino y, en el fondo, la sombra del mayordomo mayor que, al final, no quiso plasmarse en realidad matrimonial” (C: 179).

El único recurso de Cécile es su belleza y, a través de su pasado, se entiende que desde su más tierna infancia se la ha preparado para una vida de amante, a la sombra de los hombres y sometida a los designios de estos. Sin

⁴ Para agilizar la lectura, en las citas de las obras analizadas se ha suprimido el autor y el año de publicación y solamente se mencionan las siglas y las páginas donde se hallan los fragmentos citados. *La Regenta*: LR (Alas, 2014); *Vilaniu*: V (Oller, 2008); *El primo Basilio*: EPB (Queirós, 2015); *Cécile*: C (Fontane, 1991); y *Effi Briest*: EF (Fontane, 2016).

embargo, a pesar de que el autor romantiza la situación precoz de la joven, no podemos obviar que lo que realmente nos está describiendo es la prostitución de una menor de edad, que, debido a su situación familiar y económica, debe vender su cuerpo con tal de sobrevivir. Por lo tanto, no es de extrañar que, tras una experiencia traumática como es la prostitución, la sexualidad que desarrolla sea enfermiza y le acarree cuadros histéricos que primero la lleven a balnearios para calmar sus síntomas y después le ocasionen la muerte.

Por último, en el primer capítulo de *Effi Briest*, Luise —su madre— prepara a la protagonista, de diecisiete años, para la visita de Geert, su futuro marido, de treinta y ocho. La lectora asiste al acuerdo matrimonial y se le muestra que se trata de un enlace por conveniencia, promovido por el pretendiente y la madre de la joven. También es espectadora de la violenta transición de Effi de la adolescencia al matrimonio y a la madurez, sin tiempo siquiera para cambiar sus ropajes infantiles. Desde el primer capítulo se entrevé una relación con tintes incestuosos entre el futuro matrimonio, puesto que Effi podría haber sido la hija de Innstetten si este se hubiera casado con su amor de la juventud, Luise.

Siguiendo con la relación histeria-cuerpo sexuado, recogemos el análisis que Ávila y Terra (2010: 336) realizan de la segunda etapa de las investigaciones de Freud, en las que el psicólogo investiga cada vez más el papel de la represión de los impulsos como hecho primario constitutivo de las neurosis. Pasa de los traumas del pasado a aquellos provocados por eventos reales o fantaseados en los que juegan un papel importante las manifestaciones de la consciencia y la represión: “La histeria está acompañada de perturbaciones psíquicas que tienen que ver con las alteraciones de representaciones e inhibiciones de la actividad voluntaria, y la sofocación de sentimientos” (Cardona Quitián, 2012: 308). Deja atrás la teoría de la seducción y adopta la noción de fantasía. Así, la aparición del cuerpo histérico en la escena médica supone la aparición del cuerpo femenino sexual. En palabras de Marchant, “El cuerpo de la histeria es un cuerpo sexuado y se constituye como tal, no como un postulado del psicoanálisis, sino porque ella expresa con su cuerpo el malestar de su sexo, expresado por ejemplo en una anestesia sexual, en el asco hacia lo sexual. Es un cuerpo erotizado incluso en sus síntomas y esa lectura es la que aporta el psicoanálisis” (2000: 143).

A este respecto, Scotti (2002: 334) resalta uno de los fallos de Freud en sus inicios: no dar importancia a los sentimientos homosexuales entre neuróticas o, en su defecto, la fijación por la madre, aspecto que trataremos en el siguiente apartado. Fallo al que el filósofo le puso solución en estudios posteriores (Freud, 2014: 136). Las únicas adúlteras que, dentro de su círculo más íntimo, reciben el alivio de una amistad femenina verdadera son Effi y Luísa. La alemana, en la figura de su criada Roswitha, la portuguesa en su amiga de

la infancia, Leopoldina. En el caso de la segunda, además, podemos observar cómo la sociedad patriarcal considera peligrosa la amistad entre mujeres, pues tanto Jorge —el marido de Luísa— como Sebastião —el mejor amigo del marido— se proponen separarlas por creer que la relación influye negativamente en la mente y en la moral débil de Luísa. La fina ironía de Queirós ubica el inicio de la amistad —y de una relación sáfica, hipótesis reforzada por la bisexualidad reconocida de Leopoldina— entre ambas mujeres en la calle Madalena, donde ambas residían, y en el colegio —irónicamente nombrado— Patriarcal al que asistían.

Síntomas: histeria e imaginación

La histeria se caracteriza por una variedad de síntomas que difieren en función de la paciente, dividida en tres grandes grupos. Tal como recogen los psiquiatras Ávila y Terra (2019: 334), las manifestaciones agudas abarcaban desde las crisis históricas completas hasta crisis menores, con estados de turbación de la conciencia, amnesias o desmayos. Los síntomas funcionales duraderos incluyen las parálisis funcionales, los espasmos musculares y la alteración de la sensibilidad. Por último, los síntomas viscerales comprendían el dolor, las retenciones intestinales, la dispepsia,⁵ las quejas respiratorias, cefaleas, etc. (Freud, 1992a: 46-59). Debido al desconocimiento de los cuerpos femeninos y al halo de misterio que los envolvía, la histeria se fue convirtiendo en un cajón de sastre en el que tenían cabida cualquier tipo de enfermedad mental: la melancolía, la epilepsia, el síncope y, más tarde, la depresión (Ávila y Terra, 2010: 334).

Freud se hace eco de todos estos síntomas sin correlato aparente y con una fuente orgánica no identificada y los sitúa, en un primer momento, bajo el paraguas de la teoría traumática de los síntomas y, posteriormente, bajo el del mecanismo de la represión (Breuer y Freud, 1992; Marchant, 2000: 137). Los síntomas se pueden percibir como una manera de comunicación física de un sentimiento o idea cargados emocionalmente, necesaria cuando el individuo no consigue verbalizar el conflicto. La clínica freudiana evidencia el carácter discursivo del cuerpo histérico a través del síntoma que habla, que encierra un significado. Así queda demostrado el poder de la palabra en el tratamiento de las perturbaciones patológicas del cuerpo y del alma (Freud, 1992b: 115). De esta manera, el lenguaje actúa como agente patogénico, pero también como instrumento terapéutico: afecta al cuerpo y da forma al síntoma a la vez que sirve para la resolución del síntoma (Álvarez, 2012: 5).

⁵ La dispepsia es una patología que presenta ardor o dolor en el estómago, eructos excesivos, náuseas o hinchazón después de comer.

A Ana Ozores la conocemos rememorando su pasado, en el examen de conciencia —que podría equivaler a la terapia psicoanalista tradicional— que le impone su nuevo confesor, Fermín de Pas. Tal y como sostienen Breuer y Freud (1992: 29-33), a las “histéricas” les duelen los recuerdos, que son el catalizador de sus ataques. Por lo tanto, no es de extrañar que en este primer encuentro la joven tenga escalofríos, apriete los dientes, se tome el pulso y se pase las manos por delante de los ojos para comprobar si se le va o no la vista —unos síntomas a los que ya estaba acostumbrada. El principal origen lo encontramos en su propio lamento: “Ni madre, ni hijos” (LR: 252).

Es interesante resaltar que, a partir del siglo xv y debido al doctor Philippus von Hohenheim, la histeria queda ligada a la imaginación —es decir, a lo mental— y abandona su carácter de posesión infernal. Pero no es hasta la década de los ochenta del siglo xix cuando esta creencia se asienta y la histeria pasa a considerarse una enfermedad de la *imaginación*, que no del alma ni del cuerpo, sino exclusivamente de la mente, con síntomas psicósomáticos. Esta evolución la relacionamos con una dolencia típica de las adúlteras: el *bovarismo*, que consistía en una fascinación por la literatura y cualquier tipo de efusiones sentimentales (Catelli, 1995: 1) y la imposibilidad de diferenciar la fantasía de la realidad, síntomas en los que coincide con la histeria. Las mujeres se alejaban de su realidad castrante y en los libros encontraban “un placer que era casi un adulterio espiritual en la imaginación y en las palabras de otro hombre” (Losada Soler, 2022: 42). Pero en sus manos los libros son peligrosos pues, como demostró Flaubert con Emma Bovary y constató Losada Soler, de la lectora romántica a la adúltera hay un paso.

Así, Ana, en su intento de crear un mundo ideal, enferma de *bovarismo* y muestra un síntoma más de la histeria. Al encontrarse con las obras de San Agustín en su adolescencia, Ana se conmueve profundamente y derrama lágrimas sobre las páginas de las confesiones, como si buscara consuelo en el regazo materno (Nastasescu, 2021: 579).⁶ Irónicamente, Patricia Rivas Lis resalta que “la teoría agustiniana en su guerra contra el placer sexual contribuye a que la histeria, que siempre había sido considerada una enfermedad, pase a considerarse un mal del alma, una herejía” (2021: 83). Así, a través de esta lectura, cataloga de pecaminosa su aventura infantil en la barca y todo lo relacionado con el amor entre mujer y hombre, además de mostrar los primeros síntomas de la enfermedad nerviosa.

Del mismo modo, la lectura de la vida de Santa Teresa afecta tan intensamente el estado nervioso de Ana que su médico le restringe el acceso a estos textos. Su reacción presenta un cuadro histérico casi completo: “Las letras

⁶ En esta actitud de Ana Ozores podemos observar que la joven busca suplir la falta de una madre.

saltaban, estallaban, se escondían, daban la vuelta... cambiaban de color... y la cabeza se iba... [...] los ojos se agarraban a las páginas místicas de la Santa de Ávila, y a no ser lágrimas de ternura, ya nada turbaba aquel coloquio de dos almas a través de tres siglos” (LR: 706-7). También la lectura del devocionario le hace sentir los primeros síntomas de uno de sus ataques: “Era el ataque, aunque no estaba segura de que viniese con todo el aparato nervioso de costumbre; pero los síntomas los de siempre; no veía, le estallaban chispas de brasero en los párpados y en el cerebro, se le enfriaban las manos, y de pesadas no le parecían suyas” (LR: 175) —en otras palabras, sensación de frío y de movimiento del iris hacia arriba.

Además, tal y como sostiene Tomsich (1986-1987: 13), en el caso de la Regenta, la lectura funciona por un lado como catalizadora del paroxismo histérico y por otro lado como estimuladora de un proceso de tratamiento a través de la escritura. La afición a la escritura es digna de desprecio, sobre todo si se da en mujeres, y por ello es apodada *Jorge Sandío*⁷ como forma de mofa. La protagonista acabará abandonando la poesía por la presión social —¿cómo iba a permitir el ambiente conservador de Vetusta una actividad con tal potencial de sublimación?—, pero nunca podrá combatir su imaginación, que pondrá en práctica en el único quehacer literario que el médico le permite y a través del cual construye un yo privado: la escritura de cartas y de un diario.

También Isabel de Galceran, la protagonista de *Vilaniu*, padece de ataques de nervios e incluso la menor impresión le hiela la sangre y hace que la joven pierda el conocimiento (Nastasescu, 2022: 168). El establecimiento en la casa familiar de Vilaniu responde a la prescripción médica de vivir en el campo para propiciar su recuperación física: “¡Lástima que la señora venga con este color tan pálido! ¿Ha reparado en que tiene las orejas como de cera? ¡Qué delgadas! ¡Pobre señora!” (V: 39).⁸ Estos aires nuevos y el contacto con la naturaleza mejoran el estado físico de la protagonista e “iba esta señora recobrando sus colores, perdiendo la transparencia pergaminosa de esas orejitas y el rosa amortiguado de sus labios. El aire oxigenado del campo había enriquecido de nuevo la sangre pobre de sus venas”⁹ (V: 184). Viendo los efectos tan favorecedores de la villa sobre su salud, Isabel se cree en un lugar paradisíaco: “¡Ah! ¡Qué bien le quedaba, el nombre! Era un nido, el nido más

⁷ Jorge Sandío, haciendo referencia a la escritora francesa Amantine Lucile Aurore Dupin de Francueil, que escribía bajo el pseudónimo de George Sand.

⁸ “Llástima que la senyora vingui amb aquest color tan trencat! Ha reparat que té les orelles igual que de cera? Que primes! Pobra senyora!”.

⁹ “anava aquesta senyora recobrant sos, perdent la transparència pergaminosa deses orelletes i el rosa esmorteït de sos llavis. L’aire oxigenat del camp havia enriquit altra volta la sang pobra de ses venes”.

placentero de la tierra”¹⁰ (V: 212). Esta transformación despertaba la sensualidad de su marido y el rejuvenecimiento lo hacía admirarla como en una segunda luna de miel. Curiosamente, su debilidad física le confiere un atractivo mayor a ojos de la sociedad. La dulce expresión de los ojos de Isabel “parecía resplandecer con más fuerza sobre el roto color de su rostro ovalado y de agraciadas facciones, más endulzadas por la languidez que le proporcionaba su dolencia” (V: 39).¹¹ Su vulnerabilidad la hace más cautivadora y bella.

En la literatura portuguesa encontramos la sentimentalidad romántica de Luísa: ella sueña con el hombre perfecto sacado de las novelas románticas que lee. Esta pasión literaria está presente tanto en el pasado como en el presente histórico de Luísa, y se define por una fuerte intertextualidad entre el personaje y las obras literarias que lee: *La dama de las camelias* o *La mujer de fuego*,¹² entre otros. Después del primero, la percepción que tiene sobre los hombres muta hacia un ideal inalcanzable para su marido: “y se figuraba a los hombres ideales vestidos de frac, en los grandes salones de baile, con magnéticas miradas y pronunciando frases sublimes” (EPB: 15). En cuanto al segundo, fue un regalo de su pretendiente. Esta lectura marca un antes y un después en su relación y en la concepción que Luísa tenía del adulterio, puesto que Basílio sabe activar su imaginación y hacerla soñar con crear un paralelismo entre su vida y las vidas literarias: “El adulterio aparecía así como un deber aristocrático. La virtud parecía ser, según lo que él contaba, el defecto de los espíritus pequeños o la ocupación vulgar de un temperamento burgués...” (EPB: 146). Aboal López describe su actitud de la siguiente manera: “la recreación de un mundo diferente al que las rodea no deja de ser un espejo de la neurosis, la cual está provocada por un grave conflicto entre la realidad auténtica y la realidad imaginada, el deseo frustrado” (2012: 75).

Theisz (2010: 26) advierte que un síntoma intrínseco de la discordia marital, o los problemas familiares, son los problemas nerviosos. A continuación, nos centraremos en *Effi Briest*. Effi presenta una tendencia hacia la enfermedad tras el nacimiento de su hija Annie, y la protagonista no vuelve a concebir: la histeria se relaciona con una crisis de maternidad y esterilidad. Ya hemos visto la fijación de las adúlteras en las madres para la etiología de la neurosis histérica a través del ejemplo de Ana Ozores, pero también en la novela

¹⁰ “Ah! Que bé que li esqueia, el nom! Era un niu, el niu més plaent de la terra”.

¹¹ “semblava resplendir amb més força sobre la trencada color del seu rostre ovalat i d’agraciades faccions, més endolcides per la llangor que li donava la seua dolença”.

¹² *La dama de las camelias* (1848) es una novela realista firmada por Alexandre Dumas (hijo) que gira en torno a la verídica historia de amor que el autor mantuvo con Marie Duplessis, una cortesana de París. *La mujer de fuego* (1872), novela escrita por el dramaturgo francés Adolphe Belot.

alemana es el vínculo madre-hija el que marca el desarrollo de la obra. Luise marca el camino de su hija y la hace tomar la senda que ella no tomó en su juventud. La madre trata de neutralizar la eterna pregunta del “¿y si...?” a través de la vivencia de su hija y vive el matrimonio de Effi de forma nostálgica, pues no puede evitar los recuerdos de su breve noviazgo con el prometido. Pero en su intento de diseñar su vida, la madre parece castigar a la hija por aquellos rasgos que no comparten, es decir, la libertad y la alegría de vivir, y lo hace de la manera más cruel: arrebatándoselos al ser la primera instigadora del castigo.

Las relaciones del matrimonio, a pesar de los intentos de Effi, se limitan a ser en gran medida paternofiliales. Geert parece sobre todo enorgullecerse de tener a una mujer joven como esposa y le expresa sus sentimientos en términos de posesión: “lo que quiero que sepas ante todo es lo feliz que me hace tenerte, mi dulce, pequeña Effi. Ardo en impaciencia por tenerte a mi lado para siempre” (EB: 69). En cuanto a ella, define el amor en términos infantiles, como aquello que siente hacia todos los que son buenos con ella y la miman, por lo que también amará a Innstetten. Mientras Geert la quiere como a una hija, Effi lo quiere con el mismo amor que les profesa a sus amigas y padres. Tanto es así que Innstetten, durante el embarazo de su mujer, hace referencia a su futura hija como un “querido juguete”, hecho que Effi detesta: “siempre son como una pequeña punzada que me recuerda lo joven que soy todavía, y que tal vez mi lugar siga estando en el cuarto de los juguetes” (EB: 148).

Cura

Según los médicos decimonónicos, la cura de la histeria pasaba por mantener relaciones sexuales o recobrar esta actividad —a estos tratamientos sexuales que el personal sanitario recetaba a las enfermas les debemos agradecer la existencia de los dispositivos de estimulación íntima femeninos, aunque en sus orígenes eran artefactos con los que los médicos intentaban tratar a las “histéricas” (Fernández Laveda, Fernández Martínez y Belda Antón, 2014: 67), en otras palabras, con los que abusaban de ellas. El doctor Julius Althaus publicó en 1866 en el *British Medical Journal* el artículo “Lecture on the Pathology and Treatment of Hysteria”. En él menciona que para el alivio de los síntomas de la histeria el mejor remedio es la faradización, que puede detener casi todas las manifestaciones de esta enfermedad y curarlas temporal o permanentemente. Este tratamiento implica el uso de corrientes eléctricas para actuar sobre los órganos de sensibilidad y contractilidad sin dañarlos. Dependiendo del síntoma específico que se pretende tratar, el modo de aplicación de la faradización puede variar. Por ejemplo, en el caso de la hiperestesia histérica, se menciona que dos o tres aplicaciones de un cepillo metálico que transmite una corriente potente a la piel durante unos minutos cada vez

pueden ser efectivas para aliviar los síntomas. Otro posible remedio propuesto por Althaus en caso de ataque histérico es el enjuague con agua fría en el hospital y un emético, para inducir el vómito, en la práctica privada.

Las adúlteras son mujeres mal casadas, consideradas trofeos por sus maridos, que las descuidan en todos los aspectos, incluido el sexual. Por ello, es interesante remarcar la relación de las histéricas con el deseo, y es que el sujeto histérico utiliza como estrategia discursiva el mantenimiento de un deseo insatisfecho, pues es de la misma insatisfacción que gozan (Álvarez, 2012: 5). Así lo atestigua Ana cuando exclama “¡Mas renunciar a la tentación misma! Esto era demasiado. La tentación era suya, su único placer. ¡Bastante hacía con no dejarse vencer, pero quería dejarse tentar!” (LR: 363); pero también el resto de las protagonistas que, a pesar del peligro o del miedo al qué dirán, no pueden renunciar a la compañía de sus pretendientes, pues hacerlo significaría la soledad absoluta.

Ahora bien, si la curación siempre se relacionaba con la sexualidad, ¿qué ocurría con las monjas, las viudas o las mujeres que no estaban casadas? A esta pregunta nos responde John Gaddesden, el médico inglés medieval que escribió el tratado sobre medicina titulado *Rosa Medicinae* (1304-1317): “deberá viajar al otro lado del mar y hacer ejercicios frecuentes y tomar medicamentos que desequen el esperma” (citado en Rivas Lis, 2021: 87). Freud (1992a: 59) define el alejamiento de la enferma de su medio habitual como un tratamiento de las histerias agudas. George J. Preston (1897: 221-94), profesor de enfermedades del sistema nervioso del siglo XIX, también proponía la cura del descanso, los masajes, la hipnosis o la hidroterapia para la histeria. Por lo tanto, otro remedio posible serían las curas en los balnearios o el contacto con el aire limpio de la naturaleza, alejado de las grandes ciudades. Por ello, Ana debe alejarse de los libros y refugiarse en el campo —puesto que sus acercamientos a Quintanar son infructuosos—,¹³ Isabel debe renunciar a su residencia barcelonesa y volver a Vilaniu —el pueblo de su esposo, una localización ficticia que ha sido identificada como Valls, el lugar de nacimiento de Narcís Oller— y Cécile es aconsejada buscar en las montañas y balnearios de Thale el remedio a su dolencia.

Pero la cura termina siendo su pérdida, porque en el lugar en el que deberían recuperar la salud es donde caen en la tentación o donde conocen a sus pretendientes. La prescripción médica resulta infructuosa, pues, tal y

¹³ El primer intento de curación de Ana Ozores pasa por un acercamiento físico en su deber conyugal y el intento de idealización de su marido con tal de resistirse a la tentación pecaminosa de don Álvaro. Pero don Víctor, lejos de comprenderla, siente rechazo hacia algo que entiende antinatural —lo que no es de extrañar teniendo en cuenta la relación paternofilia que ambos mantienen.

como afirma Cécile, “a mí todavía me tiembla la mano. El aire del mar y de la montaña me han negado su ayuda” (C: 146). Frente a la ineficacia de los remedios médicos, solo les queda un camino por recorrer: el del adulterio como síntoma, a la vez que cura, pues significa la reactivación de la vida sexual.

Conclusiones

La histeria no solo ha sido un cajón de sastre para todos los síntomas y comportamientos femeninos considerados anómalos, sino que también era un espejo de las tensiones sociales y culturales de cada época. Su representación en la literatura, con los ejemplos que hemos analizado, funciona desde la crítica literaria feminista actual como un juicio social y una forma de explorar la opresión y liberación de las mujeres a lo largo de la historia. La literatura ha servido como un espacio vital para cuestionar y reinterpretar las concepciones de la histeria. Mientras el diagnóstico de histeria ha desaparecido de los manuales y casi en su totalidad en la práctica, es la depresión la que se está imponiendo en las consultas. Teniendo en cuenta los síntomas de las protagonistas, no sería de extrañar que una de sus dolencias fueran las depresiones enmascaradas, pues “la neurosis en cuanto tal, siempre adquiere un cariz depresivo; en los sujetos mal adaptados la insatisfacción toma forma de depresión” (Álvarez, 2012: 7). Tal como hemos examinado, el diagnóstico de histeria es coherente con y halla su fundamento en una cartografía social, literaria y existencial diseñada por la mirada masculina que configura un sujeto femenino condenado a la otredad y a la inmanencia.

La condición *otra* de la feminidad bebe de una narrativa social que encuentra una expresión literaria y clínica. Si nos hacemos eco del paralelismo que examina Kořátková (2021) entre diagnóstico clínico y tipologías textuales, podemos atisbar una suerte de raíz común entre la narrativa clínica y la literatura. Por su parte, la narrativa del adulterio muestra esta categoría como intento frustrado de realización de la trascendencia. Las adúlteras se condenan a una muerte social o clínica cuando intentan, por medio del adulterio, trascender la inmanencia de su vida privada. El adulterio como desviación supone un elemento de continuidad en la secuencia de la sintomatología diagnosticada como histérica. Por consiguiente, es la posibilidad de trascendencia —de un modo u otro frustrada por la condición femenina— la que desencadena síntomas, diagnóstico y adulterio. En línea con lo examinado, el adulterio deviene síntoma y cura. Un síntoma que supone un extravío del comportamiento y rol asignado a la mujer y una cura concordante, no solo con el discurso clínico, sino como índice del desbordamiento de una feminidad que, como habíamos señalado, podría ser la causa principal de la sintomatología diagnosticada como histérica. Si los dispositivos narrativos clínicos y literarios condenan a una situación *otra* a las mujeres, quizá sea pertinente

preguntarse si no necesitamos dispositivos narrativos *otros*. Una pregunta que ya abordaron, en el caso que nos interesa, las defensoras del feminismo loco, como Kate Millett o Shulamith Firestone en *Viaje al manicomio* y *Espacios sin aire*, respectivamente, y otras críticas y teóricas feministas de la literatura, algunas de las cuales hemos citado en este trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aboal López, María (2012), "El discurso desesperado de la histeria en las heroínas del Realismo-Naturalismo", *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 35 (1-2): 61-82.
- Alas, Leopoldo (2014), *La Regenta*, Barcelona, Castalia. [1884-1885]
- Álvarez, José María (2012), "Histeria y depresión. Confluencias", *Temas de Psicoanálisis*, 4.
- Althaus, Julius (1866), "A lecture on the pathology and treatment of hysteria", *British Medical Journal*, 10 de marzo: 245-8.
- Ávila, Lazslo Antônio y João Ricardo Terra (2010), "Histeria e somatização: o que mudou?", *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, 59 (4): 333-40.
- Breuer, Josef y Sigmund Freud (1992), *Obras completas de Sigmund Freud*, Vol. II, *Estudios sobre la histeria*, José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu. [1895]
- Brontë, Charlotte (2017), *Jane Eyre*, Elizabeth Power (trad.), Madrid, Alianza. [1847]
- Butler, Judith (2007), *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, M.^a Antonia Muñoz (trad.), México, Paidós. [1990]
- (1993), *Bodies that Matter, on the Discursive Limits of "Sex"*, Londres, Routledge.
- Cardona Quitián, Herwin Eduardo (2012), "El tratamiento de la histeria a finales del siglo XIX y el agujero de la ciencia médica", *Desde el jardín de Freud*, 12: 293-310.
- Catelli, Nora (1995), "Buenos libros, malas lectoras: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo xix", *Lectora: revista de dones i textualitat*, 1: 121-33.
- De Beauvoir, Simone (1949), *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes; Le Deuxième Sexe II. L'expérience vécue*, París, Gallimard.
- Fernández Laveda, Elena María, Águeda Fernández Martínez e Irene Belda Antón (2014), "Histeria: Historia De La Sexualidad Femenina", *Cultura de los Cuidados*, 39: 63-70.

- Fernández, Pura (1993), "Moral social y sexual en el siglo xix: la reivindicación de la sexualidad femenina en la novela naturalista radical", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana): la mujer en la literatura española (del s. xviii a la actualidad)*, vol. III, Iris M. Zavala (ed.), Barcelona, Anthropos: 81-114.
- Fontane, Theodor (1991), *Cécile*, Ana María de la Fuente (trad.), Barcelona, Ediciones Paradigma. [1886]
- (2016), *Effi Briest*, F. de Ocampo (trad.), Barcelona, Penguin. [1895]
- Foucault, Michel (2000), *Historia de la locura en la época clásica*, vols. I y II, Santafé de Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund (1991), "La etiología de la histeria", *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. III, José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu: 185-218. [1896]
- (1992a), "Histeria", *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. I, José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu: 41-66. [1888]
- (1992b), "Tratamiento psíquico (tratamiento del alma)", *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. I, José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu: 111-32. [1890]
- (2014), "Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad", *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. IX, José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu: 137-148. [1908]
- Friedan, Betty (2016), *La mística de la feminidad*, Magalí Martínez Solimán (trad.), Valencia, Cátedra Feminismos. [1963]
- Gies, David T. (2005), "Romanticismo e histeria en España", *Anales de Literatura Española*, 18: 215-26.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo xix*, Carmen Martínez Gimeno (trad.), Valencia, Cátedra Feminismos. [1979]
- Kot'átková, Adéla (2021), "La estructura narrativa de los casos clínicos", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 30: 533-53.
- Losada Soler, Elena (2022), "Introducción", *Alves & C.ª*, Eça de Queirós, Juan Lázaro (trad.), Barcelona, Penguin.
- Marchant, Matias (2000), "Apuntes sobre la histeria", *Revista de Psicología de la Universidad de Chile*, 9 (1): 135-44.
- Nastasescu, Diana (2021), "El bovarismo en las novelas de adulterio europeas: Emma Bovary, Ana Ozores, Luisa de Brito y Cécile de St. Arnaud", *eHumanista/IVITRA*, 19: 575- 88.
- (2022), "Two (Non-)adulterous Women: Cécile St. Arnaud and Isabel de Galceran", *Character and Gender in Contemporary Catalan Literature*, Adolf Piquer y Adéla Kot'átková (eds.), Berlín/Bruselas/Lausana/Nueva York/Oxford, Peter Lang: 161-77.
- Oller, Narcís (2008), *Vilaniu*, Valls, Cossetània. [1885]

- Queirós, Eça de (2015), *El primo Basilio*, Rafael Morales (trad.), Madrid, Alianza. [1878]
- Platón (1992), *Volumen VI: Filebo, Timeo, Critias, Diálogos. Obra completa en 9 volúmenes*, Madrid, Gredos.
- Preston, George J. (1897), *Hysteria and Certain Allied Conditions*, Filadelfia, P. Blakiston, Son & Co.
- Rivas Lis, Patricia (2021), *Historia de la acuación. Arqueología de un silencio*, Madrid, Ménades.
- Scotti, Sérgio (2002), "A histeria em Freud e Flaubert", *Estudos de Psicologia*, 7 (2): 333-41.
- Thesz, Nicole (2010), "Marie Nathusius' *Elisabeth* and Fontane's *Effi Briest*: Mental Illness and Marital Discord in the 'Century of Nerves'", *The German quarterly*, 83: 19-37.
- Tomsich, M^a Giovanna (1986-1987), "Histeria y narración en *La Regenta*", *Anales de la Literatura española*, 5: 495-518.



BETWEEN SICKNESS AND SIN: THE PATHOLOGIZATION OF ILLICIT LOVE IN JAMES JOYCE'S *DUBLINERS*

MÁXIMO ALÁEZ CORRAL
Universidad de Oviedo

Illicit or non-normative sentimental relationships appear repeatedly in many of the short stories that comprise James Joyce's *Dubliners* (1914). This type of emotional link did not have any room in end-of-century Catholic Ireland, and any unorthodox relationship was regarded or punished as sinful and socially unacceptable, following the strict morality of the times. In this article, I intend to analyse some of the most significant stories in *Dubliners*, in order to dissect the ways in which late nineteenth-century Dublin's double standards punished any subject steering away from established social norms concerning marriage and acceptable relationships, either by forcing the reclusion of the subjects to the domestic/private sphere or by imposing a normative marriage on them, or even by pushing them to the brink of madness, alcoholism, or suicide.

KEYWORDS: Joyce, *Dubliners*, romance, women, disease.

Entre la malaltia i el pecat: la patologia de l'amor il·lícit a *Dubliners*, de James Joyce

En molts dels relats que conformen *Dubliners* (1914), de James Joyce, s'hi inclouen diverses relacions il·lícites o no normatives. Aquest tipus de vincle emocional no tenia cabuda a la Irlanda catòlica de finals del segle XIX, i tota relació no ortodoxa es castigava en tant que es considerava pecaminosa i socialment inacceptable, segons l'estricta moralitat de l'època. Aquest article analitza alguns dels relats més significatius de *Dubliners* per dissecar les maneres en què la doble moral imperant al Dublín finisecular castigava qualsevol subjecte que es desviés de la norma social establerta en relació amb el matrimoni, ja fos mitjançant la seva reclusió en l'espai domèstic/privat, imposant-li un matrimoni normatiu o, fins i tot, empenyent-lo a la bogeria, l'alcoholisme o el suïcidi.

PARAULES CLAU: Joyce, *Dubliners*, romanç, dones, malaltia.

Entre la enfermedad y el pecado: la patologización del amor ilícito en *Dubliners* de James Joyce

En muchos de los relatos incluidos en *Dubliners* (1914), de James Joyce, se representan diversas relaciones ilícitas o no normativas. Este tipo de vínculo emocional no tenía cabida en la Irlanda católica de finales del siglo diecinueve, y toda relación no ortodoxa se consideraba o se castigaba en cuanto pecaminosa y socialmente inacceptable, según la estricta moralidad de la época. En este artículo me propongo analizar algunos de los relatos más significativos de *Dubliners* para diseccionar los modos en que la doble moral imperante en

el Dublín finisecular castigaba a cualquier sujeto que se desviase de la norma social establecida en lo tocante al matrimonio, ya fuese mediante la reclusión en el espacio doméstico/privado, la imposición de un matrimonio normativo, o incluso el extremo de la locura, el alcoholismo o el suicidio.

PALABRAS CLAVE: Joyce, *Dubliners*, romance, mujeres, enfermedad.

Even though the analysis of James Joyce's *Dubliners* has received a great deal of critical attention over the years (both from the traditional and the feminist research perspectives),¹ the examination of love affairs/relationships in Joyce's short stories from the point of view of the gendered (social) disease has not been thoroughly explored.² In most of the stories, there is at least a case of some "illness" associated with heterosexual contact, but as usual in the case of Joyce's works, this approach to disease is far from being used as a mere literary trope (not being exposed in any explicit or overt way), and is indeed problematized by the complex and often challenging stances that some of the female characters exhibit before the authoritative male judgement of late nineteenth-century Irish society.

In this essay I will try to examine some of Joyce's most well-known stories in *Dubliners* under the light of romance/marriage as social entrapment for women (and occasionally for men) in order to expose the ways in which the author creates complex female characters that either succumb to the Irish society's tight morals as regards acceptable relationships, or manage to get the upper hand of those same moral paradigms by fitting in proper female roles, only to subvert them to their own benefit. Reading the stories from a gender perspective, at the same time, will reveal the double standards of a society that regarded illicit relationships (outside of marriage) as a symptom of a disease of the heart, a sickness of the soul, or plain weakness on the part of women who failed to perform the roles expected from them, while at the same time prescribing marriage as the only plausible option for women to lead a "complete", satisfactory life —a socially acceptable life that frequently

¹ This article was written as part of the results of the I+D+i Research Project "END: Illness in the Age of Extinction. Anglophone Narratives of Personal and Planetary Degradation (PID2019-109565RB-I00)".

² There is, however, a large number of scientific studies that deal with different aspects of disease (and different diseases) in Joyce's life and works, although in most cases they are focused on the analysis of physical or psychological disease from a medical perspective. See, for example: Robert M. Kaplan (2008), "Doctors, Disease and James Joyce", *Australian Family Physician*, 37 (8): 668-9; L. Ventura (2008), "Ritratto dell'artista malato. Patografia reumatologica di James Joyce (1882-1941)", *Reumatismo*, 60 (2): 150-8; or Paul J. Wheelan (2009), "James Joyce and the Asperger Syndrome", *The British Journal of Psychiatry: The Journal of Mental Science*, 195 (6): 555-6.

led wives to suffer their husbands' violence, fall into madness, and reach an untimely death (in no small measure because of venereal diseases transmitted by their male companions).

It is precisely one of the most well-known sexual infections in the 19th century (syphilis) that lurks behind the never-stated condition that assails the protagonist of the first story in the collection, "The Sisters". Not only is Father Flynn suspected to have been suffering from such ailment —as has often been suggested (see Waisbren and Walzl, 1974: 758-62, and also Margot Norris in her introduction to the 2006 Norton edition of the collection)—but more interestingly the priest's two sisters (Nannie and Eliza Flynn) also seem to show signs of physical/mental decay that might be associated with the disease (Timins, 2012: 449). We know from Joyce's correspondence that he was especially interested in the "general paralysis of the insane" and its effects on the Irish society of the times: "My intention was to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis. [...] I call the series *Dubliners* to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city" (Ellmann, 1975: 83 and 22; italics in the original). Joyce's brother, Stanislaus, also remarked on the author's interest in syphilis at the time. Stanislaus wrote, in an entry corresponding to 13 August 1904: "[Joyce] talks much of the syphilitic contagion in Europe, [and] is at present writing a series of studies in it in Dublin, tracing practically everything to it. The drift of his talk seems to be that the contagion is congenital and incurable and responsible for all manias, and being so, that it is useless to try to avoid it" (Healy, 1971: 51). Joyce himself had enrolled in medicine courses when he went to Paris in 1902 (although he soon dropped those studies to focus on writing), which also reveals a personal interest in the topic, possibly derived as well from the example of his father, John Joyce, who had been a medicine student at the University of Cork (see Timins, 2012: 442).

As Michael Timins accurately explains, the bacteria that causes syphilis can be transmitted by direct sexual contact ("acquired syphilis") but also from the mother to the foetus ("congenital syphilis") (2012: 443-4). By their own doctrine Catholic priests were supposed to be confined to strict celibacy, although it is easy to assume that many of them had frequent sexual contact, either with men and/or with women, and even abused young children, a practice that unfortunately has continued until the present time. In this regard, despite all the hints in the text, Irish physician and medical historian J. B. Lyons attested repeatedly that Father Flynn could not have suffered from syphilis (on the sole basis that Flynn was an Irish priest), insisting on unspecified mental disorders instead, either resulting from dementia or old age (see

Lyons, 1973: 85).³ Nevertheless, Father Flynn's own sisters do display symptoms that might be identified with the "general paralysis of the insane", such as deafness (most noticeably in Nannie, but also in Eliza's malapropisms,⁴ since hearing problems may lead to wrong usage of words), skeletal problems (the way Nannie's body is crooked and her head is bowed "scarcely above the level of the banister-rail" (Joyce, 1991: 12)), or other physical problems, like abnormalities in the hands and feet (Nannie, again) or hypersensitivity to sound (in the case of Eliza, when she states her preference for carriages that do not make a lot of noise) (Timins, 2012: 446-7). It is certainly remarkable the extent to which Joyce described the details of the sisters' physical peculiarities in his definitive reworking of the story (as compared to the simpler and less detailed *Homestead* first version), and this may be linked indeed to a deliberate use of the knowledge the author himself had acquired on medicine in the abovementioned brief stay in the medicine school in Paris, a couple of years before writing the story (442).

We may speculate on the origin of Father Flynn's and his sisters' illness(es) but, given Joyce's interest in paralysis at this moment in his career, it seems plausible to suggest that congenital syphilis may be an explanation for the symptoms they experience. In the *Irish Homestead* version, Eliza states: "Not that he was anyway mad, as you know yourself, *but he was always a little queer*. Even *when we were growing up together* he was queer" (Joyce, 1991: 270; my emphasis). Eliza's insistence on the "queer" word might hint at some peculiarity of behaviour that was present in Father Flynn even when he was a child; adding the fact that she explicitly remarks that they all grew up "together" may also hint at the direction of sharing some sort of physical/mental condition or disorder (Timins, 2012: 449).

More importantly, however, the two sisters have remained single until old age (and we may presume they might have had little or no sexual contact throughout their lives, especially since they have cared for their brother for

³ Lyons's study, despite being well researched and documented, displays some shortcomings deriving from the time it was published, in particular a certain naivety as regards the behaviour and practices of Catholic priests in Ireland. Over the past few years several essays and monographs have been published on the topic of Joyce and medicine, very often stressing the link between Joyce's own eye problems and his suffering from syphilis. See, for example: Kathleen Ferris (1995), *James Joyce and the Burden of Disease*, Lexington, The University Press of Kentucky; Kevin Birmingham (2014), *The Most Dangerous Book: The Battle for James Joyce's Ulysses*, London, Head of Zeus; or Deborah Hayden (2003), *Pox: Genius, Madness, and the Mysteries of Syphilis*, New York, Basic Books.

⁴ In the *Irish Homestead* version of the story, however, it is Nannie who is said to suffer from all these disorders: deafness, malapropisms and torpor (Joyce, 1991: 267-8), a fact that Timins has already observed in his analysis of the story (2012: 454, n. 39).

many years). Since both sisters are spinsters (using the term habitually employed to refer to single women at the time), social morality prescribes that they need the presence of a male father figure (their brother, or, after his death, another priest, Father O'Rourke) that may take "charge of all the papers" (Joyce, 1991: 15) and the serious aspects of life, in the absence of a husband. As we will see immediately, several of the female characters in *Dubliners* contest this vision of the vulnerable woman (either married or unmarried) and attempt to become strong women who make their own decisions. Also, there is an evolution in this regard, in the course of the collection, towards progressive autonomy and strength (even if it occasionally ends up in failure, as in the case of Mrs Kearney in "A Mother") —a process that reaches its peak in "The Dead" with the characters of Molly Ivors and Gretta Conroy (unmarried and married women, respectively, and yet both complex and strong female characters that challenge male authority).

Romantic love, a frequently used term in gender theory, may be at the root of the kind of imbalanced relationships wherein women are those that lack power and assertion, and men are those who possess authority and agency (to control women and/or other men). This might be the reading of the term in admittedly radical feminist accounts like Shulamit Firestone's *The Dialectic of Sex*. Firestone speaks specifically of romantic love as a "diseased form of love" (1972: 139) that is used as a tool to reaffirm men's power and women's subordination, although she also leaves room for a kind of "pure", natural, or uncorrupted love feeling. A more precise definition of romantic love might include *passion* as an essential component (though not necessarily sexual passion) with a tight link to monogamy in the case of women (not so in the case of men) (Jackson, 2013: 41). Nevertheless, Irish society in Joyce's youth (the last years of the nineteenth century) sported a notion of romance and romantic love that was based on the idealisation of feelings following well-settled stereotypes of social behaviour, expectations and roles to be played both by men and women, rather than on blatant sexual exploitation, although power relationships played a major role in the management of emotions. This concept of romance had, therefore, little to do with its evolution in the twentieth century (where romantic love did indeed develop an increasingly close association with sexuality). Still, in *Dubliners* we also do find situations where women are exploited sexually (as well as abused or mistreated) by men ("Two Gallants" is possibly the clearest example, even though the exact moral position of the maid Corley exploits remains unclear at the end of the story).

In "Araby", the third and last of the "childhood" stories, we already get a depiction of idealised love in youth: the male character that narrates the tale of his youthful infatuation with an unnamed girl (a neighbour only known as

“Mangan’s sister”) already anticipates a trope of idealized love that will persist over many stories in the book, progressively losing meaning as the harsh reality (marriage) imposes its rules on women who want to partake in the masquerade of adult/public life. The boy in “Araby” sees himself as a hero or knight bearing a “chalice safely among a throng of foes” (Joyce, 1991: 31). The boy’s language, mirroring that of medieval chivalry, contrasts vividly with the subtle physical yearning that perspires under his depictions of his loved one: “her figure [was] defined by the light from the half-opened door. [...] Her dress swung as she moved her body and the soft rope of her hair tossed from side to side” (Joyce, 1991: 30). Not only do these descriptions betray a reduction of the girl to an object for the male gaze, but they also reveal a budding sexual interest. The boy’s idealized vision of a mystical world of romance, heroes and maids, crumbles down at the end of the story when he reaches his epiphany: the realization —and acceptance— of reality as a prosaic world devoid of romance and pure feelings. Thus Joyce underscores society’s corrupted moral values (performed/interested societal relationships and the reduction of feelings to a mere commercial transaction) as opposed to the child’s naïve and “pure” idea of romance.

Eveline, the nineteen-years-old protagonist of the same-titled story, is more aware of the traps of the adult world than the boy in “Araby”, and yet she too seems to harbour and cling to an idealized vision of love in order to escape the prison of domestic space. Whereas open and public spaces, journeys and quests (both literal and figurative) constitute a fair share of masculinity in the Dublin that Joyce presents us, femininity is more often than not restricted to enclosed, private or domestic spaces—hence Eveline feels entrapped in a life, a job, and a house she cannot escape (Ingersoll, 1993: 503-4). Frank, the young man she intends to elope with, offers her the possibility of escaping domestic life with a promise (false or fake though it may be) of travelling to Buenos Aires. “Home” may be a prison for Eveline, but it is a prison she yields to, at the very end of the story, as she rejects the uncertain and potentially dangerous freedom of a life with Frank. Similarly, Eveline’s father presents most of the traits traditionally associated with masculinity: violence, abuse, mistreatment, etc., but in the end Eveline concludes that he is a man she knows well (and one that is growing old, thus less strong than in the past)—and he is also a man she can manage in a better way than she might ever manage Frank (young and still unfamiliar to her)—as the narrative voice remarks with subtle irony: “Her father was becoming old lately, she noticed: he would miss her. Sometimes he could be very nice” (Joyce, 1991: 41). In her obsessive reliance on men (her brother, her father, Frank), Eveline seems to regard herself incomplete as a woman, and to seek “wholeness” either by means of marriage, thus becoming the carer of her husband, or by remaining

the carer of the family, even though she is fully aware of the negative impact marriage had caused to her own mother (who went crazy, probably as a result of violence and abuse from her husband, and ended up her days uttering incoherent words).

Just before the conclusion of the story, Joyce parodies some of the clichés of romantic literature by portraying Eveline as if it was an impulse of romantic love that prompted her to go to the North Wall to meet her lover: “She had a right to happiness. Frank would take her in his arms, *fold her in his arms*. He would save her” (Joyce, 1991: 42; my emphasis). The way her conscience rephrases the image of Frank embracing her with the (more romantic) expression “fold her in his arms” is a clear sign that she needs to resort to the reverie or fantasy of romance in order to reassure herself that Frank’s feelings are genuine. The doubt lingers, however, and, in the end, she remains unable to make the final move and put her romantic fantasy to the test. This clash between Eveline’s (subjective) romantic ideals about marriage and the (objective) harsh and cruel reality of her parents’ marriage—in particular the vivid memory of her mother’s image⁵ at her deathbed—may be what finally prevents her from fleeing with her lover (O’Brien, 2004: 217).

Contrasting with Eveline, Polly Mooney’s character (the “Madam’s” young daughter in “The Boarding House”) could be seen as narrowing down the concept of romance to marriage even more deliberately, and in this she might be moving closer to the idea of a corrupt “adult” morality understood as a social disease (a disease that, once more, turned the wife/mother into little more than a passive being, subjected to the authority of the father/husband figure). In late nineteenth-century Dublin, marriage was a necessity for women who wanted to escape celibacy in an acceptable manner, but it also imposed strict moral obligations on them. Men had also duties to perform within marriage, but social judgement was far more lenient in their case. Mrs Mooney’s boarding house (as so many other boarding houses in Dublin at the turn of the century), as Brown and Castle suggest, was a sort of transitional and liminal space where many single men bode their time until they got married (2012: 148). Before marrying, young men were allowed a life of dissipation (if only with prostitutes or “slaveys”, i. e. very poor maids) and a relative freedom of movement, as long as they did not take advantage of virtuous and respectable girls: if they did, “[t]here must be reparation made in such cases” (Joyce, 1991: 70).

⁵ As in the case of “The Sisters”, some suspicion remains as to whether the mother’s madness might be a symptom of some other disease, specifically syphilis, though Joyce’s text does not provide any conclusive detail on the matter, which leaves any possibility open for consideration.

Bob Doran, the young boarder who falls for the trap of the Madam's scheming after (presumably) having had some unspecified intimate contact with Polly Mooney, is exposed directly and thoroughly to the dangers of illicit sexual encounters: a forced marriage as "reparation" for the girl's lost honour. Coupled with this punishment is, of course, religious punishment for breaking the moral codes in Catholic Ireland, where sex outside marriage ought to be kept in strict secrecy and never be exposed publicly. Doran's confession to the priest leaves no doubt about the alignment between the Church and Mrs Mooney: "the priest had drawn out every ridiculous detail of the affair and in the end had so magnified his sin that [Mr Doran] was almost thankful at being afforded a loophole of reparation" (Joyce, 2014: 71). In fact, Doran is cleverly presented as embodying a non-normative masculinity, which tells him apart from socially acceptable and expected male attitudes. For one, he is shown to be weak physically and emotionally, even fragile, with almost a feminine vulnerability ("Mr Doran was *very anxious* indeed"; "[h]e felt his heart leap *warmly*"; "he was sitting *helplessly* on the side of the bed"; "[h]e comforted her *feebly*" (Joyce, 1991: 71-2, my emphasis)). He works as a clerk and is very conscious of details—he is well aware of Polly Mooney's vulgarity of speech (and of behaviour), as much as of all her subtle tactics to draw his attention towards her sexuality. Although he is in his thirties, Doran is an immature man who, like Eveline, still holds on to a desperate need for love, even if he is unsure of his own feelings (or Polly's). In his weaknesses and his immaturity, he is the one who suffers the consequence of his illicit love affair with Polly—although she is trapped in a "confessional culture" as much as he may be (Brown and Castle, 2012: 149). In this way, Joyce focuses on him as a victim (a deviant/dysfunctional male filled with feminine traits) while presenting Polly as a vulgar low-middle class girl who surely is smarter than she seems, behind her disguise of "a little perverse madonna" (Joyce, 1991: 67).⁶

As the stories in *Dubliners* enter the world of maturity and public life, the complexities deriving from sentimental relationships between the main characters in the collection also increase. In this respect, the story that probably best embodies (illicit) romantic love as a disease with fatal consequences for women is "A Painful Case". The protagonist of the story, a middle-aged bank cashier named James Duffy, begins a casual relationship with a married woman, Mrs Sinico. This relationship grows progressively closer and more intimate, until a sudden gesture of affection from Mrs Sinico⁷ prompts Mr

⁶ The contrast with Eveline, who is definitely *not* "posing" as a virgin, could not be sharper. Not coincidentally, both girls are the same age (nineteen years old).

⁷ "[O]ne night during which she had shown every sign of unusual excitement, Mrs Sinico caught up [Mr Duffy's] hand passionately and pressed it to her cheek" (Joyce, 1991: 124).

Duffy to cut off all bonds with her. After a lapse of four years, Mr Duffy learns about Mrs Sinico's tragic death after being "knocked down by the engine of the ten o'clock slow train from Kingstown" (Joyce, 1991: 126), while reading a newspaper ("a painful case" is the expression the reporter uses to refer to the event). Whether her death was an accident or suicide remains unclear,⁸ but the news report states clearly that two years before the event (that is, two years after her abrupt separation from Mr Duffy) she had developed a habit of drinking heavily, which might have been instrumental in her demise. Shocked by the news, Mr Duffy reflects upon his relationship with Mrs Sinico and moves from an acute feeling of disgust at her alcoholism (and at the deterioration of her mental stability) to blaming himself for abandoning her and provoking her death, just before finally acknowledging the loneliness that had marked his life before meeting Mrs Sinico: a loneliness that will be seemingly permanent now that she is gone. The story is told from a male perspective (both the narrator and the protagonist's points of view cast no doubt on this), and whenever the narrator, following Mr Duffy's conscience and ideological paradigm, refers to Mrs Sinico, she is treated as a passive object without a voice of her own. And yet she *does* speak, and her words — as well as her attitude — act as a counterbalance to those of Mr Duffy (rendered indirectly by the narrative voice as though they may be).

This story has been interpreted variously as regards the responsibility of Mr Duffy in Mrs Sinico's death. However, the most frequent reading has traditionally been that, since Mr Duffy is the one who unilaterally broke the affair with Mrs Sinico, he was also responsible for her death (see Lowe-Evans, 1995: 395-6 for different interpretations in this regard). Following his style of "scrupulous meanness", nonetheless, Joyce carefully chooses the language in the news report to establish a background of male authority that blames Mrs Sinico for her own death and lifts all blame on anybody else. For example, it is stated that she died "while attempting to cross the line" (Joyce, 1991: 126) at the railway station — a "crossing" that may be understood both literally and figuratively, inasmuch as her behaviour (as a potentially adulterous woman) has been socially unacceptable right from the start of the story (Lowe-Evans, 1995: 397). Like Eveline, Mrs Sinico attempts to transgress the boundaries imposed on her and fails in her attempt. Mrs Sinico's transgression, however, being more serious than Eveline's, also brings about a bleaker outcome for her. The train (a phallic figure) may be interpreted as the

⁸ Some early reviews of the book already identified Mrs Sinico's death as suicide, as we see in a 1914 review from *The Times Literary Supplement*, where the reviewer states: "[Mr Duffy] has so ordered a blameless life that he drives to drink and suicide the only person in the world with whom he was in sympathy" (Beja, 1973: 60).

instrument the male authority uses to punish Mrs Sinico for her “sins” (or her disease, if we understand her agency in leading the relationship with Mr Duffy as such), but the witnesses that testify to the circumstances leading to her death (mostly men) are also more worried about determining who is to blame for the death than about trying to explain or understand the woman’s personal situation. Predictably, the report’s conclusion is: “No blame attached to anyone”, while the Deputy Coroner who has led the inquest expresses “great sympathy with Captain Sinico and his daughter” (Joyce, 1991: 128).

It is precisely Mrs Sinico’s daughter—the only woman among the witnesses in the “case”— that helps to secure and preserve the *male* moral regulatory system by explicitly exposing her mother as the only one responsible for her alcoholic habits: “Mrs Mary Sinico said that of late her mother had been in the habit of going out at night to buy spirits. She, witness, had often tried to reason with her mother and had induced her to join a league” (Joyce, 1991: 128). By doing what is expected of her, Mary Sinico appears as a sensible “good” woman and daughter, in stark contrast with both Eveline Hill and Polly Mooney (led astray by romantic ideals of escape through marriage). As Lowe-Evans suggests, in the end Mary Sinico’s attempts to “reason with her mother” denote a certain “*lack of real sympathy*” (1995: 399, emphasis in the original). Both husband and daughter, in fact, seem to side together in trying to get rid of the burden of a (morally) diseased woman, by staying away from home for as long as possible (in the case of Mr Sinico, a captain of a mercantile boat), and by probably following her father’s orders in trying to induce her mother to join a temperance league to control her alcoholism (in the case of Mary Sinico). Mrs Sinico’s fall into addiction might in fact have been caused not only by Mr Duffy’s rejection but also by her recognition of her own daughter’s compliance with a system that prevented women from attaining any agency (Lowe-Evans, 1995: 401).

Interestingly, as stated the language used in the news report (deliberately objective and accurate) denotes the authority of a male voice —an authority based on a “compendium of clichés” (Hyman, 1982: 116)— which betrays lack of first-hand knowledge in the account or sympathy towards the victim. The title of the story is itself a clichéd phrase, one that society uses to soften and disguise what cannot be tolerated or uttered directly. “A painful case”⁹ becomes, thus, a synonym for hypocrisy and moral corruption, a way of hiding behind words in order to punish a woman who has strayed from the normative path and the decency to be expected at the time from a married woman. Mr Sinico’s wishful thinking that Mr Duffy may want to court his

⁹ We must also bear in mind that the title can ironically refer both to Mrs Sinico’s (physical) death and to Mr Duffy’s “painful” and empty life.

daughter (at the beginning of the affair) also betrays a corrupt moral whereby older men could marry much younger women in a way that was easily tolerated by turn-of-the-century standards (Lowe-Evans, 1995: 400).

Mrs Kearney, in “A Mother”, is another female character that strays away from societal expectations assigned to women, and is punished accordingly. Like the boy in “Araby” she too used to have an exotic view of romance in her youth—a view that had to be suppressed by marrying Mr Kearney, an older man, the safest, most practical and most sensible option. And still we may infer that she remains a romantic (Miller, 1991: 413) to a certain extent, and that this stubborn reliance on ideals is what instils in her the strength and agency to fight for what she considers her daughter’s rights. At the start of the story, Mrs Kearney is trying to promote her daughter’s musical career by getting her a contract to play as a piano accompanist in a series of concerts in Dublin arranged by Mr Holohan, the assistant secretary of the *Eire Abu* nationalist society, who has the public support of prominent members of the press like Mr O’Madden Burke. When the concerts prove to be a disaster in organization and performance Mrs Kearney insists that her daughter be paid the amount agreed in advance, a payment the organization is reluctant to give since the box office has yielded much less benefit than expected. Mrs Kearney gets increasingly angry at this attitude and the argument escalates until she leaves the concert room in a fury, followed by her submissive daughter and husband, much to the shock of the men present in the scene.

Very much like marriage in the Sinicos was altered by Mrs Sinico’s deviant behaviour, the Kearneys also constitute an unconventional married couple (at least by late nineteenth-century Irish standards) inasmuch as Mr Kearney does not seem to be prone to drinking (a frequent trait in most husbands at the time), does not seem to exert any kind of violence towards his wife (another common feature of marriages at the time), and most of his appearances in the story are marked by a passive silent stance where his wife invariably takes the leading role, all of which apparently points to the fact that in this marriage not only the woman but also the man behaves in a non-normative way. Here we may compare Mrs Kearney with Mrs Mooney (the “Madam” in “The Boarding House”). Mrs Mooney had a bad experience in her marriage, which was brought to an end when Mr Mooney’s violence towards her made her go “to the priest and [get] a separation from him with care of the children” (Joyce, 1991: 66). This traumatic experience, together with her innate pragmatism, prevents in Mrs Mooney any possibility of ideal or romantic views on relationships between men and women (O’Brien, 2004: 217), and turns her into a “winner” in her confrontation with Mr Doran about the “reparation” to be made about Polly. In other words, Mrs Mooney uses her daughter (and her loss of honour) to apparently subvert patriarchal paradigms—

the submissive woman/the powerful man— while at the same time reaffirming patriarchal values —marriage as the only socially sanctioned norm for relationships between men and women, and compliance with religious (male) authority (O'Brien, 2004: 218). In this respect she proves to be very intelligent: not only is she fully aware of the different expectations society places on men and women, but she can also exploit and use those expectations to her own advantage.

Mrs Mooney succeeds in what Mrs Kearney does not. From the start, Mrs Kearney is shown as a non-normative kind of woman marked by her romanticism and her pride, an unlikely combination that ultimately prevents her from keeping her words in check before the male discourse and gaze, thus breaking the paradigm where “liberation, movement, and activity are associated with the ‘masculine’, while oppression, servitude, and passivity (i.e. silence) are associated with the ‘feminine’” (Ingersoll, 1995: 36). Both Mrs Mooney and Mrs Kearney are shown to be greedy characters focused on obtaining financial benefits from their respective daughters —here we may recall the sin of simony that was already introduced in “The Sisters” and that reappears in many of the remaining stories. Unlike Mrs Mooney, however, Mrs Kearney does not try to subvert the system by defending its values, but by fighting them, and her fight turns out to be gender-determined. As Jane Miller states, the cause for Mrs Kearney’s defeat “is neither her romantic disillusionment nor her economic pragmatism, but rather her gender” (1991: 416). She is trying to act in a way that not only is not expected of her but is actually forbidden to women: as if she were a manager or a “boss”, telling other people (men) what they must or must not do, and, most outrageously, displaying her agency in the male public space. This deviant attitude on her part is met with shock in Mr Holohan and Mr O’Madden Burke, and finally with rejection: “That’s a nice lady! [Mr Holohan] said. O, she’s a nice lady! [...] You did the proper thing, Holohan, said Mr O’Madden Burke, poised upon his umbrella in approval” (Joyce, 1991: 168).

The last story in the collection, “The Dead”, poses a slightly different kind of social relationship between men and women. Gabriel Conroy, the male protagonist, is depicted from start to finish under the light of a failed masculinity, “paralyzed in the prison of self and society” (Walzl, 1982: 122). His attempts at showing publicly a standard masculinity are constantly contested and defeated by women who stand autonomous and do not submit to his paternalism —Lily, the young maid at the Misses Morkan’s house; Miss Ivors, a cultured and intelligent woman who is not afraid to say what she thinks about him; and her own wife, Gretta Conroy, who confesses to him that she is still in love with a boy she knew in her youth.

In a similar way to how Mrs Mooney took the lead in plotting out the “reparation” to be made by Mr Doran, Miss Ivors also subverts and deconstructs male expectations of a submissive, passive and silent femininity by publicly displaying her agency and speaking up (in fact, she is the one to start and lead the conversation with Gabriel), and by showcasing “her independent sense of female subjectivity” (O’Brien, 2004: 220). This provokes, as expected, Gabriel Conroy’s questioning of her womanhood: “Of course *the girl or woman, or whatever she was*, was an enthusiast but there was a time for all things” (Joyce, 1991: 217; my emphasis). Later on, as he mentally reviews the main points of the speech he is to give in the dinner table, Gabriel thinks despicably not only of Miss Ivors but also of his aunts: “Very well: that one was for Miss Ivors. What did he care that his aunts were only two ignorant old women?” (Joyce, 1991: 219).

But the focal point in the story, and the one that leads to both Gabriel’s and Gretta’s epiphanies, is the romantic love between Gretta and a lover she had met in her teenage years: Michael Furey, a boy who “was in the gasworks” (Joyce, 1991: 251) and died of an unspecified pulmonary disease after standing under heavy rain in front of her house, only to say farewell to her before she moved to a convent. This is the moment when we get Gretta’s epiphany,¹⁰ as Walzl has stated (1982: 122). Dying for love encapsulates, indeed, the very essence of romantic ideals; but this one time Joyce is not presenting the reader with a fantasy or a reverie or a longing. Here we encounter an actual death, which establishes a tight link with Mrs Sinico, not because hers might be a romantic death but because both she and Michael Furey become more powerful presences in death than they were in life (Hyman, 1982: 118), so much so that they also become the root of their lovers’ “disease of the soul”. At the end of “A Painful Case” Mr Duffy regains his former status as a living death (only now he is “painfully” aware of it), and at the end of “The Dead” Gretta Conroy confesses her everlasting love for a ghost that may be more alive in her heart than her husband might ever be. Shortly after her confession, Gabriel’s final realisation of his failure as a (standard) man and husband leads to his own epiphany, wherein he watches the snow “faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead” (Joyce, 1991: 256). Even though Gretta might have seemed to fit in the pattern of the “perfect wife” at the beginning of the story, she too shows signs of straying away from the socially acceptable paradigm of femininity, until the revelation of her romantic longing for Michael Furey turns her into an autonomous and active being with her own passion and desires, almost an unknown woman under Gabriel’s eyes: “He watched her as she slept as though he and she had

¹⁰ “I think he *died for me*” (Joyce, 1991: 252, my emphasis).

never lived together as man and wife" (Joyce, 1991: 254). As Eugene O'Brien concludes, at the end of the story Gretta provokes "the final inversion of the patriarchal paradigm: now it is the woman who has effected a change in male subjectivity" (2004: 222).

As we have seen, Joyce introduces the theme of romantic love very much in connection with his idea of paralysis and the moral corruption of a city that condemned its female citizens to a life of submission through marriage or spinsterhood: any other alternative was proscribed as illicit and led either to social rejection, alcoholism, madness or death. Most of the characters in *Dubliners* try to escape from this moral paralysis, by means of romantic ideals (mostly in the earlier stories), or by recklessly challenging the social status quo as regards the gender norms ascribed to both men and women, and in most cases their attempts end up in failure: Eveline will remain stranded in her home with her abusive father; Polly Mooney will marry Mr Doran and (as we know from *Ulysses*) will take her performance of a "perverse Madonna" even further; Mrs Sinico will become little else than a memory that raises pity, if not plain disgust; Mrs Kearney will be shunned from Dublin's public/cultural life after "crossing the line" of decency; and Gretta Conroy (as well as, probably, Gabriel Conroy) will be plagued by remorse and guilt whenever Michael Furey returns to her/his memories.

Nevertheless, even though most of the women in *Dubliners* can be read as stereotypes (Polly Mooney as a temptress/whore; Mangan's sister as a virgin; Mrs Kearney as a domineering mother and wife, etc.), all of them are presented as round, multifaceted characters with their own "sickness", conflicts and contradictions (Werner, 1988: 94). Still, not all of them are entrapped within or succumb to their own stereotype. Mrs Mooney, for example, triumphs in her search for reparation; Molly Ivors triumphs in showing off her intellectual and moral independence; and even Gretta Conroy triumphs in revealing her emotional independence from her husband.

WORKS CITED

- Beja, Morris (ed.) (1973), *Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, MacMillan.
- Brown, Richard and Gregory Castle (2012), "'The Instinct of the Celibate': Boarding and Borderlines in 'The Boarding House'", *Collaborative Dubliners: Joyce in Dialogue*, Vicki Mahaffey (ed.), Syracuse, Syracuse UP: 144-63.
- Ellmann, Richard (ed.) (1975), *Selected Letters of James Joyce*, New York, Viking Press.

- Firestone, Shulamit (1972), *The Dialectic of Sex*, New York, Bantam Books.
- Healy, George H. (ed.) (1971), *The Complete Dublin Diary of Stanislaus Joyce*, Ithaca, Cornell UP.
- Hyman, Suzanne Katz (1982), "A Painful Case': The Movement of a Story through a Shift in Voice", *James Joyce Quarterly*, 19 (2): 111-8.
- Ingersoll, Earl (1993), "The Stigma of Femininity in James Joyce's 'Eveline' and 'The Boarding House'", *Studies in Short Fiction*, 30: 501-10.
- (1995), "Gender and Trope in James Joyce's 'A Mother'", *Études Irlandaises*, 20 (2): 35-43.
- Jackson, Stevi (2013), "Love, Social Change, and Everyday Heterosexuality", *Love: A Question of Feminism in the Twenty-First Century*, Anna G. Jónnasdóttir and Ann Ferguson (eds.), New York, Routledge: 33-47.
- Joyce, James (1991), *Dubliners*, New York, Everyman Library. [1914]
- Lowe-Evans, Mary (1995), "Who Killed Mrs. Sinico?", *Studies in Short Fiction*, 32: 395-402.
- Lyons, J. B. (1973), *James Joyce and Medicine*, Dublin, Dolmen Press.
- Miller, Jane E. (1991), "'O, she's a nice lady!': A Rereading of 'A Mother'", *James Joyce Quarterly*, 28 (2): 407-26.
- Norris, Margot (ed.) (2006), *Dubliners*, New York, W. W. Norton.
- O'Brien, Eugene (2004), "'You Can Never Know Women: Framing Female Identity in *Dubliners*", *A New and Complex Sensation: Essays on Joyce's Dubliners*, Oona Frawley (ed.), Dublin, The Lilliput Press: 212-22.
- Timins, Michael (2012), "'The Sisters': *Their Disease*", *James Joyce Quarterly*, 49 (3-4): 441-54.
- Waisbren, Burton and Florence Walzl (1974), "Paresis and the Priest. James Joyce's Symbolic Use of Syphilis in 'The Sisters'", *Annals of Internal Medicine*, 80 (6): 758-62.
- Walzl, Florence (1982), "A Book of Signs: The Protagonist", *The Seventh of Joyce*, Bernard Benstock (ed.), Bloomington, Indiana UP: 117-23.
- Werner, Craig H. (1988), *Dubliners: A Pluralistic World*, Boston, Twayne Publishers.



VIOLENCIA OBSTÉTRICA Y ACTIVISMO MATERNAL ANISHINAABE EN *FUTURE HOME OF THE LIVING GOD*: EL FUTURISMO INDÍGENA DE LOUISE ERDRICH

ROSA SEGARRA-MONTERO
Universitat de València

Este artículo analiza *Un futuro hogar para el dios viviente* (2019) [*Future Home of the Living God*, 2017], obra futurista indígena de la autora chippewa Louise Erdrich, desde una perspectiva de género y de las humanidades médicas. En esta distopía ecocrítica, son dos las instituciones médicas que, desde una mirada occidental, patologizan el cuerpo femenino y lo someten a violencia obstétrica, esto es, prácticas en torno a la maternidad (el embarazo, el parto y el puerperio) sumamente violentas e intrusivas. En este artículo analizaré el modelo médico occidental presente en *Un futuro hogar para el dios viviente* para demostrar cómo la espacialización colonial y el futurismo reproductivo participan activamente en la violencia obstétrica, una clara forma de biocolonialismo. Con este artículo pretendo poner de relieve cómo las estructuras y prácticas médicas desplegadas por el colonialismo de ocupación, a diferencia de los espacios tradicionales femeninos nativo americanos y el activismo maternal anishinaabe, conforman espacios subyugadores y opresores que desacralizan e instrumentalizan la anatomía femenina y la maternidad.

PALABRAS CLAVE: Louise Erdrich, *Un futuro hogar para el dios viviente*, futurismo indígena, violencia obstétrica, activismo maternal anishinaabe.

Violència obstètrica i activisme maternal anishinaabe a *Future Home of the Living God*: el futurisme indígena de Louise Erdrich

Partint de la lectura de *Future Home of the Living God* (2017), aquest article analitza el futurisme indígena de l'autora anishinaabe Louise Erdrich des de les humanitats mèdiques i amb una perspectiva de gènere. En aquesta distopia ecocrítica, diferents institucions mèdiques patologitzen el cos femení des d'una mirada occidental i el sotmeten a la violència obstètrica, és a dir, a pràctiques entorn de la maternitat (l'embaràs, el part i el puerperi) summament violentes i intrusives. En aquest article, analitzaré el model mèdic occidental present a *Future Home of the Living God* per demostrar la manera com l'espacialització colonial i el futurisme reproductiu participen activament en la violència obstètrica, una clara forma de biocolonialisme. Amb aquest article, vull posar de relleu com les estructures i pràctiques mèdiques desplegadas pel colonialisme d'ocupació, a diferència del que passa als espais tradicionals femenins indígenes americans i en l'activisme maternal anishinaabe, conformen espais subjugadors i opressors que dessacralitzen i instrumentalitzen l'anatomia femenina i la maternitat.

PARAULES CLAU: Louise Erdrich, *Future Home of the Living God*, futurisme indígena, violència obstètrica, activisme maternal anishinaabe.

Obstetric Violence and Anishinaabe Maternal Activism in *Future Home of the Living God*: Louise Erdrich's Indigenous Futurism

This article analyses Chippewa author Louise Erdrich's *Future Home of the Living God* (2017) from a gender and health humanities perspective. In this Ecocritical Dystopia, or Indigenous Futurism, there are two medical institutions which, from a Western gaze, pathologise the female body and subject it to obstetric violence, that is, a series of grossly violent and intrusive practices around maternity care (pregnancy, birth and postpartum). Throughout this article, I will examine the Western medical model that the novel puts forward and thus demonstrate how colonial spatialities and reproductive futurisms actively participate in obstetric violence, a perspicuous form of biocolonialism. With this article, I aim to emphasise the different ways through which the medical structures and practices disseminated by settler colonialism, in contraposition to traditional Native American female spaces and Anishinaabe maternal activism, embody oppressive spaces which desacralise and instrumentalise the female anatomy and maternity.

KEYWORDS: Louise Erdrich, *Future Home of the Living God*, Indigenous Futurism, obstetric violence, Anishinaabe maternal activism.

Introducción

En *Un futuro hogar para el dios viviente* (2019),¹ su única novela distópica, la autora chippewa Louise Erdrich anticipa y describe de forma efectiva lo que la Organización Mundial de la Salud (OMS) denominó oficialmente en 2019 violencia obstétrica (VO). Para contrarrestar y resistir dicho tipo de violencia, Erdrich ensalza el activismo maternal anishinaabe, o matricentrismo, en torno al agua como sustancia sintiente, liminal y esencialmente femenina que reside en el cuerpo de las mujeres en forma de sangre menstrual, líquido amniótico, calostro² y leche materna, y que conforma una fuente sagrada de nutrición, transmisión de saberes e interconectividad con otras mujeres.

En 2019 la OMS publicó un estudio en el que se demostraba un maltrato significativo hacia las mujeres durante el parto. Lo que la OMS no incluye en su informe es que este maltrato se agrava y brutaliza de forma desmesurada en el caso de mujeres racializadas. Arachu Castro publicó en 2019 un artículo revelador, a la par que desalentador, en torno a la violencia obstétrica sufrida por multitud de mujeres en Latinoamérica, específicamente en México y la República Dominicana. En su estudio "Witnessing Obstetric Violence during Fieldwork: Notes from Latin America" (2019), Castro describe crudamente la realidad de la violencia obstétrica, una epidemia que conforma un tipo de exclusión y discriminación hacia la mujer, su cuerpo y sus derechos reproductivos. En abril de 2007, Venezuela fue el primer

¹ La fecha original de publicación de la obra en inglés, *Future Home of the Living God*, es el 14 de noviembre de 2017. Todas las citas de la traducción al español proceden de la edición publicada por Siruela en 2019.

² El calostro es la primera leche que produce la embarazada cuando inicia la lactancia.

país en introducir la violencia obstétrica como una forma más de violencia en su “Ley Orgánica sobre el Derecho de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia”. Entre los distintos tipos de violencia que se pueden ejercer contra las mujeres (por ejemplo, violencia psicológica, acoso u hostigamiento, amenaza, violencia física, violencia doméstica, violencia sexual, acceso carnal violento, prostitución forzada, esclavitud sexual, acoso sexual, violencia laboral, esterilización forzada, violencia institucional, tráfico de mujeres, niñas y adolescentes), la VO se define de la siguiente forma:

la apropiación del cuerpo y procesos reproductivos de las mujeres por personal de salud, que se expresa en un trato deshumanizador, en un abuso de medicalización y patologización de los procesos naturales, trayendo consigo pérdida de autonomía y capacidad de decidir libremente sobre sus cuerpos y sexualidad, impactando negativamente en la calidad de vida de las mujeres. (Gobierno de Venezuela, 2007: 9)

La VO, de acuerdo con el artículo 51 de esta misma ley, puede ejercerse de distintas formas: no atender oportuna y eficazmente las emergencias obstétricas; obligar a la parturienta a dar a luz en posición supina o de litotomía y con las piernas levantadas, existiendo los medios necesarios para la realización del parto vertical; separar innecesariamente a la madre de su bebé, obstaculizando el apego precoz del bebé con su madre y negándole la posibilidad de cogerlo en brazos o amamantarlo inmediatamente al nacer; alterar el proceso natural del parto de bajo riesgo con el uso de técnicas de aceleración o biomedicalización, sin obtener el consentimiento voluntario, expreso e informado de la mujer; y presionar a la paciente a someterse a un parto por cesárea o practicar esta cirugía existiendo condiciones para el parto natural y sin obtener el consentimiento voluntario, expreso e informado de la mujer (2007: 20). Lorraine Garcia (2020), por otro lado, describe la VO como una forma específica de violencia contra las mujeres, que entiende como

el abuso o maltrato de una mujer a manos de un personal de la salud durante su tratamiento para la fertilidad (es decir, cuidados en la precepción, embarazo, parto y posparto); o la realización de alguna cirugía invasiva durante el periodo de maternidad sin el consentimiento informado de la paciente, de forma coaccionada por razón de sexo o en violación de su negación expresa a dicha cirugía. (661)³

³ “Obstetric violence is abuse or mistreatment by a health care provider of a female who is engaged in fertility treatment, preconception care, pregnant, birthing, or postpartum; or the

Mi estudio aborda de forma innovadora una cuestión de actualidad: la instrumentalización y violación del cuerpo femenino a través de organismos o instituciones totales vinculadas con la maternidad. A pesar de que en otros artículos recientes (Kemball, 2022; Martínez-Falquina, 2021; Mootz, 2020; Shaw, 2022; Stanley, 2022) se ha analizado esta misma obra de Erdrich desde perspectivas que destacan el carácter distópico, apocalíptico, biocolonial y activista del texto, este es un estudio interdisciplinar en el que confluyen espacio y género: las prácticas médicas occidentales y el espacio institucional androcéntrico y falocéntrico actúan como condicionantes del cuerpo vivido y espacio vivido femeninos. Hay que destacar, por ende, que este artículo de investigación es una propuesta original que establece una unión necesaria entre las humanidades médicas y los estudios de género, dando lugar a un tercer espacio en el que se entrelazan las ciencias y las humanidades, desde donde conceptualizar la maternidad, su trato y sus prácticas, siempre desde una perspectiva interseccional.

El futurismo indígena de Louise Erdrich

Ambientada en un futuro distópico y especulativo, *Un futuro hogar para el dios viviente* (2019) encierra un mundo en el que la reproducción y la evolución se ven misteriosamente detenidas. Cedar Hawk Songmaker, una joven ojibwe⁴ embarazada de cuatro meses, decide reunirse con sus padres ojibweg biológicos, que viven en una reserva en Minnesota. Tras este encuentro, el mundo que rodea a Cedar se ve inminentemente alterado por lo que parece ser la propagación de una mutación biológica que afecta a los seres vivos. Los pájaros, ahora criaturas de grandes dimensiones, se posan en las ramas de los árboles, alimentándose de mamíferos. Los órganos sexuales masculinos ya no se desarrollan adecuadamente; en ocasiones, ni siquiera llegan a desarrollarse. El número de mujeres concebidas, sin embargo, se ha elevado considerablemente. En respuesta a esta epidemia sin precedentes, el Gobierno estadounidense, ahora bajo el mando de La Iglesia de la Nueva Constitución, decide recluir en hospitales penitenciarios a mujeres embarazadas y mantenerlas bajo estrecha vigilancia: se busca al bebé original, uno concebido antes de la epidemia que no presente mutaciones genéticas. La protagonista, ante tal amenaza, debe ocultarse del Gobierno eclesiástico, que busca su captura y encarcelación, y mantener a su bebé a salvo. Las comunidades nativo americanas, no obstante, aprovechan este colapso gubernamental para reapropiarse de las tierras que

performance of any invasive or surgical procedure during the full span of the childbearing continuum without informed consent, that is sex coerced, or in violation of refusal”.

⁴ Los ojibweg (en singular, ojibwe), en Canadá, o chippewa, en los Estados Unidos, son un pueblo anishinaabe (en plural, anishinaabeg) que habitan las regiones de los Grandes Lagos en Canadá y Estados Unidos. En *Un futuro hogar*, se utiliza el término *ojibwe*, aunque el término *anishinaabe* también suele utilizarse entre los ojibweg para describirse e identificarse.

les fueron arrebatadas. En el centro de esta crisis sanitaria y reproductiva, Cedar fortalece el cordón umbilical que la une a su familia biológica y da la bienvenida a sus orígenes como fuente de sanación, memoria colectiva y conectividad intergeneracional.

En *Un futuro hogar para el dios viviente*, podemos distinguir múltiples consecuencias producto de esta conquista terrenal y biológica: por un lado, la disrupción del cuerpo femenino y los distintos tipos de agua que porta (como líquido amniótico y leche materna) a través del modelo médico occidental; y, por otro, la reivindicación del activismo maternal anishinaabe. En muchos de los textos de Erdrich, lugares específicos representan la supervivencia de sus protagonistas ante pérdidas personales, comunales y culturales producto de la colonización. En *Un futuro hogar para el dios viviente*, sin embargo, Erdrich utiliza los futurismos indígenas y la distopía ecocrítica como herramientas humanitarias contra discursos coloniales sobre el espacio y el futurismo reproductivo. La autora hace uso de la empatía no solo para persuadir al público lector a entrar en un mundo distópico y especulativo, sino también como estrategia política para hacer comprender las formas en las que los derechos de las poblaciones indígenas están conectados con la supervivencia del planeta. De este modo, la disrupción del planeta ocurre paralelamente a la del cuerpo de la protagonista.

En la ficción nativo americana, el espacio adquiere una centralidad epistemológica alejada de la tradición filosófica occidental, en la que espacio e individuo nunca confluyen, sino que se perciben de forma separada (bien el individuo influye en el espacio o bien el espacio influye en el individuo). Ortiz escribe que “la tierra y el ser humano son interdependientes: si no existiera la tierra, tampoco existiría la vida, y sin una visión y responsabilidad social y cultural por parte de los humanos, no es posible imaginar una tierra que nos sostenga y sustente” (1998: xii).⁵ La tierra y el cuerpo femenino nativo americano no representan dos entidades separadas, sino que coexisten en una relación de binomios. Autoras y académicas norteamericanas como Susan Scarberry, Paula Gunn Allen, Anette Kolodny, Renya Ramirez y Andrea Smith han indagado en la metáfora de *the-land-as-woman*, o la tierra como mujer, en relación con la tradición nativo americana. La tierra indígena, así como el cuerpo femenino indígena, se consideran violables y domesticables. Así, en “Land Into Flesh: Images of Intimacy” (1981), Scarberry alega que en la poesía nativo americana, “la tierra y la carne son dos expresiones de la misma realidad” (24-5).⁶ Gunn Allen, por su parte, en *The Sacred Hoop* (1992), realiza un largo recorrido por las innumerables tradiciones nativo americanas para así enfatizar el papel crucial que las mujeres han desempeñado en estas. De acuerdo con

⁵ “Land and people are interdependent [...] without land there is no life, and without a responsible social and cultural outlook by humans, no life-sustaining land is possible”.

⁶ “Land and flesh are two expressions of the same reality”.

Allen, una cultura de pura ginococracia, por influencia del colonialismo, se ha convertido, gradualmente, en una cultura patriarcal, falocéntrica y sexualizadora. Las mujeres, progenitoras de la nación y originariamente dueñas de la tierra, han sido restituidas a un segundo plano por la penetración del imaginario occidental, que somete a estas a un rol más bien pasivo y estático, fácilmente manipulable, limitado a su instinto maternal y reducido a sus capacidades biológicas.

En este sentido, la académica y autora anishinaabe Grace Dillon afirma que las aserciones indígenas que respaldan su soberanía y autodeterminación son herramientas para contrarrestar y resistir la necropolítica ejercida por el Gobierno así como las tecnologías ligadas al transhumanismo y la experimentación, biomédica que, lejos de edificar la figura popular del zombi, construyen, en su lugar, la figura del mártir contemporáneo (2016: 3)⁷.

Las aserciones indígenas a favor de su soberanía y autodeterminación las podemos encontrar encarnadas en los futurismos indígenas, una forma artística intermedial que, de acuerdo con Dillon y Marqués, incluye “perspectivas indígenas sobre la ciencia ficción, la narración especulativa y la edificación del mundo a través de formas artísticas como la literatura y el cine, que enfatizan tanto el papel colonial de la ciencia y la tecnología como sus usos decoloniales en la reivindicación de la soberanía y creatividad indígenas” (2021: 1).⁸ Scott, por otro lado, define la distopía ecocrítica como una permutación subgenérica de la distopía crítica. La distopía ecocrítica, pues, lidia con cambios sufridos por “la ecología, el tiempo, el clima y los biomas”, que, a pesar de tener lugar en un futuro cercano, “enfatan que el momento presente ya está en crisis” y que nosotras también estamos conectadas con las narrativas catastróficas que sugieren, lo que reduce nuestra percepción del ‘extrañamiento cognitivo’” (2019: ii).⁹ En *Un futuro hogar para el dios viviente*, Erdrich lanza no solo un discurso político, sino también un alegato cultural para así dar visibilidad a una historia de tortura, duelo, violencia sexual, desintegración y exterminio masivo. Tal y como afirma la autora en una entrevista con

⁷ “Indigenous assertions of sovereignty and self-determination de facto offer resistance to the necropolitics of powerful governments, and the transhumanist technologies of biomedical experimentation render the pop-culture figure of the zombie into a contemporary martyr”.

⁸ “Indigenous Futurisms encompass Indigenous perspectives on science fiction, speculative storytelling, and world-building through literary, cinematic, and other artistic forms, emphasizing both the colonial role of science and technology and its decolonial uses in affirming Indigenous sovereignty and creativity”.

⁹ “With its emphasis on environmentally-changed places, the ecocritical dystopia lessens our sense of cognitive estrangement, which means that the near-future crises of a narrative are brought into focus much more closely as issues that already affect the present. The conclusion is that problems encountered now will be magnified in the future as our sense of places is physically altered through changes to ecology, weather, climate, biomes, etc.”.

Christian Coleman, para los nativos americanos, la novela distópica no es más que un escenario realista pues son descendientes de familiares que sobrevivieron la distopía del genocidio. “Para nosotros”, alega Erdrich, “la distopía conforma la historia reciente (para muchos, no es más que el presente)” (Erdrich en Coleman, 2017: 91).¹⁰

La donación de óvulos, la extracción de tejido fetal en abortos electivos, la esterilización genital forzada, la mutilación genital, el uso de métodos anticonceptivos nocivos sin consentimiento, el alquiler de úteros, la prostitución y explotación sexual: el cuerpo femenino se fragmenta, compra y alquila, se desmenuza y se consume progresivamente. Este tipo de canibalismo posmoderno, que Scheper-Hughes (2002) denomina “neo-canibalismo”, pone en entredicho la creencia occidental de que las mujeres disfrutaban de emancipación física y autodeterminación. La académica alega que “en la sociedad y economía globales, el cuerpo humano se concibe y manipula como si fuese un objeto altamente fetichizado y una mercancía que puede negociarse, venderse, alquilarse o saquearse en partes divisibles y alienables” (Scheper-Hughes y Wacquant, 2002: 6).¹¹ Con esto, la antropóloga se refiere específicamente a la donación de órganos, la medicina reproductiva, los trasplantes de órganos, la bioética y la biotecnología, aunque este proceso de comodificación y mercantilización de cuerpos está irremediabilmente ligado a diferentes formas de consumo sexual, desde la prostitución y el tráfico humano, hasta la esterilización y mutilación genital forzadas. Scheper-Hughes lo denomina “políticas del vientre”, lo que contribuye a una nueva forma de canibalismo moderno (2002: 6).¹²

Las mujeres racializadas, desde los primeros asentamientos de los europeos en América del Norte, América Central y Sudamérica, son las principales víctimas de este sacrificio humano. La anatomía femenina, en especial la genitalia femenina, siempre ha atraído miradas invasivas e intrusivas en el imaginario occidental. Desde la tradición naturalista, fueron muchos los anatomistas que sometieron a la fuerza del bisturí a mujeres de comunidades africanas y nativas americanas con el propósito de descubrir qué había de especial en sus órganos reproductores: ¿es su pelvis más oscura, redonda y espaciosa que la de la mujer europea?; ¿es su vulva y, por tanto, sus labios mayores, más protuberantes debido a una obsesión malsana por la masturbación?; ¿es el himen un umbral hacia la histeria femenina o el guardián de la castidad femenina? Esta sumisión biológica, que actualmente podemos

¹⁰ “Indigenous people in the Americas are descended of relatives who survived the dystopia of genocide. To us, dystopia is recent history. (For many, it is the present.)”.

¹¹ “In the larger society and in the global economy ‘the body’ is generally viewed and treated as an object, albeit a highly fetichized one, and as a ‘commodity’ that can be bartered, sold or stolen in divisible and alienable parts”.

¹² “Politics of the belly”.

denominar biocolonialismo, siempre ha ido acompañada de una sumisión terrenal. Así, Harry define el biocolonialismo como “el control, la manipulación y la posesión de la propia vida y de los sistemas ancestrales de conocimiento conservados por las comunidades indígenas” (Harry en Kemball, 2022: 160).¹³ Shiva, sin embargo, va más allá en su interpretación: las nuevas colonias que se busca invadir y explotar residen en “los espacios interiores del cuerpo femenino, de las plantas y de los animales”, pues estos se han colonizado en formas análogas a la colonización de la tierra (en Kemball, 2022: 160).¹⁴ La extracción o cultivo de órganos y tejidos no es más que la mercantilización del cuerpo femenino, un ser desnaturalizado a merced de una invasión ecológica y conquista carnal de orígenes propiamente occidentales. Este tipo de neocanibalismo lo denomino canibalismo sexual, esto es, la apropiación masculina de la genitalia femenina (y, por ende, del cuerpo femenino) mediante el arrendamiento fálico en la forma de abuso y consumo sexuales, así como las estructuras de control y sometimiento físicos que encarna. La utilización de la carne femenina como un producto crudo que se conquista biológica y sexualmente conformaría su procesamiento y polución última y final, resultando en la creación de basura o desperdicio sexuales. La estigmatización y marginalización del cuerpo femenino provienen de este consumo, así como una serie de síntomas psicológicos, somáticos y de conducta sufridos por la víctima, que deviene en un ser sucio, marcado, deficiente, pecaminoso y desechable.

Momentos iniciáticos como la menstruación, el embarazo, el parto, el posparto, los ritos de la pubertad, las ceremonias de nacimiento y los rituales de lactancia solían tener lugar en espacios femeninos como las cabañas tradicionales nativo americanas destinadas para la menstruación, el parto y el posparto. En la arquitectura tradicional nativo americana, encontramos espacios domésticos que presentan una estructura redonda o circular, con una sola abertura. Ejemplo de ello son el *hogan* del pueblo navajo, el *iglú* de los inuit, el *wigman* de los chippewa, el *wikiup* de los apache, o la *earth lodge* de los pawnee. Además de estos espacios, encontramos otros destinados a ritos ceremoniales, crisis o transformaciones biológicas experimentadas por la población femenina. Las tribus de los Grandes Lagos, de hecho, construían *menstrual huts* o cabañas para la menstruación (Nabokov, 1990: 64). Diversos grupos inuit, además de construir cabañas para la menstruación, también erigían refugios para asistir al parto y hogares para resguardar a madres y a sus bebés durante los tres primeros meses juntos (190). Wright (2003) afirma que las cabañas menstruales, así como las destinadas al parto y a la

¹³ “Biocolonialism is the control, manipulation and ownership of life itself, and the ancient knowledge systems held by Indigenous peoples”.

¹⁴ “Capital now has to look for new colonies to invade and exploit for its further accumulation. These new colonies are, in my view, the interior spaces of the bodies of women, plants, and animals”.

maternidad, eran estructuras circulares construidas con materiales obtenidos o diseñados por mujeres y controladas única y exclusivamente por ellas, además de ser indicativas de su poder y sacralidad en la comunidad. Se trataba, asimismo, de espacios terapéuticos de retiro y privacidad, de ritos ceremoniales, de potencial espiritual y de transmisión del saber a otras mujeres de la misma comunidad, fuera del alcance del imaginario masculino, donde se llevaba a cabo la construcción de la nueva mujer, una transformación biológica e identitaria. Baldy concluye que, más que cabañas para la menstruación, una formulación léxica creada y difundida por el imaginario occidental, se trataba de casas pequeñas y familiares “donde primaba la salud y el bienestar de la mujer” (2017: 27).¹⁵ La mujer nativo americana, recluida voluntariamente en este espacio en forma de útero, decidía la duración de su estancia y cuándo reincorporarse a su comunidad. Los espacios domésticos tradicionales en las tribus nativo americanas, así pues, no solo conformaban el universo y el útero de la mujer, sino que también representaban sus poderes reproductivos y su potencial para la metamorfosis física e identitaria. Gunn Allen, en este sentido, afirma que “los rituales suponen la transformación del estado de una cosa en otro estado o condición, y esta habilidad es inherente a la maternidad” (1992: 29).¹⁶

En la extensa obra de Louise Erdrich encontramos arquitecturas biológicas y somáticas representativas del cuerpo femenino e indicativas de transformaciones físicas de corte liminal. Con arquitectura somática, me refiero a un espacio que tiene la capacidad de ser sintomático del estado físico y psicológico de las personas que lo habitan. Así, por ejemplo, Joe, el narrador y protagonista de trece años de *The Round House* (2013), describe la *round house*, o casa redonda, el lugar frente al que violan brutalmente a su madre, Geraldine Coutts, como un espacio vivo, sensible, sintiente, ceremonial y sagrado en forma de útero. La casa redonda presenta una arquitectura hexagonal y personifica la figura materna por excelencia, la Mujer Búfalo. Según observa Kurup, mediante “la tortura física y psicológica” de Geraldine Coutts frente a la casa redonda, Linden Lark, su violador, no solo “denigra a la comunidad ojibwe”, sino también a la Mujer Búfalo y, por consiguiente, a la anatomía femenina, resultando en una “violación física y cultural” (2015: 67).¹⁷ En

¹⁵ “These ‘menstrual huts’ served multiple functions for women [...] the health and well-being of the women and/or newborn children is paramount. Suggesting that Native people would build a temporary, unsanitary, and uncomfortable dwelling for these situations is naive, especially when the proliferation of these dwellings is tied to the continuation of their culture and society”.

¹⁶ “Ritual, as noted elsewhere, means transforming something from one state or condition to another, and that ability is inherent in the action of mothering”.

¹⁷ “By physically and psychologically torturing her there, he intended to denigrate the entire Ojibwe community. Symbolizing a cultural as well as physical violation, his actions constitute a hate crime”.

todas y cada una de las novelas de Erdrich, desde *Love Medicine* (1984) hasta *Future Home of the Living God* (2017), observamos espacios diseñados única y exclusivamente para el imaginario femenino que se ven abruptamente penetrados, invadidos, profanados e incluso violados por el imaginario masculino. En *Tracks* (1988), por ejemplo, “el hogar está íntimamente ligado a la existencia corporal de sus protagonistas: el hogar representa salud, energía sexual, fuerza física y vigor, mientras que el desplazamiento se manifiesta a través de la debilidad física, el dolor y el sufrimiento” (Jepson, 2017: 27).¹⁸

El embarazo, el parto, el posparto y la lactancia son estados en el ciclo vital de la mujer nativo americana que requieren una serie de prácticas tradicionales muy específicas. En diversas investigaciones longitudinales contemporáneas de las comunidades ojibweg en torno a la maternidad y la lactancia (Dodgson, 1999; Dodgson y Struthers, 2003; Martens et al., 1997; Wright et al., 1993), se ha observado que la asimilación forzada del modelo cultural médico europeo ha resultado en graves pérdidas de prácticas ceremoniales y tribales que aseguraban el bienestar físico y psicológico de las mujeres ojibweg y sus bebés. El modelo cultural médico europeo en relación con la maternidad y la lactancia incluye la preferencia por la alimentación artificial del bebé (como leche en polvo o papillas prefabricadas); la hospitalización de la embarazada durante múltiples días en un espacio desconocido y su medicalización (antinflamatorios, relajantes musculares, anestesia, sedantes) y la atenuación de la importancia de la figura de la matrona. Asimismo, la parturienta debe dar a luz en posición de litotomía y no agachada o en cuclillas, la postura que recomiendan las matronas nativo americanas para mitigar los dolores de las contracciones. Del mismo modo, las personas que rodean a la parturienta forman parte del personal médico y, en ocasiones, los familiares no tienen acceso a la sala de parto.

En la novela especulativa de Erdrich son muchas las mujeres racializadas que dan a luz en espacios penitenciarios occidentales bajo un modelo médico europeo que aboga por la biomedicalización (sedantes), el intrusismo tecnológico (ultrasonido), el cultivo de tejidos, orina y sangre, la malnutrición, la intervención quirúrgica (cesárea) y la alimentación forzada. El uso de sedantes potencia un principio de terapia farmacológica con fines experimentales, pues el centro de maternidad se convierte en un espacio útil desde un prisma médico. Cedar explica cómo en el Hospital Fairview Riverside le suministran diariamente una pastilla que las enfermeras describen como una vitamina, cuando, en realidad, se trata de un sedante que la mantiene en un estado de abstracción mental en el que le es imposible concentrarse, recordar ciertos momentos de su pasado o sentir dolor alguno. Su

¹⁸ “In *Tracks*, home is closely tied to the corporeal existence of the characters: Homing is associated with bodily health, sexual energy, physical strength, and vigor, while displacement is manifested through physical weakness, pain, and suffering”.

percepción de la realidad se transforma abruptamente y la protagonista se limita a existir como un sujeto dócil. Agnes, otra embarazada que acompaña a la protagonista en el hospital, le informa de que las vitaminas que toman no son más que “pastillas de la felicidad” que distorsionan su visión de la realidad (Erdrich, 2019: 159).¹⁹ Cuando en una ocasión Cedar decide no ingerir los sedantes, se da cuenta de lo que ocurre a su alrededor. Le llegan las voces, o más bien aullidos, de otras mujeres, furiosas, y sus olores corporales: huelen a “heces, miedo, exhalaciones químicas, alcohol isopropílico, y a comida, siempre la comida putrefacta” (163).²⁰ Además del uso de fármacos, a la protagonista le extraen, diariamente, tejidos y estructuras corporales, lo que supone una forma de subyugación, violación y fragmentación del cuerpo femenino. Tal y como afirman Casper y Moore (2022), la sustracción de sangre, orina, pelos y uñas también puede considerarse una forma de biocolonialismo. De este modo, “nuestros fluidos corporales son extraídos y utilizados con fines evaluativos por organizaciones, el estado, u otras formas de gobierno, con el propósito de averiguar ciertas verdades biopolíticas sobre nuestro cuerpo”. Nuestros cuerpos, así pues, cesan de existir “como vidas individuales, siendo nuestros fluidos y tejidos representativos de un conglomerado medioambiental que dice mucho de nuestro futuro como especie en el planeta” (en Kembal, 2022: 162).²¹

Esta práctica de recolección y evaluación va en contra de los principios establecidos por las comunidades ojibweg en torno a la maternidad. La extracción de estructuras o tejidos biológicos, de hecho, está prohibida para así evitar que se utilicen en rituales malvados (Wright, 2003: 9). Por otro lado, Cedar describe el tipo de alimentación que recibe en el Hospital Fairview Riverside como “un trozo tostado de una sustancia parecida a carne quemada, con judías blancas de conserva y un cuarto de tomate podrido, y un cuenco de un postre blanco y frío” (Erdrich, 2019: 163).²² Los alimentos que recibe, además de estar faltos de nutrientes, son ultraprocesados, en ocasiones ya en deterioro o podridos, ejemplo de ello es la leche en polvo. Más que fortalecer a las pacientes y a sus bebés, estos productos las debilitan, lo que las convierte en figuras más manipulables y vulnerables al control

¹⁹ “happy pill”.

²⁰ “shit, fear, chemical exhalations, isopropyl alcohol, and the food, always the spoiling food”.

²¹ “It is clear that our fluids, as taken from us and used for evaluative purposes, are unpredictable and leaky. They become useful to others— organisations, the state, and forms of governmentality – and then are made to tell certain kinds of biopolitical truths about our bodies. [...] Our bodies are no longer seen to matter as individual lives, but, rather, our fluids and tissues taken together represent a kind of environmental aggregate that speaks volumes about the future of our species on the planet”.

²² “Lunch is a tan piece of seared flesh-substance, with canned beans and a quarter of rotted tomato, a plastic bowl of cold, white pudding”.

médico y sus prácticas intrusivas. En las diferentes comunidades ojibweg, la dieta materna, en especial durante la lactancia, es de gran importancia. A las mujeres se las anima a consumir alimentos ricos en nutrientes que fomenten la producción de leche, tales como la sopa (de arroz, pescado o avena) y la carne; por otro lado, alimentos crudos y duros o difíciles de masticar, se evitan (Dodgson y Struthers, 2003: 58).

El modelo médico europeo también aboga por el uso de la cesárea, una incisión quirúrgica en el abdomen y útero de la madre para extraer al bebé. Durante esta cirugía, el saco amniótico se rompe forzosamente, además de otros seis tejidos: la piel, la grasa subcutánea, la fascia, la musculatura abdominal, el peritoneo y el útero. Los posibles riesgos de una cesárea incluyen mayor sangrado (pudiendo devenir en hemorragia) e infecciones o lesiones en la vejiga, el intestino y el útero. La cesárea es una práctica médica extremadamente intrusiva que tan solo se recomienda en casos muy específicos en los que la salud de la madre y del bebé corren peligro: posición fetal transversa, embarazos múltiples, problemas con la placenta, cordón umbilical prolapsado, ruptura uterina, entre otras dificultades. Castro define la violencia obstétrica como un conjunto de prácticas altamente agresivas, pero enfatiza una práctica en particular, la cesárea. Tal y como afirma esta, el incremento de la cirugía puede deberse a “un proceso en el que las mujeres reciben cada vez menos información y menos poder de decisión” (Castro, 2019: 105).²³ Junto con la episiotomía, la epidural, la amniocentesis, el uso de oxitocina y la depilación de la vulva, la cesárea forma parte de una plétora de prácticas que violan la integridad física de la embarazada.

La Organización Mundial de la Salud (OMS) publicó en 2015 una declaración sobre tasas de cesárea, según la cual, se practican un elevado número de dichas cirugías tanto en países desarrollados como en países en vías de desarrollo. En este informe también se destacaron los posibles riesgos a corto y largo plazo asociados con la cesárea, una intervención que puede afectar a “la salud de la mujer, y del neonato, así como a cualquier embarazo futuro” (OMS, 2015: 1). Las cesáreas son cada vez más frecuentes, aun cuando se desconocen los beneficios de esta cirugía en pacientes que no la necesitan. A pesar de que dicha cirugía puede resultar eficaz en intervenciones muy particulares, su tasa ideal debe oscilar “entre el 10% y el 15%” (1). En 2021, la OMS determinó que un 20% de los niños nacen mediante cesárea, pudiendo aumentar incluso hasta un 29% para el año 2030. La magnitud de estos riesgos aumenta en el caso de mujeres con un acceso limitado o inexistente a una atención obstétrica integral (OMS, 2015). De acuerdo con Leonard et al. (2019), mujeres hispanas, asiáticas, afroamericanas y nativo americanas/nativas de

²³ “The increase of caesarean sections can thus be regarded as a process in which women are finally given less information and less choice and in which obstetricians appropriate the central role of childbirth at the expense of women”.

Alaska sufren un mayor riesgo de comorbilidades asociadas a la mortalidad materna. Además de hemorragias resultado de las cesáreas o la anemia, el racismo institucionalizado en espacios médicos, así como el estrés durante el embarazo, contribuyen a un mayor riesgo de comorbilidad materna y, por ende, mortalidad.

En la obra de Erdrich, la cesárea es la única opción de parto para las embarazadas, siendo el parto natural mucho más respetuoso con el cuerpo femenino y la criatura. La violencia obstétrica se ejerce ya sea a través de cirugías como la cesárea o mediante otros tipos de sumisión biológica como la sobremedicalización o el abuso de tecnologías transhumanas como el ultrasonido. A pesar de que, a diferencia de la cesárea, el ultrasonido no acarrea ningún tipo de riesgo físico, el abuso de esta práctica, que ya de por sí es intrusiva, simboliza la tecnologización del embarazo y del cuerpo femenino, pues la portadora del feto deviene un recipiente biológico que sobreanalizar y monitorizar. La protagonista de la obra de Erdrich describe cómo, durante el tercer trimestre de su embarazo, ya reclusa en el Centro de Nacimientos Stillwater, la someten a ultrasonidos diarios. En las “Guías prácticas para la realización de la exploración ecográfica fetal de rutina en el segundo trimestre” (2010), la Sociedad Internacional de Ultrasonido en Obstetricia y Ginecología (ISUOG) recomienda hasta tres ultrasonidos, uno por cada trimestre del embarazo, para poder realizar un seguimiento de “la actividad cardiaca, el número de fetos, el tamaño fetal, la anatomía fetal básica y el aspecto placentario y su ubicación” (2). La monitorización excesiva del feto para poder detectar posibles anomalías o malformaciones congénitas no obedece a otra cosa que al principio de patologización de la maternidad por el que se rige la medicina occidental. En la distopía ecocrítica de Erdrich, el sobreuso de tecnologías como el ultrasonido no procede de una creencia en el bienestar del feto y de la madre, sino de una constante especulación sobre las potenciales “anomalías en el neocórtex” que la crisis medioambiental ha traído consigo (Erdrich, 2019: 92).²⁴ Tanto es así que en los múltiples ultrasonidos a los que someten a la protagonista, tan solo en el primero de todos ellos le permiten ver a su bebé a través del monitor. Tal y como describe Cedar, por mucho que suplique a las enfermeras, estas le niegan la posibilidad de observar a su bebé.

La violencia obstétrica también puede ejercerse mediante sistemas de desinformación, ignorancia y manipulación. La protagonista explica cómo, a pesar de pedirlo a gritos y entre sollozos, el personal médico no le permite conocer el sexo de su bebé. La concepción del cuerpo femenino y sus capacidades reproductoras como algo anómalo y defectuoso, y la apropiación masculina de la maternidad, perpetuando su medicalización, no es algo nuevo. El modelo médico patriarcal y occidental “percibe a las mujeres como esencialmente anormales, víctimas de sus

²⁴ “abnormalities in the neocortex”.

hormonas y sistemas reproductivos” (Cahill, 2001: 334).²⁵ Este modelo respalda y perpetua la intervención masculina en la maternidad y todo lo que conlleva. La biomedicalización y el control reproductivo de mujeres racializadas son formas de control y bioregulación social que están irremediabilmente vinculadas con la necropolítica y el biopoder. En *Un futuro hogar*, no son las mujeres, de forma genérica, las que están expuestas a una violencia y una vigilancia extremas, sino específicamente las mujeres racializadas. Las mujeres negras, asiáticas e indígenas de la obra de Erdrich no son más que maquinaria industrial para la producción y reproducción de tejido fetal. Esto trae a colación la veracidad de las “políticas del vientre” de Scheper-Hughes (2015), un tipo de exocanibalismo²⁶ contemporáneo que expone las partes más íntimas de un cuerpo femenino siempre biodisponible en un mercado donde se mercantilizan el hiperindividualismo y la autonomía humana.

Regresando a la presencia de la cesárea en la obra, la protagonista explica cómo las enfermeras del Hospital Fairview Riverside, el primer centro médico en el que la recluyen, programan la cirugía para las pacientes tan pronto como sus criaturas pueden sobrevivir fuera del vientre materno. A pesar de que el porcentaje de bebés que sobreviven al parto es bastante elevado, el número de mujeres que logran salir del quirófano es ínfimo. Aunque en la obra no se especifican las causas de muerte de las madres, es probable que se deba al uso de anestesia o a la propia cesárea y las infecciones que acarrea. Si bien la cesárea electiva o programada es el *modus operandi* de las enfermeras en el futuro distópico de Erdrich, encontramos un único parto en el que el modelo médico europeo se sustituye por prácticas tradicionales menos intrusivas, además de tener lugar en un espacio muy característico, una cueva. Se trata del parto de Tia o Spider Nun, el apodo cariñoso con el que Cedar se refiere a ella, una embarazada de procedencia china junto con la que la protagonista comparte una habitación en el primer hospital médico en el que la internan durante meses. Tras la fuga de ambas de este hospital con la ayuda de Sera, la madre adoptiva de la protagonista, Tia se pone de parto antes de tiempo debido a una caída poco propicia. En busca de un refugio en el que poder asistir al parto de Tia sin peligro de ser descubiertas, Shawn, un hombre irlandés que ayuda a embarazadas a escapar del Gobierno Eclesiástico, las lleva hasta las antiguas laderas del Misisipi, que se encuentran repletas de cuevas. La cueva es un espacio femenino por naturaleza, símbolo de la vuelta al útero materno, el lugar donde

²⁵ “The appropriation and medicalization of pregnancy and childbirth by men are rooted in a patriarchal model that has been centuries in the making. A model that perceives women as essentially abnormal, as victims of their reproductive systems and hormones”.

²⁶ A diferencia del endocanibalismo (uso del cuerpo de familiares fallecidos como alimento), el exocanibalismo corresponde al consumo de la carne de enemigos, lo que se asocia a rituales de conquista y purificación.

todo ser humano tiene su origen. Tal y como explica la escritora y poetisa chikasaw Linda Hogan en *Dwellings* (1995), “en los momentos más tempranos de la creación, mucho antes de que los riachuelos y las cuevas se convirtiesen en propiedad privada, estas eran lugares de sanación para las comunidades nativo americanas, lugares neutros donde el conflicto y la lucha entre tribus no tenía cabida” (29-30).²⁷ En este sentido, las cuevas representan un mundo esencialmente femenino, el útero de la tierra y un espacio germinal de incubación.

En la cueva de Erdrich, Cedar y su madre, antigua matrona, ayudan a traer al mundo al bebé de Tia. Así, se comparten y practican ejercicios de respiración, se dialoga con la parturienta entre contracciones para distraerla del dolor, se le proveen caricias en el pelo y en el rostro, se la anima a caminar por la cueva para atenuar el dolor y se la posiciona en cuclillas para que empujar sea menos doloroso y más efectivo. Tras veinticuatro horas de parto, la cabeza del bebé asoma por la vagina de Tia. Entre gritos y sollozos por parte de las tres mujeres, el bebé recorre el canal de parto hasta salir a la superficie. Cedar arropa al bebé firmemente y se lo entrega a Sera, quien, al observar que no parece respirar, le practica la reanimación neonatal. A pesar de que el bebé no sobrevive al parto, se teje conjuntamente entre tres mujeres, como si de un cordón umbilical se tratase, una red femenina de comunidad, cuidados y ginecocracia. Para despedirse de ella, pues era una niña, Tia entona una canción, como si de una nana se tratase, que sirve como ceremonia de despedida. A la criatura, que en el espacio médico serviría meramente como tejido fetal o un mero residuo del que deshacerse, se la arropa con un himno de resiliencia, proporcionando a su madre un espacio de duelo y activismo maternal. Tal y como relata Cedar, “Tia canturrea mientras abraza a su niña, y comienza a cantar. No es una canción hecha de palabras, sino de sonidos que escucharé más adelante en otro lugar. Sonidos producidos hace cientos de miles de años, estoy segura, y sonidos que se escucharán dentro de cientos de miles de años, espero” (Erdrich, 2019: 226).²⁸ Es una canción que habita en todas las mujeres y que se exterioriza con la maternidad, una condición que confiere a la mujer sacralidad y que la conecta con la tierra, el útero materno por excelencia, y el agua.

El activismo maternal anishinaabe en relación con el agua como sustancia sintiente, lo define la matrona Renée E. Mazinegiizhigookwe Bédard como “un gobierno matricéntrico cuyas raíces yacen en la percepción del agua como pariente,

²⁷ “In earlier days, before the springs and caves were privately owned, they were places of healing for Indian people, places where conflict between tribes and people was left behind, neutral ground” (Hogan, 1995: 29-30).

²⁸ “Tia croons, holds her baby, and begins to sing. Not a song composed of words, but a song made up of sounds that I will hear later, in a different place. Sounds that were made a hundred thousand years ago, I am sure, and sounds that will be heard a hundred thousand from now, I hope”.

como encarnación de la identidad femenina y como madre” (2021: 112).²⁹ A lo largo del trayecto vital de las mujeres, el agua las acompaña y conforma, ya sea en la menstruación, el embarazo, el parto, la lactancia o la menopausia. Asimismo, esta entidad como sustancia transmutable y ambivalente capaz de nutrir, unir, proveer y sanar, así como la leche materna, es un tropo recurrente en las obras de Erdrich. La autora suele hacer añicos rígidas dicotomías espaciales (público/privado, *wilderness*/civilización, espacio femenino/espacio masculino) para así cerrar el espacio que se forma entre lo humano y lo no-humano y construir un paisaje donde el agua predomina sobre constructos ideológicos occidentales que representan la naturaleza como una entidad pasiva, y que han demostrado ser nocivos en medio de una crisis medioambiental en constante progreso. En este sentido, la matrona nativo americana Katsi Cook se pregunta qué es aquello que amenaza la autosuficiencia de la mujer nativo americana en cuanto a su producción y reproducción, y llega a la conclusión de que “la contaminación de los recursos acuáticos y de los ecosistemas, la interferencia y arbitraje del curso natural del agua debido a las minas, las tuberías, las presas, el desarrollo industrial y la urbanización, afectan la viabilidad de la caza tradicional y la recolección de alimentos” (en Bédard, 2021: 116).³⁰ No obstante, la autora destaca un segundo factor, el uso de tecnologías nocivas para el cuerpo femenino, su ciclo menstrual y su reproducción: productos químicos (medicalización y biomedicalización forzadas), instrumentos, máquinas y prácticas de origen occidental (ultrasonido, monitorización fetal, cultivo endocervical, citología, amniocentesis, cesárea) que instrumentalizan y explotan el cuerpo femenino y el agua que portan. Tal y como afirma la matrona, “women are the first environment” (Cook en Goodman, 2018). El cuerpo femenino es un umbral a la vida, en sus pechos se produce la leche materna, capaz de nutrir y sustentar a futuras generaciones. En la lengua mohawk, a la matrona se la denomina *iewirokwas*, lo que hace referencia a la acción de “extraer al bebé de la tierra, del agua, de un lugar húmedo y oscuro” (Cook en Goodman, 2018).³¹ En este mismo sentido, “el fluido folicular que rodea al óvulo maduro en el ovario, el rocío que empapa la hierba por la mañana, el agua de los riachuelos, los ríos, y las corrientes de los océanos, y la leche materna que se forma a partir del corriente sanguíneo de la

²⁹ “Indigenous matricentric governance roles are rooted in perceptions of water as relative/relation, as an embodiment of female identity, and as mothers”.

³⁰ “These threats include problems with pollution to the land, access to water, interference or altering of the traditional movement of water due to dams, mining, pipelines, or industrial development, which affect the viability of traditional hunting and gathering food sources”.

³¹ “In the Mohawk language, one word for midwife is *iewirokwas*. This word describes that ‘she’s pulling the baby out of the Earth,’ out of the water, or a dark wet place”.

madre”: el agua de la tierra y la del cuerpo femenino es la misma (Cook en Goodman, 2018).³²

De acuerdo con *Nibi dibaajimowin*, hay cuatro tipos de agua que las mujeres nativo americanas, como portadoras innatas de este líquido, deben proteger: “el agua que cae del cielo y que nutre y limpia la Madre Tierra; la que fluye por los árboles y les suministra medicinas con las que curarse; la de los lagos, ríos y riachuelos que conforman la sangre de la Madre Tierra; y la que fluye dentro de ellas, y las nutre a ellas y a sus bebés” (Bédard, 2021: 117).³³ Como respuesta a la polución medioambiental, las mujeres anishinaabeg cantan canciones dirigidas al agua como protesta. Las canciones son un mecanismo de defensa contra discursos y prácticas coloniales de extracción de recursos naturales, explotación de la tierra y desacralización del cuerpo femenino. “Miigwech ikwe miia nibi kinagajitowin. Thank you, woman for taking care of the water” (Bédard, 2021: 121). Durante su clausura en el Centro de Nacimientos Stillwater, la protagonista alaba el activismo maternal anishinaabe a través de canciones que personifican una protesta contra la exterminación y violación física de mujeres racializadas, y el odio a la fertilidad. Tal y como relata la protagonista, las mujeres que la rodean cantan una canción que no solo se le hace conocida, sino que reside en ella. Además de ser una canción que, entre contracciones, Cedar escucha durante su primer parto y la llena de tranquilidad y fortaleza.

Es un sonido bello, poderoso y omnisciente. Abren la boca para entonar una canción que yo ya conozco. La canción debe de estar dentro de mí. [...] Quizá todas la hayamos aprendido en vidas anteriores, en *lugares profundos, espacios de reunión, cuevas, chozas, carpas, cárceles o tumbas*. Es una melodía sin palabras que solo cantan las mujeres. Lenta, hermosa, triste y extática. Cantamos un himno de guerra y una marcha de paz. (Erdrich, 2019: 303-4; el énfasis es mío)³⁴

³² “The waters of the earth and the waters of our bodies are the same water. The follicular fluid which bathes the ripening ovum on the ovary; the dew of the morning grass; the waters of the streams and rivers and the currents of the oceans. Mother’s milk forms from the bloodstream of the woman. The waters of our bloodstream and the waters of the earth are all the same water”.

³³ “According to Nibi dibaajimowin (Water Teachings), there are four types of waters that the women as Water Carriers are responsible for protecting: the waters that flow from the sky to nourish and cleanse the Mother Earth; the waters that flow through the trees and give us medicines to heal us; the waters found in the lakes, rivers, and streams that form the lifeblood of Mother Earth; and the waters that flow within all of us, nourish us, and nurture our babies”.

³⁴ “It is a beautiful, powerful, all-knowing sound. They open their mouths to sing a song that I already know. The song must be in me. [...] Maybe we all learned it in former lives, deep places, gathering grounds, caves and huts of sticks, skin houses, prisons, and graves. It is a wordless

No es casualidad que los espacios que menciona Cedar se aproximen progresiva y semánticamente a espacios occidentales y, por tanto, a la muerte: espacios profundos, uterinos y vaginales, devienen cárceles y tumbas. Espacios donde habita el agua y la feminidad se transforman en espacios urbanos de vigilancia y tránsito hacia la muerte. Esta canción recuerda a aquellas que las activistas anishinaabeg dedican al agua, sustancia inherente a la feminidad y a la maternidad que se vuelve nociva con la intervención y manipulación del hombre. Al observar a su bebé en su primer ultrasonido, Cedar describe cómo las válvulas del corazón del pequeño se mueven al ritmo de lo que parece un hombrecillo tocando el tambor (Erdrich, 2019: 69-70). De acuerdo con el escritor anishinaabe Basil Johnston, en su obra canónica *Ojibway Ceremonies* (1990), las canciones y el tambor se utilizan en ceremonias de sanación. Así pues, en las comunidades ojibweg, encontramos canciones sagradas para tiempos de dolor, adversidad, y para invocar a los espíritus, entre otras cosas. Cedar, que se apellida Songmaker (personas que cantan), porta dentro de ella una canción femenina de resiliencia que, ya desde pequeña, solía entonar junto con sus padres adoptivos hasta que se quedaban dormidos. A lo largo de la narración, podemos observar cómo el agua es fuente bien de pureza, sanación, feminidad y maternidad, o bien de suciedad, contaminación y extracción. La protagonista describe el río que se encuentra junto a la casa de su madre biológica como una serpiente sinuosa que porta y transporta agua tan fluida como si de líquido amniótico se tratase. La serpiente es un reptil muy significativo en muchas comunidades nativo americanas. De acuerdo con Hogan, las serpientes representan “la canción rica y fértil del agua” (1995: 138).³⁵ No es casualidad que muchas de las mujeres ojibweg que aparecen en las novelas de Erdrich se describan con rasgos reptilianos. En *Un futuro hogar*, por ejemplo, la abuela Virginia observa a Cedar con “una quietud reptil”, tal y como detalla la protagonista (51).³⁶ La serpiente, símbolo de feminidad, sabiduría, unión y fertilidad, avanza sinuosa como el agua que habita en el cuerpo femenino, siendo el cordón umbilical una representación reptiliana que nutre al bebé de líquido amniótico. “Allá donde vaya el agua, también va la vida”, afirma Hogan (1995: 100).³⁷ No obstante, con la distopía ecocrítica que ensombrece el mundo especulativo de Erdrich, llegan la sequía, la polución medioambiental, la sobreextracción de recursos naturales y la reproducción artificial. La protagonista describe cómo los vastos y hermosos acuíferos que se encuentran bajo ellos, fuente de pureza, se secan con el consumo humano. El río enfangado que conforma la realidad al que la protagonista se enfrenta ya no

melody that only women sing. Slow, beautiful, sad, ecstatic, we sing a hymn of war and a march of peace”.

³⁵ “the rich, fertile song of water”.

³⁶ “reptilian stillness”.

³⁷ “Everywhere water travels, life follows”.

conduce a su lugar de origen, a un vientre materno y germinal de un rojo casi rosado. El cordón umbilical portador de agua, ginecocracia y memoria colectiva del que se nutre la protagonista se sustituye por una tubería industrial que solo provee leche en polvo y agua oxidada.

El agua que reside en el cuerpo femenino en la forma de calostro, leche materna y líquido amniótico se disrumpe e interrumpe bruscamente ya sea por su malnutrición o por intervenciones quirúrgicas occidentales como la cesárea. La protagonista nunca podrá nutrir a su bebé de leche materna, pues, una vez la criatura accede al exterior, le es arrancada bruscamente de las manos. El último recuerdo de la protagonista es el puño del pequeño aferrándose a su mano. Instantes después de sentir el tacto de su bebé, una aguja le arrebató la conciencia, dejándola profundamente dormida. En las comunidades ojibwe se cree que la lactancia (y, por tanto, el calostro) es esencial en el posparto para evitar hemorragias, crear un vínculo más cercano entre la madre y el bebé, y favorecer la salud del recién nacido (Densmore, 1929; Hilger, 1951; O'Driscoll et al., 2011). Según Bédard, una vez en el mundo del aire, “la primera sustancia ingerida por el bebé es el agua en forma de calostro de su madre”, que se forma en el cuerpo femenino “mucho antes que la leche” (2021: 111).³⁸ Después de esta sustancia, es la leche materna la que hidrata y sustenta al bebé. La leche, de hecho, se concibe como una medicina natural que se produce en el cuerpo materno y que transmite fuerza, respeto y conocimiento a la criatura (Dodgson y Struthers, 2003: 57-8). Esta sustancia es, por tanto, un factor imprescindible en el refuerzo de la continuidad cultural y la memoria colectiva.

Por otro lado, el uso de medicinas naturales (por ejemplo, el té) hechas con hierbas es una práctica muy común durante el embarazo y el posparto para así evitar infecciones, aumentar la producción de leche y fortalecer a la madre (Dodgson y Struthers, 2003: 59). La embarazada recibe cuidados tanto de sus familiares cercanos como de otros miembros de su comunidad. Además, los mayores son figuras de gran relevancia en la transmisión de conocimiento en torno a la maternidad. Casi inmediatamente después del parto, el bebé es arropado con firmeza para evitar que su espíritu lo abandone y posicionado en una cuna tablero que ha sido fabricada por un familiar cercano (Dodgson y Struthers, 2003: 58). Así lo hace Cedar al recibir al bebé de Tia en el mundo. En el futurismo indígena de Erdrich, sin embargo, estas prácticas ceremoniales en torno al parto, el puerperio y la figura materna no tienen cabida en los espacios médicos occidentales. Los bebés nacidos en estos centros médicos durante esta crisis sanitaria nunca conocerán a sus madres, ni se alimentarán de su leche, ni serán arropados, ni recibirán afecto y amor por parte de sus familiares, ni conocerán la historia de sus antepasados, ni tendrán un hogar al que regresar.

³⁸ “Once born, the baby’s first food is the colostrum waters of the mother, which arrives before the milk”.

Si bien peligran los recursos acuáticos que rodean a la protagonista y el agua que reside en el cuerpo femenino, la narración perdura como fuente de sanación. La narración es tan nutritiva como la leche materna, una tubería orgánica o canal de parto por el que el bebé de Cedar podrá aprender la trágica historia de su madre. La respuesta a la catástrofe medioambiental que rodea a la protagonista reside en la incorporación de enseñanzas tradicionales, y la narración es una de ellas. A pesar de que el bebé de la protagonista nunca conocerá a su madre biológica, el diario que ella le escribe sirve como prolongación de su existencia, un canal del parto que conecta a madre e hijo, y nutre a este último. La maternidad y la narración actúan conjuntamente como portadores de conocimiento, memoria colectiva y comunidad. El diario que escribe la protagonista materializa su cuerpo y lo colma de autodeterminación en medio de una crisis sanitaria en la que prima la violación del cuerpo femenino. El acto de escribir y, así pues, la narración, es el único espacio en el que la protagonista es dueña de su propia vida. Tal y como hace referencia la noción de *survivance* de Vizenor, contar historias es una forma de “hacer frente y superar la experiencia vivida de la tragedia, el sometimiento y la condición de víctima” (en Dillon y Marques, 2021: 4).³⁹ La narración y el activismo maternal anishinaabe actúan conjuntamente en la preservación de la fertilidad y la feminidad. Cedar describe cómo, al pronunciar la palabra *embarazada*, la abuela Virginia despierta de su profundo sueño y un sinfín de historias inundan la habitación. Al escucharla, la protagonista se da cuenta de que se trata de historias que, probablemente, su abuela haya escuchado y contado una y otra vez, generación tras generación de mujeres ojibweg, y que sirven como guía en un mundo conocido al borde de la extinción.

Conclusiones

Siete años después de su publicación original, *Un futuro hogar para el dios viviente* sigue retratando una crisis sanitaria aún vigente. Escribo esto tras leer una noticia indicando que la mutilación genital femenina (MGF) podría legalizarse, tras su prohibición en 2015, en Gambia. La MGF, entre otros tipos de violencia sistémica contra el cuerpo femenino, es una violación de los derechos humanos y reproductivos de mujeres y niñas. Entre sus complicaciones a largo plazo, la OMS destaca infecciones urinarias; problemas vaginales; problemas menstruales; problemas sexuales; mayor riesgo de complicaciones durante el parto (parto difícil, hemorragia, cesárea, necesidad de reanimación del bebé) y de mortalidad neonatal; y trastornos psicológicos (depresión, ansiedad, trastorno de estrés postraumático) (2020). La MGF, así como la esterilización forzada, los abortos electivos para extraer tejido fetal o el alquiler de úteros, conforman un tipo de canibalismo posmoderno que secciona y desecha el cuerpo femenino. Se trata, indiscutiblemente, de un tipo de violencia sexual con

³⁹ “Telling stories to overcome the lived experience of tragedy, dominance, and victimhood”.

fines sexuales. El simple hecho de existir como mujer es motivo de violencia física, violencia verbal, violencia doméstica, violencia sexual y violencia obstétrica. La genitalia femenina se considera penetrable, consumible, fragmentable y mutilable. *Un futuro hogar para el dios viviente* encarna una protesta contra el sufrimiento humano impuesto por el ser humano. Aun así, no se trata de cualquier tipo de sufrimiento ni de cualquier tipo de ser humano. El sufrimiento femenino ligado a la maternidad impuesto por el hombre blanco es un sufrimiento muy particular que va más allá de cualquier frontera racial. Las comunidades nativo americanas están muy familiarizadas con este tipo de tortura física y psicológica. Las escuelas residenciales para niñas y niños nativo americanos fueron una de las muchas formas de practicar una “limpieza étnica” que, décadas después, aún atormenta a familias nativo americanas en Estados Unidos y Canadá en forma de traumas intergeneracionales y *historical unresolved grief* (HUG).

El holocausto nativo americano y la espacialización colonial deben entenderse como inherentes el uno al otro, conformando así un binomio que cabe examinar conjuntamente. Goeman define la espacialización colonial como “discursos nacionalistas que acomodan una esfera social y cultural, reclaman vidas humanas, y territorializan el paisaje físico mediante la manufacturación de categorías y la separación de las personas de la tierra” (2008: 296).⁴⁰ De este modo, Goeman se cuestiona cómo las mujeres indígenas pueden redefinir este espacio e imaginar un espacio indígena que sobrepase las espacializaciones coloniales (por ejemplo, reservas, ciudades para la reubicación o el País Indio). El espacio imperial y patriarcal al que la académica se refiere lo trae Louise Erdrich a colación en su obra con los centros médicos y penitenciarios que encierran a centenares de mujeres racializadas. Las estructuras panópticas de vigilancia occidentales son la materialización más extrema de la espacialización colonial. El Hospital Fairview Riverside y el Centro de Nacimientos Stillwater representan un recuerdo de conquista y genocidio, y un trauma colectivo, convertidos en un espacio físico. Así pues, sometidas a una vigilancia minuciosa, malnutrición, instrumentos médicos intrusivos, cirugías forzadas y a múltiples extracciones de tejidos biológicos, las víctimas de esta conquista cárnica reivindican un espacio femenino entre dos mundos, uno que está al borde del colapso y otro que se está gestando. En el futurismo indígena de Erdrich, el activismo maternal anishinaabe y la transmisión de prácticas ceremoniales en torno al embarazo, el parto y el puerperio conforman herramientas humanitarias contra un modelo médico occidental inhumano. Como hemos podido observar a lo largo de este análisis, la violencia obstétrica es representativa de la espacialización colonial y se ejerce a través de la concepción de la maternidad como patología,

⁴⁰ “With the term ‘colonial spatializing’ I refer to nationalist discourses that ensconce a social and cultural sphere, stake a claim to people, and territorialize the physical landscape by manufacturing categories and separating land from people”.

lo que implica el sobreuso de tecnologías nocivas e intrusivas para el cuerpo femenino y su reproducción (ultrasonido, cultivo de tejidos y estructuras corporales), biomedicalización forzada (sedantes) y cirugías de origen occidental (cesárea) que interrumpen forzosamente el cuerpo femenino y el agua que porta. La distopía ecocrítica de Erdrich sirve para contrarrestar y resistir la necropolítica ejercida por el gobierno y las tecnologías ligadas al transhumanismo y la experimentación biomédica que facilitan la fragmentación y desechabilidad del cuerpo femenino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldy, Cutcha (2017), “mini-k’iwh’e:n (For That Purpose—I Consider Things): (Re)writing and (Re)righting Indigenous Menstrual Practices to Intervene on Contemporary Menstrual Discourse and the Politics of Taboo”, *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 1: 21-9.
- Bédard Mazinegiizhigookwe, Renée (2021), “Anishinaabeg Maternal Activism: We Sing a Prayer for the Water”, *Journal of the Motherhood Initiative*, 2: 109-25.
- Cahill, Heather (2001), “Male Appropriation and Medicalization of Childbirth: A Historical Analysis”, *Journal of Advanced Nursing*, 3: 334-42.
- Castro, Arachu (2019), “Witnessing Obstetric Violence during Fieldwork: Notes from Latin America”, *Health and Human Rights Journal*, 1: 103-13
- Coleman, Christian (2017), “Interview: Louise Erdrich”, *Lightspeed: Science Fiction and Fantasy*, 91.
- Densmore, Frances (1929), *Chippewa Customs*, St. Paul, MN, Minnesota Historical Society.
- Dillon, Grace (2016), “Indigenous Futurisms, *Bimaashi Biidaas Mose, Flying and Walking towards You*”, *Extrapolation*, 2: 1-6.
- Dillon, Grace y Pedro Marques (2021), “Taking the Fiction Out of Science Fiction: A Conversation about Indigenous Futurisms”, *e-flux Journal*, 1-8.
- Dodgson, Joan (1999), *Breastfeeding and Weaning Patterns of Urban Ojibwe Women*, Tesis doctoral sin publicar, Minneapolis, Universidad de Minnesota.
- Dodgson, Joan y Roxanne Struthers (2003), “Traditional Breastfeeding Practices of the Ojibwe of Northern Minnesota”, *Health Care for Women International*, 1: 49-61.
- El Parto es Nuestro (2016), “Informe del Observatorio Español de la Violencia Obstétrica”, 25/11/2016. <www.elpartoesnuestro.es/sites/default/files/public/OVO/informeovo2016.pdf>
- Erdrich, Louise (2004), *Love Medicine*, Londres, Harper Perennial.
- (2006), *Tracks*, Londres, Harper Perennial.

- (2013), *The Round House*, Londres, Corsair.
- (2018), *Future Home of the Living God*, Londres, Little, Brown. [2017]
- (2019), *Un futuro hogar para el dios viviente*, Susana de la Higuera Glynne-Jones (trad.), Madrid, Siruela.
- Garcia, Lorraine (2020), “A Concept Analysis of Obstetric Violence in the United States of America”, *Nursing Forum: An Independent Voice for Nursing*, 55: 654-63.
- Gobierno de Venezuela (2007), “Ley orgánica sobre el derecho de las mujeres a una vida libre de violencia”, *Gaceta Oficial de Venezuela*, 23/04/2007. <<https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2008/6604.pdf>>
- Goeman, Mishuana (2008), “(Re)Mapping Indigenous Presence on the Land in Native Women’s Literature”, *American Quarterly*, 2: 295-302.
- Goodman, Leslee (2018), “Women are the first environment: An interview with Mohawk elder Katsi Cook”, *Medium*. <moonmagazineeditor.medium.com/women-are-the-first-environment-an-interview-with-mohawk-elder-katsi-cook-40ae4151c3c0>
- Gunn Allen, Paula (1992), *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions, with a New Preface*, Boston, Beacon Press.
- Hilger, Inez (1951), *Chippewa Child Life and its Cultural Background*, Washington, DC, Smithsonian Institution.
- Hogan, Linda (2007), *Dwellings: A Spiritual History of the Living World*, Nueva York, W.W. Norton.
- Jepson, Jill (2007), “Dimensions of Homing and Displacement in Louise Erdrich’s *Tracks*”, *American Indian Culture and Research Journal*, 2: 25-40.
- Johnston, Basil (1990), *Ojibway Ceremonies*, University of Nebraska Press.
- Kemball, Anna (2022), “Biocolonial Pregnancies: Louise Erdrich’s *Future Home of the Living God* (2017)”, *Med Humanities*, 48: 159-68.
- Kolodny, Annette (1975), *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press.
- Kurup, Seema (2015), *Understanding Louise Erdrich*, Columbia, The University of South Carolina Press.
- Leonard, Stephanie, et al. (2019), “Racial and Ethnic Disparities in Severe Maternal Morbidity Prevalence and Trends”, *Annals of Epistemology*, 30-6.
- Martens, Patricia y Kue Young (1997), “Determinants of Breastfeeding in Four Canadian Ojibwa Communities: A Decision-Making Model”, *American Journal of Human Biology*, 579-93.

- Martínez-Falquina, Silvia (2021), “Feminist Dystopia and Reality in Louise Erdrich’s *Future Home of the Living God* and Leni Zumas’s *Red Clocks*”, *The European Legacy*, 3-4: 270-86.
- Mootz, Kaylee (2020), “The Body and the Archive in Louise Erdrich’s *Future Home of the Living God*”, *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2: 263-76.
- Nabokov, Peter y Robert Easton (1990), *Native American Architecture*, Carolina del Norte, Oxford UP.
- O’Driscoll, Terry, et al. (2011), “Traditional First Nations Birthing Practices: Interviews with Elders in Northwestern Ontario”, *Journal of Obstetrics and Gynaecology Canada*, 1: 24-9.
- Organización Mundial de la Salud (2014), “Prevención y erradicación de la falta de respeto y el maltrato durante la atención del parto en centros de salud”. <www.who.int/es/publications/i/item/WHO-RHR-14.23>
- (2015), “Declaración de la OMS sobre tasas de cesárea”. <www.who.int/es/publications/i/item/WHO-RHR-15.02>
- (2019), “Enfoque basado en los derechos humanos del maltrato y la violencia contra la mujer en los servicios de salud reproductiva, con especial hincapié en la atención del parto y la violencia obstétrica”. <www.ohchr.org/es/calls-for-input/report-human-rights-based-approach-mistreatment-and-obstetric-violence-during>
- (2020), “Mutilación genital femenina”. <www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation>
- Ortiz, Simon (1998), *Speaking for the Generations: Native Writers on Writing*, Arizona, University of Arizona Press.
- Ramirez, Renya (2004), “Healing, Violence, and Native American Women”, *Social Justice*, 4: 103-16.
- Scarberry, Susan (1981), “Land into Flesh: Images of Intimacy”, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 3: 24-28.
- Scheper-Hughes, Nancy y Loic Wacquant (2002), *Commodifying Bodies*, Londres, SAGE.
- Scott, Conrad (2022), “‘Changing Landscapes’: Ecocritical Dystopianism in Contemporary Indigenous SF Literature”, *Transmotion*, 1: 10-38.
- Shaw, Kristen (2022), “Reproductive Futurism, Indigenous Futurism, and the (Non)Human to Come in Louise Erdrich’s *Future Home of the Living God*”, *Technologies of Feminist Speculative Fiction Gender, Artificial Life, and the Politics of Reproduction*, 1: 321-44.
- Sociedad Internacional de Ultrasonido en Obstetricia y Ginecología (ISUOG) (2010), “Guías prácticas para la realización de la exploración ecográfica fetal de rutina en el segundo trimestre”, *ISUOG*.

www.isuog.org/asset/445A2E93-C814-42E1-A3B5C4979B0F23AA/

- Stanley, Ben (2022), “Cornmeal Pancakes to Stave Off the Apocalypse’: Ordinary Food in ‘Poison’ and *Future Home of the Living God*”, *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 1-20.
- Wright, Anne, et al. (1993), “Cultural Interpretations and Intracultural Variability in Navajo Beliefs about Breastfeeding”, *American Ethnologist*, 4: 781-96.
- Wright, Mary (2003), “The Woman’s Lodge: Constructing Gender on the Nineteenth-Century Pacific Northwest Plateau”, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 1: 1-18.



MISCEL·LÀNIA

A GILDED AWAKENING: OTHERING THE NEW WOMAN NARRATIVE IN ANZIA YEZIERSKA'S SHORT FICTION

MARÍA ABIZANDA-CARDONA
Universidad de Zaragoza

The Progressive Era's New Woman, epitomized in Edna Pontellier's awakening, has been hailed as an icon of feminist rebellion. Recent scholarship, however, has interrogated the subversive potential of this icon, exposing its conservatist purchase on classism, eugenics, and white supremacy. Drawing from this intersectional inquiry into New Woman activism and literary production, this paper examines the short fiction of the Polish-American New Woman writer Anzia Yezierska (1880-1970). Through the appropriation of the awakening narrative, Yezierska sheds light on the failure of the first-wave feminist project to empower women in outsider locations and proposes alternative paths to liberation construed upon the working-class, Jewish values of community and solidarity, thus putting forward an alternative to the exclusionary designs of white feminism and anticipating intersectional demands by second and third wave feminism.

KEYWORDS: New Woman, awakening, Anzia Yezierska, Jewish feminism, intersectionality.

Un despertament daurat: la reescriptura de la narrativa New Woman a la ficció curta d'Anzia Yezierska

La New Woman de l'Era Progressista estatunidenca, personificada en el despertament d'Edna Pontellier, ha estat una icona de la lluita feminista. Tot i així, la crítica més recent ha qüestionat el veritable potencial contestatari de la New Woman, tenint en compte la seva implicació en polítiques classistes, supremacistes blanques i eugenèsiques. A partir d'una aproximació interseccional a l'activisme i a la producció literària de la "New Woman", aquest article examina un corpus d'històries curtes de l'escriptora jueva-estatunidenca Anzia Yezierska (1880-1970). A través de la reescriptura de la narrativa del despertament, Yezierska exposa les limitacions del feminisme de la primera onada per empoderar dones no privilegiades i proposa alternatives cap a l'emancipació feminista construïdes sobre els valors de comunitat i solidaritat propis de les classes treballadores jueves. Yezierska proposa, per tant, una alternativa al projecte elitista de la "New Woman" i avança les demandes d'interseccionalitat que es convertirien en lema durant la segona i la tercera onada del feminisme.

PARAULES CLAU: New Woman, despertament, Anzia Yezierska, feminisme jueu, interseccionalitat.

Un despertar dorado: la reescritura de la narrativa New Woman en la ficción corta de Anzia Yezierska

La Nueva Mujer de la Era Progresista estadounidense, personificada en el despertar de Edna Pontellier, es un icono feminista. Sin embargo, estudios recientes han cuestionado su potencial subversivo, denunciando sus políticas clasistas, supremacistas blancas y eugénicas. Partiendo de esta aproximación interseccional al activismo y producción literaria de la "New Woman", este artículo examina un corpus de historias cortas de la escritora judío-estadounidense Anzia Yezierska (1880-1970). A través de la reescritura de la narrativa del despertar, Yezierska expone las limitaciones del feminismo de primera ola para empoderar a mujeres no privilegiadas y propone alternativas hacia la emancipación feminista construidas sobre los valores de comunidad y solidaridad propios de la clase trabajadora judía. Así, propone una alternativa al proyecto elitista de la "New Woman" y se adelanta a las demandas interseccionales del feminismo de segunda y tercera ola.

PALABRAS CLAVE: Nueva mujer, despertar, Anzia Yezierska, feminismo judío, interseccionalidad.

Since its reappraisal as a first-wave feminist classic by 1960s' gynocriticism, Edna Pontellier's awakening to artistic and sexual freedom in Kate Chopin's eponymous novel has been consecrated as the most vivid image of the American New Woman's revolt in public and critics' minds alike. In the wake of growing intersectionality within the feminist movement, however, critics such as Elizabeth Ammons have reconsidered the actual iconoclastic potential of this enduring cultural icon. White feminist criticism, she contends, has failed to acknowledge Edna's epiphany for what it is, an "utterly individualistic and solipsistic white female fantasy of freedom", purchased on the backs of "women of other races and a lower class, whose namelessness, facelessness, and voicelessness record a much more profound oppression" than Edna's (1992: 75).

Ammons' revision of *The Awakening* as a "narrative of sororal oppression across race and class" (1992: 75) is symptomatic of the recent turn in critical inquiry of New Woman activism and fiction, which has come to interrogate the progressive politics of the New Woman to expose their conservative ideological bias. Scholarship since the turn of the century has approached New Woman writing in relation to the exhilarating cultural and socio-political advances of the Progressive Era. If critical attention had mostly delved into the challenges to Victorian gender roles of first-wave feminism, recent works such as Ammons' *Conflicting Stories* (1992) and *Tricksterism in Turn-of-the-Century American Literature* (1994), Iveta Jusová's *The New Woman and the Empire* (2005), Angelique Richardson's *The New Woman in Fiction and Fact* (2000), or Charlotte Rich's *Transcending the New Woman* (2009) have moved beyond white Anglo-American perspectives to scrutinize the connections of New Woman ideology with racism, imperialism, classism, eugenics, and other conservative impulses that permeated the gilded progressiveness of the era. These new inquiries into the shortcomings of the New Woman's rebellion

have allowed gynocritic scholars such as Elaine Showalter or Ann Heilmann to draw productive parallelisms between first-wave feminism and the women's rights struggle of the 1960s and 70s, and have also lent prominence to an emerging corpus of dissenting voices by non-white New Woman writers such as the Polish-American Anzia Yezierska, the Chinese-American Sui Sin Far, the African American Alice Dunbar Nelson, the Native American Zitkala-Sa or the Chicana Maria Cristina Mena, whose works are becoming widely available for the reading public.

Building on this thrust toward an intersectional criticism of New Woman fiction, this paper focuses on a corpus of short stories by the Jewish-American author Anzia Yezierska to analyze her denunciation of the racial and class shortcomings of white feminism in the Progressive Era. Through the revision of the awakening plot, the hallmark motif of canonical New Woman fiction, Yezierska partakes in the first-wave feminist quest for liberation, but also sheds light on white feminists' failure to form cross-class or cross-racial alliances. As she thematizes the otherwise overlooked experiences of non-white, lower-class women, she imagines alternative paths for a feminism based upon difference and inclusion, anticipating the intersectional demands and designs for inclusive feminism that would become the watchword of the second and third waves.

Locating the New Woman: The Gilded Age and the progressive movement

The rise of the New Woman movement was coetaneous to the Gilded Age and the Progressive Era, two periods that straddle the turn of the 20th century. During the Gilded Age, the United States underwent a period of rapid demographic, industrial and territorial expansion. This façade of economic growth and materialism hid a reality of social inequality and unrest. Worker masses were housed in substandard slums, big business forged corrupt alliances with political parties, dismaying disparities of wealth between workers and “the leisure class” were created (Veblen, 1899), sparking continual labor conflict; and immigrants and African Americans faced systemic segregation, violence, and disenfranchisement.

Growing awareness of this social unrest and frustration toward the unresponsiveness of traditional politics triggered the rise of various reform groups that would be amalgamated into the Progressive movement. Drawing together a variety of strands, ranging from temperance and prohibition to charity organizations and the settlement-house movement, the Progressive crusade espoused the optimistic ethos of the Protestant social gospel and advocated for governmental reform. In general, Progressive crusaders embraced a moderate political stance, short-circuiting the wholesale overhaul of

the system supported by their more radical socialist counterparts. Moreover, as Heller and Rudnick note, New Politics systematically ran up against the “brick wall” of racism and classism (1991: 7). Despite their insistence on solidarity and association, middle-class reformers never challenged racial segregation, tolerating the disenfranchisement of African American, Natives, and immigrants. Reformers also sanctioned imperialist expansion, grounded on notions of white supremacy (McGerr, 2005: 216). A similar patronizing attitude was assumed in their stance toward lower and immigrant classes, particularly within the charity movement that is the object of one of Yeziarska’s stories under consideration in this article, which blamed poverty on immorality, indulgence, and vice, and sought to “uplift” the destitute by subjecting their personal lives to moralizing audits that humiliated and alienated them (Perry and Smith, 2006: 69). The role of white women was especially relevant in this uplifting enterprise, due to their traditional conception as symbolic guardians of American morals and manners (Rudnick, 1991: 74).

In short, despite their lobbying for social responsibility and welfare reform, the Progressive movement fell into contradiction or, as Buenker terms it, “double-talk” in its subscribing to racist and classist policies (1991: 24). A similar self-defeating failure to enact radically empowering social change can be pinned down in the contemporary rise of the New Woman, who was both product and harbinger of the Progressive moment.

The conspicuous absences of New Woman feminism

In her account of the crisis of Victorianism at the turn of the century, Sally Ledger describes the Progressive Era as

An excitingly volatile transitional period; a time when cultural politics were caught between two ages, the Victorian and the modern; a time fraught both with anxiety and with an exhilarating sense of possibility. (1995: 22)

The Progressive Era was indeed a heady age for women. By the turn of the century, educational and professional opportunities for middle-class white women had expanded dramatically. Together with the significant drop in birth rates and the delay of marriage, there emerged a class of college-educated, career-oriented women who sought intellectual stimulation and socialization in women’s clubs. Besides, the notable presence of women among the ranks of the Progressive movement had turned an unprecedented spotlight on female reformers, who acquired an experience in organizational activism that would prove crucial for the rise of first-wave feminism.

In this context, there rose associations of women demanding the right to access the public sphere, crystallizing into political action the debate on “the woman question” which had been simmering throughout the 19th century (Abrams, 2002: 280). These feminist reformers have come to be grouped under the umbrella term “New Woman”, referring to the social and literary phenomenon that flourished in the Anglo-American context from the 1890s through the 1910s, advocating “a liberatory new concept of womanhood that departed from Victorian propriety” (Rich, 2009: 1). Demands by New Woman activism encompassed the expansion of the privileges granted to middle-class men: control over property, academic education, professional opportunities, and suffrage; as well as criticism of the institution of marriage, prostitution, and the sexual double standard enjoyed by men. These campaigns culminated in the passage of the 19th Amendment in 1919, which extended the right of suffrage to women after extensive activism by the National American Women Suffrage Association.

The “exhilarating sense of possibility” created by the New Woman was met with anxiety and hostility (Ledger, 1995: 22). Her challenge to male supremacy was repeatedly demonized in the press, which drew dubious connections between her and the rising socialist parties and described the New Woman in a vocabulary of apocalypse and insurrection, painting the picture of “an anarchic figure who threatened to turn the world upside down in a wild carnival of social and sexual misrule” (Showalter, 1990: 38). Yet, neither the radically subversive potential described by the contemporary press, nor the iconoclastic rebellion against Victorianism sympathetically ascribed to her in our collective imaginary, correspond with the New Woman’s actual goals and achievements, which indeed ran up against the same racial and class barriers as Progressive Era’s New Politics. The traditionally enshrined manifestation of the New Woman activist presents a white, well-educated, urban, Protestant woman, individualistic and privileged in her economic security, most famously associated with Kate Chopin’s heroine Edna Pontellier. The striking absence of non-white or lower-class women from the movement’s forefront should give us pause: while earlier scholarship ascribed it to their disinterest in the woman’s cause, the latest turn of critical inquiry toward intersectional readings of the New Woman discloses how the Edna Pontellier type was often “blind to her own privilege and power to oppress” (Ammons, 1991: 95), and articulated her feminist identity in collusion with hierarchical notions of race and class, thus alienating her racialized and lower-class sisters from the feminist project.

In fact, despite the rising numbers of educated, career-oriented African American activists, the rhetoric of solidarity and association voiced by New Woman activism failed to encompass Black women, who were marginalized

from the movement.¹ Working women's specific demands were likewise ignored by the privileged New Woman, who showed little sympathy for the socialist leanings of the mobs and adopted a patronizing, bourgeois outlook. Indeed, the uplifting charity labor conducted by women's clubs often translated into imperialist practices of acculturation of the African American and immigrant masses, which did not guarantee their entrance into civil rights or material prosperity as much as their forced assimilation to white ideals, to the point of being dubbed "eugenic" by critics such as Richardson (2004). This erasure of the experiences and demands of underprivileged communities from New Woman feminism was sanctioned by the foregrounding of gender discrimination and the idea of women as an oppressed sexual caste in activist discourses. This focus on gender, as bell hooks discloses, allowed white women to "erase and deny difference, eliminate race from the picture, to take center stage, and claim the movement as theirs", projecting a "utopian vision of sisterhood" that downplayed racial and class hierarchies among women (2000: 56).²

Thus, white feminists failed to appreciate the transgressive possibilities that emerged from the non-white, lower-class experience. For instance, the egalitarianism that characterized the extended networks of kinship among African Americans was pathologized and discarded by the charity movement in favor of the Western nuclear structure (Davis, 1983: 22). Likewise, the politically charged feelings of solidarity and association harbored between racialized and working women and men were downplayed in favor of the

¹ African American women were systematically excluded from white women's reform clubs. Besides, many New Woman activists staunchly opposed the enfranchisement of black men on the grounds that it would render them superior to the more "deserving" upper-class white women. For instance, the famous suffrage leader Elizabeth Cady Stanton argued that universal male suffrage was but a form of "adding power to hold women at bay" and that "it is better to be the slave of an educated white man, than of a degraded, ignorant black one" (Stanton et al., 1887: 94).

² The espousing of white supremacist notions by New Woman leaders proves particularly hypocritical if read beside the analogy between women's oppression and slavery that was repeatedly invoked in abolitionist and early feminist discourses. Once basic citizenship was granted to the African American population under the 13th Amendment, Progressive feminism shifted from this foregrounding of common oppression to a focus on gender discrimination, again illustrated by Stanton in her 1860 speech before the New York Legislature: "The woman may sit at the same table and eat with the white man; the free negro may hold property and vote. The woman may sit in the same pew with the white man in church; the free negro may enter the pulpit and preach. Now, with the black man's right to suffrage, it is evident that the prejudice against sex is more deeply rooted and more unreasonably maintained than that against color" (2001: 548).

common banner of gender oppression and the middle-class values of individualism and personal achievement.

Writing the New Woman: Narratives of awakening

These contested understandings and demands of the first-wave feminist icon permeated her translation into literature, which became “an ideological site for the struggle to (re)define gender, class, and race” and the primary vehicle for the formulation and popularization of feminist ideology (Gere, 1997: 141). Hence, the diverse body of New Woman fiction proves a privileged medium to study the points of intersection and friction, similarity and difference, within the first-wave feminist movement.

The Progressive Era witnessed an unprecedented flourishing of women writing in America, energized by the New Woman feminist endeavor.³ Although in no way a homogenous body of work, New Woman fiction can be located in the realist tradition, drawing from the muckraking practice of the press for the creation of programmatic narratives and protest literature. New Woman writings contested stereotypical images of womanhood, and furthered the feminist cause, shedding light on issues of sexual exploitation, the failure of marriage and Victorian notions of romantic love and sexuality, and creating unruly heroines who actively disrupted male authority and Victorian conventions (Heilmann, 1998: 22). Indeed, the authors of New Woman fiction often epitomized in their own lives this liberated ideal.

Despite this focus on feminist emancipation, the subversive politics of New Woman literary production were also tainted by the racial and class biases that co-opted its activism. As Heilmann notes, in best-known New Woman fiction feminist solidarity was limited to upper or middle-class women (1998: 59). Workers were rarely brought into the spotlight; if so, narratives channeled stereotypical and paternalistic depictions, and relations between middle-class, white women and their lower-class and racialized counterparts were usually those of wife and mistress or lady and servant. A similar bias has dictated the New Woman authors enshrined as canonical, as critics have privileged Anglo-Saxon, upper-class writers such as Kate Chopin, Charlotte Perkins Gilman, Edith Wharton, Willa Cather, or Mona Caird. Even though this period saw an unprecedented number of literary works by immigrants and African Americans, their accomplishments have been relegated to the margins of scholarship and deprived of a reading public.

³ The growth of New Woman writing was accompanied by the rise of alternative reading practices, such as the creation of feminist press publications, women’s bookstores, or reading clubs within the ranks of women’s organizations (Green, 2003: 224).

A particularly idiosyncratic element of New Woman writing is the awakening plot, pinned down by Susan Rosowski as the cornerstone of hallmark works of New Woman fiction such as Chopin's *The Awakening* and "Wiser than a God", Gustave Flaubert's *Madame Bovary*, and the writings of George Elliot and Willa Cather. These narratives revolve around the women protagonists' epiphanic awakening to their wish for personal, intellectual, and artistic realization, in a society that expected women to define themselves through love, marriage, and motherhood. In many awakening narratives, such as *The Awakening* or "Wiser than a God", artistic creation is the protagonists' vehicle toward self-definition and the acquisition of personal and political agency. Indeed, Chopin's novella has been proclaimed as the "distilled example of the novel of awakening" (Rosowski, 1987: 44) in its portrayal of Edna Pontellier's pursuit of self-definition, agency, and independence as she steps out of her expected role as mother and wife, inextricably linked to her passion for music and painting as tools for self-expression. As Rosowski notes, this endeavor toward self-definition implies a dual movement, "both inward to self-knowledge and outward, toward awareness of social, ethical, and philosophical truths" (1987: 58). The acquisition of knowledge about the self and the outer world triggers "an awakening to limitations" (43), as the protagonists' "imaginative release" is frustrated by the restrictions they face in their public roles as women under the regime of Victorian gender roles (46).

In spite of the renewed attention paid to multiethnic New Woman writers since the turn of the century, the prevalence of the awakening theme in the works of New Woman writers outside the canon has remained relatively underexplored. Awakenings, this paper contends, are a recurrent motif in the fiction of multiethnic New Woman writers, who harness their protagonists' epiphanies both to showcase the constraints of Victorian True Womanhood, in the fashion of the model identified by Rosowski, and to expose the foibles of the Edna Pontellier type's liberation for those in outsider racial and class positions. If, according to Rosowski, New Woman fictions revolve around "an awakening to limitations" (1987: 43), the rewritings of this motif by multiethnic writers shed light on the limitations of Progressive New Woman feminism. In this vein, the following sections will examine two short stories by the Jewish-American New Woman writer Anzia Yezierska, which rehearse the awakening plot to denounce the racist and classist prejudices that permeated the New Woman's enterprise and propose alternative paths to liberation constructed on solidarity, difference, and hybridity rather than on individualism and exclusion.

Anzia Yeziarska: The New Woman of the tenements

The Progressive Era witnessed an upsurge in Jewish population immigrating from Eastern Europe. In the new continent, Jewish women faced a double alienation. On the one hand, Orthodox Judaism imposed rigid gender divisions, allocating religious and intellectual power to men. On the other, Eastern European women were constructed as promiscuous and exotic Others and met with rampant Nativist xenophobia in the New World (Zaborowska, 1995: 29), to the extent that the entrance of single women into the country was forbidden for fear of potential miscegenation with native-born men.

The Eastern European collective became the object of the assimilationist rhetoric of the Progressive New Woman, materialized in settlement homes and charity programs that entertained a conception of immigrants as an outsider group in need of intervention and reform. Despite the New Woman's promises of uplifting, Jewish women were excluded from her emancipatory enterprise, as they were deemed inferior and potentially disruptive due to their links with labor movements (Zaborowska, 1995: 23). Yet, an intersectional approach to the Jewish woman's situation shows that, despite the stereotypical defenselessness that inflamed Progressive uplifting discourses, the working-class and Jewish location of Eastern European women lent them a gateway into organizational activism unavailable for their old-stock American counterparts. As Paula Hyman notes in her overview of Jewish women's radical tradition, Judaism allowed women a great deal of autonomy in the secular sphere, as they were expected to provide economic support for the family and work toward social welfare (1991: 224). By the turn of the century, the rise of *Haskalah* and socialism reinforced this legacy of autonomy and relative equality outside the home. Early working experiences wielded Jewish women an arena to exercise political struggle, as well as cemented a sense of partnership with their working-class brothers. Besides, the urban community of the ghetto provided a base for grassroots political action,⁴ which Jewish women harnessed to campaign for feminist issues such as birth control and women's suffrage. This legacy of alternative New Womanhood put forward by the experience of the Jewish immigrant takes a central role in the writings of Anzia Yeziarska.

Yeziarska was born in the 1880s in today's Poland and entered the U.S. months before the opening of Ellis Island. Recoiling from ideals of domesticity, Yeziarska moved out of the family home at an early age, risking scandal and shame. While attending night school, she supported herself by working

⁴ According to Hyman, at least one quarter of unionized women in the 1920s' United States were Jewish (1991: 229). Jewish women were also responsible for boycotts and mass strikes against rises in food prices and rents throughout the 20th century.

menial jobs as laundress, waitress, and sewing machine operator. Around the age of twenty, she moved into the Clara de Hirsch home for working girls, where wealthy patrons sponsored her tuition at Columbia University. Despite Yeziarska's craving for a liberal arts education, her benefactresses pushed her, benevolently if condescendingly, to pursue a training in domestic science. Finding no joy in the teaching career, she turned to writing in her late twenties. She also contrived two unconventional marriages through secular rites with two of her close friends, the first one lasting only one day. After her second betrothal, Yeziarska led the life of a wife and mother for two years, but bent on her desire to pursue creative writing, she divorced and renounced the custody of her daughter. The inclusion of "The Fat of the Land" in the volume *Best Short Stories of 1919* was the starting gun for her overnight success: between 1921 and 1932 she produced four novels and two collections of short stories, sold the film rights of *Hungry Hearts* to a Hollywood studio, and rubbed shoulders with the literary *haut monde*. Yet, partly because of the deep alienation she felt in this elite environment and also due to the loss of interest in her accounts of immigrant hardships with the onset of the Great Depression, Yeziarska fell into oblivion and died a forgotten author in 1970.

Her stellar rise from the sweatshop to stardom was hailed by contemporary press as an instance of the rags-to-riches ascent that the American "mother of exiles" offered to the immigrant masses. However, this "sweatshop Cinderella" narrative, upheld by her daughter's partial biography *Anzia Yeziarska: A Writer's Life* (1988), fails to account for Yeziarska's militant criticism of the racial and class prejudice that made the American dream nothing but a mirage. As can be inferred from the biographical account given above, Yeziarska subscribed to the New Woman's endeavor to live on her own terms, eschewing the patriarchal notions imposed by both orthodox Judaism and American Victorianism. Although not known to have supported any particular organization, Yeziarska was actively engaged with feminist issues throughout her life: she voiced a revolutionary view of marriage as "a mental companionship", divorced twice, used birth control, and kept up with radical literature produced by feminist and socialist circles. She also took part in local projects to collectivize domestic duties through cooperative nurseries, kitchens, and laundries and was associated with members of the Heterodoxy group (Edmunds, 2011: 407).

Yeziarska's experiences of assimilation and militant feminist convictions were thematized in her writings, which revolved around young women's struggles to lift themselves from material and spiritual poverty, battling against the workings of patriarchy and the racist and classist prejudice of old-stock Americans. This portrayal of the immigrant woman's experience faced

with the particularities of the Progressive Era granted Yeziarska's consecration as a pioneer of Jewish-American feminism under the canopy of gynocriticism, along with her contemporaries Emma Lazarus, Mary Antin, and Edna Ferber. Following this approach, the ensuing sections will focus on two short stories from the collection *Hungry Hearts* —“The Lost ‘Beautifulness’” (1920) and “My Own People” (1920)— to illustrate Yeziarska's denunciation of the shortcomings of first-wave New Politics and her imagining of an alternative New Womanhood built from the location and values of the tenements through the reworking of the awakening plot.

“The Lost ‘Beautifulness’” and “My Own People” (1920)

In “The Lost ‘Beautifulness’”, Hanneh Hayyeh is an immigrant laundress who does domestic work for the upper-class suffragette Mrs. Preston. The latter inflames Hanneh with promises of how American democracy is to give everybody “a chance to lift up his head like a person, to bring together the people on top who got everything and on the bottom who got nothing”, to make “everybody in America with everybody alike” (69). This new-found democratic conviction unleashes in Hanneh a wish to “make [herself] for an American” (Yeziarska, 1920a: 69), articulated as an aspiration for artistic self-expression, in particular through the refurbishing of her tenement flat's kitchen. Against her husband's wishes, she pinches pennies for months to afford to make up the room, which she paints white in the fashion of Mrs. Preston's lodgings. The kitchen's “beautifulness” makes Hanneh, who is tired of living like “a pig with my nose to the earth, all the time only pinching and scraping for bread and rent”, forget that she is only “a nobody, feel [she is] also a person”, and lifts her “with high thoughts” of dignity and democracy (68-69). The room is likewise admired by Hanneh's neighbors and patroness, who significantly assures her that she is not a “nobody” but an “artist” (78). However, when the flat's landlord finds out about the renovations, he raises Hanneh's rent and dismisses her complaints, arguing that “if you can't pay, somebody else will. In America everybody looks out for himself” (82). Bewildered and devoid of her brief joy, Hannah cuts down on her meat and milk to afford rent, but the landlord raises it again. Upon hearing the news, Mrs. Preston offers her economic help, but Hannah recoils at the suggestion and puts forward a call for social justice worth quoting at length, as it forces Mrs. Preston, a stand-in for the Progressive New Woman, to awaken to her own blindness:

“Ain't I hurt enough without you having to hurt me yet with charity? You want to give me hush money to swallow down an unrightness that burns my flesh? I want justice.”

The woman's words were like bullets that shot through the static security of Mrs. Preston's life. She realized with a guilty pang that while strawberries and cream were being served at her table in January, Hanneh Hayyeh had doubtless gone without a square meal in months.

"We can't change the order of things overnight," faltered Mrs. Preston, baffled and bewildered by Hanneh Hayyeh's defiance of her proffered [sic] aid.

"Change things? There's got to be a change!" cried Hanneh Hayyeh with renewed intensity. "The world as it is is not to live any longer. You was always telling me that the lowest nobody got something to give to America. And that's what I got to give to America—the last breath in my body for justice."

"Hanneh Hayyeh," said Mrs. Preston, with feeling, "these laws are far from just, but they are all we have so far. Give us time. We are young. We are still learning. We're doing our best."

Numb with suffering, the woman of the ghetto looked straight into the eyes of Mrs. Preston. "And you too—you too hold by the landlord's side?—Oi—I see! Perhaps you too got property out by agents. Nothing can hurt me no more—And you always stood out to me in my dreams as the angel from love and beautifulness. You always made-believe to me that you're only for democracy." (Yeziarska, 1920a: 88-90)

After this inflammatory speech, Hanneh hauls her landlord into court, but is denied any rights over the flat and subsequently evicted. To spite her landlord, she tears down the "beautifulness" of the kitchen, but in so doing "kills her own soul, the pulse of her own flesh" (Yeziarska, 1920a: 95). The end of the story depicts Hanneh, "cowering and broken" (96), stood with her belongings under the rain.

As shown by this summary, "The Lost 'Beautifulness'" features a working-class woman's awakening to the possibilities of fulfillment and independence promised by the New Woman Progressive endeavor, realized through artistic creation. As in Chopin's novel, Hanneh's "consuming passion for beauty" acquires wider political meaning (Yeziarska, 1920a: 78): her determination to show her patroness "what's in me, that I know what beautiful is" (78) is not only an attempt at personal self-definition, but also at being uplifted into the dignity pledged to immigrant newcomers by the American *mother of exiles*,

materialized in the access to art and beauty. The political significance of this enterprise is particularly poignant if we consider that Hannah targets the idiosyncratic locus of women's subjugation, the kitchen, which can be read as an attempt to "open up the sky" on women's restricted domestic sphere (77), bringing about political agency and empowerment.

However, as is the case in prototypical New Woman awakening plots, Hanneh's path toward personal and political realization is short-circuited by "an awakening to limitations" imposed by the outer world (Rosowski, 1987: 43). Her pursuit of beauty and dignification is truncated by the inexorable machinery of the individualist capitalist market and the reproduction of inequalities under American democracy, which runs over the weakest members of society if they try to "lift up [their] head" and transcend the subhuman status allotted to them (Yeziarska, 1920a: 69). The limitations of the Progressive democratic ideals to combat these mechanisms of inequality are exposed by Mrs. Preston's awakening to the lack of universality of her position as a white, upper-class suffragette. Hanneh and Mrs. Preston's double realization evidences that the New Woman's endeavor for artistic self-definition and political liberation is short-lived for those unprotected by her class and racial privileges, those who must suffer the gap between the era's gilded New Politics and its reality of social inequality. Despite her lip service to reformist and democratic tenets, Mrs. Preston fails to materialize them into any effective help when her friend is in need, and her offer of money strikes as patronizing and unavailing. The suffragette's hypocritical inaction and collusion with the landlord's interests become particularly poignant in contrast with Hanneh's stubborn fight for democratic ideals, which reverses the nativist self-congratulatory rhetoric that fueled the acculturating interventions of the Progressive movement by posing a lower-class immigrant, in theory backward and in need of enlightenment, as the lone custodian of the all-American values of equality, democracy, and meritocracy, against the passive and complicit figure of the Anglo-Saxon suffragette.

A similarly futile attempt at enacting the New Woman's promises of progressiveness and association is pointed out by Yeziarska in her writings about charity work, which was one of the hallmark fields of action of first-wave feminist organizations.⁵ The alienating politics of charity workers take center stage in Yeziarska's "My Own People". In this story, the aspiring writer Sophie Sapinsky rents a room of her own in a squalid tenement bedsit, sublet by the

⁵ For a detailed reading of the surveillance politics of Progressive Era charity settlements as depicted in Yeziarska's production, see Rebeca E. Campos' article "Charity Institutions as Networks of Power: How Anzia Yeziarska's Characters Resist Philanthropic Surveillance" (2017).

immigrant housewife Hanneh Breineh, aiming to devote herself to artistic creation. Despite her initial intention to focus exclusively on her writing, Sophie gradually empathizes with her landlady's despair at her children's starvation and the ludicrous help of the charity workers, who teach them "how poor people should live without meat, without milk, without butter, and without eggs", while failing to provide the financial stability that would allow her children to attend school rather than work (Yeziarska, 1920b: 244). Sophie is invited to share with the family a cake and a bottle of wine, sent by a friend from the old continent, but their communion-like feast is interrupted by an unannounced "friendly visitor" of the charities sent to monitor the immigrant families' behavior. At the sight of their merrymaking, the charity worker inspects the husband's correspondence, and upon finding references to previous food gifts from friends, she charges them with "intent to deceive and obtain assistance by dishonest means" (246). After the "friendly visitor" has left the slums in her limousine, Hanneh laments to herself: "What will she do now? Will we get no more dry bread from the charities because once we ate cake?" (244).

Much like "The Lost 'Beautifulness'", "My Own People" criticizes the ineffectual policies of the Progressive Movement, which catechized about the Americanization of immigrants and the alleviation of their poverty, while often working to preserve the gap between lower and middle classes, old-stock Americans and racialized newcomers. More cogently, the short story also revisits the New Woman narrative of artistic and political awakening, this time formulating an alternative way toward liberation that strays away from the straitjacket of individualist white feminism toward an ethos of empathy and solidarity based on the reclaiming of working-class and ethnic values.

In the fashion of Edna Pontellier's retirement to her "pigeon house" in *The Awakening*, which again offers fertile ground for comparison, in "My Own People" the aspiring writer Sophie rents Hanneh's bedsit as a "room of her own" where she can "be by herself and think", and achieve artistic realization and personal independence (Yeziarska, 1920b: 228). This individualist enterprise of artistic creation, which Ammons associates with the tradition of "controlled, intellectual, white Anglo-Saxon Protestant patriarchal art" (1992: 164), demands a radical isolation from the community: to achieve success, Sophie must leave her family behind and sacrifice "all comfort, all association, for solitude and its golden possibilities" (Yeziarska, 1920b: 232). Yet, neither this "uprooting of her past" nor her life-long efforts to combine a stifling sweatshop job and a meager night-school education to afford this artistic isolation bear the expected fruit (228). Despite her weeks of strenuous efforts in her particular "pigeon house", drafting and discarding titles for her essays fashioned after the Emersonian tradition", she can only produce "flat, dead

words” that fail to register “the intensity of experience, the surge of emotion that had been hers when she wrote, the life-beat and the passion she had poured into them” (229). As in “The Lost ‘Beautifulness’”, then, the path toward artistic achievement and personal fulfillment rehearsed by New Woman awakening narratives, which posit the community as a hurdle for self-definition, proves barren for the working-class immigrant.

Sophie finds her way out of this *cul-de-sac* through the identification with the community of the tenement, in an epiphanic moment that brings about her true awakening to artistic and political agency. Hanneh’s outrage against the abuses of the Progressive charity system, much like Hanneh Hayyeh’s outburst in “‘The Lost ‘Beautifulness’”, offers Sophie a new source of identification and inspiration. Suddenly, the Emersonian essays she devotedly studied seem to her “stiff and wooden” compared with Hanneh’s “bubbling phrases”, which “dance with a thousand colors” and “burn through the depths of every experience” (Yeziarska, 1920b: 242). Ammons associates Hanneh’s passionate words with the “inherited female Jewish oral tradition” (1992: 164), in contraposition to the patriarchal literary tradition which bears no personal or artistic realization for the aspiring Jewish-American writer. If Sophie’s sublet “room of her own” stood for individualism and isolation, in turn Hanneh represents the values of solidarity and community, particularly in the Jewish-specific iteration of *tsdokeh*:⁶ despite their staggering poverty, she does not hesitate to invite Sophie into their feast, and treats her “like a mother in her own home” (Yeziarska, 1920b: 227). This notion of selfless solidarity is shared by the tenement community: Hanneh’s husband gives all he has to his children, the herring-woman reserves bargains for her neighbors, and the tenement shoemaker patches up the shoes of children for free and shares with them “the last bite from his mouth” (248). This empathy between equals is constructed as a specifically lower-class value, placed in contrast with the trickle-down, self-interested sympathy of the assimilated, upper-class “friendly visitors” of the charities.

Sophie, who had alienated herself from this Jewish, working-class community attempting to follow the path of the white New Woman artist,

⁶ *Tsdokeh*, a Hebrew word meaning “social justice”, refers to a religious and social tradition of charity in Jewish communities, which dictated beneficence as a duty of each member of the community according to their resources, and conceived it not as charity, but as a form of social fairness and responsibility for communal welfare. Within this paradigm, the relation between donor and recipient is one of equality and interdependence, and donations are often anonymous. The *tsdokeh* tradition stands in sharp contrast with the practices of philanthropy carried out by Progressive charity networks, which deprived the recipient of dignity and privacy and were harnessed as a form of public self-congratulation for the donor.

becomes aware of her own belonging to this collective through the emphatic identification of her plight with Hanneh's:

Suddenly Sophie's resentment for her lost morning was forgotten. The crying waste of Hanneh Breineh's life lay open before her eyes like pictures in a book. She saw her own life in Hanneh Breineh's life. Her efforts to write were like Hanneh Breineh's efforts to feed her children. Behind her life and Hanneh Breineh's life she saw the massed ghosts of thousands upon thousands beating—beating out their hearts against rock barriers. (Yeziarska, 1920b: 242)

This awakening fills Sophie "with a drunken rapture to create", an urge to capture the "real life" of those "massed ghosts of thousands" in her writings (Yeziarska, 1920b: 242), to produce art that inscribes the *located* experience of her people rather than imitating Emersonian—that is, upper-class, Anglo-Saxon—models. At the end of the story, Sophie achieves the longed-for artistic fulfillment and becomes part of the community's network of empathy, like Yeziarska herself, through her artistic choice to represent "her own people": Presently the barriers burst. Something in her began pouring itself out. She felt for her pencil – paper – and began to write. Whether she reached out to God or man she knew not, but she wrote on and on all through that night. The gray light entering her grated window told her that beyond was dawn. Sophie looked up: "'Ach! At last it writes itself in me!" she whispered triumphantly. "It's not me – it's their cries – my own people – crying in me! Hanneh Breineh, Shmendrik, they will not be stilled in me, till all America stops to listen." (Yeziarska, 1920b: 249)

If in New Woman texts artistic realization is equated with self-definition and feminist liberation, then this awakening spells an alternative path to emancipation, built upon embracing the subversive possibilities of the inter-class and inter-racial alliances within the Jewish community that were downplayed by the white feminists' exclusive focus on gender. In Yeziarska's tenelements, the characters' distance from the American norm—deemed a sign of backwardness under the Progressive assimilationist rhetoric—becomes the steppingstone to achieve personal expression, artistic success, and political agency. Yeziarska, then, denounces the narrow liberation offered by the Edna Pontellier type for those lacking her social and racial status, and lays bare the pro-status quo agenda that informed much progressive activism. Against these faulty models, her stories imagine the possibility of a Jewish, working-class New Womanhood that inscribes difference within the feminist struggle, anticipating the claim for emancipatory *politics of location* that second-wave intersectional feminists would make half a century later, best voiced in the Combahee River Collective statement: "We believe that the most profound

and potentially most radical politics come directly out of our own identity” (1979: 365).

Indeed, second-wave feminism shared many of the impulses and contradictions of the turn-of-the-century New Woman, both in the co-opting of the movement by ethnocentric white activists and in the response of their less privileged counterparts. In both historical moments, the movement’s *sisters outsiders* denounced the conniving role of white activists in the exploitation of racialized and working-class communities, as well as the generalizing of middle-class, white experiences into a universal or essentialist understanding of womanhood. Against this, they set out to represent the “lived experiences and historical positioning” of their marginalized identities, to build upon them “a feminism rooted in class, culture, gender and race in interaction as its organizing principle” (Brewer, 1997: 239). A similar “politics of location” (Rich, 1986: 215), even if only in “embryonic form” (Heilmann, 1998: 12), can be pinned down in Yeziarska’s attempt to construct an outsider New Womanism in her writings, which can be appraised as a forebear to the intersectional politics of second- and third-wave feminists.

Conclusion

Building on the intersectional reappraisal of New Woman’s activism and literary works in scholarship on first-wave feminism, this article has examined the reworking of the awakening motif pivotal to canonical New Woman works, such as Kate Chopin’s *The Awakening*, in the short fiction of the Jewish-American New Woman writer Anzia Yeziarska. Through her appropriation of the awakening plot, the author exposes the limitations that tainted the liberating enterprise of the *fin de siècle* New Woman, who confronted the patriarchal oppression that confined women to domesticity, but failed to acknowledge the axes of racial and class oppression of which the bourgeois white suffragette was agent and promoter. Capturing the double plight of Eastern European Jewish women, “The Lost ‘Beautifulness’” and “My Own People” suggest that the road to feminist liberation rehearsed in canonical New Woman awakening narratives proves ineffectual and traumatic if followed by those outsiders to the Edna Pontellier type. As an alternative to the narrow pathways of Progressive feminism, Yeziarska’s texts inscribe Jewish, working-class difference into the endeavor for liberation, and advocate for a feminism where ethnic and class specificity is leveraged to break free from patriarchal domination and create wide-based communities of solidarity.

As this revision of New Woman activism and writing has argued, the victories and flaws of Progressive Era feminism have set the blueprint for later developments of the movement. Thus, much can be gained from establishing dialectical connections with the works of these marginalized New Women

writers, which not only complicate our celebration of the first steps of women's liberation, but also trailblaze the intersectional concerns and politics of difference that have become central to the second and third waves of feminism. In a 21st-century context which once again witnesses the clash between an exhilarating horizon of liberation for the oppressed and the implacable waves of reactionary backlash, the work of New Woman writers such as Anzia Yeziarska, Sui Sin Far, Alice Dunbar Nelson, Zitkala-Sa, and Maria Cristina Mena continues to provide valuable insights, as contemporary activism still falls short from the paths toward radically inclusionary feminism that they imagined. If we strive for an awakening open to all women, the persistence of this gap seems to suggest that it is Yeziarska's outsider politics, rather than Edna Pontellier's gilded awakening, that contemporary feminism ought to reclaim as its artistic and political lineage.

WORKS CITED

- Abrams, Lynn (2002), *The Making of Modern Woman: Europe 1789-1918*, London, Longman.
- Ammons, Elizabeth (1992), *Conflicting Stories: American Women Writers at the Turn into the Twentieth Century*, New York, Oxford UP.
- (1991), "The New Woman as Cultural Symbol and Social Reality: Six Women Writers' Perspectives", 1915, *The Cultural Moment: The New Politics, the New Woman, the New Psychology, the New Art & the New Theatre in America*, Adele Heller and Lois P. Rudnick (eds.), New Brunswick, Rutgers UP: 82-97.
- Brewer, Rose M. (1997), "Theorizing Race, Class and Gender: The New Scholarship of Black Feminist Intellectuals and Black Women's Labor (1993)", *Materialist Feminism: A Reader in Class, Difference, and Women's Lives*, Rosemary Hennessy and Chrys Ingraham (eds.), New York, Routledge: 236-47.
- Buenker, John (1991), "The New Politics", 1915, *The Cultural Moment: The New Politics, the New Woman, the New Psychology, the New Art & the New Theatre in America*, Adele Heller and Lois P. Rudnick (eds.), New Brunswick, Rutgers UP: 15-26.
- Campos, Rebeca E. (2017), "Charity Institutions as Networks of Power: How Anzia Yeziarska's Characters Resist Philanthropic Surveillance", *Journal of English Studies*, 15: 31-52.
- Davis, Angela (1983), *Women, Race & Class*, New York, Vintage.
- Edmunds, Susan (2011), "Between Revolution and Reform: Anzia Yeziarska's Labor Politics", *Modernism/Modernity*, 18 (2): 405-23.

- Gere, Anne R. (1997), *Intimate Practices: Literacy and Cultural Work in U.S. Women's Clubs, 1880-1920*, Urbana, University of Illinois Press.
- Green, Barbara (2003), "The New Woman's Appetite for 'Riotous Living': Rebecca West, Modernist Feminism and the Everyday", *Women's Experience of Modernity, 1875-1945*, Ann L. Ardis and Leslie W. Lewis (eds.), Baltimore, Johns Hopkins UP: 221-36.
- Heilmann, Ann (1998), *New Woman Fiction: Women Writing First-Wave Feminism*, Basingstoke, Macmillan.
- Heller, Adele and Lois P. Rudnick (1991), "Introduction", 1915, *the Cultural Moment: The New Politics, the New Woman, the New Psychology, the New Art & the New Theatre in America*, Adele Heller and Lois P. Rudnick (eds.), New Brunswick, Rutgers UP: 1-13.
- hooks, bell (2000), *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*, Cambridge, South End Press.
- Hyman, Paula E. (1991), "Gender and the Immigrant Jewish Experience in the U.S.", *Jewish Women in Historical Perspective*, Judith R. Baskin (ed.), Detroit, Wayne State UP: 312-35.
- Jusová, Iveta (2005), *The New Woman in the Empire*, Columbus, Ohio UP.
- Ledger, Sally (1995), "The New Woman and the Crisis of Victorianism", *Cultural Politics at the Fin De Siècle*, Sally Ledger and Scott McCracken (eds.), Cambridge, Cambridge UP: 22-44.
- McGerr, Michael (2005), *A Fierce Discontent*, Cary, Oxford UP.
- Perry, Elisabeth I. and Karen M. Smith (2006), *The Gilded Age and Progressive Era*, Cary, Oxford UP.
- Rich, Adrienne (1986), "Notes Toward a Politics of Location (1984)", *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose, 1979-1985*, New York, Norton.
- Rich, Charlotte J. (2009), *Transcending the New Woman: Multiethnic Narratives in the Progressive Era*, Columbia, University of Missouri Press.
- Richardson, Angelique (2004), "The Birth of National Hygiene and Efficiency. Women and Eugenics in Britain and America 1865-1915", *New Woman Hybridities: Femininity, Feminism and International Consumer Culture, 1880-1930*, Margaret Beetham and Ann Heilmann (eds.), New York, Routledge: 240-262.
- Richardson, Angelique and Christ Willis (2002), *The New Woman in Fiction and Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*, London, Palgrave Macmillan.
- Rosowski, Susan J. (1987), "The Novel of Awakening", *Modern Critical Views: Kate Chopin*, Harold Bloom (ed.), New York, Chelsea House Publishers: 43-59.
- Rudnick, Lois P. (1991), "The New Woman", 1915, *the Cultural Moment: The New Politics, the New Woman, the New Psychology, the New Art & the New*

- Theatre in America*, Adele Heller and Lois P. Rudnick (eds.), New Brunswick, Rutgers UP: 69-81.
- Showalter, Elaine (1990), *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin De Siècle*, New York, Viking.
- Stanton, Elizabeth C. (2001), "Speech before the Legislature, 1860", *Issues in Feminism: An Introduction to Women's Studies*, Sheila Ruth (ed.), Mayfield Publishing Company, Mountain View, California: 491-6.
- Stanton, Elizabeth C., Susan B. Anthony and Matilda J. Gage (1887), *History of Woman Suffrage*, vol. II, Rochester, Charles Mann.
- The Combahee River Collective (1979), "A Black Feminist Statement", *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism*, Zillah H. Eisenstein (ed.), New York, Monthly Review Press, 1979, 362-72.
- Veblen, Thorstein (1899), *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, New York, The Macmillan Company.
- Yeziarska, Anzia (1920a), "The Lost 'Beautifulness'", *Hungry Hearts*, Cambridge, The Riverside Press.
- (1920b), "My Own People", *Hungry Hearts*, Cambridge, The Riverside Press.
- Zaborowska, Magdalena J. (1995), *How We Found America: Reading Gender through East European Immigrant Narratives*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.



SOBRE MUSAS, AUTORES Y AUTORAS: ROSALÍA DE CASTRO LEE A GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

ALEJANDRA G. ACOSTA MOTA
Universidad de la Laguna

Este artículo propone que la reformulación del personaje estereotípico de la musa que hace Rosalía de Castro en *El caballero de las botas azules*, así como la acerada crítica que realiza la autora gallega, en esa misma novela, de los estándares de la autoría literaria y del oficio de la escritura de su tiempo, estuvieron directamente influenciadas por la figura y la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

PALABRAS CLAVE: genio romántico, autoría femenina, *El caballero de las botas azules*, *Oráculos de Talía*.

Sobre muses, autors i autores: Rosalía de Castro llegeix Gertrudis Gómez de Avellaneda

Aquest article proposa que la reformulació del personatge estereotípic de la musa que fa Rosalía de Castro a *El caballero de las botas azules*, així com l'acerada crítica que l'autora gallega presenta, en aquesta mateixa novel·la, dels estàndards de l'autoria literària i de l'ofici de l'escriptura del seu temps, van estar directament influenciades per la figura i l'obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

PARAULES CLAU: geni romàntic, autoria femenina, *El caballero de las botas azules*, *Oráculos de Talía*.

Of Muses and Authorship: Rosalía de Castro Reads Gertrudis Gómez de Avellaneda

This article argues that Rosalía de Castro's reformulation of the stereotypical character of the muse in *El caballero de las botas azules*, as well as the sharp critique of the standards of literary authorship and of the writing profession of her time that the Galician author delivers therein, were directly influenced by the figure and work of Gertrudis Gómez de Avellaneda.

KEYWORDS: Romantic genius, female authorship, *El caballero de las botas azules*, *Oráculos de Talía*.

Introducción

El prólogo de *El caballero de las botas azules* (1867) es la crónica de un momento prometeico o el episodio de la “creación” de un personaje. Un escritor que desea la gloria, en un gesto muy clásico, invoca a una musa para que le ayude a escribir la obra que consagre su nombre definitivamente. Ella acudirá, pero se negará a complacerlo y, en cambio, lo convencerá de llevar a cabo una misión regeneradora de la literatura y la sociedad, transformándolo para convertirlo en el protagonista ideal de tal aventura. Tanto la musa como este hombre de genio formarán parte de la trama de la novela que el prólogo introduce. Ella como una presencia espectral o la fraguadora de toda una conspiración y creadora del “caballero de las botas azules”. Él como una figura de misterio, hombre seductor, irritante y simpático por el que todo Madrid sentirá curiosidad y que vendrá a realizar, con una hilarante *performance*, la crítica más dura que hasta entonces haya recibido el mundillo literario español.

De manera similar a lo que sucede en el prólogo teatral, el cometido del diálogo que tiene lugar entre la musa y el hombre es claro: contextualizar el pasado de un personaje y su conformación psicológica previa al momento en que iniciará su andadura en la ficción principal. Pero en este prólogo se expone también una crítica, velada por el humor, de los convencionalismos del oficio literario aproximándose, en este aspecto, al “ensayo de estética” (Rodríguez Fisher, 1995: 27).

La musa es, en el prólogo de Rosalía de Castro, cómica, irónica y subrepticamente mordaz, una versión contestataria y rebelde de la clásica encarnación femenina de la inspiración, que se presenta, además, despojada de su género al ser “musa, pero no dama” (1995: 87), es decir, hermafrodita, un “ser anfibio” o un “mari-macho” (103). Las interpretaciones de esta dualidad sexual han sido múltiples. Lama ha señalado cómo en la primera mitad del XIX el andrógino representó la solidaridad, la hermandad, la justicia social, la devoción por los oprimidos, la pureza y la divinidad (2012: 147-8), una lectura muy acorde con el carácter utópico de la novela. Para March, que ha estudiado la narrativa de Castro desde la perspectiva de género, el prólogo “sugiere que el hombre que anhela la gloria póstuma, la inmortalidad literaria, también desea alcanzarlas con la ayuda de una musa sumisa” (1994: 233). Desde el punto de vista de la subjetividad femenina y la creación, la musa anfibia podría, también, como ha subrayado Fernández, ser un símbolo que “anulara la distinción sexuada que jerarquiza y categoriza la cultura de los subalternos” (2017: 3).

Sin embargo, lo que parece más evidente respecto a la literariedad de esta musa es que se nos presenta como una reformulación irreverente de la musa romántica. Como es bien conocido, el romanticismo bebió profusamente de

la inspiración que le proporcionaba la mujer, imaginada como un ser misterioso y etéreo que escapaba de la vida cotidiana. La mujer enamorada ascendió, en el romanticismo, a la categoría de heroína, especialmente, de musa del poeta, pero a cambio se le exigió que se despojara de su humanidad, de sus necesidades fisiológicas y de la necesidad de preguntar o recibir respuestas en ningún área de la existencia (Martín Gaité, 1987: 74-6). Así, en el proceso creativo de la escritura, el papel natural de la mujer era el de “excitar” las “cualidades poéticas” del hombre (Kirkpatrick, 1991: 66-7), y la musa fue uno de los arquetipos femeninos favoritos de los románticos para cumplir esta función.

La musa de Rosalía de Castro no es “dama”, por lo que difícilmente podría ser objeto de la pasión desenfrenada del poeta y, en lugar de inspirar la ficción del libro desde el silencio, es la impulsora de las acciones del hombre-protagonista desde la confrontación y la protesta: es “la antítesis de cuanto presta aliento y poesía al corazón del hombre” (Castro, 1995: 90). En este sentido, se opone radicalmente a la tradicional función simbólica de su figura en tanto “objeto” de la creación. Por contrapartida, el escritor que busca inspiración, el hombre que invoca a esta musa, se convertirá en el “objeto creado” para representar un nuevo modelo de autor, que romperá los esquemas de los viejos ideales románticos de la trascendencia y la gloria individual.

En este trabajo intentaremos demostrar que la reformulación que hace Rosalía de Castro del personaje tradicional de la musa, así como la crítica que lanza a los estándares de la autoría literaria y del oficio de la escritura en su más famosa novela, estuvieron directamente influenciadas por la figura y la obra de una de las escritoras románticas más importantes y polémicas: Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Escritura femenina y ambigüedad sexual

La extravagancia de la musa de Rosalía de Castro la aleja de cualquier representación estereotípica de su tiempo, si bien se han encontrado resonancias de este personaje con la iconografía popular europea. Kana, por ejemplo, propone que la musa reproduce paródicamente los rasgos visuales del protagonista de *Le chat botté*, de Charles Perrault.¹ El suave bigote, las botas de viaje,

¹ Véase aquí la descripción de la musa, al entrar en la escena prologal: “(El humo se disipa y aparece una figura elevada y esbelta que viste larga y ceñida túnica, calza unas grandes botas de viaje y lleva chambergo. Su rostro es largo, ovalado y de una expresión ambigua: tiene los ojos pardos, verdes y azules y parecen igualmente dispuestos a hacer guiños picarescamente o a languidecer de amor. Un fino bozo sombrea el labio superior de su boca algo abultada, pero semejante a una granada entreabierto, mientras dos largas trenzas de cabellos le caen sobre la mórbida espalda medio desnuda. En una mano lleva un látigo, y en

el látigo, el ratoncito y el cascabel con las que aparece ataviada podrían ser ecos de la ilustración que hizo Gustave Doré para la edición publicada en 1862, pocos años antes de que apareciera la novela de Castro, y que muestra al gato protagonista, además de con su irrenunciable bigote, con botas y un cinturón del que cuelgan pájaros y ratones. La relación no es baladí porque podría explicar también la presencia de un enigmático cascabel y de un misterioso gato a lo largo de la novela. El personaje de Perrault tiene también rasgos en común con el caballero de las botas azules, protagonista creado por la musa que adoptará sus cualidades para llevar a cabo su misión novelesca. Ambos visten de manera extravagante, difunden rumores y exageran su importancia para llamar la atención de los ricos y, llegado el momento, engañarlos y ponerlos en ridículo (Kana, 2019: 215-7).²

El travestismo de la musa tiene, sin embargo, unas implicaciones más profundas en lo a que el imaginario de la autoría femenina se refiere, puesto que el caballero protagonista adquiere sus características y atuendo por obra de la musa hermafrodita, que transfiere a su recién creado personaje un nuevo fervor por la literatura y una militancia crítica que destruye sus viejas aspiraciones de poeta romántico. Además, su llamativo calzado guarda una evidente relación con el discurso sobre la participación de las mujeres en los salones y tertulias decimonónicos. Ya se ha señalado que las botas azules del protagonista pueden leerse como una referencia muy concreta a la expresión francesa *bas-bleus*, que se traduce por “medias azules” y que nombraba despectivamente a las “literatas” o a las mujeres que mostraban abiertamente sus aspiraciones intelectuales en la Francia de 1830-1840 (Masó, 2012: 71-2). En España las mujeres abiertamente intelectuales, que aspiraban mostrar sus intereses en espacios públicos, se convirtieron en una clara antítesis del carácter femenino-doméstico identificado con la nación y exigido a las escritoras “respetables”. Cualquier imagen de la mujer de letras que sobrepasara los límites de esta feminidad aceptada se presentaba como degradante, además de extranjerizante:

La mujer debe ser mujer y no traspasar la esfera de los duros e ímprobos destinos reservados al hombre sobre la tierra. Sea enhorabuena poeta, artista; pero nunca sabia. Sea observadora y analice;

la otra un ratoncito que salta y retoza con inimitable gracia mientras aprieta entre los dientes un cascabel)” (Castro, 1995: 103).

² Como autora que posiblemente reinterpreta el cuento popular del *Gato con botas* desde una perspectiva feminista y que se adentra con la narrativa de ficción, paródica y humorística en temas como los usos amorosos, Castro se adelanta a importantes escritoras del feminismo contemporáneo como Angela Carter, que hizo su propia hilarante relectura del famoso cuento en el relato *Micifuz con botas* (1991 [1979]: 93-115).

pero sin tratar por ello de destruir el orden de cosas establecido. Del anhelo de brillar en el mundo literario a la pedantería no suele haber más que un paso, y por mi parte odio cordialmente a las *enciclopedistas*, que los ingleses llaman *blue-stockings*. Del deseo jactancioso de suponerse con la energía de la virilidad al olvido de la naturaleza y de sus leyes no hay tampoco más que un grado, y las mujeres de corazón varonil son una especie de monstruosidad repugnante a todo el mundo. (Deville, 1844: 193)

Cabe enfatizar que lo que preocupaba a los que lanzaban este tipo de críticas no era precisamente que las mujeres escribieran, algo que llevaban haciendo tanto tiempo como los hombres, sino que pretendieran el reconocimiento público en las mismas condiciones que ellos, es decir, que pudiesen “destruir el orden de cosas establecido”. Otros textos que se publicaron en 1845, en el periódico satírico, “puramente español”, *El fandango*, atacaban, siguiendo esta misma línea de pensamiento, la postura afrancesada pero también varonil de la que quizá sea la poeta más reputada de su tiempo, Gertrudis Gómez de Avellaneda, ridiculizando su sexualidad:

Hay en Madrid un ser de alto renombre
con fama de bonito y de bonita;
que por su calidad de hermafrodita
tan pronto viene á ser hembra como hombría.
Esta es la Avellaneda, no os asombre,
que cuando intenta misteriosa cita,
calándose el sombrero y la levita
de Felipe Escalada toma el nombre.
Va Felipe al Liceo, y ahí es nada,
observa que hay quien obsequiarle pueda,
forma cálculos sabios á la entrada,
el sombrero y levita á un lado queda
y el señor D. Felipe de Escalada
se convierte en madama Avellaneda.
(Martínez Villergas, 1845: 117-8)

El autor del soneto, Martínez Villergas, también acusa a Gómez de Avellaneda de querer “marcar en verso los calcetines, medias y camisas” (1845: 120) de su mentor y prologador de su primer volumen de poesías, el poeta Juan Nicasio Gallego. “El día menos pensado [dice] se pondrá en escena en el teatro del Príncipe una camisa de don Nicasio” (120), sin esconder su repudio

hacia la relación entre la escritura, el cuerpo de la mujer y su exhibición en la “escena” pública, la cual entiende, hasta cierto punto, como transaccional, pues, ¿qué actriz no sube al escenario para ser adorada, pero, además, para que le paguen? Acompañarán también a estos ataques personales otros dos textos y dos caricaturas dedicados a las hordas de mujeres insurrectas “que con singular empeño / se proponen temerarias / gobernar el universo” y que seguían a la poetisa (118). El poeta también compara la conquista del “mundo”, a través de la insurrección política de la horda de mujeres lectoras que seguían a Avellaneda, con la obtención del éxito literario:

El sable y las pistolas empuñando
a la gloria corramos en tropel,
pródigo avanza nuestra frente Orlando,
el porvenir con palmas y laurel.
(Martínez Villergas, 1845: 119)

Gómez de Avellaneda emergió, así, en el imaginario de mediados del XIX como modelo español de “escritora hermafrodita”, peligrosa por su afán de reconocimiento público al querer igualarse a los hombres que la precedían y también por su poder de convocar a otras mujeres que viniesen a cambiar el orden establecido en el ámbito de las letras. Tales ideales son los que, precisamente, insuflan vida y originalidad a la musa de Rosalía de Castro, un personaje hermafrodita que pretende reformar el mundo urbano de las letras españolas a través de la insurrección de un escritor reformado. El caballero de las botas azules actúa en la ficción novelesca, precisamente, como agente de cambio cultural dejando en ridículo a los pedantes y a los ricos que controlan los periódicos y las editoriales, pero despertando también en las mujeres lectoras una curiosidad renovada por la ficción. Como bien ha apuntado Kirkpatrick, la novela de Rosalía de Castro se configura como una dura crítica de las narrativas que, en su tiempo, promovían la misión biológica de la mujer como “ángel del hogar” (1991: 75-6).

No es extraño, pues, por todo lo expuesto hasta ahora, que la musa de *El caballero de las botas azules* haya tenido como modelo a la poetisa romántica más rebelde y reconocida de los años treinta y cuarenta. El ideal de la musa de cambiar la sociedad y la literatura es congruente también con la percepción social de la escritora hermafrodita, puesto que el hombre-poeta que la invoca inicialmente rechaza su ambigüedad sexual tanto como los críticos rechazaron a Gómez de Avellaneda, pero ella tendrá los argumentos preparados para rebatir no solo sus prejuicios sexuales, sino también su propia ética creativa. Como ya señaló agudamente Martín Gaité, la musa rosaliana está “dotada de poderes psicológicos complementarios que la capacitan para desenmascarar los resabios y sofismas del

hombre dispuesta sin agresividad alguna a brindarle su apoyo con vistas a una introspección que él no es capaz de llevar a cabo a solas” (1987: 78).

Ese trabajo de introspección que debe realizar el poeta romántico se extiende, más allá de sus prejuicios sexuales, hacia su ética creativa y profesional, puesto que la musa operará en él un cambio que lo llevará a la transformación de sus convicciones acerca de la literatura y el oficio del escritor; de ahí su renacer como nuevo personaje. En esto, como veremos a continuación, la novela de Castro bebe también de la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Desmontando el “genio romántico” a través de la ficción

Oráculos de Talía o Los duendes de Palacio (1855) es una comedia de enredos escrita por Gertrudis Gómez de Avellaneda basada muy vagamente en el ascenso social de don Fernando de Valenzuela (1636-1692), político, noble español de origen napolitano y valido de la reina regente Mariana de Austria. Valenzuela fue conocido por urdir hábilmente redes de intereses a través de cargos políticos y por promover el teatro palaciego como propaganda ideológica y autopromoción entre la aristocracia. El punto de vista desde el que Gómez de Avellaneda dramatiza la entrada de su personaje de ficción en la órbita monárquica se encuentra, sin embargo, bastante lejos del histórico. El sujeto histórico y su ascenso sociopolítico sirven a la autora como excusas para criticar las relaciones, en su presente, entre el poder y el arte, puesto que, en la comedia, Valenzuela es un dramaturgo apasionado que no tiene dinero ni siquiera para cubrir sus deudas y que carece de habilidades para la política. Como artista, por su precaria condición económica y ansias de triunfar en el teatro, se convertirá en presa fácil de los que, queriendo ascender también en la corte, lo utilizan para lograr sus objetivos.

El primer acto de la pieza dramática muestra al protagonista, Valenzuela, y a su criado, Valentín, mientras ambos escriben. El primero se encarga del cuarto acto de una comedia y el segundo de las cuentas y gastos. Las abrumadoras deudas de su señor incitan a Valentín a recomendarle que:

Tome carrera civil,
o cualquier rumbo- ¿qué gana
con tanta comedia urdir?...
¡Llegar un nombre a siglos!
[...]
Y qué importan
los siglos, si ha de morir
en este... ¡quizás de hambre!
(Gómez de Avellaneda, 1855: 14)

El dramaturgo desestima el consejo de su criado con la plena convicción de que la fortuna acompaña a los buenos escritores y de que “el talento es patrimonio” (Gómez de Avellaneda, 1855: 14). Igual que muchos artistas e intelectuales del XIX es consciente de que su trabajo tiene el suficiente valor como para justificar la subsistencia económica. Desafortunadamente, como señala Valentín, es el sistema de promoción política el que efectivamente rige la seguridad económica de los literatos, “pues [en el mundo de las letras] no alcanza el que merece... / Sino el que sabe alcanzar” (14).

En la sala donde ambos están escribiendo se encuentra una estatua de Talía, delante de “una mesa cubierta de papeles y recado de escribir, y a espaldas de la misma una puerta secreta” (Gómez de Avellaneda, 1855: 11). Para el dramaturgo, la estatua traída de Italia representa la “obra bella” y es su posesión más preciada, por eso se indigna ante la sugerencia de su criado de que la empeñe para cubrir sus deudas. Nunca podría deshacerse de su “musa”, que ha llegado a tildar de “milagrosa” después de un extraño suceso que tuvo lugar la noche anterior. Mientras él renegaba de su “inteligencia” y “saber”, por las preocupaciones que le acarrea su precariedad económica, había salido de la inanimada musa una voz que los instaba a no rendirse, prometiéndole que “la fortuna y el amor / te van presto a coronar” (18-9).

La experiencia del poeta resulta ser, en lugar de mística, cómica. Quien habla es en realidad Eugenia, una enamorada y camarista de la reina que daba voz a la musa mientras se ocultaba tras la puerta secreta. Con el fabuloso engaño, Eugenia logrará que su pretendiente incursione en la política y alcance el estatus social y económico que desea en un marido. Ella lo “creará” a la medida de su esposo ideal, a través de las intrigas en palacio y la manipulación de los ideales artísticos del hombre, para escalar en la jerarquía política y mejorar su propia posición social. Es evidente que la dinámica de los personajes de Avellaneda simboliza la creación literaria, pues tanto él como ella utilizan símiles y recursos poéticos para comunicarse, a diferencia de otros personajes. Además, sus encuentros dejan traslucir que ella es artista o autora y él un producto de su creación o la “blanda cera” a la que ella “dará forma” (Gómez de Avellaneda, 1855: 43).

De esta manera la obra de teatro nos presenta un modelo de escritor “vendido”, que sucumbe al positivismo y comercia con el ideal del genio creador y con su capacidad e inteligencia, tal como lo señala la propia autora en el prólogo a la primera edición:

Valenzuela, hombre de talento incuestionable, poeta, activo, ambicioso, hubiera podido acaso ser gloria de su patria, si no se le hubiese arrancado de su esfera, para convertirse en mal ministro. Si la miseria, el abandono completo que es dote del ingenio literario en España,

no le llevasen a renegar de su vocación primera, buscando por la intriga y el favor lo que se negaba al mérito. Tal era la idea que me pareció tener, ocupándome del favorito de doña mariana de Austria [...] al tocar la cúspide de su privanza le hago volver los ojos con ternura a su triste pasado de poeta y preguntarse con dolor: “¿Qué serás en aquel puesto / a que el cielo no te llama?” [...] “Uno de tantos validos” [*sic*] (Gómez de Avellaneda, 1855: 7-8).

La comedia tiene, por todo lo expuesto, y por las propias declaraciones de Avellaneda, un claro trasfondo de crítica hacia la política cultural española y el funcionamiento del campo profesional de las letras. Picon ha subrayado que la escribió, probablemente, como respuesta al rechazo de su ingreso, en 1853, en la Real Academia Española de parte de unos académicos que se negaron a valorar su talento, razón por la que compondría esta “farsa estética que responde a otra farsa política” (2013: 132). La misma autora, aludiendo a las críticas que había recibido la obra por basarse en personajes que resquebrajaban los estándares del drama histórico al parodiar a los sujetos empíricos en los que se inspiraban, respondió airosa que lo importante en la pieza era el vicio que retrataba y que los versos “pintaban abusos *de entonces*, y desaciertos *de entonces*, en lenguaje *de entonces*; porque *entonces* y *ahora* podían existir en nuestro país los mismos males y ser expresados con las mismas palabras” (Gómez de Avellaneda, 1855: 7).

Los *Oráculos de Talía* causó un importante revuelo en su época y muy probablemente fue una obra que por su temática y connotación irreverente haya interesado a Rosalía de Castro. Creemos que la autora gallega no solo retoma en *El caballero de las botas azules* la escena prometeica de la “creación de un escritor por una musa” (en sus propios términos literarios, claro está) sino que actualiza el espíritu crítico de la obra de Avellaneda, poniendo de nuevo en tela de juicio las relaciones entre el oficio literario, las ambiciones del genio masculino y la política.

La musa hermafrodita de la escritora gallega quiere que el hombre “se vea tal como es”, para que no siga creyendo que “vale más de lo que vale” y, “por temor a descender”, evite el camino auténtico de la redención artística (Castro, 1995: 93). Después de su transformación, el caballero encarnará el espíritu de la musa y adoptará una nueva apariencia física similar a la de ella, adoptando su cascabel y su ácido humor. En este juego de espejos “el duque es, si no la representación disfrazada de la musa, al menos su seguidor leal, y remite a la autora misma” (March, 1994: 305).

El espíritu crítico de la novela de Castro, en lo que respecta a la figura estandarizada del autor literario de su tiempo, resulta muy evidente cuando la musa enfrenta al poeta que la ha llamado con los vicios de su vocación: “¡tú,

que te llamas genio y grande hombre y que aspiras a la inmortalidad! Algún talento, audacia y ambición colosal, he aquí los ejes poderosos sobre los que han girado las ruedas de tu fortuna” (1995: 95).

En este punto conviene que recordemos que el “hombre de genio” (Castro, 1995: 89) como personaje literario nos remite, además de a un modelo socialmente reconocido de escritor, al prototipo del “genio” en el discurso teórico del XVIII y XIX, ese que, como afirma Comellas Aguirrezábal, acabará configurándose como una “tipología de autor” que describe al nuevo prometeo, creador, como los dioses, de un mundo propio (2019: 684-6). Rosalía de Castro, con su reinención de los estereotipos de la musa y del genio propone un modelo nuevo y contestatario de autoría literaria. La autora gallega hace descender al poeta romántico al mundo terrenal, recordando a los lectores que, viniendo a llamarse “genio”, término avalado por toda una tradición nacional y europea, creó para sí un lugar en la sociedad y una cierta estimación para su trabajo. De acuerdo con la musa hermafrodita, el que gusta de llamarse genio es, de hecho, un hombre que escala socialmente a costa del bienestar de otros tantos, pero que, paradójicamente, se declara autosuficiente: “empinándote poco a poco sobre los hombros de los débiles, te fuiste irguiendo audazmente con el aplomo y la gravedad de un hombre que no depende de nadie y que todo lo debe a su talento” (Castro, 1995: 95). La actitud de este poeta romántico es, además, congruente con la del típico varón de las clases medias que se consolidaron entre los años treinta y noventa y que legitimaron su ascenso socioeconómico proyectándose como las más “capaces” de la sociedad (Enríquez de Salamanca, 1993: 452).³

En la conexión entre el ascenso del escritor hacia el éxito y las buenas relaciones con el poder y la política es donde coinciden con más evidencia los protagonistas de Gómez de Avellaneda y Rosalía de Castro, puesto que, para la gallega, el escritor que se convierte en político verá coartado su talento, vendida su personalidad, comprometida su autonomía y condicionada su posición social a los vaivenes gubernamentales. La pregunta que deja abierta Avellaneda en los *Oráculos de Talía* es: ¿puede considerarse a un “hombre de genio” como Valenzuela artista? La musa hermafrodita de Castro contestará rotundamente que no y por eso se decide a “transformar” a su hombre de genio o “crearlo de nuevo”. Para eso necesita hacerle comprender que ha dejado de ser un creador literario auténtico:

³ Apunta Enríquez de Salamanca que, para los teóricos que elaboraron este discurso, “la ‘capacidad’ [de las clases medias], que se derivaba en primer término de la titularidad de la propiedad, no era sin embargo la de la mera posesión de la riqueza, sino la de la posesión de la inteligencia” (1993: 452).

Creíste que eras tú el que habías levantado tu fortuna, y no que era la fortuna la que te había levantado a ti [...] has dicho: “¿Qué he hecho y qué soy al fin? ¡Diputado y ministro! [...] la esperanza de los abogadillos charlatanes y de todo el que tiene derecho a mandar porque manda [...] ninguno de estos triunfos, mezquinos como su origen, deja un verdadero rastro de gloria en pos de sí: casi siempre ha sido el poder el palenque de las doradas medianías [...] y no es nada de esto lo que conviene a un espíritu emprendedor como el mío [...]” ¿Qué te restaba, pues, que hacer en ese infierno sin salida, en medio de ese desbordamiento inconmensurable en donde nadie hace justicia a nadie, y en el cual los más ignorantes y más necios, los más audaces y pequeños quieren ser los primeros? He aquí por qué me llamaste, por qué no puedes abandonarme aun cuando ponga en relieve tu vano orgullo y te diga tan amargas verdades, ¡he aquí por qué me buscarás siempre!, pues sin mí serás ¡uno de tantos! y nada más que esto. (Castro, 1995: 97)

El poeta del prólogo de Castro reconoce pronto que no es solo su trayectoria profesional la que la musa hermafrodita pretende reescribir, sino que se propone también “regenerar el mundo” (1995: 89). Las ideas nuevas requieren nuevas formas de expresarlas y el autor literario no debe aproximarse a este objetivo desde el discurso moral y político, sino que, como auténtico “inventor”, debe crear obras innovadoras. Así, la musa le advierte que “si quieres ser mi aliado [...] [es necesario] que rompas con todo lo que fue, porque mal sentarían a tu nuevo traje los harapos de un viejo vestido” (89); es decir, tendrá que abandonar las antiguas formas textuales en aras de expresar lo que, como artista, quiere transmitir al mundo. Para convertirse en verdadero innovador, el hombre de genio se “travestirá” en autor “original”, poniéndose las ropas de la musa hermafrodita para nacer de nuevo. De ahí que él adopte una apariencia extravagante como la de ella: las llamativas botas, el espíritu rebelde y la varita con cascabel.

Juntos, la musa hermafrodita y el genio travestido conspirarán para poner de cabeza la sociedad de Madrid y su mundillo literario. Recordemos que Valenzuela y su Talía también utilizan la ocultación y el engaño para lograr sus objetivos de infiltrarse entre los poderosos, quienes se darán cuenta de que “¡Andan duendes en palacio!” (Gómez de Avellaneda, 1855: 90), pero “no hay ninguno que penetre / quién es el tal duendecillo, / que tan grande ruido mete” (95). De este verso proviene el título de la comedia de Avellaneda, *Oráculos de Talía o Los duendes de Palacio*, y probablemente también la caracterización del protagonista de Rosalía de Castro, que describe como “duende inquieto y tornadizo que se complace en reírse de sí mismo y de los que se le parecen” (1995: 288). Más aún, en numerosas ocasiones los personajes de *El*

caballero de las botas azules se referirán al duque de la Gloria (identidad falsa que asume el protagonista) como el “duende [que] trae revuelta la corte” (300).

Conclusiones

No es extraño que *El caballero de las botas azules* tenga como modelo una obra de teatro escrita por la que quizá fue la poeta más controvertida de su tiempo, puesto que es bastante frecuente en la literatura europea del XIX que la mujer escritora busque el antecedente femenino para legitimar la transgresión que constituye su propia escritura. En el caso de Rosalía de Castro esa transgresión es doblemente subversiva, al entrañar tanto la disidencia sexual como la política. Este tipo de relación de la mujer escritora con sus antecesoras, como afirman Gilbert y Gubar, no es la misma que la del escritor con sus padres intelectuales:

La mujer sustituye la “ansiedad de la influencia” por la “ansiedad hacia la autoría”, una ansiedad construida a partir de temores complejos y apenas conscientes hacia esa autoridad que a la artista femenina le parece ser por definición inapropiada para su sexo. Debido a que se basa en el sentido de su propia biología determinado por la sociedad, esta ansiedad es completamente distinta de la ansiedad hacia la creatividad [...]. De hecho, en la medida en que forma uno de los lazos únicos que vinculan a las mujeres en lo que cabría denominar la hermandad secreta de la subcultura literaria, dicha ansiedad constituye en sí misma una marca crucial de esa subcultura. (1998: 65)

La importancia de la influencia de la obra de teatro en la novela es capital porque proporciona los grandes rasgos del argumento novelesco: el autor masculino objeto “creado” y la musa que se vuelve activa fuente de creación literaria para desvelar los vicios del oficio literario y subvertir sus representaciones estereotípicas. El humor es también el recurso que permite a ambas escritoras abordar sus ansiedades en torno a la definición estandarizada de autoría literaria, típicamente masculina y utilizada como soporte ideológico para justificar el reconocimiento social y económico del talento y el trabajo literario.

Tanto Valenzuela, el protagonista de Avellaneda, como el protagonista de Castro son hombres geniales que, ansiando el reconocimiento literario, pero obligados, al mismo tiempo, a procurarse la subsistencia, ejercen de políticos, comprometiendo la autonomía de su arte. Valenzuela tendrá que esperar el final de la comedia, una vez convertido en válido de la reina, para darse cuenta del mal giro que había tomado su trayectoria como dramaturgo y

lamentarlo. La escritora gallega retomará este prototipo de hombre genial en el punto en el que lo dejó Avellaneda, pues, a través del prólogo de su novela opera una transformación de la conciencia del personaje, que empezará su andadura adscrito ya a las filas rebeldes de la musa hermafrodita y apartándose de los caminos de la servidumbre política. En ambas, la obra de teatro y la novela, la “creación” de un nuevo escritor a partir de la maleabilidad del “hombre de genio” se opera, precisamente, a través del talento de una musa resolutive.

Parece que la autora femenina, representada en la musa activa, venía a contestar el viejo estándar de autor masculino y a erigirse como modelo de independencia creadora y originalidad auténtica. El mismo sexo marcaba la separación del arte y la política, puesto que esta última constituía un ámbito que estaba esencialmente vedado a las mujeres.

Todo lo hasta ahora expuesto apunta a que Rosalía de Castro se quedó con los aspectos más subversivos de la imagen hermafrodita de Gómez de Avellaneda y de sus personajes, utilizándolos como inspiración para construir su propia crítica hacia el masculinizado mundillo literario de su tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carter, Angela (1991), *La cámara sangrienta y otros cuentos*, Matilde Horne (trad.), Barcelona, Minotauro.
- Castro, Rosalía de (1995), *El caballero de las botas azules*, Ana Fisher Rodríguez (ed.), Madrid, Cátedra.
- Comellas Aguirrezábal, Mercedes (2019), “Genio romántico e imagen autorial desde los inicios del siglo XIX hasta Espronceda”, *Bulletin hispanique*, 121 (2): 683-708.
- Deville, Gustave (1844), “Influencia de las poetisas españolas en la literatura”, *Revista de Madrid*, 2: 190-9.
- Enríquez de Salamanca, Cristina (1993), “Calidad/capacidad: valor estético y teoría política en la España del siglo XIX”, *Revista de estudios hispánicos*, 27: 449-61.
- Fernández, Pura (2017), “Por ser mujer y autora... Identidades autoriales de escritoras y artistas en la cultura contemporánea”, *Ínsula*, 841-2: 2-7.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.

- Gómez de Avellaneda, Gertrudis (1855), *Oráculos de Talia o Los duendes de Palacio: comedia en cinco actos y en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez. <bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073125&page=1>
- Kana, Aviva (2019), "Rosalía de Castro's *El caballero de las botas azules* and Charles Perrault's *Le chat botté*: Parody, Critique and a New Social (Dis)order", *Hispanic Review*, 87 (2): 209-28.
- Kirkpatrick, Susan (1991), *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra.
- (1996), "Fantasy, Seduction, and the Woman Reader: Rosalía de Castro's Novels", *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*, Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi (eds.), Oxford, Clarendon Press: 74-97.
- Lama, María Xesús (2012), "La musa andrógina y la regeneración social", *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, Helena González Fernández y María Do Cabreiro Rábade Villar (eds.), Barcelona, Icaria: 139-58.
- March, Kathleen (1994), *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*, A Coruña, Edición do Castro.
- Martín Gaité, Carmen (1987), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe.
- Martínez Villergas, Juan (1845), "Soneto/ Textos suelos", *El fandango*, 8: 117-20.
- Masó, Joana (2012), "Declinaciones de la autoría en la obra de Rosalía de Castro", *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, Helena González Fernández y María Do Cabreiro Rábade Villar (eds.), Barcelona, Icaria: 61-75.
- Picon Garfield, Evelyn (2013), *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Ámsterdam, Rodopi.



LA FIGURA DE LA COSTURERA EN LA LITERATURA POPULAR ARGENTINA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: UN EJEMPLO DE REGULACIÓN FEMENINA

PAULA CALDO

ALDANA PULIDO

Universidad Nacional de Rosario; CONICET

En la cultura argentina de la primera mitad del siglo XX circularon una serie de relatos breves de ficción que apuntaron a regular la moral y la conducta de las mujeres de los sectores populares poniendo el foco en un tipo de mujer en particular: la costurera. En el presente artículo, nos posicionamos desde la historia cultural con perspectiva de género para revisar cinco de esos relatos y preguntarnos cómo un saber-hacer que la cultura occidental asoció con las mujeres, al comenzar a producirse en el espacio público y para el mercado, se sitúa en un límite de respetabilidad que pone a sus practicantes femeninas en el ojo de las regulaciones sociales.

PALABRAS CLAVE: sociabilidad, mujeres, labores de punto, literatura.

La figura de la cosidora a la literatura popular argentina de la primera meitat del segle XX: un exemple de regulació femenina

A la cultura argentina de la primera meitat del segle XX van circular una sèrie de relats breus de ficció que buscaven regular la moral i la conducta de les noies dels sectors populars centrant-se en un tipus de dona en particular: la cosidora. Des del camp de la història cultural amb perspectiva de gènere, aquest article revisa cinc d'aquests relats i es pregunta com un saber-fer que la cultura occidental va associar amb les dones, en començar a produir-se en l'espai públic i per al mercat, és concebut al límit de la respectabilitat i col·loca les seves practicants femenines al punt de mira de les regulacions socials.

PARAULES CLAU: sociabilitat, dones, fer mitja, literatura.

The Figure of the Seamstress in Argentine Popular Literature during the First Half of the 20th Century: An Example of Female Regulation

During the first half of the twentieth century a series of short fictional stories circulated in Argentine popular culture that were intended to regulate the morals and behavior of young working-class women and that focused on a particular kind of woman: the seamstress. In this article we discuss five of those stories from a cultural history approach with a gender

perspective in order to examine how this particular know-how, which Western culture typically associates with women, places them on the margins of respectability when it is carried out in the public sphere and for the market, thus positioning the women who practice it in the eye of social regulations.

KEYWORDS: sociability, women, needlework, literature.

Introducción

El presente artículo parte de una hipótesis: en la cultura argentina de la primera mitad del siglo XX circularon una serie de relatos de ficción escritos por autores varones que tuvieron como personaje protagónico un tipo de mujer en particular: la costurera. El oficio recortó un universo de mujeres que la pluma de los autores ordenó sobre un tópico recurrente en la literatura universal: la caída en desgracia de la mujer. Por indicios inscriptos en los soportes textuales que los alojaron, entendemos que estaban dirigidos a personas en general, pero a mujeres de los sectores populares en particular. Es decir, se publicaron en la prensa diaria, de bajo costo y próximos o incluidos en secciones femeninas. Estos relatos no tuvieron una intencionalidad unívoca. En este sentido, algunos buscaban captar la atención de las lectoras, mientras que otros eran una postal de época abocada a visualizar la tragedia de las mujeres de los sectores populares o apuntaban a entretener. Finalmente, la literatura imagina un lector ideal que luego, en la práctica, se difumina en múltiples experiencias de lectura, generando incluso lecturas como las de este artículo, en el cual ofician como tipos documentales.

En este sentido, y recuperando las investigaciones que ya tomaron a este tipo de literatura como objeto (Queirolo, 1919; Diz, 1999 y 2005; Armus, 2005), los revisaremos con una advertencia interseccional (Viveros Vigoya, 2016) e interrogaremos cómo el oficio de coser, asociado en la cultura occidental con las mujeres, al comenzar a producirse en el espacio público y para el mercado, situó a sus practicantes al límite de la respetabilidad y en el ojo de las regulaciones sociales. Se estimó que las costureras caminaron sobre la cornisa de la moralidad social y, por ende, necesitaban salvaguardas que contuvieran su reputación. Pero también fueron un tópico de escritura masculina que reforzó el relato de la caída en desgracia de un tipo de mujeres que era necesario describir, clasificar e identificar a los efectos de ser conocido por las integrantes del género femenino en general, ya sea para evitar la caída o, por el contrario, para generar canales de diferenciación y distancia.

Ser correcta y, por ello, respetable, implicó para las mujeres una existencia doméstica de entrega y servicio (Kamenszain, 2000). Para las mujeres de sectores populares, este imperativo se cruzó con los celos sobre el trabajo femenino y entró en tensión con las aspiraciones de ascenso social, pues la

respetabilidad también implicaba aprehender una determinada *ubicación* social (Skeggs, 2019) y no echar mano de cualquier recurso, menos aún los vinculados a la belleza o la sexualidad, para lograr una mejor posición. La única opción para las trabajadoras parecía ser un rígido control sobre sí mismas y un casamiento con un joven de su clase.

Para llevar adelante este ejercicio de investigación analizaremos, como si fuesen retazos de una misma trama argumentativa sobre la moral y las costumbres femeninas, el poema de Evaristo Carriego “La costurerita que dio aquel mal paso” (1913), la crónica de Roberto Arlt “La muchacha del atado” (1929) y tres cuentos breves: “La costurerita que dio aquel mal paso” de Josué Quesada (1919), “La modistilla” de Raúl Barón Biza (1924) y “Contraste” de P. G. Salazar (1929). Estos textos tienen al menos dos elementos en común: fueron escritos en las décadas centrales de la primera mitad del siglo xx en Argentina y sus protagonistas son costureras. Es decir, mujeres de sectores populares que tenían necesidad de trabajar a fin de lograr el sustento diario personal y familiar. Aclaramos que no realizaremos ni un ejercicio de análisis y crítica literaria, ni mucho menos un estudio de la recepción de estos textos. Nuestro propósito es modesto, esto es, se ordena desde la historia cultural en perspectiva de género, por lo cual se aboca a la circulación y apropiación de sentidos sobre las mujeres por parte de los autores varones y a mostrar su encarnación en textos que, en conjunto, dan a leer notas de un tono moral y prescriptivo de época. Justamente ese tono sobre las mujeres en general y sobre las costureras en particular es el que queremos capturar.

María Isabel Baldasarre afirma que “el tópico de la costurerita esclavizada y seducida por el patrón que se enriquece a costa de su sudor y esfuerzo fue recurrente en la literatura y en la prensa de la época” (2021: 88). Baldasarre menciona “¡Pobre costurerita! Estudios de la vida real”, una versión española de un relato que comenzó a circular en Estados Unidos en 1854. El ejemplo reconoce el perfil con el que se instaló en el imaginario social y literario el personaje de la costurera, pero hasta entonces vinculado a la explotación del empleador. Sin embargo, este aspecto cambió en las historias que aquí trabajaremos, puesto que desaparece la tensión con el patrón en beneficio de mostrar los peligros morales de la sociabilidad femenina del taller y de la salida al espacio público.

Capitalizando todos los saberes ya construidos, a lo largo de este artículo haremos dos ejercicios. En primer lugar, revisaremos la relación entre mujeres y labores de punto. Luego, elaboraremos un argumento sobre el perfil de la costurera hilvanando retazos de los cinco relatos escogidos. En el desarrollo se irán incorporando elementos descriptivos que conducen a las reflexiones finales.

Labores de punto y mujeres: un vínculo tan antiguo como ambivalente

Si observamos las principales obras que componen la historia del arte universal, es posible encontrar, escabullidas entre los elencos masculinos, a mujeres realizando labores de punto con el fin de proveer vestimenta a la familia. Bordar, tejer y coser son prácticas históricamente feminizadas. Tal es así que, avanzado el siglo XVIII, Jean-Jacques Rousseau escribió: “Yo conozco a una joven que aprendió a escribir más pronto que a leer, y que comenzó a escribir con la aguja antes de escribir con la pluma” (1985: 425). Así, la mujer estereotípica de la cultura occidental estaba animada por una impronta doméstica que la hacía experta en una serie de “artes de hacer” vinculadas a los cuidados, al acompañamiento y al sostenimiento de las familias. Aplicamos el concepto de “artes de hacer” en el sentido de Michel de Certeau et al., como “una manera de pensar investida de una manera de actuar, un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar” (2000: 45). La confección del vestuario, además de ser una práctica necesaria para el abrigo de las personas y demandar ciertos saberes técnicos específicos, es un arte que implica la tramitación de una semántica compuesta por elementos vinculados a las modas, pero también a las distinciones de clase, de género y de raza. El vestuario, además de proteger al cuerpo, se tipifica en términos del buen gusto y de la moral social.

La asociación mujeres-labores de punto superó la distinción de clase entre mujeres, ya que todas se proyectaron en la realización de estas prácticas. Pero esta connotación general encuentra especificidad en los tipos de labores que cada quien ejercía, especialmente en sociedades como la Argentina, atravesada por una diversidad cultural que articula elementos de las tradiciones ancestrales de las comunidades originarias con las propias de la inmigración interoceánica y las proyecciones criollas. El bordado arrojó un costado estético, identitario y simbólico que operó en la terminación de las prendas y en la perfección estética de objetos simbólicos. En cambio, la costura y el tejido resultaron ser labores abocadas a la confección de trajes suntuosos y elementos rituales, pero también al vestuario cotidiano.

Siguiendo la investigación de la historiadora Cecilia Moreyra (2014), advertimos que el diseño de las viviendas españolas que impactó en el de las élites argentinas, incluso bien entrado el siglo XIX, contemplaba en la sala principal un sector denominado “estrado”. Ahí las mujeres de la casa se reunían para aprender y realizar labores de punto. En el mismo recinto donde los varones conversaban y se reunían, ellas quedaban sectorizadas para dar curso a sus actividades. En el estrado coincidían madres, hijas, tías, abuelas y también alguna experta que instruía en la materia. Este espacio desaparecerá al avanzar el siglo XIX, pero será reemplazado por la sala de costura o el salón

femenino. Coser y tejer entre mujeres se convirtió en una gimnasia que, al tiempo que contribuía con los quehaceres del hogar, alimentaba la sociabilidad femenina. Claro que, cuando esa práctica comenzó a realizarse en espacios públicos y a cambio de un salario, las observaciones sociales y morales comenzaron a complejizarse. En Argentina, a partir de 1884, la escuela pública, laica y obligatoria incorporó a los contenidos obligatorios la materia *economía doméstica*, por medio de la cual las niñas se preparaban para realizar los quehaceres domésticos. Uno de los debates que preocupó a los encargados de establecer sus contenidos fue si debían pensar en una mujer universal o solamente en aquellas de sectores populares que aplicarían estos saberes en oficios rentados. En esta última opción se contempló que la escuela debía educar a las muchachas pobres que, en la madurez, iban a desempeñarse como operarias en talleres de costura o trabajando por cuenta propia en sus domicilios particulares (Caldo, 2012). Ahora bien, los talleres de costura surgieron como solución al problema de los recursos materiales que demandaba la costura. Los talleres proveyeron a las operarias de lo necesario para desempeñarse en el oficio. Sabemos que en Argentina a mediados del siglo XIX ingresaron las primeras máquinas de coser, pero habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para que estas se vuelvan objetos de uso doméstico y masivo (Baldasarre, 2021).

Es importante recuperar la línea interpretativa de María Isabel Baldasarre, quien alude a la cultura del vestir para explicar “el complejo entramado de discursos, imágenes, prendas, maneras de lucirlas, de producirlas, de adquirir las, de nombrarlas, es decir, refiere a todo un universo de objetos y representaciones alrededor de una práctica tan primaria y cotidiana como es cubrirse el cuerpo con ropa” (2021: 11, 12). Baldasarre estudia las preferencias y posibilidades de vestirse en la Buenos Aires de las décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX, un período que es la antesala donde maduraron las prácticas y sentidos que van a sostener los cinco relatos estudiados en estas páginas. Partiendo del supuesto que afirma que las personas nos vestimos tanto para salir a la calle como para habitar los hogares, llegamos rápidamente a la conclusión de que la confección de prendas fue una práctica concreta, consolidada, diversificada y en crecimiento. Gabriela Mitidieri (2021) ha investigado la profusión de talleres de costura en la ciudad de Buenos Aires en la tensión entre las agencias masculinas y las femeninas. Así, entre los aportes de Mitidieri y de Baldasarre, podemos pensar la figura de los sastres masculinos en franca jerarquía con las modistas y las costureras.

En los relatos presentados, las figuras protagónicas son nombradas bajo el calificativo de costureras o modistas. La juventud de las mujeres referenciadas las sitúa en el rango de aprendices del oficio en vías de perfeccionamiento práctico. En ninguna de las historias se describe el proceso de

formación de las muchachas. Por el contrario, se infiere que es la temprana inserción en la práctica la que otorgó el oficio. Sin embargo, sabemos que las modistas se diferenciaron de las costureras tanto por el estatus social como por la formación que recibían para desempeñarse como tal. Es decir, modista era quien poseía el oficio formalizado, que sabía medir, marcar, cortar y diseñar moldes. Ellas eran la versión femenina del sastre. En cambio, la costurera realizaba un trabajo directo con la aguja, bajo la supervisión de alguien experto o, en otros casos, el trabajo sobre la reparación de ropa ya confeccionada (Dussailant Christie, 2011). Sin embargo, tanto el trabajo de las modistas como el de las costureras recibía la colaboración de jovencitas que realizaban las tareas menores demandadas por la costura, conformando así el grupo de, al decir de Arlt, las muchachas del atado.

“Y lo peor de todo, sin necesidad”. Las costureras y sus malos pasos

Vamos a hilvanar algunos sentidos desprendidos de las cinco piezas de “literatura menor” anunciadas en nuestra introducción. Se trata de escritos desestimados por el campo de la literatura. Sin embargo, “existieron y fueron leídas porque fueron el resultado de un proceso (posiblemente más fácil que arduo) de escritura” (Sarlot, 2000: 21). Tamara Kamenszain (2020) acuñó el calificativo de “libros chiquitos” para referirse a los escritos breves, ligados a temáticas cotidianas, dirigidos a públicos que, sean infantes o no, se inician en los quehaceres de la lectura. Lectores que, muchas veces, acuden a la letra impresa con fines literales y no literarios. Es decir, se lee para adquirir criterios de acción. Estos relatos escuetos que muchas veces descansaron en el formato del folletín (el cuento corto o la novela semanal) fueron la cantera donde abrevaron muchas lectoras y lectores de iniciación en la práctica. En palabras de Kamenszain, en este tipo de escritos “la clave es que algo nos enganche. Todo el resto es literatura” (2020: 141).

Como anunciamos, los cinco relatos versan alrededor de la figura de la costurera. Para recuperar los sentidos que cada uno aportó sobre esta figura, optamos por seguir un criterio de orden cronológico, de acuerdo con su aparición en el mercado editorial. Este criterio resulta interesante porque permite dar cuenta de, al decir de Mijaíl Bajtín (2008), el mosaico de citas explícitas o implícitas que se va construyendo entre ellos.

El más antiguo del quinteto de historias pertenece al poeta entrerriano radicado en Buenos Aires, Evaristo Carriego (1883-1912). Se trata de un poema que comenzó a circular de forma póstuma en el año 1913. Aunque se trate apenas de cuatro estrofas y catorce líneas, su contenido y título son el puntapié inicial de la saga de historias mínimas y moralizantes sobre las costureras. Se trata del poema “La costurerita que dio aquel mal paso”. Así, se

relatan las peripecias de una joven identificada exclusivamente por su oficio, la costura. Es decir, del personaje solamente sabemos que es una mujer joven perteneciente a los sectores populares y dedicada a coser.

La primera línea del poema da a conocer a la protagonista por el drama que la aqueja en el tiempo presente de la escritura: “La costurerita que dio aquel mal paso...” (1977: 73). La frase sitúa la temática del poema en “aquel mal paso”, más que en el oficio o la biografía de la mujer. En las oraciones que siguen, el autor acude al uso de la escritura entre guiones para expresar apreciaciones personales sobre el instante presente del “mal paso” y sus consecuencias: “—y lo peor de todo, sin necesidad— / Con el sinvergüenza que no le hizo caso / Después —según dicen en la vecindad— (73). La escritura entre guiones adelanta dos ideas importantes sobre el caso. La primera es el carácter evitable del hecho. Ella podría no haberse dejado seducir. Para ello, la época brindó una serie de saberes de cuidado que ponían en alerta a las jóvenes sobre aquellos varones que solamente querían usufructuar de sus encantos. Pese a ello, la costurera se dejó encantar y eso se debió a su educación y moral frágiles, por lo cual la caída termina siendo una decisión personal. La segunda idea descansa en el rumor como fuente de saberes sobre la intimidad de la joven. Esos decires, al entrar en circulación, se transformaron en prueba y factor de acción sobre la protagonista, al punto de condenarla. En este sentido, el rumor, aunque imprecisamente fundamentado, en su devenir público va generando efectos que ordenan trayectorias (Lefebvre, 1986): “Daba compasión / Verla aguantar esa maldad insufrible / De las compañeras, ¡tan sin razón! / Aunque a nada llevan las conversaciones / En el barrio corren mil suposiciones / Y hasta en algo grave se llega a creer” (73).

Los rumores resultan poco amigos de la respetabilidad de las mujeres. En el transcurrir de sus dichos van generando efectos que, muchas veces, culminan estigmatizando a sus protagonistas. La causa de la tragedia fue el rumor que, al combinarse con maldad, se transformó en orientador de acciones, al punto de que hasta el mismo narrador se dejó llevar por ellos. Entonces desencadena el final: “Se fue hace dos días. Ya no era posible / Fingir por más tiempo [...] / ¡Qué cara tenía la costurerita, / Que ojos más extraños, esa tardecita / Que dejó la casa para no volver!” (73).

Carriego es letal en su poema, que describe la desgracia de la jovencita tentada, seducida y abandonada. A su pluma se le debe el primer ejercicio de escritura sobre esta tipificación de la “costurerita” realizado por un poeta argentino (Armus, 2005: 80).¹ Tal es así que esa misma figura será retomada en

¹ En materia de literatura popular es difícil afirmar con certeza quién es pionero en una temática. Sin embargo, a la fecha hay un consenso de que el relato argentino más antiguo

1919 por Josué Quesada, esta vez en un cuento homónimo, “La costurerita que dio aquel mal paso”. Quesada (1885-1958) fue un reconocido periodista, al decir de Beatriz Sarlo, “escritor de máquina y no de pluma” (2000: 96). Él supo vivir de su trabajo en el periodismo y en la colaboración estable con publicaciones destinadas al entretenimiento y a la ensoñación de las lectoras. Fue un profesional de la escritura que produjo de manera seriada relatos de alto impacto en sectores de reciente ingreso a las prácticas de la lectura. El folletín y la novela semanal fueron sus nichos de producción.

Respondiendo a la intertextualidad, el cuento de Quesada inaugura citando un fragmento del poema de Carriego. Más en concreto, transcribe una de las aclaraciones entre guiones alusivas al rasgo evitable de los acontecimientos que se narrarán, “y lo peor de todo sin necesidad, con el sinvergüenza que no le hizo caso después, según dicen en la vecindad” (1999: 65). El formato del cuento permite a Quesada explicitar una mayor cantidad de detalles sobre la vida de la costurera. De este modo se especifican, además del oficio, el nombre, los gustos, la trama familiar y los deseos.

La protagonista es María Luisa, una joven de 18 años que vive en una casa alquilada con su madre y Emilio, su único hermano (un militante socio-anarquista). Ella, como sus colegas mencionadas en los otros relatos presentados, resulta ser una joven huérfana de padre y cuidada por una madre enferma abocada a los quehaceres domésticos para sostener una familia numerosa. Entonces, mientras la madre resuelve las tareas del hogar, María Luisa trabaja de costurera con el claro fin de generar recursos económicos para la familia. Pero la gimnasia cotidiana de obtener un empleo fuera de la casa y así salir del seno familiar para cumplir esa labor la enfrenta a los peligros del espacio público.

La dueña del taller había iniciado desde criatura a María Luisa en el secreto del oficio. Y con orgullo de una vieja maestra, la vio avanzar paso a paso por el difícil sendero, y vio también como el radio de la clientela se iba extendiendo. A su casa llegaban cada vez nuevas caras, se había hecho fama que los sombreros de María Luisa eran los mejores... Tenía un efecto como ninguna, una gracia exclusiva y personal, para combinar colores, gasas, tules, flores y adornos. (1999: 66)

sobre esta temática es el perteneciente a Carriego, quedando abierta la posibilidad de que en un futuro aparezca un texto de circulación oral o escrita que sea anterior (Armus, 2005).

Así, la joven va perfeccionándose en la experiencia, “sentía por su oficio verdadera vocación y trabajaba con un entusiasmo increíble” (1999: 68). Pero, para ir al taller debía cruzar la ciudad. Al respecto, Quesada describe:

Tomó su desayuno con el pan del día anterior y asomó a la calle. Era una mañana luminosa del mes de enero. Un sol radiante dejaba sentir desde esa hora la fuerza de sus rayos. Buenos Aires presentaba todos los síntomas de la actividad matinal. Los carritos de los lecheros eran los únicos que turbaban el silencio de las calles. Algunos panaderos también, arrastrando ellos mismos sus vehículos, dando comienzo al reparto. Eran las ocho de la mañana. En la Avenida de Mayo las bandadas de modistas y vendedoras ponían su nota brillante en aquel desfile bullicioso, animado más aún por las risas que llenaban los aires de alegrías. María Luisa descendió del tranvía en la misma Avenida. Sobre la calle Florida estaba su taller. Caminaba sola, con su paso menudo y ágil. (1999: 65-6)

En este punto podemos hipotetizar que, en el cruce de los siglos XIX y XX y en ciudades como Buenos Aires, los quehaceres de la costura se resolvían, además de forma doméstica, en talleres específicos. De este modo, las costureras salían de sus domicilios particulares para ir a trabajar (Lobato, 2007; Mitidieri, 2021). El lugar es un factor clave en la construcción de los procesos de sociabilidad (Agulhon, 1994). El taller implica encontrarse con otras mujeres en la misma situación, aprender jerarquías entre ellas y, además, caminar solas o en grupo por la calle: “Cuando llegaban las once de la mañana, abandonaba su quehacer junto con las demás. Se calaba rápidamente su sombrero, y confundida en el torbellino de las demás, salía a la calle, risueña y conversadora, provocando sin quererlo la frase galante de los transeúntes” (1999: 67).

El trabajo en equipo permite tener colegas que pueden ser amigas y, en esa línea, planear paseos y salidas. Ir al taller posibilita conversar entre mujeres, pero también conocer a varones. Es preciso aclarar que estas tramas de ficción no contemplan la posibilidad de amoríos entre personas del mismo género. Por el contrario, son relatos de alta popularidad que persiguen la regulación de la pareja heterosexual. Justamente, de camino al trabajo María Luisa conoce a Esther, una joven de 17 años, también costurera de oficio, huérfana, que denotaba una enorme tristeza y un aspecto desaliñado. La vulnerabilidad de Esther la sensibiliza. Entonces, le consigue trabajo formal en el taller donde ella se desempeña. Esther comienza a trabajar, traza amistad con María Luisa, integrándose en su mundo al punto de enamorarse de su hermano, con quien finalmente forma pareja. Esther, junto a Emilio, logra encontrar un rumbo a su vida.

Entre tanto, la vida de María Luisa transcurre entre el taller, las conversaciones y actividades que allí se generan y su vida familiar. Tal es así que, a raíz de la militancia política de su hermano, conoce a Carlos, un militar de carrera. La figura de Carlos impacta en sus sentimientos al punto de enamorarla y comienzan a frecuentarse: “Sin darse cuenta había cedido uno a uno a sus deseos, sus caprichos y sus exigencias. Y una tarde en la que había aceptado ir a tomar el té a su casa de soltero, el calor de sus besos apasionados la enloquecieron. Se olvidó de todo, cerró los ojos y se entregó” (1999: 88). Quesada apela a la asociación entre estado de enamoramiento y locura, para explicar los motivos que llevaron a María Luisa a “entregarse”. La insistencia en mostrar que el amor impide a las mujeres pensar tiene un sentido ambivalente. Por un lado, justifica los actos, pero, por otro, invita a pensar que, a los fines de evitar esos malos pasos, las mujeres requieren de una permanente y estricta educación moral. Sin duda, María Luisa se perfeccionó en los gajes de su oficio, pero descuidó el aprendizaje de los cuidados para circular por la sociedad. Su ingenuidad la convirtió en víctima de situaciones que terminaron erosionando su virtud.

Sin embargo, en un principio la joven encuentra argumentos para justificar sus acciones: “Por la imaginación de María Luisa cruzaron en violento torbellino mil ideas confusas. Y de pronto, se imaginó que ella también, como Esther, había salvado intacta la pureza de su alma. Se había entregado, es cierto, al hombre que amaba. Pero no por ello se había pervertido. Se consideraba la misma. Y si bien la moral podía condenarla, su conciencia no le reprochaba el paso dado” (1999: 89). Quesada diferencia entre moral y conciencia. La primera es entendida como una serie de principios y deberes que se regulan de forma externa. La moral es social. En cambio, la conciencia es subjetiva e interna. Por lo cual en su fuero interno ella se siente realizada y conforme al punto de generar un antídoto contra la mirada social sobre “el paso dado”. Sin embargo, los acontecimientos se precipitan: Carlos pierde interés en su persona y, alegando motivos laborales, va desapareciendo de su vida. María Luisa, quien en un principio se sentía convencida por lo actuado, no tolera la separación y decide quitarse la vida. En otras palabras, ese paso que su conciencia no juzgaba, pero que sí condenaba la sociedad, desencadena la tragedia. No sabemos si la costurera de Carriego se suicida, pero sí sabemos que la de Quesada lo hace.

Por último, cabe observar que Esther y María Luisa son dos mujeres empleadas en talleres de costura, huérfanas de padre que, a diario, salen a trabajar. Ambas se enamoran y entregan al sujeto amado sin exigir las formalidades requeridas por la sociedad (noviazgo y matrimonio), entrando así en un momento de angustia. Sin embargo, el escritor no les asigna el mismo desenlace, ya que Esther continúa la vida y se compromete con un muchacho

de su misma condición social, en tanto María Luisa queda pegada al amor del varón de otra clase social. De este modo, el poeta deja ver entre líneas que la deshonra femenina opera entre clases sociales, pero no en el interior de un mismo sector social.

Ahora bien, tanto Carriego como Quesada explicitaron que el mal pasado por las costureras protagonistas de sus historias, finalmente, era una elección propia marcada por arrebatos de pasiones y un bajo entrenamiento en sospechar de las seducciones de los varones y del espacio público. Este tópico volvió a ser objeto de escritura tiempo después, específicamente en 1924, en la pluma de Raúl Barón Biza (1899-1964). Este autor fue un personaje excéntrico y polémico que, en su tiempo libre, escribió ficción de escaso reconocimiento literario, pero posible gracias a su solvencia económica (Caldo, 2023). Era un heredero acaudalado que empleó su fortuna personal para viajar, disfrutar de la sociabilidad mundana, colaborar con la causa revolucionaria de la Unión Cívica Radical² y editar libros y revistas. El cuento seleccionado formó parte de su tercer libro, editado y publicado por él mismo, *Risas, lágrimas y sedas*. Barón Biza escribió dramas pasionales, permitiéndose llevar al límite de lo socialmente correcto la moral de los personajes. Es decir, en sus historias estereotipaba la astucia de las mujeres, la perspicacia de los varones para captar las ambiciones femeninas y la tendencia mujeril a enamorarse de personas de su mismo sexo. No obstante, por el contenido de sus historias fue sospechado, rápidamente tildado de pornógrafo y finalmente censurado.

El cuento breve en cuestión es “La modistilla”. El narrador es un joven periodista, deslumbrado por la belleza virginal de la protagonista. Su mirada describe como testigo la virtud natural y la caída sin remedio de la joven modista una vez que devino en actriz frustrada: “Llevamos muy cerca de un año siendo amigos. Para mí era ella un sedante para el espíritu. De mi espíritu algo triste, demasiado cansado, su charla y su risa ponían risa en mi alma” (1924: 21). Entre el redactor y la modista había surgido una simpatía producto de la admiración que él sentía por ella. La joven caminaba desde su casa al trabajo. Así él la conoció. Entendía que ella tenía ojos exclusivos para su trabajo, por eso no se perturbaba con las falsas seducciones de la calle.

La belleza reía en ella y ella reía con la vida, con la felicidad en sus sueños dulces, sin nebulosidades en el desciframiento y sin imposibles ambiciones. Todas las mañanas cruzaba para el taller por el

² Es un partido político argentino creado a fines del siglo XIX bajo la dirección de Leandro N. Alem. De sus filas salió el primer presidente electo por la ley Sáenz Peña, del voto universal masculino, secreto y obligatorio, en el año 1916.

frente de la Redacción. Detrás de la cristalera, y, a través de los estores, discretamente corridos, esperaba impaciente su paso. Fresca, riente, erguida y serena como una reina desfilaba ante mis ojos. (1924: 19-20)

El narrador insiste en la inocencia de las jóvenes que salen con sus encantos al espacio público, desconociendo que allí habitan una serie de engaños y miradas que pueden ser peligrosas. Sin embargo, él confiaba en la virtud natural y en la falta de ambiciones de la joven, siempre amparada por su ingenuidad y simpleza: “Vivía la primavera de sus bellos años... Cosiendo, haciendo del trabajo de la aguja poesía para el espíritu...” (1924: 20). El taller era el espacio donde la jovencita desplegaba su arte al tiempo que obtenía el sustento diario. Pero en ese mismo lugar fue parte de la sociabilidad femenina donde, además de coser, conversaba. Es preciso aclarar que, en general, en los cuentos de Barón Biza el nudo de la trama se activa con la llegada de una carta. En este caso, la emisora es una excompañera de trabajo que escribe dando noticias del feliz rumbo que había tomado su vida. Esta joven, además de informar, las invita a sumarse a su experiencia.

Rosa, su amiga del taller, había recibido una carta de Sara (antigua compañera de ellas) en la que les decía que era inmensamente feliz en su vida de artista: ganaba mucho dinero y tenía joyas. Terminaba la carta aconsejándolas, incitándolas, filtrando en sus almas sencillas el morbo alucinante para que abandonen el sendero recto. (1924: 22)

Si bien no sabemos el nombre de la modistilla, el autor da a conocer el de sus amigas, Rosa y Sara. Se nombra a aquellas mujeres que seducen desde el peligro, las autoras del mal. Entonces el narrador expresa: “de pronto desapareció la costurerita” (1999: 23). Esa ausencia provoca un vacío en el redactor enamorado que no consigue reponerse ni siquiera tiempo después cuando la vuelve a ver. Lo que apareció ante sus ojos no era ella. Era una actriz frustrada de profunda tristeza en su mirada que únicamente alcanza a decir, “¡Si te hubiera hecho caso!” (1999: 24). Con esta expresión concluye el cuento. En este caso quien engañó no fue un varón de otra clase social, sino la ambición de la muchacha por ascender socialmente sin tutela masculina. Así se fraguó su desgracia.

Un par de años después, en 1929, el diario rosarino *La Capital* publicó “Contraste”, un cuento corto bajo la autoría de P. G. Salazar B. Sobre el autor o autora no tenemos noticias, con la excepción de su puntual colaboración en ese periódico. Pese a esta imprecisión, y corriendo el riesgo de que haya sido una autora escondida bajo seudónimo, lo incorporamos porque recupera el tópico de la costurerita con referencias tácitas a los dos relatos antes tratados.

Esta vez la historia transcurre en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe. En el concierto de las tramas urbanas argentinas, esta ciudad disputa con la ciudad de Córdoba el segundo lugar del país en valores demográficos. Desde fines del siglo XIX, y más aún en el siglo XX, Rosario destacó por ser una urbe portuaria y comercial, ordenada por una burguesía con aspiraciones económicas, culturales e intelectuales. Como cabe esperar, el crecimiento urbano también diversificó su composición social en clave de clases y de etnias (Fernández y Videla, 2008). Además, en esta ciudad se editó el diario más antiguo de Argentina, *La Capital* (1867), justamente donde se publicó el breve cuento aquí analizado. Sin duda, el tópico de la costurerita que dio aquel mal paso se hizo extensivo a otras ciudades. El cuento es muy breve y se encuentra emplazado en el margen inferior de la sección “La página para el hogar y la mujer”. En ese espacio se imprimían notas dedicadas a las integrantes del género femenino. Preferentemente el tópico era la moda, puntualizando en el vestuario según las edades, momentos del día y eventos. También se reseñaban conferencias, muchas veces dictadas por varones o eventos sociales relativos al género y, en esa sinfonía, se incluía un cuento. En la fecha indicada, y bajo el título “Contraste”, es presentada la historia de otra costurera, esta vez rosarina: “Florinda, la modistilla pizpireta, de andar de paloma, contagiaba de alegría el obrador en cuanto se presentaba en él, siempre con su sonrisa picaresca... Todo era parloteo y risas” (1929: 18).

El relato, lejos de enfatizar la calidad del trabajo de la joven, puntualiza la alegría que despertaba su presencia y la empatía con que abordaba a sus compañeras. Sin embargo, en esta ocasión, el autor usa la expresión “pizpireta” para describir la actitud de la joven. El vocabulario de la época asocia los calificativos pizpireta y coqueta con aquellas mujeres que, enteradas de sus encantos, los lucían atrapando así la mirada de los varones. Sin duda, las reglas de conducta apuntaron a regular y estereotipar el modo de ser femenino. Pero, en el caso de Florinda, esos cuidados no estuvieron activos, por lo cual rápidamente apareció un caballero en su vida: “Al terminar la tarea, vieron que en la puerta de la calle la esperaba un guapo mozo... Y todas las noches, a la salida, separábase de sus compañeras y era acompañada por el joven” (1929: 18). Pero esa presencia masculina aminoró al tiempo que la joven empezó a entristecer: “¡Pobre Florinda! Hacía algunos días estaba triste. No era extraño, su amigo veleidoso, había buscado a otra joven distracción. Después no acudió a la costura, sus compañeras supieron que se hallaba enferma” (1929: 18). La brevedad del cuento hace que precipite el desenlace o, quizás, la intención es mostrar que los romances marcados por *contrastos* sociales tienen un final apresurado. De pronto la muchacha llega al taller envuelta en sombras de tristeza. El amor se ha terminado y ella decae hasta enfermar. Así es como sus días terminan en brazos de la pulmonía. Trabajo, pobreza, amor

frustrado y enfermedad son la cadena de acciones que el narrador del cuento ordena alrededor de la historia de Florinda. Sin embargo, entendemos que estas características trascienden a otras mujeres más allá del oficio.

Recuperando la cuestión de clase en las afectaciones de las trayectorias femeninas, en el mismo año 1929, el reconocido escritor de crónicas urbanas y aguafuertes porteñas, Roberto Arlt (1900-1942), insiste con el personaje de la costurerita en una crónica que *El Mundo* publicó el 19 de noviembre. Gracias a los aportes de Beatriz Sarlo (1988), sabemos que este diario estuvo dirigido a nuevos públicos lectores que optaban por el formato *tabloide* para leer en el tranvía cuando regresaban a sus hogares después de la jornada laboral.

Arlt fue un *flâneur*, un agudo observador de la vida cotidiana porteña. Con sus crónicas recuperó lugares y personajes típicos que circulaban por aquellos lares (Saíta, 2000) y, en esos elencos, incluyó a las costureras. Así surgió “La muchacha del atado”. El autor advirtió que, en determinadas horas del día, las calles se colmaban de jovencitas que cargaban bultos de ropa. Al sumergirnos en el relato, nos enteramos de que son costureras. De nuevo, la prosa puntualiza en la sociabilidad y las emociones de las costureras, dejando al margen los tecnicismos del oficio. Esas muchachas podían ser empleadas de un taller de costura, de una modista o, quizás, cosían por cuenta propia. En su rol de observador, Arlt describe:

flacas, angustiosas, sufridas... Más de una vez me he quedado pensando en estas vidas, casi absolutamente dedicadas al trabajo. Cuando estas muchachas cumplieron ocho o nueve años, tuvieron que cargar un hermanito en los brazos. Usted, como yo, debe de haber visto un arrabal de estas mocosas que cargan un pebetito y que se pasean por la vereda rabiando contra el mocoso y vigiladas por la madre que salpicaba agua en la batea. Así hasta los 14 años, luego el trabajo de ir a buscar costura; las mañanas o las tardes inclinadas sobre la Neumann o la Singer, haciendo pasar todos los días metros y metros de tela y terminando a las 4 de la tarde, para cambiarse, ponerse el vestido de percal, preparar el paquete y salir; salir cargadas y volver lo mismo, con otro bulto que hay que pasarlo a la máquina... Angelita, María o Juana la tarde del sábado trabajan para los hermanos. Un buen día se ponen de novias, y no por eso dejan de trabajar, sino que el novio (también un muchacho que la yuga todo el día) cae a la noche a la casa a hacerles el amor. Y como el amor no sirve para pagar la libreta del almacén, trabajan hasta tres días antes de casarse, y el casamiento no es un cambio de vida... a la semana de

casados se puede ver a estas muchachas sobre la máquina... estas mujeres nunca fueron felices ¡Nunca! (1929)

La imagen física y anímica de las costureritas de Arlt dista mucho de la creada por sus colegas. Mientras que estos las pintan regalando una belleza y alegría que se pierde al dar el mal paso, aquel sitúa la vulnerabilidad en el inicio de sus biografías. Su pluma no persigue el cuidado de la moral de estas mujeres, sino que describe los avatares de la pobreza que erosionan la belleza y las ilusiones estereotipadas femeninas. Ellas tienen que trabajar toda la vida e incluso la promesa de amor decente no alcanza a rescatarlas de ese mandato. Para el observador porteño, el trabajo rutinario no conduce ni a la liberación ni a la felicidad. Así, el príncipe azul sugerido en muchos de los relatos de la literatura popular se extingue rápidamente. En otras palabras, estas muchachas, ya sean seducidas y abandonadas o conformen un hogar feliz con alguien de su condición, siempre caen en la rutina alienante del trabajo. A las familias pobres el dinero no les alcanza y todos sus integrantes tienen que trabajar.

Breve reflexión final

El personaje de las historias aquí estudiadas, más allá de su nombre propio (Florinda, Esther o María Luisa), es la costurera. Si buscamos elementos comunes para construir el perfil de este personaje, entendemos que responden a una mujer en plural. Es decir, su semántica visibiliza a mujeres jóvenes, pertenecientes a los sectores populares y obligadas a salir a trabajar en auxilio de la economía familiar. El oficio escogido fue la costura, sin duda, por la típica asociación entre saberes femeninos, labores de punto y mujeres. Saberes transmitidos entre las mujeres de la familia, pero también por la escuela pública, gratuita y obligatoria, al menos en Argentina.

Sin embargo, los autores de las historias aquí tratadas, más que puntualizar en las particularidades de las labores de punto, ordenan los argumentos en relación con la sociabilidad del taller de costura y con los males que esta puede ocasionar. En otras palabras, el lugar de trabajo, en cuanto espacio distinto y externo al hogar, implica un tipo de sociabilidad tanto para acceder a él como para permanecer que no está exento de peligros. Justamente, las costureras de Carriego, Quesada, Barón Biza y Salazar caen en desgracia. Una situación irremediable que los autores estiman evitable. Se insiste en la frase “sin necesidad”, para indicar que la caída no es un destino obligado. Se entiende que una joven trabajadora cuidada y en conocimiento de los males de la sociedad y del lugar al que ella está destinada no cae. Al contrario, se sostiene digna con y en su trabajo. Será solamente el escritor Roberto Arlt quien matice esas sentencias al describir la crueldad, la miseria y la vulnerabilidad de la vida de las mujeres trabajadoras de la costura. Para Arlt, las costureras en general tramitan la tristeza de tener que trabajar para alcanzar una felicidad que

nunca llega. De este modo, el escritor describe minuciosamente la tristeza de las mujeres de los sectores populares.

Los peligros que afectan a estas mujeres son, en primer lugar, los varones, especialmente aquellos que desean usufructuar en ellas favores sexuales. Son varones generalmente de clases sociales superiores que las seducen con el acceso a una vida de lujos y encantos. Pero también es peligrosa la belleza masculina, el varón guapo, que seduce a la niña ingenua obnubilada por las formas y no por el contenido sensible del sujeto. Por lo cual, tanto la joven deslumbrada por el dinero como la que se deja cegar por la belleza resultan superficiales y vanidosas, dos males que las mujeres deben evitar. En segundo lugar, se enuncian los peligros del taller propios del entre mujeres que allí se constituye. Las amigas se presentan como referencias peligrosas que pueden correr a las jóvenes del buen camino. Entre mujeres ponen en común ideas vinculadas al amor, a las salidas nocturnas o a la búsqueda de trabajos prometedores, como los relacionados con el mundo del espectáculo. En tercer lugar, Arlt menciona la pobreza como una condición social que hace a las jóvenes vulnerables y las subsume en un lugar de profunda tristeza.

Entonces, con la excepción de Arlt, estas historias desenlazan en un mal paso moral que es tanto irremediable como evitable. No obstante, una vez que la pureza se pierde, que los valores se corrompen y que la inocencia se destruye, no se vuelve al mismo lugar. Entonces, las protagonistas caen en la tristeza, la enfermedad, la muerte o el exilio. Los autores son implacables al respecto. Ninguna de ellas fracasa por falencias laborales; son la sociabilidad y las malas elecciones amorosas las que terminan destruyéndolas. En este punto, podemos pensar que, si bien las tramas insisten con las costureras, los episodios narrados y los finales escogidos pueden aplicar a cualquier mujer que se desvíe del camino estimado correcto por la cultura patriarcal y heterosexual propia de la época. Un dato importante que complejiza las historias y su análisis es la variable de clase social. En este sentido, las costureras son trabajadoras que se apartan del camino cuando aspiran a relaciones amorosas y formas de vida que exceden su condición social. Así, estos relatos pivotan entre la moral femenina patriarcal y las condiciones de clase para describir la condena social de aquellas mujeres que, pudiendo evitarlo, dieron el mal paso.

Finalmente, entendemos que estas historias persiguen fines moralizantes para las mujeres de los sectores populares. Lo afirmamos de acuerdo con el soporte material en que circularon: el folletín, el diario, las secciones femeninas. Sin embargo, tramas como estas puestas en la pluma de Barón Biza invitan a pensar que también pueden haber sido escritas para entretenimiento y goce de los lectores varones. Finalmente, en la obra de Arlt dicha figura adquiere otra tonalidad recuperando una postal de época que trasciende la moral femenina para inscribirse en las peripecias del mundo de las clases trabajadoras en que habitan algunas mujeres.

A modo de conclusión, en este artículo hemos descrito cómo la literatura popular argentina acuña la figura de la costurera para elaborar, a partir de ella, las

regulaciones sobre el modo de ser correcta de la mujer que habita en ella. En este sentido, esas prescripciones trascienden el oficio extendiéndose a cualquier mujer que integre la cultura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agulhon, Maurice (1994), *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto Mora.
- Arlt, Roberto (1929), "La muchacha del Atado", *El Mundo*, 19 de noviembre de 1929, Aguafuertes Porteñas.
- Armus, Diego (2005), "El viaje al centro. Tísicas, Costureritas y Milonguitas en Buenos Aires (1910-1940)", *Salud colectiva*, 1(1): 79-96.
- Bajtín, Mijail (2008), *La estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Baldasarre, María Isabel (2021), *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires 1870-1914*, Buenos Aires, Ampersand.
- Barón Biza, Raúl (1924), "La modistilla", *Risas, lágrimas y sedas*, Buenos Aires, Edición de autor: 19-24.
- Caldo, Paula (2012), "Una disciplina con Urbanidad: la Economía Doméstica. Aproximaciones a la problemática desde El Monitor de la Educación Común", *Ahorran, acunan y martillan. Marcas de urbanidad en los escenarios educativos argentinos (primera mitad del siglo xx)*, Carolina Kaufmann (dir.), Entre Ríos, EDUNER: 175-206.
- (2023), "Juventud, belleza y mujeres, un tríptico que ordena la violencia de género en la literatura de Raúl Barón Biza", *Intersticios de la política y de la cultura, intervenciones latinoamericanas*, 12 (23): 37-66.
- Carriego, Evaristo (1977), "La costurerita que dio aquel mal paso", *La costurerita que dio aquel mal paso y otros poemas*, Buenos Aires, Imprenta de los Buenos Ayres, 73.
- De Certeau, Michel, et al. (2000), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Diz, Tania (1999), "Descoser los moldes ¿Dos crónicas sobre la costurerita?", *Zona Franca*, 1 (1-8): 71-8.
- (2005), "Narrativas indóciles, cuerpos obedientes, caídas evitables. Versiones de las costureritas en el discurso literario y periodístico de 1920", *Acta Académica* 1 (2): 359-74.
- Dussailant Christie, Jacqueline (2011), *Las reinas de Estado. Consumo, grandes tiendas y mujeres en la modernidad del comercio en Santiago (1880-1939)*, Chile, Ediciones UC.

- Fernández, Sandra y Oscar Videla (2008), *Ciudad oblicua. Aproximaciones a temas e intérpretes de la entreguerra rosarina*, Rosario, La Quinta Pata & Camino Ediciones.
- Kamenzain, Tamara (2020), *Libros chiquitos*, Buenos Aires, Ampersand.
- (2000), “Bordado y costura del texto”, *Historia de amor (y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós, 207-17.
- Lefebvre, Georges (1986), *El gran pánico de 1789*, Barcelona, Paidós.
- Lobato, Mirta (2007), *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, Buenos Aires, Edhasa.
- Mitidieri, Gabriela (2021), *Costureras, modistas, sastres y aprendices. Una aproximación al mundo del trabajo de la aguja, Buenos Aires 1852-1862*, Mar del Plata, EUDEM.
- Moreyra, Cecilia (2014), *Cultura material en la ciudad de Córdoba, 1810-1870. Una lectura sociocultural de los objetos cotidianos*, Tesis doctoral, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- Queirolo, Graciela (2019), “Mujeres que trabajan en las crónicas de Alfonsina Storni y Roberto Arlt (Buenos Aires, 1920-1940)”, *Cuadernos de Literatura*, 1 (45): 257-78.
- Quesada, Josué (1999), “La costurerita que dio aquel mal paso”, *La novela semanal (1917-1926)*, Buenos Aires, Ediciones de Página 12: 65-93.
- Rousseau, Jean-Jacques (1985), *Emilio o de la educación*, Madrid, Edaf.
- Sáita, Silvia (2000), *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Salazar, G. P. (1929), “Contraste”, *La Capital*, 4 de febrero de 1929: 18.
- Sarlo, Beatriz (2000), *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- (1988), *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Skeggs, Beverley (2019), *Mujeres respetables: clase y género en los sectores populares*, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Viveros Vigoya, Mara (2016), “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”, *Debate feminista*, 52: 1-17.



ENTRE EL CULTO A LA FEMINIDAD Y LA REIVINDICACIÓN FEMINISTA: LAS REVISTAS FEMENINAS EN MARRUECOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

ANA GONZÁLEZ NAVARRO
Sapienza Università di Roma

En la década de 1960 en Marruecos, coincidiendo con una época de cambio cultural y político, la prensa marroquí vivió un nuevo fenómeno: la aparición de revistas concebidas por, para y sobre mujeres. Este artículo parte de la idea de que el estudio de estas revistas resulta esencial tanto para entender las políticas de género como para trazar la historia intelectual del feminismo en Marruecos. Por ello, propone un recorrido por el desarrollo de la prensa femenina marroquí desde su surgimiento en los años sesenta hasta la actualidad, para analizar la evolución de sus concepciones sobre el papel que debían desempeñar las mujeres en la sociedad marroquí. Desde una perspectiva de género y feminista, el artículo examina el contenido de estas revistas que contribuyeron tanto a perpetuar estereotipos patriarcales sobre las mujeres marroquíes como a plasmar las primeras reivindicaciones feministas en Marruecos.

PALABRAS CLAVE: Marruecos, feminismo, revistas femeninas, movimiento de mujeres.

Entre el culte a la feminitat i la reivindicació feminista: les revistes femenines del Marroc de la segona meitat del segle XX

En la dècada de 1960 al Marroc, tot coincidint amb una època de canvi cultural i polític, la premsa marroquina va viure un nou fenomen: l'aparició de revistes concebudes per, per a i sobre dones. Aquest article es basa en la idea que l'estudi d'aquestes revistes és cabdal tant per entendre les polítiques de gènere com per dibuixar la història intel·lectual del feminisme al Marroc. Per això, proposa un recorregut pel desenvolupament de la premsa femenina marroquina des que va sorgir als anys seixanta fins a l'actualitat, amb l'objectiu d'analitzar l'evolució de les seves concepcions sobre el paper que havien de dur a terme les dones en la societat marroquina. Des d'una perspectiva de gènere i feminista, l'article examina el contingut d'aquestes revistes que van contribuir alhora a perpetuar estereotips patriarcal sobre les dones marroquines i a articular les primeres reivindicacions feministes al Marroc.

PARAULES CLAU: Marroc, feminisme, revistes femenines, moviment de dones.

Between the Cult of Femininity and Feminist Claims: Women's Magazines in Morocco in the Second Half of the 20th Century

The 1960s were a time of cultural and political change in Morocco which also saw the emergence of a new phenomenon in the Moroccan press: the emergence of magazines conceived by, for, and about women. Based on the idea that the study of these magazines is essential to understanding gender politics and to tracing the intellectual history of feminism in Morocco, this article addresses the development of Moroccan female press from its beginnings in the 1960s until the present time. The aim is to analyse, from a gender and feminist perspective, how these publications reflected the evolution of ideas about the role of women in Moroccan society and contributed both to perpetuate patriarchal stereotypes about women and to articulate the first feminist demands in Morocco.

KEYWORDS: Morocco, feminism, women's magazines, women's movement.

Introducción

En Marruecos, ya desde la época del Protectorado franco-español (1912-1956), la prensa sirvió como un medio para que las élites intelectuales expresaran sus ideas sobre el proyecto que tenían para el futuro país independiente.¹ En un momento de transformaciones políticas y sociales, la prensa fue un instrumento esencial para la transmisión de ideas y para la consolidación de los pilares de la identidad nacional marroquí, por lo que se enfrentó a la censura de los poderes coloniales. Por tanto, es evidente el papel único que periódicos y revistas han tenido “en la estrecha interconexión entre lo cultural y lo político” en un contexto como el marroquí, donde “el ámbito de la producción cultural ha dependido de forma significativa del ámbito del poder desde época colonial” (Fernández, 2014: 106)².

¹ Parte de la investigación realizada para este artículo contó con el apoyo de una ayuda para la Formación de Profesorado Universitario del MECD y del proyecto de I+D+i “Géneros y lenguajes en la arabidad contemporánea” (PGC2018-100959-B-I00, financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/ FEDER, UE). También ha tenido el apoyo de los proyectos de investigación de I+D+i “Heterotopías en los imaginarios de las relaciones entre España y Marruecos” (PID2022-139973OB-I00) y “Memoria del activismo político feminista en los Años de Plomo en Marruecos (1970-1980)” (PID2022-139470NB-I00), ambos financiados por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033/ FEDER, UE.

² Para facilitar la lectura, las citas que proceden de una lengua diferente al castellano han sido traducidas por la autora. Cuando se refleja un vocablo en árabe, se sigue la transcripción simplificada propuesta por Luz Gómez García en *Diccionario de islam e islamismo* (2009). Es distinta la transcripción de la letra ش, que en lugar de “ch” se reflejará como “sh”. Aunque no se trata de una grafía propia del castellano, optamos por ella para distinguirla de la pronunciación estándar de la “che” española. Otra diferencia es que mantenemos los signos para marcar la transcripción de ع y ة. Respecto a la escritura de los nombres propios arábófonos, se ha optado por su transcripción habitual en castellano o, si es más común, en francés.

Una de las cuestiones sobre la que los nacionalistas empezaron a reflexionar en este medio fue la posición que debían ocupar las mujeres en la sociedad del Marruecos independiente. Defendían la mejora de la situación de las mujeres mediante su educación, por considerarlas el pilar esencial de la familia, que era a su vez asumida como la base de la nueva sociedad marroquí. Por tanto, la preocupación por las mujeres se debía al papel que se les atribuía en la familia, el de esposa y madre: las mujeres educarían y acompañarían a los hombres que construirían la nación. Aunque voces masculinas lideraron estos planteamientos,³ mujeres nacionalistas como Malika al-Fasi⁴ o Amina al-Luh⁵ también participaron del debate, sobre todo defendiendo la educación femenina. Progresivamente, aparecieron también secciones dedicadas a las mujeres en los diarios vinculados a distintos partidos políticos.

Más allá de los motivos que llevaron a los nacionalistas a defender la educación femenina, esta situación favoreció que un grupo reducido de mujeres, principalmente de las élites, accedieran al ámbito cultural. En este contexto, la prensa se convirtió en un medio esencial para la experimentación y la reivindicación, en el que las mujeres empezaron a desarrollar su labor como intelectuales y escritoras, redactando artículos y publicando fragmentos de sus creaciones literarias desde mediados de la década de 1960. Algunas incluso fundaron sus propios periódicos y revistas, muchas de ellas enfocadas específicamente en las mujeres, inaugurando así una nueva tendencia en la prensa marroquí, la de las revistas femeninas.

La aparición de la prensa femenina coincide con un punto inflexión que tuvo lugar en los años sesenta, cuando una nueva generación de intelectuales y artistas críticos con las élites nacionalistas empezó a publicar sus propias revistas, plasmando sus ideas sobre el rumbo cultural, político y social del Marruecos poscolonial. Se trata de publicaciones con un marcado componente cultural y político como *Souffles/Anfas* (Alientos), *Aqlam* (Plumas) o *Lamalif*, que iniciaron “un nuevo periodismo, orientado hacia el análisis de las problemáticas políticas, económicas, sociales y culturales” (Sefrioui, 2013: 17) y tuvieron un papel importante “en la emergencia de una nueva generación política y literaria fuera del control del

³ Para entender el argumentario nacionalista sobre el papel de las mujeres, es esencial el ensayo *al-Naqd al-dati* (Autocrítica) del emblemático líder nacionalista Allal al-Fasi (1952). Sobre los debates en torno a la cuestión de la mujer en época colonial y por parte de los nacionalistas, véase Charrad (2001) y Wyrzten (2015: 219-47).

⁴ Al-Fasi publicó su primer artículo en 1935 y colaboró en periódicos y revistas nacionalistas como *Mayallat al-Magrib* (La revista de Marruecos), *al-'Alam* (El estandarte) y *Risalat al-Magrib* (El mensaje de Marruecos). Fue la única mujer firmante del *Manifiesto por la independencia* en 1947.

⁵ Al-Luh fue editora de la sección árabe de la revista literaria bilingüe árabe/español *Al-Motamid*, una revista literaria publicada en las últimas décadas del Protectorado (1947-1956).

Estado” (Fernández, 2014: 115). Con la excepción de *Lamalif*, la participación visible de las mujeres en estas revistas fue prácticamente anecdótica.⁶ Es por ello por lo que destaca especialmente la aparición en este contexto de la primera revista enfocada en las mujeres, *Shuruq* (Amanecer), fundada en 1965 por la escritora pionera Janata Bennuna, que engarza con esta nueva tradición de revistas por su enfoque cultural, aunque no tanto por su independencia de las élites nacionalistas, porque su impulsora provenía de este entorno. La aparición de esta revista fue toda una novedad, ya que, en los años inmediatamente posteriores a la independencia, la prioridad era la construcción nacional y la estabilidad política, muchas veces a expensas de las mujeres.

Sin embargo, en otros contextos del entorno regional árabe, este tipo de revistas surgieron, precisamente, en paralelo al desarrollo de la conciencia nacionalista. Las primeras revistas femeninas árabes empezaron a publicarse en Egipto a finales del siglo XIX, con el lanzamiento de *al-Fatah* (La chica), fundada en 1892 por la siria Hind Nawfal. Aunque esta primera experiencia fue breve —apenas duró dos años—, abrió la puerta a este nuevo fenómeno, que fue a la vez político y literario. Político, porque estas revistas sirvieron para debatir cuestiones vinculadas a la emergencia del nacionalismo en Egipto, que supuso “la reimaginación de la comunidad y los vínculos de lealtad e, implícitamente, la reconsideración de la familia y los roles de género” (Baron, 1994: 14). Literario, porque fue en las revistas femeninas donde las mujeres educadas de las élites publicaron sus primeros textos.⁷ Por tanto, las revistas femeninas sirvieron como laboratorio de ideas, debates y, también, de escritura, convirtiéndose en uno de los primeros medios en contribuir a la emancipación de las mujeres, un espacio donde defender sus derechos. Se trata de los primeros materiales que nos permiten recuperar los relatos de las propias mujeres sobre sí mismas, al ser un producto elaborado por ellas. A principios del siglo XX existían en Egipto en torno a una treintena de revistas de este tipo.

⁶ En *La revue Souffles 1966-1973*, una monografía sobre la revista *Souffles*, la investigadora y periodista marroquí Kenza Sefrioui señala la “flagrante ausencia” de firmas femeninas en este proyecto ya que, aunque es cierto que en aquella época casi ninguna mujer escribía en francés, tampoco se invitó a participar en los números bilingües a ninguna de las autoras marroquíes que empezaron a publicar en árabe a finales de la década de 1960. En cambio, las mujeres sí tuvieron un papel importante en tareas logísticas para sacar adelante el proyecto. En concreto, Sefrioui hace alusión a Jocelyne Laâbi, esposa de Abdellatif Laâbi, —poeta y uno de los fundadores de *Souffles/Anfas*—, a quien, “todos rinden homenaje [...], la pequeña mano demasiado discreta y demasiado modesta que se encargó [...] de la recopilación y la corrección de los textos en francés” (Sefrioui, 2013: 59). La propia Jocelyne Laâbi en su libro de memorias, *La liqueur d'aloès*, cuenta cómo vivió y participó en el nacimiento y desarrollo de *Souffles/Anfas* (2004: 101-5).

⁷ Se trataba de publicaciones promovidas sobre todo desde la intelectualidad sirio-libanesa emigrada a Egipto, aunque algunas fueron impulsadas también por intelectuales egipcias.

La poca atención dedicada a estas revistas hasta el momento ha llevado a una visión sesgada sobre los momentos fundacionales del feminismo en contextos árabes. Este papel se ha atribuido habitualmente a los principales intelectuales del pensamiento liberal reformista del Egipto de finales del siglo XIX. Como apunta Beth Baron en su estudio pionero sobre las revistas de mujeres en Egipto, en el esfuerzo por trazar el origen de la historia intelectual del feminismo en este contexto, ha primado una “aproximación que trata la idea como un testigo que pasa de un pensador a otro” (1994: 4). Un ejemplo paradigmático ha sido la atribución de las primeras ideas feministas en este contexto al intelectual egipcio Qasim Amin, extendiendo la idea de que los fundadores del feminismo en Egipto (y por extensión, del feminismo árabe) fueron hombres marginando las aportaciones de las mujeres.⁸ Sin embargo, las primeras revistas femeninas empezaron a publicarse antes de que vieran la luz ensayos emblemáticos de estos pensadores sobre “la cuestión de la mujer”.⁹ Además, investigadoras feministas como la egipcia Hoda Elsadda señalan que, aunque Amin —y otras figuras nacionalistas como él— ha sido “ampliamente reconocido como ‘el liberador de las mujeres’” (2012: 21), sus propuestas parten de un enfoque patriarcal y de clase.¹⁰ En cambio, virar el foco de esos referentes masculinos que se han entendido como únicos e inamovibles para centrarnos en publicaciones como las revistas femeninas nos permite, además de entrever posibles críticas a los planteamientos de los intelectuales nacionalistas, entender cómo el desarrollo de propuestas emancipatorias impulsadas por las

⁸ Para ilustrar esta idea, resulta elocuente el hecho de que la traducción al inglés de los ensayos de Amin *Tahrir al-mar'a* (1899; *The Liberation of Women*, La liberación de la mujer) y *al-Mar'a al-yadida* (1900; *The New Woman*, La nueva mujer), considerados hitos fundacionales del pensamiento reformista egipcio sobre la “cuestión de la mujer”, incluya el subtítulo “dos documentos de la historia del feminismo egipcio”. Asimismo, en la introducción de la traductora se afirma que, en concreto, *Tahrir al-mar'a* “sigue siendo objeto de controversia y debate en el mundo árabe y se considera todavía un libro clave para entender el movimiento feminista aquí” (Sidhom Peterson, 2000: xi). La traducción de ambos ensayos fue publicada por la Universidad Americana del Cairo. En cambio, en otras traducciones como la española, el componente “feminista” de Amin se matiza, destacando que, aunque las reformas que propone el intelectual egipcio pretenden que las mujeres tengan una vida “más feliz”, tampoco hay que olvidar que su objetivo es que “la mujer egipcia [...] haga el mejor uso de su influencia en el hogar” (Pacheco, 2000: 18).

⁹ En el caso de Amin, los ensayos previamente mencionados fueron publicados con posterioridad a la mencionada revista *al-Fatah*.

¹⁰ La tesis central de Amin consistía en defender que la mejora del estatus de las mujeres en la sociedad estaba directamente relacionada con el desarrollo y el progreso de la nación. Su propuesta de modelo de “Nueva Mujer” respondía en realidad al tipo de esposa que, según él, necesitaría el “Nuevo Hombre” egipcio, perteneciente a las clases medio-altas urbanas. Como apunta Elsadda, la clave del proyecto de Amin consistía en mejorar el estatus de las mujeres para que “apreciaran a sus maridos y fueran compañeras de valor para ellos, y para convertirse en mejores gestoras del hogar y en mejores madres para sus hijos” (2012: 23).

mujeres para las mujeres se producía más bien de forma colectiva, a través de voces diversas. Esta ampliación de la perspectiva nos permitirá afinar nuestro conocimiento sobre los momentos de gestación de las primeras ideas feministas en estos contextos

En el caso de Marruecos, la falta de atención a las revistas de mujeres también ha limitado el conocimiento existente sobre la historia intelectual del feminismo en el país vecino. En este caso, se suele situar el nacimiento del movimiento feminista en los años ochenta, con la formación de las primeras asociaciones de defensa de los derechos de las mujeres, dejando de lado las reivindicaciones de carácter feminista que empezaron a plantearse desde época colonial. Desde entonces, las posturas de las mujeres han oscilado entre la asunción del ideario nacionalista y la articulación de sus propias propuestas a partir de las cuestiones que les preocupaban, hasta evolucionar progresivamente hacia planteamientos abiertamente feministas. Para estudiar la evolución de esta cuestión, las revistas constituyen un archivo esencial. Como señala Marilyn Booth, en el caso de las revistas femeninas egipcias, que hacemos extensivo al caso de Marruecos, estas publicaciones constituyen una fuente excepcional para analizar las políticas de género (2001: xix).

Antes de continuar, es preciso aclarar a qué nos referimos en este artículo con la expresión “revistas femeninas”. A priori, la palabra “femeninas” se utiliza en un sentido descriptivo, para destacar el hecho de que se trata de revistas centradas en cuestiones que atañen a las mujeres y, sobre todo, que estaban impulsadas por ellas mismas.¹¹ Además, estas publicaciones tenían el claro objetivo de fomentar una reflexión sobre el papel que debían desempeñar las mujeres en Marruecos, principalmente a nivel social y cultural, pero también político y económico. El enfoque de estas revistas favoreció que, en sus páginas, se reivindicaran mayores derechos para las mujeres y se analizaran las problemáticas que les afectaban desde una perspectiva feminista, con el objetivo de luchar contra la subordinación de las mujeres respecto a los hombres. Sin embargo, a su vez, estas revistas también cayeron en la reproducción de discursos asociados a una visión estereotipada de la feminidad, asumiendo, en ocasiones, y de forma más o menos consciente, posturas patriarcales.

El objetivo de este artículo es realizar un recorrido por el desarrollo de la prensa femenina marroquí desde su surgimiento en los años sesenta hasta la actualidad, para entender cómo se concebía el papel que debían desempeñar las mujeres en la sociedad marroquí y cómo han ido cambiando las posturas a este respecto a lo largo del tiempo. Desde una perspectiva de género y feminista, este artículo analizará los planteamientos de estas revistas, centrándose en los editoriales

¹¹ Aunque se incluyen en este artículo dos revistas dirigidas por hombres, ambas contaron con una alta participación de mujeres tanto en puestos de gestión como en el desarrollo de los contenidos.

y en el contenido de los artículos y secciones, con el fin de examinar la medida en que estas publicaciones contribuyeron tanto a perpetuar estereotipos de género sobre las mujeres marroquíes como a articular las primeras reivindicaciones feministas.

***Shuruq*, revista pionera**

La primera revista concebida por y para mujeres en Marruecos apareció en 1965 y fue fundada por Janata Bennuna, una de las primeras escritoras marroquíes. Tenía un marcado componente cultural, estaba escrita en árabe, y se presentaba como una publicación centrada “en los asuntos de la mujer y el pensamiento”. La experiencia de *Shuruq*, aunque breve y no exenta de dificultades,¹² es una muestra de la existencia en el Marruecos posterior a la independencia de una generación de mujeres que, a pesar de haber sido relegadas a un plano secundario, aspiraban a participar en la construcción nacional desde el ámbito de la cultura.

En el editorial del primer número de *Shuruq*, titulado “Tenemos una opinión”,¹³ se pone de manifiesto la voluntad de la revista de llevar a cabo una acción que suponga “un punto de partida decisivo para la generación venidera” (1965a: 1). La vista está puesta en el futuro, pero, al mismo tiempo, se reconoce a las generaciones precedentes, a las mujeres que lucharon por la independencia de Marruecos: “las que se fueron y siguen siendo nuestro estímulo, que tenían un papel y lo llevaron a cabo con maestría e inexperiencia al mismo tiempo” (1). Se anima a las mujeres a hacerse dueñas de su destino y a cuestionar su rol en la sociedad, otorgándoles un papel activo y, a su vez, se propone incluir “al otro: el hombre, en colaboración” (1).

La mayor parte de los textos de *Shuruq* abordan cuestiones relacionadas con la situación de las mujeres marroquíes, aunque también se alude a otros países árabes. Se plantean temas como la educación, la amistad entre hombres y mujeres, las mujeres en el ámbito cultural y académico y el papel que deben desempeñar en Marruecos. Asimismo, la revista incluye una sección titulada “El mundo de la mujer”, con comentarios y anécdotas protagonizadas por mujeres en diferentes partes del mundo, que sirven como ejemplo para las lectoras. Cabe mencionar que *Shuruq* promovió y facilitó un espacio de debate y reflexión, no solo en la propia revista, sino que, además, organizó coloquios sobre temas que afectaban a las

¹² Se publicaron tres números, dos en 1965 y uno en 1966, año en el que se preparó un cuarto número que finalmente no llegó a ver la luz. La revista desapareció por problemas de financiación.

¹³ Gonzalo Fernández Parrilla compara los editoriales de las revistas de este período con manifiestos (2014: 108). Por su parte, el crítico marroquí Abderrahman Tenkoul afirma que los editoriales, junto con los títulos, “son buenos indicadores del papel que mantienen [las revistas] en la producción y la transformación de la cultura, en la afirmación y el desarrollo de las tendencias literarias” (1998: 12).

mujeres.¹⁴ Otro de los aspectos a destacar es el enfoque de género de parte de los artículos teóricos y críticos sobre literatura y cultura, en los que, por ejemplo, se analiza cómo era percibida la mujer en la poesía árabe clásica o las causas de la escasa presencia femenina en el teatro marroquí.

Además de estos contenidos, la revista incluía artículos y entrevistas que abordaban cuestiones relacionadas con la familia, como el matrimonio, la crianza o el embarazo. Asimismo, el número 2 incluye un apartado de belleza “para el cuerpo y la cara”, en el que se recomiendan ejercicios para conseguir una figura esbelta y una piel suave que permita a las lectoras hacer gala “de su atractiva feminidad” (Shuruq, 1965b: 28). Resulta igualmente significativo que, en una revista de estas características, la portada del segundo número sea una foto de la ganadora de Miss Francia de 1965. Por tanto, una parte del contenido de *Shuruq* reproduce estereotipos femeninos patriarcales tradicionales, como son el papel doméstico y reproductor de las mujeres y la importancia de la belleza, mostrando además los cánones europeos como ejemplo a seguir. Aunque se pone mucho énfasis en la defensa de la educación y la emancipación de las mujeres, seguía presente la idea, en línea con los planteamientos patriarcales nacionalistas, de que la mujer debía ser la responsable de la casa y la educación de los hijos. Por otro lado, si prestamos atención a los temas tratados y al lenguaje empleado, observamos que la revista está dirigida a un público con un nivel cultural elevado, elitismo que habitualmente se ha señalado como crítica al movimiento feminista marroquí.

Aun así, las posibles ambivalencias en los discursos sobre las mujeres que se observan en *Shuruq* no invalidan su aportación vanguardista. Como apunta la investigadora egipcia Hoda Elsadda, la connivencia de este tipo de publicaciones pioneras con la “ideología doméstica” era también, en parte, una estrategia para garantizar “el valor y el estatus de las mujeres” que, en el caso de estas revistas, iba de la mano de “la propagación de ideas e información que apoyaban la aspiración de las mujeres a una mayor integración en la esfera pública” (2012: 11).

Aunque *Shuruq* asumía en cierta medida los planteamientos oficialistas patriarcales, fue pionera en reivindicar una mayor participación femenina en el ámbito social, intelectual y cultural. Con la publicación de *Shuruq*, por primera vez, se dio un espacio a las mujeres marroquíes para que se expresasen en una tribuna pública concebida específicamente para ellas sobre los asuntos que les concernían, en lugar de que los puntos del debate fueran marcados por los hombres, una práctica inusitada hasta entonces. *Shuruq* refleja los debates sobre las mujeres que circulaban en Marruecos en esa época, planteados por ellas mismas, al mismo tiempo que revela la complejidad y la ambivalencia que caracterizaron los inicios de la reflexión feminista en Marruecos.

¹⁴ Los temas fueron la segregación por sexo de los espacios públicos y el control de la natalidad.

La aparición de nuevas voces feministas: las mujeres en *Lamalif*

A la hora de trazar la gestación de los primeros discursos feministas en Marruecos, es ineludible detenernos en otra revista pionera, *Lamalif*.¹⁵ Aunque no fue concebida específicamente por y para las mujeres, contó con la participación de importantes figuras del feminismo marroquí¹⁶ y fue fundada por una mujer, la escritora y periodista Zakya Daoud.¹⁷ *Lamalif*, que apareció en 1966 y se publicaba en francés, estaba vinculada a sectores de la izquierda marroquí¹⁸ y contribuyó al desarrollo de nuevos debates políticos, sociales y culturales en la época, dedicando una atención especial a la situación de las mujeres.

Entre 1967 y 1968 la revista contó con una sección dedicada a las mujeres titulada “Lamalifa”, bajo la justificación de la existencia de ciertas preocupaciones que les afectaban de forma específica. En ella se mencionan las desigualdades de género persistentes, así como los progresos realizados por las mujeres desde la independencia. El objetivo de “Lamalifa” era “buscar la mujer que queremos, capacitada para construir el Marruecos que queremos, porque su papel es vital” (1967: 45). Ese papel, de nuevo, se concibe de una forma un tanto ambivalente, algo que también ocurría con *Shuruq*. Por un lado, se incluyen temas relacionados con la moda, la belleza, la cocina y la crianza, al mismo tiempo que se recoge otro contenido analítico de carácter más reivindicativo, con el objetivo de denunciar los comportamientos sociales que restringían la libertad de las mujeres y defender la emancipación femenina.

Fuera de esta sección específica, los artículos que abordaban cuestiones relacionadas con las mujeres incluían temas como el control de la natalidad, la idea de la virginidad como un constructo patriarcal, los problemas de las mujeres en el entorno laboral y en las zonas rurales, el matrimonio y el divorcio, la salud mental, el acoso callejero o el feminismo. Por ello, aunque no se trataba de una revista

¹⁵ El nombre de la revista estaba compuesto a partir de las letras *lam* y *alif* que, en árabe, componen la palabra “no”, por lo que el título declaraba la oposición política que pretendía hacer la revista.

¹⁶ En las páginas de esta revista colaboraron intelectuales feministas emblemáticas como Fátima Mernissi, Aïcha Belarbi o Rita El Khayat.

¹⁷ Daoud fundó la revista junto a su marido Mohamed Loughlam y fue redactora jefa.

¹⁸ Su fundadora procedía del ámbito sindical marroquí y, según Sefrioui, la revista *Lamalif* pertenecía al movimiento de la “izquierda tradicional”, mientras que la otra revista emblemática de la época, *Souffles/Anfas*, incorporaba “ideas de la extrema izquierda” (2013: 18), con un claro vínculo con el movimiento marxista-leninista marroquí, que lideró la oposición al régimen durante el reinado de Hassan II. Sin embargo, otras investigadoras como Valérie Orlando consideran *Lamalif* como una revista “de izquierdas radical” (2009: 131). La revista cesó su actividad en 1988, cuando las autoridades trataron de intervenirla y sus fundadores prefirieron cerrarla antes que someterse a la censura (Daoud, 1991: 248).

enfocada especialmente a las mujeres, *Lamalif*¹⁹ constituye una publicación esencial para analizar las ideas sobre la situación de las mujeres que circulaban en la época en el ámbito de la izquierda. La revista dio a conocer diversos puntos de vista presentes en la sociedad marroquí a través de una polifonía de voces, por ejemplo, organizando debates con mujeres sobre temas concretos, analizando encuestas o publicando cartas del público. Además de fomentar la reflexión, *Lamalif* se hizo eco de los debates sobre las mujeres que tenían lugar en las instituciones académicas, políticas y religiosas, dando cuenta de los principales congresos, mesas redondas y publicaciones en Marruecos relacionados con esta cuestión.

Por tanto, aunque *Lamalif* también cayó, sobre todo en sus momentos iniciales, en la reproducción de estereotipos patriarcales —mostrando que ciertas contradicciones en los discursos sobre las mujeres eran signo de la época—, destacó por su perspectiva comprometida y analítica. *Lamalif* fue una revista valiente y transgresora a la hora de abordar la situación de las mujeres desde planteamientos feministas y, sobre todo, jugó “un papel destacable para sentar las bases de un discurso feminista marroquí y una conciencia crítica necesaria para la producción de la prensa femenina progresista de los años ochenta” (Skalli, 2006: 61).

Hacia una prensa abiertamente feminista: las revistas de los años ochenta

El salto cualitativo en la prensa concebida por y para mujeres se produjo en la década de los ochenta, con la aparición de tres publicaciones, dos en árabe y una en francés, con carácter eminentemente político y social. Se trata de publicaciones que nacen de una reflexión más larga y profunda que sus antecesoras y coinciden en el tiempo con una profesionalización de las reivindicaciones a favor de los derechos de las mujeres. De hecho, en el caso de las publicaciones en árabe, fueron impulsadas por activistas vinculadas a partidos de la izquierda marroquí que fundaron las primeras asociaciones feministas en Marruecos.

La primera de estas publicaciones con carácter abiertamente feminista fue el periódico arabófono *8 Mars* (8 de marzo), fundado en 1983 por un grupo de mujeres de la izquierda marroquí, lideradas por las activistas Aicha Loukhmas como

¹⁹ La atención dedicada en *Lamalif* a la cuestión de las mujeres contrasta con la ausencia de este tema en *Souffles/Anfas*. Como señala Sefrioui, “sobre este punto, la revista no se desmarcó de una época en la que la causa femenina estaba constantemente subordinada a otras (independencia, lucha de clases y revolución proletaria)” (2013: 272). Por su parte, Olivia C. Harrison y Teresa Villa-Ignacio, editoras de la antología en inglés *Souffles-Anfas: A Critical Anthology From the Moroccan Journal of Culture and Politics*, apuntan que *Souffles/Anfas* fue una revista caracterizada “por la imaginaria populista, masculina y militarista típica de los discursos de izquierdas radicales y panarabistas de la época” (2016: 6), en la que “la igualdad de género nunca fue una prioridad principal” (Sefrioui, 2013: 7).

directora y Latifa Jbabdi como redactora jefa. Según el editorial del primer número, el objetivo del periódico era propiciar las condiciones necesarias “para la creación de un movimiento femenino de masas democrático progresista” (8 Mars, 1983: 1). Se reconocía que, aunque los problemas de las mujeres formaban parte de los problemas sociales generales, tenían ciertas especificidades que requerían un trato aparte, lo que justificaba la creación de una publicación especializada. La ideología del periódico se basaba en el feminismo y el socialismo.²⁰ Por tanto, además de defender los derechos de las mujeres, *8 Mars* tenía también un marcado componente de clase y denunciaba las consecuencias negativas que el capitalismo tenía para las mujeres, que eran “víctima de una doble opresión: de clase y sexual al mismo tiempo” (1). El periódico se proponía “mejorar el conocimiento de las situaciones de las mujeres en todas sus vertientes; dar a conocer sus sufrimientos, sus ambiciones y sus aportaciones y contribuir a explotar sus capacidades creativas mediante la difusión y la promoción de la literatura de las mujeres” (1).

Algunos de los temas abordados por el periódico, que después se convertiría en revista, fueron la violencia y el acoso en el ámbito laboral, las condiciones de las mujeres en las zonas rurales, la educación, las mujeres trabajadoras o el movimiento de mujeres. En concreto, *8 Mars* jugó un papel esencial a la hora de provocar un debate sobre la necesidad de reformar el *Código de Estatuto Personal*, que luego pasaría a llamarse *Código de la Familia*, conocido como *Mudawwana*, considerado el principal código legislativo responsable de las desigualdades que vivían las mujeres marroquíes.

Asimismo, el periódico daba cuenta de las reuniones y encuentros nacionales e internacionales sobre las mujeres a los que asistían las integrantes de la redacción de *8 Mars*, y se incluían encuestas y estudios teóricos. Además, la revista se caracterizó por una sección titulada “Dejadme hablar” en la que se compartían testimonios de situaciones reales vividas por mujeres. El recurso a los testimonios directos fue una estrategia de sensibilización habitual en estas revistas, ya que permitía, por un lado, poner voz y cara a las situaciones de injusticia y, por otro, que los debates

²⁰ El grupo de mujeres que fundó esta publicación se politizó durante el periodo de mayor represión del reinado de Hassan II (1965-1999), en el seno de las organizaciones marxistas-leninistas. El pensamiento feminista de estas activistas iba de la mano del pensamiento socialista y de la aspiración de conseguir una sociedad igualitaria en estos términos. Sin embargo, consideraban que, para los partidos socialistas, la cuestión de la mujer quedaba, a menudo, relegada a un segundo plano, y consideraban necesario la creación de espacios específicos para abordar esta cuestión y para conseguir la igualdad entre sexos en el marco socialista. Véase El Khamsi (2013: 363-5). En cuanto a referentes concretas para las integrantes de *8 Mars*, en un artículo del primer número titulado “El planteamiento socialista para la cuestión femenina y las propuestas predominantes en Marruecos” y firmado con las iniciales de Latifa Jbabdi, se alude a figuras del feminismo socialista como la alemana Clara Zetkin y la rusa Aleksandra Kolontái (Jbabdi, 1983: 8).

al respecto abandonaran el plano teórico para estar anclados en la realidad cotidiana.

La experiencia de *8 Mars* fue pionera en Marruecos, pero también fue un ejemplo único en África y el resto del mundo árabe (Baker, 1998: 270). *8 Mars* fue una publicación, pero también actuó como catalizador de un movimiento de mujeres que acabó desembocando en la creación en 1987 de una de las primeras asociaciones feministas con más influencia en Marruecos, la Unión de la Acción Femenina (que después pasó a denominarse Unión de la Acción Feminista). El periódico aspiraba a la sensibilización de la opinión pública y, precisamente, “el proyecto de concienciación fue percibido como una iniciativa amenazadora por el orden religioso y político establecido en el país” (Skalli, 2006: 63). La actividad de *8 Mars* se vio interrumpida en 1989 por motivos de censura, pero también por cuestiones derivadas de la gestión financiera y organizativa, y en 1995 su actividad cesó definitivamente.

La aparición de *8 Mars* abrió el camino a otras publicaciones de carácter feminista, como *Nisa' al-Magrib* (Mujeres de Marruecos), fundada en 1986 por la Asociación Democrática de Mujeres de Marruecos (ADFM) —creada en 1985 y considerada la primera asociación feminista en Marruecos—. Se trataba de un periódico en árabe con unas características similares a *8 Mars*, ya que también surgió para concienciar a la sociedad sobre la situación de las mujeres e implementar cambios en su estatus, aunque hay ciertos matices que las diferencian. Mientras que el objetivo de *8 Mars* era propiciar las condiciones para la creación de un movimiento de mujeres, *Nisa' al-Magrib* surgió como una publicación que reflejaba las opiniones de una asociación que formaba parte de dicho movimiento. Según la presidenta de la ADFM, Amina al-Marini, que era también la directora de la revista, *Nisa' al-Magrib* pretendía servir de “oposición a los medios de comunicación que perpetuaban la visión de inferioridad sobre la mujer. El periódico se fundó para crear un marco organizado para todas las mujeres que les permitiera defender sus derechos y trabajar para la creación de nuevos horizontes” (Amiti, 1999: 63). En cuanto a sus contenidos, también eran similares a los de *8 Mars*.

Ambas publicaciones supusieron un punto de inflexión que marcó la evolución de este tipo de prensa hacia un tono más abiertamente reivindicativo, contribuyendo a la eclosión de un movimiento de mujeres organizado y al desarrollo de un discurso feminista articulado. Estas revistas abandonaron definitivamente los estereotipos de género y los roles asignados a las mujeres por los nacionalistas y se centraron en analizar las condiciones sociales, económicas y legales responsables de la desigualdad y la violencia a la que estaban expuestas las mujeres. Tenían como objetivo generar un debate en el ámbito de la élite cultural, pero combinaban esta estrategia con formatos cercanos a la población, como los mencionados testimonios.

El mismo año que la ADFM fundó *Nisa' al-Magrib* apareció otra revista femenina con contenido feminista, en francés. Se trata de *Kalima*, que en árabe significa “palabra”, toda una declaración de intenciones. A diferencia de las dos publicaciones anteriormente mencionadas, esta no fue promovida desde el activismo femenino, sino que surgió de la intelectualidad marroquí francófona. Estaba dirigida por un hombre, Noureddine Ayouch, aunque en sus páginas colaboraron algunas de las figuras feministas marroquíes más importantes como Fátima Merzissi, Aïcha Chenna, Nouzha Skalli o Latifa Jbabdi. Siguiendo la estela de sus predecesoras, *Kalima* contribuyó a ampliar los debates sobre las mujeres y a consolidar el discurso feminista en Marruecos.

Como se anuncia en el editorial del primer número, titulado “À voix haute” (En voz alta), *Kalima* estaba dirigida tanto a hombres como a mujeres y buscaba ser “un espacio donde las palabras de las mujeres pudieran mostrarse y escucharse libremente” (1986: 1). La revista optaba por “el testimonio que ofrece la vida cotidiana, porque ahí es donde [hombres y mujeres] se encuentran, se chocan, se cruzan, ahí es donde se separan y ahí es donde se aman” (1). También se explicita que “*Kalima* está en contra de la guerra de sexos a la que, demasiado a menudo, los movimientos feministas han dado lugar” (1), una afirmación que choca con el contenido abiertamente reivindicativo a favor de los derechos de las mujeres que se puede encontrar en la revista, pero que es síntoma, una vez más, de la ambivalencia en los discursos sobre las mujeres que caracterizó, en ocasiones, a estas revistas.

Aunque la mayor parte de los artículos giraban en torno a cuestiones sociales y culturales, la revista incluía una sección de belleza y moda y otra en la que se abordaban cuestiones relacionadas con la crianza en la infancia y la adolescencia. Estas secciones desaparecieron con el tiempo, pero son una muestra más de cómo en este tipo de publicaciones, a pesar de evolucionar progresivamente hacia reivindicaciones más feministas, se volvía a caer en la ideología doméstica de forma más o menos explícita, como pasaba con *Shuruq* o con la sección “Lamalifa” de *Lamalif*.

Sin embargo, *Kalima* se caracterizó sobre todo por mantener el discurso comprometido y transgresor de las publicaciones arabófonas coetáneas. Su importancia radicaba en sus reflexiones críticas sobre la situación de las mujeres, abogando por su emancipación, y abordaba desde temas legales hasta cuestiones relacionadas con la sexualidad que se consideraban tabú en aquella época —algunas lo siguen siendo hoy en día—. Los artículos de la revista estaban dedicados a asuntos como el feminismo en el mundo árabe, la situación de las mujeres en el ámbito laboral y sanitario, los métodos anticonceptivos y el control de la natalidad, la prostitución (femenina y masculina), el aborto, las enfermedades de transmisión sexual, la educación sexual, la desprotección de las madres solteras, la ausencia de las mujeres en política, la violencia contra las mujeres o la *Mudawwana*. *Kalima* también recurría a testimonios directos de mujeres. Finalmente, fue prohibida en

1989, tras la publicación de un número especialmente polémico en el que se abordaba la prostitución masculina de jóvenes adolescentes.

La profesionalización de la prensa femenina

La desaparición de estas revistas a finales de los ochenta y principios de los noventa, bien por motivos de censura o por falta de medios, dejó un vacío en la prensa marroquí de publicaciones enfocadas a las mujeres con un tono emancipador. A partir de 1995 apareció una nueva generación de revistas femeninas vinculadas a importantes grupos mediáticos, cuyo público objetivo eran las mujeres marroquíes jóvenes y educadas entre las que destacan *Citadine* (Citadina) y *Femmes du Maroc* (Mujeres de Marruecos), ambas editadas en francés. Se trata de publicaciones con una importante financiación, inspiradas en la prensa femenina europea y americana a nivel del diseño, pero que, a su vez, se esforzaron por mantener un contenido que apelara a la población marroquí. Una de las principales diferencias de esta nueva generación de revistas es su profesionalización, tanto del contenido como del personal. Mientras que las experiencias anteriores surgieron del esfuerzo colectivo de personas del mundo intelectual, académico y activista que se embarcaron en diferentes proyectos periodísticos, el personal de *Femmes du Maroc* y *Citadine* eran periodistas de carrera.

Además, estas revistas dejaron atrás el componente político de izquierdas y feminista de las publicaciones anteriores y rebajaron el tono comprometido y social, priorizando un enfoque más comercial. En el caso de *Femmes du Maroc*, sí mantenía cierto carácter sociopolítico y en su página web se define como “una revista femenina militante y comprometida”.²¹ Además, esta revista trataba de naturalizar algunas cuestiones consideradas tabú y, con este fin, incluía una sección sobre sexualidad, “Si on en parlait” (Si habláramos de ello). Sin embargo, los temas abordados en este ámbito no eran tan transgresores como aquellos que planteaban sus predecesoras. El equipo editorial se autoimponía ciertas líneas rojas para mantenerse dentro del consenso social y reservaba la autoría de esta sección a periodistas extranjeras o a hombres.

En cambio, *Citadine* era más ambigua respecto a los valores que pretendía transmitir y se definía simplemente como revista mensual “dedicada a dar consejo práctico a las mujeres sobre salud, belleza e higiene” (Skalli, 2006: 80). El comité editorial mostró una voluntad de alejarse de ciertos temas políticos controvertidos, aunque en ocasiones sí abordaban cuestiones relacionadas con el feminismo.

²¹ Véase <femmesdumaroc.com/qui-sommes-nous-3>.

Ambas revistas, al igual que sus predecesoras, contaban con secciones que recogían testimonios personales de mujeres.²²

Sin embargo, mientras se hacía un esfuerzo por compartir experiencias reales de mujeres diversas mediante los testimonios, denunciando situaciones de injusticia y desigualdad y abordando ciertos temas polémicos, los artículos y las portadas de estas revistas mostraban imágenes de mujeres “en poses estáticas destinadas a gustar a los hombres” (Orlando, 2009: 151), que tendían a cosificarlas y que reflejaban los estereotipos femeninos patriarcales, siguiendo, además, los cánones de belleza europeos. Asimismo, en esta nueva generación de revistas se aprecia un aumento considerable del contenido relacionado con la moda, la cocina, la familia o la belleza, temas que aparecían en un segundo plano en revistas anteriores pero que cobran fuerza en las revistas más actuales, debido también, en parte, a su enfoque más comercial. Por tanto, en estas revistas de la década de 1990 se aprecia de forma más clara la ambivalencia respecto a la imagen que se buscaba proyectar de las mujeres marroquíes.

Este tipo de revistas que combinan un tono en cierta medida militante con contenido que perpetúa una visión estereotipada de la feminidad, en concreto *Femmes du Maroc*,²³ perviven hasta la actualidad. Junto a ellas, desde el inicio del siglo XXI, se ha producido un *boom* de revistas que priorizan un enfoque que considera a las lectoras principalmente como consumidoras, favorecido por los intereses de las agencias publicitarias, que ven en las mujeres un nicho de mercado. Este último tipo de revistas ha dado también un giro en su enfoque y muchas de ellas han pasado de presentarse como revistas femeninas a revistas centradas en la familia, pero que siguen estando destinadas a las mujeres, con la aparición de títulos como *Ousra* (Familia) o *Famille Actuelle* (Familia actual).

Aunque la preferencia por la moda, la belleza y lo doméstico parecen ser la tendencia mayoritaria en este tipo de prensa actualmente, también se han desarrollado algunos proyectos con una voluntad claramente feminista. Es el caso de *Qandisha*, una revista-web colaborativa fundada en 2011 por la periodista Fedwa Msik.²⁴ A la par que han surgido estos nuevos proyectos, en la última década se observa un interés por recuperar las revistas pioneras, bien mediante su reedición

²² “C’est mon histoire” (Es mi historia) en *Femmes du Maroc* y “Tranche de Vie” (Fragmentos de vida) en *Citadine*.

²³ A principios de los 2000 sacó su versión en árabe, *Nisa’ min al-Magrib* (que no debe confundirse con la revista de nombre muy similar publicada en la década de 1980, abordada en el apartado anterior) y actualmente cuenta también con una edición en inglés, *Moroccan Ladies*. Todas las versiones cuentan con su página web, en francés <femmesdumaroc.com/>, árabe <nis-saa.ma/> e inglés <moroccanladies.com/>.

²⁴ La revista fue hackeada y la web ya no está activa. Sobre esta revista, véase Hachad (2019: 207-17).

o su digitalización.²⁵ Hoy en día, la mayor parte de las revistas más actuales se pueden encontrar también en versión digital.

Conclusiones

Tras este recorrido por la prensa femenina marroquí, se aprecian la evolución y las transformaciones experimentadas a lo largo de su historia. Las revistas femeninas han pasado de considerar a las mujeres principalmente como sujetos sociales a verlas como consumidoras. En las primeras décadas, estas revistas evolucionaron desde posturas feministas más bien elitistas, limitadas a reclamar un lugar para las mujeres de las élites culturales en la construcción de la nación en los años sesenta, a un feminismo comprometido con un marcado componente socialista y decidido a abordar hasta las cuestiones más espinosas relacionadas, por ejemplo, con la sexualidad femenina en los ochenta. Una vez pasado el entusiasmo feminista de aquella época, aunque aparecieron revistas que mantenían la preocupación por los derechos de las mujeres, abogando principalmente por un feminismo de lo cotidiano mediante el recurso a testimonios reales, han tomado protagonismo los contenidos que perpetúan constructos patriarcales asociados a las mujeres, como la familia y la belleza. También se observa un *boom* de los contenidos de moda, favorecidos por el auge del consumismo y la apertura de Marruecos hacia mercados internacionales. Es preciso mencionar que este tipo de contenidos estuvieron presentes, aunque en menor medida, también en aquellas revistas con compromiso feminista, síntoma de que ha primado en este tipo de prensa un discurso en cierto modo ambivalente sobre el papel que se quiere atribuir a las mujeres en la sociedad marroquí.

Aun así, a pesar de las contradicciones y, en ocasiones, de las dificultades, las revistas femeninas han tenido un papel esencial en el desarrollo de discursos femeninos y feministas en Marruecos. El desarrollo del movimiento feminista en este país no se entiende sin estas publicaciones, que promovieron y a la vez se hicieron eco de los debates sobre los derechos de las mujeres que circulaban en la sociedad marroquí, poniendo sus voces en el centro y haciendo que fueran ellas mismas quienes establecieran las principales líneas de esos debates. Como apuntábamos al inicio de este artículo, el estudio de estas revistas contribuye a entender el feminismo como un movimiento cuyos planteamientos y transformaciones se han desarrollado de forma colectiva. En definitiva, son un elemento clave para abordar la historia de las ideas del feminismo en Marruecos en toda su complejidad.

²⁵ *Shuruq* fue reeditada en 2015 por el Ministerio de Comunicación y también ha sido digitalizada por la Biblioteca del Reino de Marruecos, junto con *Kalima* y *Lamalif*. En 2022, con el apoyo del International Institute of Social History, se digitalizaron también los números de *8 Mars*, que pueden consultarse en <search.iisg.amsterdam/Record/COLL00676>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 8 Mars (1983), "Li-mada yaridat 8 Mars?" (¿Por qué el periódico 8 de marzo?), 8 Mars, 1: 1.
- Amiti, Jadiya (1999), "al-Sahafa al-nisa' iyya wa ta' sis jitab yadid 'an al-mar' a" (La prensa femenina y el establecimiento de un discurso nuevo sobre la mujer), *Mubadarat nisa' iyya*, Aïcha Belarbi (ed.), Casablanca, Le Fennec: 51-69.
- Baker, Alison (1998), *Voices of Resistance: Oral Histories of Moroccan Women*, Albany, State University of New York Press.
- Baron, Beth (1994), *The Women's Awakening in Egypt. Culture, Society, and the Press*, New Haven & Londres, Yale UP.
- Booth, Marilyn (2001), *May Her Likes Be Multiplied: Biography and Gender Politics in Egypt*, Berkeley, University of California Press.
- Charrad, Mounira (2001), *States and Women's Rights: The Making of Postcolonial Tunisia, Algeria, and Morocco*, Berkeley, University of California Press.
- Daoud, Zakya (1991), "Lamalif: Une entreprise en tension", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 30: 241-9.
- El Khamsi, Rajae (2013), Identidad y género: aproximación al discurso feminista en Marruecos, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 19/04/2013. <<https://roderic.uv.es/items/3e194982-310b-4579-a7cb-ccebb7d01504>>
- Elsadda, Hoda (2012), *Gender, Nation, and the Arabic Novel. Egypt, 1982-2008*, Edimburgo, Edinburgh UP.
- Fasi, Allal al- (1952), *al-Naqd al-dati* (Autocrítica), El Cairo, al-Mutaba'a al-'alamiyya.
- Fernández Parrilla, Gonzalo (2014), "The Challenge of Moroccan Cultural Journals of the 1960s", *Journal of Arabic Literature*, 45: 104-28.
- Gómez García, Luz (2009), *Diccionario de islam e islamismo*, Madrid, Espasa Calpe.
- Hachad, Naima (2019), *Revisionary Narratives. Moroccan Women's Auto/Biographical and Testimonial Acts*, Liverpool, Liverpool UP.
- Harrison, Olivia C. y Teresa Villa-Ignacio (eds.) (2016), *Souffles-Anfas: A Critical Anthology From the Moroccan Journal of Culture and Politics*, Stanford, Stanford UP.
- Jbabdi, Latifa (1983), "a-Tarh al-ishtiraki li-l-mas'ala al-nisa' iyya wa al-tasawwurat al-sa'ida fi-l-Magrib" (El planteamiento socialista para la cuestión femenina y las propuestas predominantes en Marruecos), 8 Mars, 1: 8-9 y 12.
- Kalima (1986), "À voix haute", *Kalima*, 1: 1.
- Laâbi, Jocelyne (2004), *La liqueur d'aloès*, Rabat, Marsam.
- Lamalifa (1967), "Pourquoi lamalifa?", *Lamalif*, 2: 45.

- Orlando, Valérie K. (2009), *Francophone Voices of the "New" Morocco in Film and Print: (Re)presenting a Society in Transition*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Pacheco, Juan Antonio (2000), "Introducción", *La nueva mujer*, Qasim Amin, Madrid, Instituto Egipcio: 7-19.
- Sefrioui, Kenza (2013), *La Revue Souffles 1966-1973. Espoirs de révolution culturelle au Maroc*, Casablanca, Éditions du Sirocco.
- Shuruq (1965a), "La-na ra'y" (Tenemos una opinión), *Shuruq*, 1: 1.
- (1965b), "Li-yismi-ki li-wayhi-ki" (Para el cuerpo y la cara), *Shuruq*, 2: 28.
- Sidhom Peterson, Samiha (2000). "Translator's Introduction", *The Liberation of Women. The New Woman. Two Documents in the History of Egyptian Feminism*, Qasim Amin, Cairo, The American University in Cairo Press: xi-xv.
- Skalli, Loubna H. (2006), *Through A Local Prism: Gender, Globalization, and Identity in Moroccan Women's Magazines*, Plymouth, Lexington Books.
- Tenkoul, Abderrahman (1998), "Les revues culturelles", *Regards sur la Culture Marocaine*, 1 (1): 8-13.
- Wyrzten, Jonathan (2015), *Making Morocco: Colonial Intervention and the Politics of Identity*, Ithaca (NY), Cornell UP.



SABOTAJE FEMINISTA Y VOZ NARRATIVA EN *EKOMO*, DE MARÍA NSUE

PATRICIA PICAZO SANZ
Universitat de València

Este artículo propone un nuevo acercamiento metodológico a la novela *Ekomo*, escrita por la autora guineoecuatorialiana María Nsue. A través de la crítica como sabotaje (Asensi, 2011), en diálogo con teorías poscoloniales y feministas, se mostrará cómo su materialidad significativa no solo refleja el modelo de mundo colonial y patriarcal del polisistema al que pertenece, sino que construye desde ese mismo plano de la expresión las posibilidades de sabotaje feminista al modelo ideológico hegemónico.

PALABRAS CLAVE: Guinea Ecuatorial, literatura feminista, María Nsue, crítica y sabotaje, de-colonialidad.

Sabotatge feminista i veu narrativa a *Ekomo*, de María Nsue

Aquest article proposa una nova aproximació metodològica a la novel·la *Ekomo*, escrita per l'autora guineo-equatorialiana María Nsue. Prenent com a base la crítica com a sabotatge (Asensi, 2011), en diàleg amb teories postcoloniales i feministes, es mostrarà com la seva materialitat significativa no només reflecteix el model de món colonial i patriarcal del polisistema al qual pertany, sinó també les possibilitats de sabotatge feminista que aquesta textualitat construeix davant el model ideològic hegemònic.

PARAULES CLAU: Guinea Equatorial, literatura feminista, María Nsue, crítica i sabotatge, de-colonialitat.

Feminist Sabotage and Narrative Voice in María Nsue's *Ekomo*

This article proposes a new methodological approach to *Ekomo*, a novel written by the Guinean-Ecuadorian author María Nsue. Based on the notion of criticism as sabotage (Asensi, 2011) in dialogue with postcolonial and feminist theories, the article argues that the materiality of the signifier in the novel not only reflects the colonial and patriarchal world model of the polysystem to which it belongs, but also builds the possibilities of feminist sabotage to the hegemonic ideological model from that same plane of expression.

KEYWORDS: Equatorial Guinea, feminist literature, Maria Nsue, criticism and sabotage, de-coloniality.

Este artículo propone un nuevo acercamiento metodológico a las literaturas escritas por mujeres en contextos poscoloniales, específicamente africanos, poniendo como ejemplo de análisis la novela *Ekomo*, escrita en 1985 por la autora guineoecuatorial María Nsue. Creemos que la crítica como sabotaje, desarrollada por el teórico español Manuel Asensi (2011), es una herramienta idónea para explicar y comprobar cómo funcionan los textos feministas decoloniales en estos contextos. Para mostrar la idoneidad de este método y la teoría de los modelos de mundo en la que se sustenta, es necesario desarrollar un breve marco teórico tanto al respecto de la propuesta de Asensi como de la teoría de la subalternidad y los feminismos con los que dialoga y a los que aporta, en nuestra opinión, una herramienta analítica de gran efectividad.

Partamos de la naturaleza de las textualidades a las que nos referimos y de los sujetos que las construyen: discursos literarios escritos por autoras pertenecientes a territorios y/o culturas colonizadas, sujetos subalternos. La cuestión de la subalternidad ha sido teorizada y problematizada desde diferentes posiciones a lo largo de las últimas décadas. Desde enfoques marxistas bajo la definición de lumpenproletariado, unido a la noción de hegemonía propuesta por Gramsci (1975), los Estudios Subalternos (Guha, 1999), los Estudios Culturales (Hall, 2008) y la teoría decolonial latinoamericana (Lugones, 2008), todos ellos han debatido sobre los límites de la subalternidad, sus posibilidades de representación y su capacidad de agencia. Un punto de coincidencia entre los diferentes enfoques de la subalternidad es la idoneidad de su posición para generar discursos subversivos. En este sentido, nos interesa particularmente la definición de subalternidad femenina, presentada por Gayatri Spivak (2009) como la posición de doble subalternidad de la mujer en países colonizados, doble en cuanto a mujer y a sujeto colonizado. Suponiéndole por tanto la posición más subalterna dentro de la colonialidad, podríamos proponer que la voz femenina en estos contextos es, *a priori*, una figura consecuentemente reivindicativa, políticamente situada y subversiva. Sin embargo, las propias teorías feministas ya han cuestionado y demostrado que el género no es garante de un discurso feminista, como tampoco se puede prejuzgar una posición decolonial a un autor o autora por su lugar de origen, la lengua de escritura o la temática que aborda. Aquí es donde la crítica como sabotaje funciona como una metodología capaz de comprobar la posición ideológica de los discursos subalternos y reafirmar o cuestionar la posición de las textualidades poscoloniales o, dicho de otro modo, comprobar si un discurso subalterno es realmente un discurso saboteador con el modelo de mundo hegemónico. Y lo consigue porque esta metodología, aunque atenta al análisis temático o incluso a la intención explícita del autor o autora, fija su análisis en aquello que escapa al consciente del propio sujeto creador: la

escritura, allí donde la materialidad significativa refuerza o sabotea el modelo de mundo preexistente (Asensi, 2011).

Para acercar estas cuestiones al caso de estudio que nos ocupa, debemos aproximarnos brevemente al contexto al que pertenece y, para ello, nombrar las principales temáticas que los feminismos africanos abordan, sus puntos de acuerdo y discusión, para comprender la especificidad de sus opresiones y las posibilidades que encuentran en las textualidades para construir discursos feministas y decoloniales. Uno de los temas más pertinentes para esta investigación es su visión de la relación entre el colonialismo y la opresión patriarcal, y es precisamente uno de los temas respecto al cual los distintos feminismos africanos tienen opiniones enfrentadas; así, frente a posiciones defendidas por Oyèrónké Oyèwùmí (2017: 149), quien argumenta la existencia de una estructura no patriarcal en las sociedades precoloniales, existen otras feministas africanas como Molará Ogundipe-Leslie (1994), quien denuncia que, al contrario, la situación de subalternidad de las mujeres africanas es fruto de la alianza del patriarcado occidental colonial con los diferentes sistemas patriarcales africanos precoloniales. Resulta interesante el reconocimiento de esta alianza de patriarcados al analizar otro de los asuntos centrales de los feminismos africanos, como es la posición de subalternidad de las mujeres negras dentro del feminismo occidental. Esta reivindicación fue central para feministas afro-americanas que se encontraban en países no africanos, allí donde dentro de la interseccionalidad de sus identidades la raza se imponía al género. Sin embargo, en contextos africanos, este tema, también central, toma otra vía que comulga con la postura de Ogundipe-Leslie sobre el peso de la alianza de patriarcados en la opresión de las mujeres. Amina Mama señala en esta misma línea cómo la subalternidad a la que el feminismo occidental ha sometido a las mujeres no-blancas es fruto de la tradición liberal e individualista anglo-americana (2008: 215). Esta reflexión, compartida por María Lugones (2016: 106), no señala directamente a la mujer occidental como protagonista de la subalternidad de la mujer no-blanca, sino al sistema de la colonialidad en el que todas se encuentran. Este pensamiento se alinea también con el de Spivak, quien, en su ensayo sobre la voz de la subalterna, a propósito de la ambigüedad en la obra de Freud en torno a la mujer, recordaba cómo “la formación ideológica masculino-imperialista que transformó ese deseo en la seducción de la hija, es parte de la misma formación que construye la monolítica mujer-del-Tercer-Mundo” (Spivak, 2010: 94). Mama (2008) propone la alianza entre feminismos de un modo estratégico, para no centrar la atención de los feminismos africanos en sus diferencias con los occidentales y así atender directamente a las cuestiones identitarias propias. En su conferencia *Cuestionando la teoría: Género, poder e identidad en el contexto africano*, la autora señaló cómo el reto para los intelectuales decoloniales reside en el ejercicio

de agregar el género al arsenal de herramientas analíticas que se requieren para pensar las identidades (Mama, 2008: 239).

En ese arsenal de herramientas analíticas al servicio de la empresa decolonial feminista, creemos que la crítica como sabotaje es una buena aliada, siempre de la mano de los saberes propios señalados por los feminismos africanos. El diálogo de la propuesta teórica de Asensi con las teorías poscoloniales y feministas ya ha sido presentado por Beatriz Ferrús (2012), quien señala como el mayor punto de encuentro y parte fundamental de la crítica como sabotaje es el reconocimiento de la naturaleza modelizante y performativa de los discursos. Su afirmación central es que el texto crea un modelo de mundo capaz de reforzar o sabotear aquel modelo de mundo que le precede. Esta afirmación, aunque parezca sencilla, contradice teorías previas, como la de Tomás Albadalejo (1998), en las que los modelos de mundo “posibles” que refleja el texto solo pueden establecer un nexo mimético con el modelo de mundo real, al que Lubomir Doležel, bajo el concepto de “actual world” (1998: 48) supone verdadero, objetivo y único. La propuesta de Asensi desplaza la naturaleza del texto de lo ficcional estético hacia lo creativo, performativo, proponiendo que el texto no imita o referencia una realidad objetiva y externa, sino que, además de formar parte de ella, la puede modificar. El propio Asensi delimita las diferencias entre su teoría de los modelos de mundo y la teoría de los mundos posibles que autores como Petöfi, Doležel o Albadalejo pusieron en marcha entre finales de los años 70 y los 90, explicando cómo “mientras la teoría de los mundos posibles sitúa la referencia del texto fuera del mundo, en un mundo posible, la teoría de los modelos del mundo mantiene la referencia del texto centrada *en el mundo*” (Asensi, 2016: 38).

Siguiendo con el punto de encuentro entre la crítica como sabotaje y las teorías poscoloniales y feministas, cabe recordar la propuesta orientalista de Edward Said (1996), al señalar cómo los géneros literarios crean la realidad que se supone que están describiendo, o de las ideas anticoloniales de Fanon (2009) sobre el mecanismo por el cual el individuo configura su autopercepción, esto es, desde los discursos modelizantes. También desde la crítica feminista aparecen referencias a esta capacidad, por ejemplo, en las tecnologías del género de Teresa de Lauretis (1987), que recoge las modalidades artísticas como una de esas tecnologías que produce, promueve e implanta las representaciones del género. De igual modo, las propuestas críticas de los Estudios Culturales, en particular la de Stuart Hall (2003), quien describe el carácter performativo de los dispositivos discursivos y su implicación en la formación de la identidad.

Por tanto, la crítica como sabotaje y su teoría de los modelos de mundo retoma la idea sobre la performatividad de los discursos del feminismo y el poscolonialismo para darle un nuevo impulso al centrar su análisis en

aquellos mecanismos que hacen posible que se produzca dicha acción modelizadora (Ferrús, 2012: 227). Ese impulso parte de proponer como punto de origen de esta capacidad performativa la materialidad significativa del texto, esto es, el modo de significación, su estructura sintáctica, fonética y morfológica. Al atender al mecanismo por el que se lleva a cabo la modelización, consigue sumar precisamente el hecho diferencial de la literatura con respecto a otros aparatos ideológicos: la materialidad sobre la que se levanta, el modo retórico en el que se organiza, el silogismo afectivo. Aquí es donde se establece la unión entre política y textualidad, y también donde surge el silogismo, aquel símil que, por analogía, confunde la realidad referencial y la fenoménica permitiendo la confusión y afectación entre una y otra y, por tanto, donde suceden los posibles actos saboteadores y donde la metodología debe ir a buscarlos no para comprobar su capacidad de agencia, que siempre la tienen, sino que esta sea efectiva, que se concrete en un acto feminista.

Y es desde esta perspectiva desde donde queremos reenfocar el análisis clásico contenido/forma que ha protagonizado la mayoría de las investigaciones en torno a *Ekomo*, uno de los textos literarios guineoecuatorianos más estudiados por la academia (Granados, 1985; Bokesa Napo, 1989; N'gom, 1995; Limonta, 2000; Aponte-Ramos, 2004; Fra-Molinero, 2004; Odartey-Wellington, 2007; Mester, 2009; Celaya, 2011; Rodríguez, 2011; Sampedro, 2016). Entre ellos, han dominado los enfoques antropológicos y, en el caso de las investigaciones de *Ekomo* como discurso literario, ha primado el análisis temático, dejando la forma o el género en un segundo plano como testigo o refuerzo del contenido. Frente a estos métodos, uno de los grandes aciertos de la crítica como sabotaje es señalar el análisis de la materialidad significativa como el método para localizar el silogismo (Asensi, 2011: 215). Es, por tanto, el análisis del modo de significación el que nos permitirá encontrar el modelo de mundo y la propuesta ideológica en *Ekomo*. En este caso, dada la materialidad semiótica de este discurso, nos apoyaremos en metodologías heredadas de la lingüística, la narratología estructuralista y la retórica.

Expuesta la importancia capital del significativo en la estructura silogística que da origen a cierto modelo de mundo, definamos primero, a modo de hipótesis, cuál es el silogismo que encierra la novela de Nsue, para comprobar después cómo este es posible como resultado de su construcción afectiva. Para algunos, *Ekomo* es un claro ejemplo de relato épico, una novela de iniciación (Limonta, 2000: 93), casi una reinterpretación de *Antígona* (Celaya, 2011:42) o una historia que sigue la tradición de la novela femenina africana (N'gom, 1995: 82). Para nosotros, *Ekomo* es un discurso literario feminista que denuncia la situación de las mujeres africanas en el contexto previo a las independencias, mujeres que soportan una posición de doble subalternidad. *Ekomo* es un discurso literario que retrata el modelo de mundo fosilizado que

le precede, ese modelo de mundo de la colonialidad. El silogismo de la novela mostrará las posibilidades de rebelión de estas subalternas. La historia particular que adopta la novela es la vida de una de esas mujeres, Nganga Abaá, quien describe la vida femenina dentro de su tribu junto a su marido, a quien ama y por quien emprende un viaje en busca de la cura para una enfermedad que lo lleva a la muerte tras un peregrinaje por diversos curanderos, hospitales y misiones coloniales dentro y fuera de las fronteras de Guinea Ecuatorial. Antes y durante ese viaje, Nganga se enfrentará en varias ocasiones a la elección entre las reglas de la tradición y las de la modernidad, entre los blancos y los negros, entre los hombres y las mujeres, entre callar o hablar, entre morir o levantarse. En todas ellas, Nnanga circulará por esos espacios liminares, espacios de en medio (Bhabha, 2002: 59) que dibujan la posibilidad de romper tabúes, pero pagando las consecuencias. Hasta aquí discurre un muy escueto análisis temático que, en ocasiones, se acompaña, como decíamos, de estudios tropológicos o genéricos que han clasificado esta novela como transgénero, como género híbrido formado por un “espacio fuera de los límites discursivos tradicionales narrativos” (Aponte, 2004: 107). *Ekomo* es una novela compleja tanto a nivel temático como en su aspecto formal. La pregunta que debemos formularnos es si su estructura significativa es un simple recurso de estilo. Por supuesto, no lo es. Si *Ekomo* ha conseguido erigirse como obra canónica en el polisistema literario de Guinea Ecuatorial y si su silogismo afectivo funciona, tal como proponemos todavía de modo hipotético, es precisamente “porque su disposición significativa, en los diferentes niveles del lenguaje, así lo ha creado. [...] son los responsables en el plano significativo de la construcción del modelo de mundo y de su silogismo” (Asensi, 2018: 1025). Tal y como hemos anunciado, el silogismo es el que da lugar al modelo de mundo que afectará al lector. Un aspecto fundamental de dicho silogismo es su carácter entimemático, un quehacer analógico que permite el tránsito entre el sujeto/autor y el texto, en primer lugar, y entre ese texto y el sujeto/lector, en segundo lugar (Asensi, 2016: 47). Entra en juego aquí la relación entre el valor referencial y el valor ficticio de la obra, lo cual es sumamente importante para que se produzca la modelización. Más allá de las nociones clásicas de verosimilitud y verdad, existe la necesidad de crear un mundo análogo que permita transitar entre la obra y el sujeto. Sin embargo, cabe recordar que esta perspectiva semántico-referencial, ya estudiada por otros teóricos (Albada-lejo, 1998), representa solo la condición de posibilidad para que la propuesta ideológica se lleve a cabo.

Comencemos por el análisis de la formación de esa analogía entre la realidad fenoménica y la semiótica, de cuya confusión nace la ideología (De Man, 2010: 414). El primer capítulo de la novela está dedicado casi exclusivamente a la creación de este mundo análogo en el que se construirán las acciones

posteriores y sus actantes, y donde el retrato de la vida cotidiana de la aldea y sus habitantes se construye a partir de una estructura expresiva dominada por la repetición constante de estructuras sintácticas e isotopías semánticas. La novela comienza con la frase “entre un poco de sol y un poquito de sombra, la mañana parece *como si* fuera a llover de un momento a otro” (Nsue, 1985: 17; el énfasis es mío). En una primera lectura, la estructura “como si” simplemente puede responder a una intención connotativa, a un plus de sentido, sobre la descripción de la mañana. Sin embargo, cuando esa estructura se repite insistentemente a lo largo del capítulo, su utilización comienza a apuntar en otra dirección. En todas las frases conectadas por este “como si”, se explicita la analogía entre dos proposiciones. Funciona como símil, reafirmando ese carácter entimemático propio de la estructura silogística de la literatura. Cada vez que se utiliza esta expresión, se reproduce la correspondencia entre una realidad y otra, de modo que, cuando afirma que “las nubes como gasas impregnadas” (22), el lector asume como metáfora que las nubes son sedosas como las gasas, o cuando narra que “cargado de dolor como el quejido de un alma” (22), el lector entiende que el dolor es agudo como un quejido del alma. La repetición de estas estructuras sintácticas y léxicas construye una isotopía semántica que, además de aportar coherencia formal al texto, crea tanto el sentido como el modelo de mundo del discurso.

Modelo de mundo y voz subalterna

Para establecer una analogía entre la realidad simbólica y la realidad fenomenológica, no es necesario crear una estructura sintáctica tan explícita como la analizada. Sin embargo, consideramos particularmente importante su uso en *Ekomo*, porque la ideología de este modelo de mundo que describe el narrador lo ha impregnado sutilmente. Volvamos a una de las frases donde se utiliza el símil “porque la mujer es como un niño” (Nsue, 1985: 18). En ese momento, Nsue declara cómo, en el modelo de mundo que describe, es tan natural que las nubes sean sedosas o que el dolor sea agudo como que la mujer sea irracional *como* un niño. Estas construcciones se utilizan cuando una mujer es condenada por adulterio y su culpabilidad está relacionada con su incapacidad para juzgar o pensar racionalmente en el marco de la ética comunitaria. Está, por tanto, fuera del orden simbólico, fuera de la capacidad de ser aceptada como miembro adulto de la comunidad, y de todo lo que ello conlleva, algo que apunta en la dirección ya señalada por Ogundipe-Leslie (1994). A través de estas construcciones sintácticas Nsue recrea esos binomios conceptuales “hombre-mujer”, marcados por la diferencia de género, esas oposiciones binarias jerarquizadas derridianas llevadas por Hélène Cixous (1995) al género a través de su propuesta de la escritura femenina como modo de subvertir las dualidades de género de raíz metafísica. La estructura silogística se ve reforzada por la

repetición de otros sintagmas que funcionan como anáforas a lo largo de los diferentes capítulos, creando en el texto esa isotopía que hace que el modelo de mundo se mantenga invulnerable o, al menos, lo intente, a lo largo de todo el relato. Podemos señalar muchos ejemplos, entre ellos destacaremos uno no solo porque pertenece a las anáforas que dan coherencia semántica al texto, algo previamente analizado por Schmidt (1977) y Van Dijk (1988) como un mecanismo de coherencia y construcción semántica del texto, sino también porque resume el silogismo que contiene este discurso literario: “Los hombres hablan, las mujeres callan” (Nsue, 1985: 17). Esta cita nos dará la clave para responder las preguntas iniciales de este análisis. El silogismo de la novela denuncia la posición subordinada de las mujeres en el modelo de mundo colonial y patriarcal, donde los hombres son la única voz autorizada. También se esconde en esta frase la estructura significativa que vertebra todo el relato y hace posible el silogismo: la voz narrativa. En su análisis encontraremos la propuesta ideológica del texto respecto del modelo de mundo presentado.

Desde el título Nsue revela la posición de poder del hombre frente a la mujer, posición reafirmada en el juego que se establece entre la voz narrativa de la protagonista y su posibilidad real de hablar. El título de la novela podría hacernos pensar si es ella el personaje principal o si lo es él, Ekomo, y Nnanga es solo la narradora y testigo de la historia. Sin embargo, no es así. En algunos capítulos se narran acciones donde Ekomo no aparece y la historia continúa después de su muerte. Estamos ante una narración autodiegética en la que la protagonista, Nnanga, es la narradora. Al inicio de la novela, en sus primeras páginas, leemos una posible focalización externa, un narrador heterodiegético parece contar la historia. De repente, Nnanga toma la palabra, confirmando el silogismo que comienza en la portada del libro:

 Mi presencia, poco advertida, no es sino una presencia-ausencia cuya importancia nada tiene que ver con el proceso normal de los acontecimientos. Vivo y respiro con la conciencia de mi propia impotencia. Llamo a Ekomo desde la puerta de mi alma, de mi ser, y le siento lejos. Temerosa de un no sé qué, me siento obligada a llamarle, puesto que sin él nada soy, ni nada puedo ser. (Nsue, 1985: 20-21)

Nnanga se presenta como presencia y ausencia, y sin él, sin Ekomo, nada, ni siquiera la novela se sostiene. Cuando Nnanga adopta una posición de no-ser frente al ser de Ekomo, no se refiere al amor romántico que le hace incapaz de estar sin ella, sino al miedo y al deber. De modo constante, la posición de Nnanga y Ekomo protagonizan la historia y el lugar de la enunciación se convierte en un campo de batalla para mantener y sabotear la posición normativa. Abordamos este nivel de análisis desde dos elementos que

denominaremos “voz autorizada” y “voz intervenida”. El primero reúne los recursos que el texto utiliza para mostrar la lógica binaria patriarcal, normativa, al respecto de la voz que ocupa el lugar de la enunciación. El segundo, la instancia narradora, la Nnanga consciente de su narración y de su posición subalterna, punto de vista desde el que relata en todo momento la historia y que no escapa de la intervención del discurso ajeno. Esa voz autorizada construye la jerarquía sexual que domina el texto en el nivel morfosintáctico mediante la elección de verbos asignados a los distintos participantes de la comunidad. En este primer capítulo, donde Nnanga construye el modelo de mundo en el que vive, se repite una y otra vez: “Los hombres hablan, las mujeres callan. Escuchan los jóvenes y los niños juegan” (Nsue, 1985: 19). Convertida en anáfora, esta frase funciona como un mantra, afirmando constantemente quién puede hablar y quién no: “los patos graznan, la selva canta, los hombres hablan” (20), pero “las mujeres callan” (20). Por encima de ellos están las voces de la autoridad, las voces de los ancianos y los jefes de la aldea, heraldos de la naturaleza que alertan a las comunidades sobre las fuerzas superiores en la dicotomía entre naturaleza y hombre en la lógica metafísica. La revelación al lector del nombre de Nnanga por parte de Ekomo constituye otro ejemplo de voz autorizada (27). Es él quien le dio su nombre. Incluso en las pocas situaciones en las que Nnanga cuestiona su posición de voz no autorizada, donde parece que hay una acción/reacción, está pidiendo permiso para hacerlo al preguntar “¿por qué no me preguntan a mí qué es lo que quiero hacer y qué pienso?” (188). Ella no reclama la voz, sino que alguien le preste la voz que no cree que sea suya. Habría sido diferente si se hubiera preguntado por qué no podía hablar, pero no lo cuestiona, lo sabe: porque es el hombre, la voz autorizada, quien debe preguntarle para transmitir (y con ello usurpar) su mensaje.

Es en el análisis de la focalización y del estatuto del narrador donde encontramos los recursos que vertebran el silogismo en esta novela y dan cohesión al resto de la cadena significante. Ya señalamos cómo la narradora se define a sí misma como “presencia/ausencia” (Nsue, 1985: 20). Anteriormente, hemos planteado esta descripción como ejemplo del modelo de mundo metafísico. Sin embargo, cuando lo analizamos desde la instancia narrativa, podemos apreciar que la narradora, además de describir esa dualidad metafísica, declara su posición en ella. Una posición ambivalente, fragmentada, entre el lugar de ausencia que ese modelo de mundo le atribuye y el lugar de la presencia como narradora, desde la escritura del relato. Cada vez que Nnanga se mueve entre la obediencia y la rebelión muestra esta ambivalencia entre ser lo que se espera de ella, un “otro” intervenido, y su deseo de dejar de serlo (Bhabha, 2002). Insistamos de nuevo: tiene voz, pero se encuentra intervenida. Es importante señalar cómo Nnanga es consciente de su papel como

narradora, por lo que la distancia entre personaje y narrador no existe, la focalización es absolutamente interna, algo que conecta directamente con el modelo de mundo de la novela y su propuesta ideológica. Sin embargo, escribe desde el espacio privado, guardando silencio en la esfera pública. La escritura es su refugio, en este caso, ante su imposibilidad de hablar, algo que inevitablemente nos recuerda a la capacidad liberadora de la escritura que Hélène Cixous apunta en su obra (1995).

Sabotaje y género

Es importante señalar que la principal propuesta ideológica de *Ekomo* no es condenar los legados coloniales como responsables del modelo de mundo patriarcal que describe, aunque sí adopta una posición al respecto. Aquí la propuesta de Nsue se separa de la teoría ya comentada por Oyèwùmí (2017) para alinearse con la alianza de patriarcados defendida por Ogun-dipe-Leslie (1994) como primera causa de opresión de las mujeres africanas, de la etnia fang en este caso. La vida de la protagonista habría sido diferente si se hubiera contado en la época precolonial, pero su situación como mujer dentro de la aldea no habría cambiado. El escenario elegido para esta novela tiene nuevas repercusiones sobre la antigua opresión de la mujer, ahora con una crisis de identidad nacional y en alianza con el patriarcado de la cultura colonial, algo común en todos los territorios africanos colonizados ante el proceso de descolonización política en el que se contextualiza esta novela. El estadio liminal en el que se encuentran Nganga, su posición desde el umbral, se refuerza (García de Vinuesa, 2010). Decíamos al inicio de este artículo que esta novela es un ejercicio feminista, y también que esta hipótesis podía ser comprobada poniendo en marcha el análisis formal que la crítica como sabotaje propone. Tanto en el plano del contenido como de la expresión, el viaje que emprende Nnanga junto a su marido marca el arranque de este ejercicio: El monólogo interior que ha guiado la narración hasta entonces es sustituido poco a poco por un mayor diálogo entre Nnanga y Ekomo. A medida que avanza el viaje y más enferma él, ella y su voz cobran protagonismo, atreviéndose incluso a lanzar una crítica a la tradición patriarcal de la dote sin ser apelada:

Todos aceptaron estos razonamientos y, a partir de entonces, la tribu materna es sagrada para los hijos de Afrikara. Así fue como surgió la segunda tribu y la dote.

—Sí, muy inteligente. Pero pienso que podía haber sido al revés. Los hombres podían haber sido los *doteados*. ¿No te parece?

—Es una lástima que tú no estuvieras allí para sugerirlo.

(Nsue, 1985: 204)

Pero la mayor declaración feminista, en la línea de la reivindicación colectiva y comunitaria que es punto de unión de los diversos feminismos africanos, es el monólogo final, en el que Nnanga, que hasta ahora ha representado a todas las mujeres como si se tratase de una sinécdoque, denuncia la opresión de las mujeres por parte de los hombres. Nada puede existir fuera de ellos:

Llora, llora mujer tu desgracia. [...] Que lloren todas las mujeres juntas. Por cualquier motivo. ¿Por qué no han de llorar las mujeres, si sus vidas no son sino muertes? ¿Quién dará el grito de esta rebelión? La viuda está entre las cenizas, desfigurado su cuerpo por el castigo, desfigurado su rostro por el dolor. ¡Que lloren las madres de las hembras, porque las hembras nacen para ser madres y esposas! ¡Que lllore la mujer fértil, abrazando a la otra estéril! (Nsue, 1985: 194)

Además de estos dos momentos, entre otros, en los que la voz de Nnanga retoma el discurso feminista explícito, el uso que hace Nsue de las palabras “soledad” y “locura” a lo largo de la narración se convierte en otro elemento significativo, en este caso a nivel léxico, de sabotaje feminista, dos elementos que vulneran dos características básicas del orden patriarcal tribal. En varias ocasiones Nnanga habla de soledad, definiéndola como un momento en que una mujer, sin la protección de un hombre, es libre. Es interesante analizar este significativo a lo largo de la novela. Prestando atención a la lógica binaria ya señalada, este sustantivo no puede escapar de su antónimo, “compañía”. La soledad en su sentido denotativo implica individualidad, mientras que la compañía presupone pluralidad y comunidad. Pero la soledad es ambigua en todo momento, lo que refuerza el espacio intermedio al que también aludimos anteriormente. En algunas ocasiones, la soledad se refiere a toda una comunidad, al pueblo. Cuando los hombres se marchan a la selva en busca del desaparecido, Nnanga escribe: “qué solo está el pueblo” (Nsue, 1985: 67). La soledad en este contexto significa una comunidad de mujeres, niños y animales que están solos en ausencia de los hombres. Por lo tanto, la soledad es una cuestión de poder, no una cuestión individual o comunitaria. Cuando los hombres adultos se van, la aldea se vuelve solitaria. Otro momento donde la soledad brilla es en el discurso final de Nnanga, cuando yace en el suelo, rodeada de la comunidad, recibiendo el castigo “natural” para una viuda. Una vez más, la soledad no significa falta de compañía: “¡Qué sola! ¡qué tremendamente sola estoy!” (194).

La soledad sabotea una vida comunitaria en la que las mujeres no toman decisiones y permanecen en silencio. Nsue introduce personajes atípicos e inusuales a lo largo de la historia para mostrar modos de desertar de la normatividad de la comunidad, como son Mba, un enano mitad humano, mitad

niño, Bitomo, una descarada cuñada con una voz masculina diferente a cualquier mujer que Nnanga haya conocido, o Nfumbaha, migrante que regresa a casa, mitad blanco, mitad negro. Y los enfermos, las prostitutas, los migrantes, los locos, los estériles, los subalternos, los que cruzan la frontera para encontrarse en ese otro espacio de en medio: la curandería. Un no lugar fuera del orden tribal, donde “convivíamos todos juntos, las embarazadas con problemas, los embrujados, los anémicos, los palúdicos, los locos y los sanos. Todos como una gran familia” (Nsue, 1985: 127). Un espacio entre límites que socavan la normalidad rompiendo el mundo dividido en dos que denunciaba Cixous (1995) para dar paso a un espacio liminal (Bhabha, 2002) donde quienes no pertenecen a las dualidades normativas habitan en la frontera, espacio en el que nacen nuevas subjetividades híbridas, diversas y no excluyentes. Es en este viaje, metáfora de los espacios liminales, cuando Ekomo y Nnanga se sitúan por primera vez como dos iguales, lejos de la norma patriarcal de la aldea; ahora forman parte de una nueva sociedad de anormales que desafía la normatividad desde el margen. Cuando Ekomo pierde su posición de hombre para ser un enfermo, se convierte en un personaje abyecto. Es en ese momento en el que Nnanga, por primera vez, acoge en su discurso subalterno a Ekomo. Ahora están solos los dos.¹

¡Están locos, solo tú y yo estamos cuerdos... Solo tú y yo, ¡los demás se han vuelto todos locos! ¡Qué tristeza! Desde aquí oigo el griterío de la humanidad entera que llora sus desgracias. (Nsue, 1985: 89)

Esta cita resume la propuesta saboteadora de Nsue. Su novela es un discurso entre fronteras físicas y mentales donde los subalternos pueden liderar el sabotaje a lo normativo. Esta idea se confirma al analizar el plano significativo al respecto de la voz narrativa: a lo largo de la novela, Nnanga no ha renunciado a su posición de narradora, aunque su voz ha permanecido intervenida. Sin embargo, en el capítulo final Nnanga presta su voz subalterna a Ekomo. No se trata de un diálogo; lo que estamos leyendo es el breve monólogo interior de Ekomo, dejando en suspenso la narración de Nnanga.

A veces sueño que me estoy muriendo. Y desesperado grito: Yo me estoy muriendo. ¿Qué será de mí? Y mis gritos se mueren en mi pecho. Y mis gritos se ahogan en la noche y nadie oye mis gritos. Yo me estoy muriendo ¿Qué será de mí? (Nsue, 1985: 173)

¹ Es pertinente recordar también aquí la definición de “lo abyecto” que Kristeva (2004) propone como ese lugar que queda fuera de la norma y desde donde puede partir una propuesta subversiva.

Él ahora es parte de un grupo de subalternos, atrapado entre dos mundos: el mundo de los cristianos y el mundo de los ancestros, el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Lugar compartido con Nnanga quien, en este espacio ahora compartido, deja entrar la voz narrativa de él, construyendo un doble personaje Ekomo-Nnanga que está proponiendo una deconstrucción de género. Cabe señalar aquí la posición de algunos feminismos africanos al respecto de la inclusión del hombre en un futuro feminista. La familia, entendida como comunidad, no es una esfera de la que huir, sino que debe ser un espacio feminista para el *africana womanism* o para el *nego-feminism*, entre otros. La importancia del bien común, la cooperación con los hombres y, por supuesto, la maternidad, son inseparables de cualquier propuesta feminista. Su defensa de una cultura sin oposiciones binarias jerarquizadas hace posible la construcción de un futuro feminista que no renuncia a la familia. A esta propuesta se suma Nsue al presentarnos la evolución de los dos protagonistas de la novela desde un inicio antitético hasta un final en el que, desde el plano de la expresión, ambos se fusionan como una sola voz subalterna.

Modelización y conclusión

De nuevo encontramos en el plano de la expresión la confirmación del sabotaje al modelo de mundo normativo que se presenta en el primer capítulo de este discurso literario: Nnanga retoma el tiempo verbal futuro en su argumento final: “¿quién dará el grito de esta revolución?” (Nsue, 1985: 194). Un futuro que no se cuenta en esta novela. Es el único momento en el que el texto sobrepasa los límites narrativos, deja un final abierto, confundiendo la realidad narrativa y fenoménica. Hemos llegado nuevamente a esa composición silogística, base de la propuesta de Asensi, aquella que, a través de la reducción alegórica, incitará a las lectoras atentas a realizar las acciones para las que son interpeladas. Esta frase resume la posición ideológica de este texto y, además, está directamente relacionada con el carácter modelizante de la literatura. Si Nnanga, si la narradora, si la autora, han descrito el modelo de mundo patriarcal donde las mujeres son relatadas como subalternas, serán otras, las lectoras, quienes deban tomar la voz que ellas solo han podido gritar desde su mente y desde su escritura.

El texto no construye un nuevo modelo de mundo, pero Nnanga sí ha conseguido tomar la voz narrativa, compartiéndola solo un momento con alguien que ha pasado de representar al uno a ser otro subalterno, despojado de su virilidad, en la frontera entre dos mundos. Sin abandonar nunca la negatividad de la subalternidad, la narradora construye una firme propuesta de sabotaje dentro del polisistema del que forma parte a través de la interpelación a las mujeres del futuro. Para ellas ha recorrido el camino desde el grito en silencio, desde la soledad y desde la locura. El paso siguiente, activo y efectivo,

lo propone más allá del texto, en ese tiempo futuro que escapa de los límites textuales y que señala a las lectoras, mujeres reales. Pese a que la propuesta metodológica de Asensi (2011: 88) no se propone investigar los efectos que los sistemas textuales tengan en los lectores, sí señala su posibilidad e interés para futuros análisis.

Dentro de los límites que la crítica como sabotaje marca en sus objetivos metodológicos, podemos concluir que la capacidad modelizante del discurso, saboteadora en este caso, queda demostrada. El análisis nos ha permitido observar cómo la materialidad significante, tanto en sus construcciones semánticas, como sintácticas o morfológicas, ha creado un silogismo afectivo, planteando un modelo de mundo normativo, patriarcal y colonial, en el que transita la protagonista y narradora junto al resto de subalternos. Y es también en ese mismo plano de la expresión donde se ha construido una propuesta saboteadora de índole decolonial y feminista, propuesta que juega en este texto de manera excepcional con los límites de lo fenomenológico apelando no solo al narratorio, sino a las posibles lectoras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albadalejo, Tomás (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Aponte, Dolores (2004), Los territorios de la identidad: Transgénero y transnacionalidad en *Ekomo* de María Nsue Angüe, *La recuperación de la memoria: creación cultural e identidad nacional en la literatura hispano-negroafricana*, M'bare N'gom (ed.), Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad: 101-13.
- Asensi, Manuel (2011), *Crítica y sabotaje*, Barcelona, Anthropos.
- (2014a), “El teatro de marionetas en Bajtín: la crítica como sabotaje ante la polifonía”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 23: 279-96.
- (2014b), “¿Es lacaniana la crítica como sabotaje?”, *Cuadernos Literarios*, 8: 177-97.
- (2016), “Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles”, *Actio Nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*: 38-55.
- (2018), “Silogismo y modelo de vida en *Everyman*, de Philip Roth”, *Cartografía literaria: En homenaje al profesor José Romera Castillo*, Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (coords.), Madrid, Visor: 1011-28.
- Bajtín, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Madrid, Taurus.

- Bhabha, Homi (2002), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- Bokesa Napo, Ciriaco (1989), "Ekomo, toda una novela", *África 2000*, 10-11: 95-7.
- Celaya, Beatriz (2011), "Fricciones culturales en la novela afro-hispana 'Ekomo' de María Nsue Angüe", *Afro-Hispanic Review*: 41-58.
- Cixous, Hélène (1995), *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.
- De Lauretis, Teresa (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana UP.
- De Man, Paul (2010), "La resistencia a la teoría", *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Nara Araújo y Teresa Delgado (coords.), Barcelona, Anthropos: 407-22.
- Doležel, Lubomir (1988), "Possible Worlds and Literary Fictions", *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Allén Sture (ed.): 221-42.
- (1998), *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, John Hopkins UP.
- Fanon, Frantz (2009), *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal.
- Ferrús, Beatriz y Mauricio Zabalgoitia (eds.) (2013), *La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*, Anthropos.
- Fra-Moliner, Baltasar (2004), "La figura ambivalente del personaje mesiánico en la novela de Guinea Ecuatorial", *La recuperación de la memoria: creación cultural e identidad nacional en la literatura hispano-negroafricana*, M'bare N'gom (ed.), Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad: 115-32.
- (2010), *El deber de contar y la pasión de escribir: entrevista a María Nsue Angüe*. <www.asodeguesegundaetapa.org/el-deber-de-contar-y-la-pasion-de-escribir-entrevista-a-maria-nsue-angue-por-baltasar-fra-moliner-10-de-junio-2010/>
- García de Vinuesa, Maya (2010), "Desde el umbral: María Nsue Angüe y Agnés Agboton. Inicicación a las escritoras hispanoafricanas", *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas*, Landry-Wilfrid Miampika y Patricia Arroyo Calderón (coords.), Madrid, Verbum: 253-65.
- Gramsci, Antonio (1975), *Cartas desde la cárcel*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- Granados, Vicente (1986), "Guinea: Del falar guineu al español ecuatoguineano", *Epos: Revista de Filología*, 2, 125-37.
- Guha, Ranajit (1999), "La prosa de la contrainsurgencia", *Pasados poscoloniales*: 129-69.
- Hall, Stuart (2003), "Introducción: ¿Quién necesita identidad?", *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), Buenos Aires, Amorrortu Editores: 13-39.

- (2008), “¿Cuándo fue lo postcolonial?”, *Estudios postcoloniales. ensayos fundamentales*, Sandro Mezzadra (ed.), Madrid, Traficantes de sueños: 121-44.
- Kristeva, Julia (2001), *La revuelta íntima: literatura y psicoanálisis*, Buenos Aires, Eudeba.
- (2004), *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Madrid, Siglo XXI.
- Limonta, María Zielina (2000), “Ekomo: Representación del pensamiento mítico, la magia y la psicología de un pueblo ‘fang’”, *Afro-Hispanic Review*, 19 (1): 93-101.
- López Rodríguez, Marta Sofía (2009), “Escritoras guineanas: Breve crónica de un cuarto de siglo”, *Palabra. Revista de la cultura y de las ideas*: 73-96.
- Lugones, María (2008), “Colonialidad y género”, *Tabula rasa*, 9: 73-101.
- (2016), “Hacia un feminismo descolonial”, *La manzana de la discordia*, 6 (2): 105-19.
- Mama, Amina (2008), “Cuestionando la teoría: Género, poder e identidad en el contexto africano”, *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*, Liliana Suárez Navaz, y Rosalva Aída Hernández (eds.), Madrid, Cátedra: 223-44.
- Mester, Anna (2009), *Repensar Ekomo de María Nsue Angüe: un desafío ecuatoguineano a la hispanidad*, Trabajo final de máster, South Hadley, Mount Holyoke College, 16/02/2011.
<<https://ida.mtholyoke.edu/items/2bb4b8af-de1a-4a21-8cc9-0bc093082f47>>
- N’gom Faye, Mbaré (1993), “La literatura africana de expresión castellana: La creación literaria en Guinea Ecuatorial”, *Hispania* (76): 410-8.
- (1995), Relato de vida y escritura femenina en *Ekomo* de María Nsue Angüe, *Journal of Afro-Latin American Studies and Literatures*, 3: 77-92.
- Nsue, María (1985), *Ekomo*, Madrid, UNED.
- Odartey-Wellington, Dorothy (2007), “Entre la espada y la pared: La voz de la mediadora en *Ekomo*, una novela afrohispana”, *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, 32 (1): 165-76.
- Ogundipe-Leslie, M. (1994), *Re-creating ourselves: African women & critical transformations*, Trenton, NJ, Africa World Press.
- Oyèwùmí, Oyèrónké (2017), *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*, Bogotá, En la Frontera.

- Rodríguez, Clelia Olimpia (2011), *Aproximaciones literarias a la memoria, historia e identidad en la literatura contemporánea de Guinea Ecuatorial*, Tesis doctoral, Universidad de Toronto, 31/08/2011.
<<https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/29849>>
- Said, Edward (1996), *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama.
- Sampedro, Benita (2016), “Ekomo’s Interventions”, *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts. Crossing the Strait*, D. Faszler-McMahon y V. L. Ketz (eds.), Londres y Nueva York, Routledge: 201-16.
- Schmidt, Siegfried, et al. (1977), *Teoría del texto: problemas de una lingüística de la comunicación verbal*, Madrid, Cátedra.
- Spivak Chakravorty, Gayatri (2009), *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, MACBA.
- (2010), *Crítica de la razón poscolonial: Hacia una historia del presente evanescente*, Madrid, Akal.
- Van Dijk, Teun A. (1988), *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra.



LA NASCITA COME RITO DI PASSAGGIO NEL RACCONTO “NON TREMARE” DI DORA ALBANESE

MARÍA REYES FERRER
Universidad de Murcia

La gravidanza, il travaglio e il puerperio, oltre a essere processi fisiologici, sono eventi culturali e sociali carichi di significati. Il parto rappresenta sia la conclusione di un processo naturale sia l'inizio della maternità. Questa transizione è codificata culturalmente nelle diverse fasi che compongono il rito di passaggio della maternità, che non sempre rispondono ai bisogni della madre o al suo benessere fisico ed emotivo. Attraverso il concetto di rito di passaggio di Van Gennep (1909), questo studio analizza la ritualizzazione del parto e del post partum nel racconto “Non tremare” (2009) della scrittrice italiana Dora Albanese. Si esplorerà la transizione della protagonista, Erica, da non-madre a madre, e come i riti hanno contribuito a definire l'esperienza di parto della donna. Il risultato è una maternità alienante, segnata da norme, regole e controlli esterni che allontanano la donna dalla propria esperienza.

PAROLE CHIAVE: maternità, letteratura, rito di passaggio, parto.

El naixement com a ritu de pas al relat “Non tremare”, de Dora Albanese

A més a més de ser processos fisiològics que succeeixen al cos de les dones, l'embaràs, el part i el puerperi són esdeveniments culturals i socials carregats de significat. Donar a llum implica la culminació d'un procés natural i l'inici d'un nou estat a la vida de la dona: ser mare. Aquesta transició està codificada socioculturalment en les diferents fases que componen el ritu de pas de la maternitat, les quals no sempre atenen les necessitats de la mare o el seu benestar físic i emocional. Fent servir el concepte de ritu de pas (Van Gennep, 1909), aquest estudi analitza les conseqüències de la ritualització mèdica i cultural del part i del postpart al relat “Non tremare” (2009), de l'escriptora italiana Dora Albanese. S'hi analitzarà el procés de transició de no-mare a mare de l'Erica, la protagonista del relat, i la manera com els ritus mèdics i culturals han contribuït a definir l'experiència del part de les dones. El resultat és una maternitat alienant, marcada per les normes, les regles i els controls que allunyen la dona de la pròpia vivència.

PARAULES CLAU: maternitat, literatura, ritu de pas, naixement.

Birth as a Rite of Passage in the Short Story “Non tremare” by Dora Albanese

Pregnancy, childbirth and the puerperium, in addition to being physiological processes, are cultural and social events loaded with meaning. Childbirth represents both the conclusion of a natural process and the beginning of motherhood. This transition is culturally codified

in the different stages that make up the rite of passage of motherhood, which do not always meet the mother's needs or her physical and emotional well-being. Using Van Gennep's (1909) concept of rite of passage, this study analyzes the ritualization of childbirth and postpartum in the story "Non tremare" (2009) by Italian writer Dora Albanese. The transition of the protagonist, Erica, from non-mother to mother, and how rituals have contributed to define the experience of childbirth for women will be examined. The result is an alienating motherhood, marked by norms, rules and external controls that distance the woman from her own experience.

KEYWORDS: motherhood, literature, rite of passage, birth.

El nacimiento como rito de paso en el relato "Non tremare" de Dora Albanese

El embarazo, el parto y el puerperio, además de ser procesos fisiológicos, son acontecimientos culturales y sociales cargados de significado. El parto representa tanto la conclusión de un proceso natural como el comienzo de la maternidad. Esta transición se codifica culturalmente en las diferentes etapas que componen el rito de paso de la maternidad, que no siempre satisfacen las necesidades de la madre ni su bienestar físico y emocional. Utilizando el concepto de rito de paso de Van Gennep (1909), este estudio analiza la ritualización del parto y el posparto en el relato "Non tremare" (2009) de la escritora italiana Dora Albanese. Se explorará la transición de la protagonista, Erica, de no-madre a madre y cómo los ritos han contribuido a definir la experiencia del parto de la mujer. El resultado es una maternidad alienante, marcada por normas, reglas y controles externos que distancian a la mujer de su propia experiencia.

PALABRAS CLAVE: maternidad, literatura, rito de paso, nacimiento.

La maternità come rito di passaggio

L'esperienza della maternità cambia inesorabilmente la vita delle donne. Ogni cultura concepisce la maternità e i suoi vari processi fisiologici in modo diverso e li celebra attraverso i riti di passaggio. L'antropologo Arnold Van Gennep definisce queste pratiche come "rites which accompany every change of place, state, social position and age" (citato in Turner, 1967: 94). I cambiamenti dello stato di un individuo possono essere legati alla sua situazione professionale, civile o legale, nonché alle trasformazioni fisiche, mentali o emotive a livello individuale o collettivo. Van Gennep (1960) individua tre sequenze cerimoniali che si riconoscono in tutti i riti di passaggio: riti di separazione (preliminari), riti di margine (liminari) e riti di aggregazione (postliminari). La prima di queste tappe o riti comporta la separazione dell'individuo dalla sua situazione precedente e la preparazione per una nuova condizione personale con cui sarà riconosciuto in società (Jacinto e Buckley, 2013). La seconda tappa è transitoria e l'individuo sarà temporaneamente emarginato dal suo ambiente, diventando un soggetto ambiguo e indeterminato in uno stato in piena trasformazione. Una volta terminata questa fase, il soggetto, con i suoi nuovi attributi e ruoli, sarà reincorporato nella società. È in quest'ultima fase del rituale che si svolge la cerimonia di conferma, che segnala il successo della trasformazione completa dell'individuo.

Come accade con altre alterazioni dell'individuo, la trasformazione della donna non-madre verso la donna-madre è codificata da norme socioculturali dai primi indizi fino al parto, momento in cui la donna passa da uno stato sociale a un altro. Mentre il suo corpo si trasforma, la donna assimila i nuovi ruoli (Yearley, 1997), fino ad assumere un nuovo status sociale che culmina dopo il parto:

The ceremonies of pregnancy and childbirth together generally constitute a whole. Often the first rites performed separate the pregnant woman from society, from her family group, and sometimes even from her sex. They are followed by rites pertaining to pregnancy itself, which is a transitional period. Finally come the rites of childbirth intended to reintegrate the woman into the groups to which she previously belonged, or to establish her new position in society as a mother, especially if she has given birth to her first child or to a son. (Van Gennep, 1960: 41).

Alla luce di queste premesse, considerare la gravidanza, il parto e il periodo *post partum* unicamente come stati fisiologici sarebbe inadeguato, soprattutto quando si cerca di accompagnare le donne nella loro esperienza soggettiva della maternità e di comprendere l'impatto personale e sociale che questa esperienza ha su di loro (Côte-Arsenault et al., 2009). Nei paesi occidentali, uno dei motivi per cui la maternità influisce profondamente sulla vita delle donne sin dall'inizio è il conflitto interno generato dai messaggi complessi, e talvolta molto contraddittori, che la società elabora per definire cosa ci si aspetta da lei dopo la nascita del figlio. L'ambivalenza nei confronti della maternità provoca nelle madri sensazioni di colpa e ansia che sono difficili da gestire (Almond, 2010), e sono intrinsecamente connesse alle aspettative contestuali sul ruolo materno. Tali aspettative, formulate indipendentemente dalla volontà individuale della madre, la costringono a vivere un'esperienza di maternità che aderisce strettamente alle normative e ai desideri di una società fortemente patriarcale. Una volta incinta, la donna inizia a perdere l'autonomia sul proprio corpo e passa a essere controllata dal personale medico. Da questo momento in poi, la donna diventa un corpo su cui intervenire e si trasforma in un soggetto impotente con un ruolo ambiguo (Imaz, 2001). Da un lato, la si suppone pienamente responsabile del processo e del benessere proprio e del figlio, ma dall'altro diventa un soggetto passivo da controllare nel momento del parto (Botti, 2007).

La studiosa e scrittrice americana Adriene Rich (1976) evidenzia come la maternità sia stata configurata come un'istituzione che ha privato le donne del controllo sul proprio corpo e le ha subordinate agli interessi patriarcali. Tali interessi comprendono il sacrificio, l'amore incondizionato e la

sacralizzazione del parto, tutti elementi associati all'ideale della "buona madre" (Ruddick, 1980). Tuttavia, l'esperienza soggettiva della madre differisce spesso da ciò che l'istituzione della maternità impone e da ciò che la società aspetta da lei. Questa dissonanza tra l'aspettativa socioculturale e l'esperienza personale può generare un conflitto interno nella madre, che porta al rifiuto dei nuovi parametri con cui viene reintegrata nella società, come si narra nel racconto di Dora Albanese "Non tremare" (2009).

Partendo da queste considerazioni, l'obiettivo di questo studio è analizzare la configurazione dei riti medici e culturali che si svolgono nelle fasi del parto e del *post partum* nel racconto di Albanese. Si evidenzierà il processo di transizione da non-madre a madre di Erica, la protagonista del racconto, e come le fasi che completano il rito di passaggio hanno contribuito a definire l'esperienza di parto della donna, un'esperienza che diventa estranea e traumatica. Il risultato è una maternità alienante, segnata da norme, regole e controlli esterni che allontanano la donna dalla propria realtà. Per condurre questo studio, abbiamo integrato la teoria dei riti di passaggio con approcci derivanti dalla critica femminista, al fine di esplorare il ruolo della madre nella letteratura e le varie modalità della sua rappresentazione. Adotteremo un approccio femminista matricentrico (O'Reilly, 2020), che valorizza la voce e la testimonianza delle donne come strumenti per sfidare e rendere visibili le oppressioni esercitate dall'istituzione della maternità. Combineremo questo approccio con metodologie qualitative descrittive e l'analisi testuale per indagare come i processi del parto e del *post partum* vengano ritualizzati senza il consenso esplicito della donna, evidenziando le dinamiche di potere sottostanti.

"Non tremare": il racconto della nascita nella letteratura.

La letteratura è un potente meccanismo di critica sociale del mondo in cui viviamo (Cullen, 1997) ed è anche un riflesso delle preoccupazioni di una determinata società. Nella letteratura europea contemporanea, soprattutto negli ultimi decenni, si è osservato un incremento nel numero di autrici che hanno trattato tematiche legate alla gravidanza, al parto e al *post partum*, focalizzandosi in particolare su aspetti di abuso e maltrattamento (Lazzari, 2022). La figura della madre, quindi, emerge come figura centrale in molti romanzi, con un'enfasi sulla sua soggettività e affrontando esplicitamente le esperienze corporee femminili. In questo modo, le scrittrici "broke taboos by writing explicitly and graphically about corporeal experience [...] elevating them within the literary realm" (Podnieks, 2020: 179). Nel contesto italiano su cui si concentra questo studio, recenti pubblicazioni letterarie hanno affrontato il tema del parto, rivendicando un'esperienza storicamente taciuta che deve essere resa visibile per comprendere la diversità delle esperienze femminili, non sempre positive. Tra questi, *Lo spazio bianco* (2008) di Valeria

Parrella, che racconta la nascita prematura di sua figlia; *Cattiva* (2018), di Rossella Milone, che offre una rappresentazione realistica del parto; *Nati in casa* (2018) di Giuliana Musso, un'opera teatrale che mette a confronto il parto medicalizzato contemporaneo e il parto di un tempo passato; e *Le malarose. Confidenze di una levatrice* (2022), di Sara Catella, che esplora la nascita dal punto di vista di una levatrice. Nel contesto di una letteratura che sta iniziando a rivendicare la complessità delle esperienze materne, "Non tremare" emerge come uno dei primi racconti che esplora in dettaglio l'esperienza corporea e psicologica del parto dalla prospettiva soggettiva della madre. Questo racconto, parte della raccolta *Non dire madre* di Dora Albanese, offre una visione personale del momento del parto, distinguendosi per la sua capacità di immergere il lettore nelle sfide emotive e fisiche affrontate dalla protagonista.

Nella sua breve traiettoria letteraria, Dora Albanese ha affrontato il tema della maternità, esplorando le sue quotidiane sfumature con grande franchezza. Il segno distintivo delle sue due opere, *Non dire madre* (2009) e *La Scordanza* (2017), è la crudezza emotiva che riflette la realtà delle donne, la maternità e i loro rapporti familiari, tutto ciò ambientato in una terra che è allo stesso tempo ostile e fonte di rinascita di una genealogia femminile. La Lucania, descritta come un luogo di dualità – fonte di conforto e sofferenza – è donna e *domus*, è ambivalente quanto la maternità. I personaggi femminili hanno una relazione conflittuale con la propria terra, "ancora legata a feroci e dolcissimi stili contadini" (Albanese, 2017). Da un lato, la voce delle anziane aiuterà le donne a ritrovare le radici a cui aggrapparsi nei momenti di difficoltà e la loro esperienza sarà la forza per superare gli ostacoli. Dall'altro, l'ostilità della configurazione socioculturale del Sud verso le donne e i ruoli tradizionali che assegnano alle donne il compito vitale della famiglia e l'accudimento, farà che molti personaggi cerchino disperatamente di allontanarsi dalla terra di origine oppure vivano rassegnate al loro destino. Partendo da un forte carattere autobiografico, la scrittrice vuole demitizzare la maternità, che ritiene che non sia "una cosa che nasce con la donna, ma una acquisizione culturale" (Albanese, s.d.).

Non dire madre è composto da nove racconti, tanti quanti mesi di gravidanza, che descrivono vari aspetti della vita femminile che trattano sul *topos* della maternità e sull'identità femminile. I racconti, ambientati tra le città di Roma e Matera, la città natale di Albanese, narrano l'esperienza della maternità non desiderata, l'alienazione del corpo, il dolore, l'aborto, la paura o la solitudine. Tutte le storie sono legate all'esperienza emotiva e corporea della voce femminile narrante. La riappropriazione della dimensione corporea è probabilmente uno dei contributi più interessanti del lavoro: recuperare il *corps-à-corps* con la madre, che Luce Irigaray (1985) rivendicava, come un

modo per denunciare l'esilio che le donne subiscono dal proprio corpo e dalla propria esperienza materna nella letteratura. Albanese restituisce alla donna il corpo che le è stato confiscato, e attraverso questo recupero, riesce a narrare la maternità in prima persona, integrando sia gli aspetti fisici sia psicologici del personaggio all'interno della storia.

Il racconto che si prenderà in analisi parla dell'esperienza traumatica del parto di Erica, la protagonista di diciannove anni, e come viene interpretato questo rito di passaggio a livello culturale e assistenziale. Il titolo del racconto allude a un processo fisico e all'imperativo di contenerlo: non tremare. La donna si impone ripetutamente questo comando dopo aver dato alla luce il suo primo figlio, una nascita non desiderata. Il parto è un momento cruciale per Erica, sia per il suo significato biologico e fisico, sia per il suo significato sociale e per i cambiamenti che avvengono nelle relazioni interpersonali all'interno della sua comunità (Raphael, 1975), culminando nella sua trasformazione e reintegrazione sociale come madre.

Fase di separazione e margine

Inizialmente, come fase precedente al parto, Erica subisce una doppia separazione, sia fisica sia psicologica, dal mondo esterno. Quando il parto avviene in una struttura sanitaria, la donna è separata dalla sua cerchia sociale, che rimane in un'altra stanza (Liamputtong, 2009; Symonds, 2004). Questa separazione segna l'inizio di una transizione verso la nuova condizione di paziente-partoriente, periodo durante il quale le viene richiesto di sbarazzarsi dei suoi effetti personali (Hernández Garre e Echevarría Pérez, 2015: 406). È in questa fase che si verifica ciò che María Luz Esteban (2001) definisce come l'uniformazione dei protocolli sanitari. Questo implica l'applicazione di pratiche standard a tutte le donne, basate più su regole arbitrarie che sui reali bisogni biologici o psicologici del parto (Comelles, 1985: 140). Una delle prime misure adottate è l'uniformità degli indumenti. Erica viene trasferita in una stanza separata e indossa un camice bianco a righe azzurre. Gradualmente, sotto la guida degli operatori sanitari, la donna focalizza la sua attenzione dall'esterno verso l'interno del proprio corpo, concentrandosi sugli aspetti biologici e tralasciando ogni elemento esterno ed emotivo. Di conseguenza, l'esperienza soggettiva perde ogni tipo di valore e, collegata a numerosi dispositivi meccanici, subordina la sua esperienza sensoriale e corporea ai dati estratti da una nuova lettura biotecnologica del suo corpo. A questo punto, il corpo della donna è pronto per l'intervento e l'esperienza del parto viene controllata dai mandati medici e dal potere della tecnoscienza.

Una volta terminata questa fase, inizia la fase liminare o di margine. È una fase ambigua in cui il soggetto "passes through a realm that has few or none of the attributes of the past or coming state" (Turner, 1967: 94). Questo stato

di confusione, caratterizzato dall'incertezza e dalla paura (Turner, 1967), prepara il terreno per l'intervento dei professionisti sul corpo della donna. La futura madre non ha altre alternative che accettare il suo ruolo di paziente passivo-liminare, seguendo le linee guida stabilite dall'obbedienza e dalla subordinazione al sistema medico. Il suo corpo è sottoposto a diversi protocolli che raramente vengono concordati direttamente con la donna. Come Laura Lazzari sostiene "le persone incinte sono spesso passive e sottomesse nei confronti del proprio ginecologo [...] non pongono domande e -nel caso di dubbi- non osano mettere in discussione le opinioni e le decisioni del personale sanitario" (2021: 2). La comunicazione che si instaura tra il medico e la paziente non è solitamente fluida e ha come unico scopo quello di ottenere il bambino, lasciando la donna ai margini del processo ed eliminando qualsiasi componente emotiva o sensoriale. Erica ripensa a certi momenti vissuti durante il parto, evidenziando come le sue richieste d'informazione siano state trascurate nel corso del processo: "Chiesi all'ostetrica a cosa servisse [una corda], e glielo chiesi proprio mentre continuava a dirmi di spingere verso il basso, di spingere con forza -e, anziché rispondermi, mi disse pure che quella sarebbe stata la spinta finale" (Albanese, 2009: 26).

La donna in travaglio è percepita come un essere poco lucido, incapace di prendere e/o comprendere decisioni, perché tutto viene interpretato in chiave di paura e di dolore. Sebbene il dolore sia presente in molti altri interventi medici, nella fase del parto esso assume connotazioni diverse e sembra di annullare le capacità della donna, trasformandola in un essere passivo e dipendente da figure esterne (Botti, 2007). Questo intervento, basato su rigidi protocolli, diventa una questione di obbligata conformità che le madri devono assumere, indipendentemente dalle loro opinioni, conoscenze o status clinico (Hernández Garre e Echevarría Pérez, 2014: 335). Durante il parto, il rispetto delle regole viene interpretato come uno dei più alti atti di responsabilità della partoriente, e la sofferenza passiva, così come le richieste di controllo delle emozioni, sono state caratteristiche ampiamente lodate della futura madre (Howarth et al., 2010). Infatti Erica, dopo essere uscita dalla sala parto ed essersi ricongiunta alla madre, è curiosa di sapere se ha urlato durante il travaglio e se è riuscita a contenere l'espressione del dolore, come se fosse un atto di coraggio: "Domando subito a mia madre, non appena mi si avvicina un poco, se ho gridato molto durante il parto; le fa di no con la testa, e dice che non si è sentito quasi niente, e che sono stata forte e coraggiosa a non pretendere il cesareo [...] sì, alla fine sono stata brava, ho solo sforzato la gola per sostenere il dolore" (Albanese, 2009: 19). L'accettazione medica e sociale è riservata unicamente alle donne che riescono a mantenere un equilibrio di paura e dolore ritenuto "appropriato" e definito secondo precisi parametri bio-medici (Sweetman, 2018). Tale equilibrio è definito da standard medici che

modellano come vengono percepite le reazioni emotive e fisiche delle donne in momenti come il parto, stabilendo un modello comportamentale che le donne sono spinte a seguire per essere considerate pazienti ideali.

Questa fase marginale, quindi, colloca la donna in una doppia posizione liminare. Da un lato, l'esperienza si svolge in uno spazio non visibile, privo di convenzioni preesistenti; dall'altro, la donna non ha uno stato sociale definito (Côte-Arsenault et al., 2009), portando alla spersonalizzazione del soggetto. Nella visione medica, la futura madre perde ogni valore intrinseco e si trasforma in un semplice mezzo per il fine di dare alla luce un bambino. Infatti, dopo il parto, l'ostetrica si congratula con la neomamma e la informa che il loro intervento è concluso. A questo punto, Erica inizia a riflettere sulla solitudine dell'esperienza che la attende, poiché il personale medico considera il proprio lavoro terminato in seguito alla nascita del bambino. Dopo essere stata emarginata dal processo del parto e sottoposta a un monitoraggio eccessivo, Erica si trova ora di dover affrontare da sola la maternità, nonostante le sue paure e la sua sofferenza.

Il racconto di Erica sul dolore fisico che prova dopo il parto è straziante, mentre il sostegno della società è completamente assente. La sua sofferenza viene presumibilmente accettata come parte integrante del divenire madre e quindi viene trascurata a favore del benessere del neonato, che diventa il centro di tutte le attenzioni. Questo è ciò che la protagonista riflette dopo aver superato la fase di marginalità, osservando come la sua famiglia celebri la maternità e allo stesso tempo rimanga indifferente alla sua sofferenza:

Alessio [...] ancora sporco di placenta -quella che mi penzolava tra le gambe e che di lì a breve avrei dovuto tirare fuori, mentre i parenti festeggiavano la nascita del bambino, credendo che le mie fatiche fossero terminate -venne avvicinato al mio volto semicosciente per essere benedetto da una madre che non lo aveva ancora approvato in quanto figlio. (Albanese, 2009: 26)

Dopo il parto, madre e figlio saranno separati e trattati come due entità diverse, curati da professionisti diversi, un fatto che rompe il legame naturale tra loro (Rich, 1976). In questo modo, Erica affronterà da sola la fase di reinserimento nella società.

Fase di aggregazione

Dopo la nascita del figlio, la madre intraprende il suo percorso verso il reinserimento nella società, dando inizio all'ultima fase del rito, l'aggregazione. La donna lascia gradualmente lo spazio liminare per penetrare nuovamente nel mondo esterno, dove la attendono nuovi ruoli e legami (Schneider, 2012).

Questa fase è definita dalla celebrazione dell'arrivo del nuovo membro della famiglia e rappresenta il culmine del rito di passaggio, segnando il completamento della transizione alla maternità. Tuttavia, la protagonista rifiuta qualsiasi tipo di esaltazione della maternità, poiché la sua esperienza traumatica, segnata dall'alienazione, dalla paura e dal dolore, la portano a negare il suo nuovo stato e a reagire con disappunto alle celebrazioni di un evento che lei percepisce come drammatico: "Che ne sanno, loro, di me? Che ne sanno del motivo per cui ho fatto un figlio a diciannove anni? Cosa ne sanno loro del perché ho scelto di sdoppiarmi proprio in questo ospedale, proprio in questa città, davanti agli occhi di tutti?" (Albanese, 2009: 21). Le parole di Erica sottolineano la mancanza di comprensione e empatia da parte di coloro che sono esterni alla sua esperienza diretta. Questo riflette il sentimento di isolamento che molte donne possono provare quando le loro esperienze di parto non corrispondono alle narrative socialmente accettate o alle aspettative. La protagonista mette in luce l'urgenza di riconoscere la maternità come un'esperienza profondamente personale e soggettiva, che dovrebbe essere rispettata e valorizzata piuttosto che banalizzata o gestita con protocolli standardizzati che ignorano le esigenze individuali delle donne. Inoltre, il suo rifiuto di accettare le celebrazioni del parto come qualcosa di positivo è un atto di resistenza contro una cultura che spesso minimizza o ignora il trauma e le difficoltà personali a favore di un'immagine idealizzata e meno problematica della maternità.

Una volta concluso il rituale, la donna non si sente pronta per essere riconosciuta socialmente come madre, per essere spostata in un'età sociale adulta simbolica (Langevin, 1982: 176) e ambisce tornare al suo stato precedente. Inizialmente, Erica avverte il bisogno di riconquistare l'identità che le è stata sottratta nella fase di margine. Mentre sdraiata in un luogo ignoto, la sala parto, immagina di trovarsi nel suo letto, in uno spazio familiare, pronta a riprendere la sua vita da dove l'aveva interrotta. Tutto ciò che la circonda è estraneo, dalla barella alle lenzuola ricamate con il nome dell'ospedale, al camice bianco con le righe azzurre, fino al suo stesso odore di sangue e sudore. L'olfatto è cruciale per Erica, attraverso il quale evoca il desiderio di ritornare alla situazione precedente, associata alle "cose buone e pure", e respinge l'odore che identifica con l'esperienza materna: "Profumerò anch'io di borotalco e di cose sterili, prive di senso, di sogni e di pagine di diario segreto scritte di notte quando tutti in casa stanno dormendo, profumerò di fotografie appiccicate dietro alla porta della cameretta, e quelle foto saranno tutto, per me [...]" (Albanese, 2009: 16).

Una volta nella stanza, il reinserimento sociale di Erica inizierà con il ristabilimento dei legami con i suoi parenti. In un primo momento, sarà la figura materna che inviterà la donna a riflettere sul peso che la maternità pone

sulle donne: “Credo che mia madre abbia passato buona parte della sua vita a farsi carico di tutto: problemi familiari, incomprensioni con la madre e i figli, problemi e vita dei figli” (Albanese, 2009: 39). Dopo aver osservato sua madre, Erica comprende che, una volta completato il rito di passaggio, è impossibile costruire un’identità autonoma in un contesto di famiglia patriarcale radicato nella cultura italiana: “The archetype of the powerful, self-sacrificial, possessive, suffering, resilient Italian mother [...] is the pillar of the family and demands lifelong exclusive loyalty and affection from her children in exchange for her devotion [...]” (Giorgio, 2002: 120). La protagonista, che aveva progettato il suo futuro fuori Matera e aveva determinate ambizioni professionali, vede come la sua vita, da quel momento in poi, sarà segnata dal “mandato della maternità” (Russo, 1976) che riduce la donna al ruolo materno, senza possibilità di realizzarsi autonomamente.

Come già sosteneva Rich (1976), l’ideale materno costringe spesso a una scelta forzata tra maternità e aspetti come individualità o autonomia. Questa inevitabile alternativa può rendere la fase di reintegrazione della donna come madre meno soddisfacente. Infatti, può emergere una dissonanza cognitiva tra l’immagine di sé passata e quella attuale, che potrebbe sfociare in una depressione *post partum* (Davis-Floyd, 1992), o nella negazione del nuovo stato materno, come nel caso di Erica. Inoltre, le tradizioni e le aspettative patriarcali radicate nella cultura del Mezzogiorno italiano esercitano una forte pressione sulla neomamma affinché accetti un drastico cambiamento di vita e dei ruoli che, in numerose occasioni, comporta rinunce personali per conformarsi all’ideale della buona madre. Come evidenziato da Andrea O’Reilly (2020), nel secondo dopoguerra si è affermata una visione dominante della maternità come sacrificio, supportata da una ridefinizione ideologica di cosa significhi essere una buona madre. Tale concetto si articola attorno a tre temi centrali. Il primo stabilisce che le donne sono intrinsecamente madri, dotate di capacità, disposizioni e desideri innati di accudire i bambini, in un modo che è completamente distaccato dal mondo del lavoro retribuito. Il secondo identifica la madre come principale curatrice dei suoi figli biologici. Il terzo, infine, sostiene che i bambini necessitano di una madre a tempo pieno, quello che Sharon Hays (1996) ha denominato “intensive mothering”.

In questa fase di aggregazione, Erica è consapevole che il suo mondo è irrevocabilmente cambiato e che non può più tornare alla situazione precedente. Progressivamente, si reintegra nella società mentre la presenza del personale sanitario si limita a visite di routine e controlli sporadici, il che risponde a dinamiche di intervento puramente produttivistiche. Mentre la fase del parto è caratterizzata da una forte presenza dell’assistenza sanitaria e da un’eccessiva medicalizzazione, nella fase del *post partum*, invece, il controllo medico è ridotto al minimo. La donna gestirà in maniera quasi autonoma il

proprio recupero fisico e psicologico, una pratica che dimostra la posizione subalterna della madre durante il travaglio e la nascita, nonché l'eccessiva responsabilità nel processo *post partum* dove prima era stata invalidata. Benché la donna abbia acquisito una maggiore autonomia rispetto alla sala parto, la relazione asimmetrica con il personale assistenziale persiste. Il corpo della donna continua a essere intervenuto durante il puerperio, ma in misura minore, e lo spazio della stanza è ancora lo spazio istituzionale degli esperti, che hanno l'autorità di chiedere ai familiari di uscire se necessario. A questo proposito, Erica ricorda quando la ginecologa è entrata nella stanza senza chiedere il permesso e ha obbligato i parenti a uscire per poter eseguire un massaggio uterino. In questa fase c'è un evidente cambiamento di paradigma nella pratica medica poiché la ginecologa attribuisce tutta la responsabilità del processo a Erica, a cui minaccia di raschiare l'utero se qualcosa dovesse andare storto a causa della sua irresponsabilità: "Faccio spallucce, e sprofondo tra le lenzuola dell'ospedale completamente indifesa, mentre lei continua a parlare [...]. Poi si avvicina alla porta e, prima di spalancarla e dare nuovamente il permesso a tutto il parentado di rientrare, aggiunge: 'Altrimenti peggio per te'" (Albanese, 2009: 30).

Il puerperio e il *post partum* sono due momenti di vulnerabilità fisica ed emotiva, sia per la madre che per il neonato. Eppure le madri di solito trascorrono buona parte del tempo da sole, o in compagnia di un familiare, e tutta la loro attenzione è concentrata sulla loro guarigione e sulla pratica dell'allattamento. La protagonista, debole e dolorante, si rassegna e si adegua ai vari rituali che caratterizzano la fase di reintegrazione, assimilando i cambiamenti del suo corpo e l'incorporazione di nuove routine. Erica si rallegra di aver ripreso una certa autonomia corporea, ma cerca di rimandare l'atto più atteso che avviene nella fase di aggregazione: l'allattamento. Questo atto è parecchie volte sentito quasi come un obbligo delle donne, che si colloca "tra l'essere madre e donarsi come madre" (Fantauzzi e Di Giovanni, 2017: 77), e che rimanda i bisogni della donna pur di accudire il neonato: "Sfinita e febbricitante, avvicino il capezzolo alla bocca del bambino, [...] quell'espressione con cui tutte le madri circoncidono il corpo dei figli in segno di potere assoluto ed esclusivo, che i figli sono materni, e nessuno potrà mai cambiare questa cosa" (Albanese, 2009: 24). In quel momento, il suo corpo si mostra in uno degli stati più liminari dopo la gravidanza, cioè il nutrimento di un altro corpo con il proprio, creando un'interrelazione che porrà fine all'autonomia della donna: "Il mio seno, i capezzoli non ancora induriti e aperti, vengono offerti al nascituro come fosse il battesimo del latte, mentre tutti restano a guardare il mio petto e la mia vita penetrare lentamente in questa piccola cava umida" (23). Erica descrive come la famiglia, intorno al letto, attende con ansia che il neonato si nutra dal seno della madre, dando inizio a una sorta di cerimonia

che confermerà il superamento della fase precedente e la sua conferma come madre:

Apro le braccia a quella nuova vita, pur non volendo, pur avendo paura di fargli solo del male e d'impazzire. Apro le braccia secche senza dire una parola, e tiro fuori la mammella davanti a tutto il parentato che è accorso dopo aver saputo la notizia [...] ci sono proprio tutti, oggi, ad assistere alla mia metamorfosi. (Albanese, 2009: 23)

La protagonista sente la pressione della sua cerchia sociale e accetta di allattare per ottenere l'approvazione della comunità, anche se il suo bisogno principale è quello di stare da sola per cercare di assimilare tutti i cambiamenti subiti. Infatti, l'assenza di intimità e la mancanza di quiete per fronteggiare la nuova situazione sono due fattori che molte donne rimpiangono di aver vissuto durante il periodo *post partum* (Aktas e Aydın, 2019; Margarita García, 2018), e su cui Erica riflette nel suo racconto: "Ebbene sì, l'ho detto a tutti che è bello e che è mio, che l'ho accettato pur non avendone ancora voglia, ho dovuto superare la prova, [...]. Adesso però lasciatemi in pace e andatevene via tutti" (Albanese, 2009: 24). Sebbene la maternità sia stata riconosciuta dalla sua comunità e il rito di passaggio sia stato consumato, Erica sente che il suo corpo e le sue emozioni non corrispondono al significato culturale che la maternità acquisisce socialmente: "Io, per me, non mi sento ancora madre, perché essere madre non è come avere le lenticchie sul viso [...]; essere madre, invece, è una dilatazione della vita, una terra misteriosa e straniera, [...] e solo quando il tempo è buono si impara ad accettare tutto" (25).

La protagonista racconta, attraverso il dolore fisico ed emotivo, come è diventata madre, una sofferenza estranea al resto delle persone che la circondano e la cui confessione sarebbe un paradosso all'interno della maternità. Culturalmente, diventare madre implica la nascita improvvisa dell'amore incondizionato, della sofferenza e del sacrificio, e non accettare questi precetti significherebbe non accettare la maternità. Di conseguenza, Erica opta per il silenzio e per vivere in uno stato ambivalente che genera nella madre sentimenti di colpa (Almond, 2010): "Vorrei amarti, figlio mio, ma il dolore è ancora troppo forte, e sale con troppa lentezza lava cocente che mi strappa la pelle e mi pesta impietosamente [...]" (32). Il silenziamento delle emozioni negative è una forma di annullamento dell'esperienza personale della madre che costringe le donne a sopprimere sentimenti di paura e dolore, per promuovere invece un'immagine di amore materno incondizionato e totalizzante (Benedetti, 2007; Chemotti, 2009). Soddisfare le aspettative sociali sulla maternità significa, quindi, mascherare la maternità (Maushart, 2000), cioè reprimere l'esperienza reale e trasformarla in qualcosa di irriconoscibile per le donne che la vivono.

Il racconto di Erica si conclude con un significativo trionfo della donna che, nonostante la sua fragilità e debolezza, è riuscita a smettere di tremare. La protagonista assume con grande rassegnazione e piena di incertezze il suo nuovo stato, e accetta che la sua posizione nel mondo è cambiata per sempre. All'improvviso, la maternità ha spostato Erica all'età adulta, a una condizione sociale nuova, che influisce sulle dinamiche interpersonali all'interno della società.

Conclusioni

Il racconto di Dora Albanese evidenzia l'importanza di dare spazio nella letteratura alla realtà soggettiva che esiste intorno alla madre per avere nuove prospettive sulla maternità. Rendere visibile l'esperienza materna dalla soggettività della madre permette di spogliare l'esperienza esclusivamente femminile della narrazione patriarcale, che ha colonizzato il sapere e la voce delle donne. Il fatto che la madre sia il soggetto e non l'oggetto della narrazione consente di approfondire la specificità della sua esperienza e di sfidare l'universalità della maternità tradizionalmente proiettata nell'immaginario culturale.

Dopo aver fatto quest'analisi, si potrebbe affermare che il processo della nascita nel racconto "Non tremare" si è configurato medicamente e culturalmente come un vero e proprio rito di passaggio, strutturato nelle tre sequenze cerimoniali di separazione, margine e aggregazione del soggetto. Queste fasi sono perfettamente sistematizzate nei diversi rituali assistenziali e celebrativi in cui partecipano il personale medico, che assiste la donna, e la comunità a cui la madre appartiene. Tuttavia, il racconto di Erica ci spinge a considerare più attentamente l'esperienza soggettiva delle donne durante il parto, mettendo in luce le discrepanze significative tra la realtà vissuta individualmente e l'immagine idealizzata che spesso emerge nelle rappresentazioni mediche e culturali. Queste ultime tendono a descrivere il parto come il culmine della felicità femminile, il momento più sublime nella vita di una donna, mentre la narrazione di Erica rivela che la realtà può essere molto più complessa e sfaccettata, sfidando quindi i cliché che circondano quest'esperienza.

Nel racconto di Dora Albanese, il corpo della donna incinta è presentato al centro del discorso e del processo di creazione. Si parla del dolore, del sangue o della placenta con l'obiettivo di inscrivere il fatto fisiologico all'interno della maternità, tradizionalmente trascurato dalla letteratura, come se fosse una parte indegna della nascita o del corpo materno. Inoltre, la confessione di Erica contribuisce a ricostruire il concetto di maternità alienata, cioè di un soggetto corporeo straniato durante il processo del parto, che rifiuta di accettare il significato sociale e culturale che la gestazione e il parto comportano per la sua identità. La narrazione della protagonista sottolinea la necessità di proporre un nuovo modello di assistenza alle donne durante il parto, più umano e consensuale, e di rispettare il corpo e le emozioni della madre in primo luogo. Dare visibilità all'esperienza soggettiva femminile

durante la nascita permette di identificare i principali problemi che la donna deve fronteggiare e comprendere che si possono progettare nuove forme di sostegno alle madri, riconoscendo i loro bisogni e la loro capacità di agenzia e di autonomia nel processo della nascita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aktas, Songül e Ruveyde Aydın (2019), "The analysis of negative birth experiences of mothers: A qualitative study", *Journal of Reproductive and Infant Psychology*, 37 (2): 176-192.
- Albanese, Dora (2009), *Non dire madre*, Matelica, Hacca.
- (2017), "La Scordanza, l'esordio di Dora Albanese: 'Al romanzo bisogna arrivarci con consapevolezza e responsabilità'", *Il Fatto Quotidiano*, 13/3/2023. <www.ilfattoquotidiano.it/2017/11/16/la-scordanza-lesordio-di-dora-albanese-al-romanzo-bisogna-arrivarci-con-consapevolezza-e-responsabilita/3982837/>
- (2022), "Intervista a Dora Albanese", *Mangialibri*, 27/10/2022. <www.mangialibri.com/interviste/intervista-dora-albanese>
- Almond, Barbara (2010), *The Monster Within: The Hidden Side of Motherhood*, Oakland, University of California Press.
- Benedetti, Laura (2009), *Tigress in the Snow: Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*, Toronto, University of Toronto Press.
- Botti, Caterina (2008), *Madri Cattive. Una riflessione su bioetica e gravidanza*, Milano, Il Saggiatore.
- Chemotti, Saveria (2009), *L'inchiostro bianco: Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo.
- Comelles, Josep María (1985), "Sociedad, salud y enfermedad: los procesos asistenciales", *Jano*, 655: 71-83.
- Côte-Arsenault, Denise, Davya Brody e Mary-Therese Dombeck (2009), "Pregnancy as a rite of passage: Liminality, rituals & communitas", *Journal of Prenatal & Perinatal Psychology & Health*, 24 (2): 69-78.
- Cullen, Jonathan (1997), *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford UP.
- Davis-Floyd, Robbie (1992), *Birth as an American rite of passage*, New York, Routledge.
- Esteban, María Luz (2001), "El género como categoría analítica. Revisiones y aplicaciones a la salud", *Perspectivas de género en salud. Fundamentos científicos y socioprofesionales de diferencias sexuales no previstas*, Consuelo Miqueo Miqueo et al. (coord.), Madrid, Minerva: 25-51.

- Fantauzzi, Annamaria ed Elisabetta Di Giovanni (2017), "L'allattamento tra cura e cultura: dall'Africa all'ipertrofia tecnologica", *Narrare i Gruppi*, 12 (1): 75-82.
- Giorgio, Adalgisa (2002), "The Passion for the Mother: Conflicts and Idealisations in Contemporary Italian Narrative by Women", *Writing Mothers and Daughters*, Adalgisa Giorgio (ed.), Oxford, Bergham: 119-54.
- Hays, Sharon (1996), *The Cultural Contradictions of Motherhood*, Connecticut, Yale UP.
- Hernández Garre, José Manuel e Paloma Echevarría Pérez (2014), "La parte negada del parto institucionalizado: explorando sus bases antropológicas", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 69 (2): 327-48.
- (2015), "El nacimiento hospitalario e intervencionista: un rito de paso hacia la maternidad", *Revista de Antropología Iberoamericana*, 10 (3): 401-26.
- Hirsch, Marianne (1989), *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana UP.
- Howarth, Anne, Nicola Swain e Gareth Treharne (2010), "A review of psychosocial predictors of outcome in labour and childbirth", *New Zealand College of Midwives Journal*, 42: 17-20.
- Imaz Martínez, Elixabete (2001), "Mujeres gestantes, madres en gestación. Metáforas de un cuerpo fronterizo", *Política y Sociedad*, 36 (1): 97-111.
- Irigaray, Luce (1985), *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, Mireia Bofil e Anna Carvallo (trad.), Barcelona, LaSal.
- Jacinto, George e Julia Buckey (2013), "Birth as a rite of passage", *The international journal of childbirth education*, 28 (1): 11-14.
- Langevin, Annette (1982), "Pour une nouvelle réflexion sur les âges de la vie", *Ces maternités que l'on dit tardives*, Catherine Valabrègue, Colette Berger-Foresier e Annette Langevin (eds.), Paris, Robert Laffont: 127-214.
- Lazzari, Laura (2021), "Narrazioni del parto nella Svizzera italiana", *Rivista per le Medical Humanities*, 48: 1-7.
- (2022), "Narrations of Traumatic Childbirth in Contemporary Transnational Women's Writing", *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Tiziana de Rogatis e Katrin Wehling-Giorgi (eds.), Roma, Sapienza Università Editrice: 293-312.
- Liamputtong, Pranee (2009), "Nyob Nruab Hlis: Thirty days confinement in Hmong culture", *Childbirth across cultures: Ideas and practices of pregnancy, childbirth and the postpartum*, Helaine Selin (ed.), New York, Springer: 22-34.

- Margarita García, Eva (2018), *La violencia obstétrica como violencia de género. Estudio etnográfico de la violencia asistencial en el embarazo y el parto en España y de la percepción de usuarias y profesionales*, Tesi di dottorato, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 15/11/2022.
<<https://repositorio.uam.es/handle/10486/684184>>
- Maushart, Susan (2000), *The Mask of Motherhood: How Becoming a Mother Changes Everything and Why We Pretend It Doesn't*, London, Penguin Books.
- O'Reilly, Andrea (2020), "Matricentric feminism: a feminism for mothers", *The Routledge Companion to Motherhood*, Lynn O'Brien Hallstein, Andrea O'Reilly e Melinda Giles (eds.), New York, Routledge: 51-60.
- O'Reilly, Andrea ed Elizabeth Podnieks (2010), *Textual Mothers/Maternal Texts: Motherhood in Contemporary Women's Literatures*, Waterloo, Wilfrid Laurier UP.
- Podnieks, Elizabeth (2020), "Matrifocal voices in literature", *The Routledge companion to motherhood*, Lynn O'Brien Hallstein, Andrea O'Reilly e Melinda Vandenbeld Giles (ed.), New York, Routledge: 176-90.
- Raphael, Dana (1975), "Matrescence, Becoming a Mother, a 'new/old' rite de passage", *Being Female: Reproduction, Power, and Change*, Dana Raphael (ed.), Berlin, De Gruyter Mouton: 65-72.
- Rich, Adrienne (1976), *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, W. W. Norton & Company.
- Ruddick, Sara (1980), "Maternal Thinking", *Feminist Studies*, 6 (2): 342-67.
- Russo, Nancy (1976), "The Motherhood Mandate", *Journal of Social Issues*, 32: 143-53.
- Schneider, Dana (2012), "The Miracle Bearers: Narratives of Birthing Women and Implications for Spiritually Informed Social Work Practice", *Journal of Social Service Research*, 38: 212-30.
- Symonds, Patricia (2004), *Calling in the soul: Gender and the cycle of life in a Hmong village*, Seattle, University of Washington Press.
- Van Gennep, Arnold (1960), *The rites of passage*, Chicago, Chicago UP.
- Turner, Victor (1967), *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, New York, Cornell UP.
- Yearley, Carole (1997), "Motherhood as a rite of passage: an anthropological perspective", *Midwifery practice. Core topics*, Jo Alexander, Valerie Levy e Carolyn Roth (eds.), London, Palgrave: 23-36.



EL CUERPO LESBIANO, DE MONIQUE WITTIG: ABYECCIÓN, CUERPO, ESCRITURA

BEATRIZ SUÁREZ BRIONES
MARÍA JESÚS FARIÑA BUSTO
Universidade de Vigo

Con motivo del cincuenta aniversario de *El cuerpo lesbiano* (1973) de Monique Wittig, este artículo busca subrayar su singularidad poniendo el foco en uno de los múltiples aspectos significativos del texto: la radical otredad del cuerpo/sujeto lesbiano dentro del sistema heteropatriarcal. Teniendo como marco de referencia la teoría de la abyección, en el artículo se abordan cuestiones relativas a la escritura del cuerpo lesbiano tal y como la autora las formula.

PALABRAS CLAVE: Monique Wittig, *El cuerpo lesbiano*, abyección, cuerpo lesbiano, lenguaje lesbiano.

***Le Corps lesbien* de Monique Wittig: abjecció, cos, escriptura**

Amb motiu del cinquantè aniversari de *Le Corps lesbien* (1973) de Monique Wittig, aquest article vol subratllar-ne la singularitat centrant-se en un dels molts aspectes significatius del llibre: la radical alteritat del cos/subjecte lesbià dins el sistema heteropatriarcal. Prenent com a marc de referència la teoria de l'abjecció, l'article aborda qüestions relatives a l'escriptura del cos lesbià tal com l'autora les formula.

PARAULES CLAU: Monique Wittig, *Le Corps lesbien*, abjecció, cos lesbià, llenguatge lesbià.

Monique Wittig's *Le Corps lesbien*: Abjection, Body, Writing

On the occasion of the fiftieth anniversary of Monique Wittig's *Le Corps lesbien* (1973), this article seeks to highlight its singularity by focusing on one of the book's significant aspects: the radical otherness of the lesbian body/subject within the heteropatriarchal system. Taking the theory of abjection as a framework, the article addresses some questions concerning the writing of the lesbian body as Wittig formulates it.

KEYWORDS: Monique Wittig, *Le Corps lesbien*, abjection, lesbian body, lesbian language.

Monique Wittig (1935-2003) es una escritora única, como únicas son cada una de sus obras, piezas de un mosaico que, en su conjunto, constituyen un proyecto revolucionario. Como ya señalaba Hélène Vivien Wenzel en un artículo de 1981: “Each of the books, by virtue of style alone, issues a profound challenge to canonized literary tradition, to the very process of reading as an exercise in community understanding” (264). Si particularizamos en *El cuerpo lesbiano* (1973), en el que se enfoca este artículo, no cabe ninguna duda de que no existe otro libro semejante y tampoco de que nunca fue creado nada como ese cuerpo/sujeto lesbiano que su autora diseña con el lenguaje. En este año 2023, en que se cumple su cincuenta aniversario, además de veinte años de la muerte de la escritora, esta singularidad del libro invita a un merecido reconocimiento y entendemos esta exposición como una forma de contribuir al mismo.

Dado que la homosexualidad (toda) fue construida consuetudinariamente como monstruosa y patológica (entiéndase, como abyecta), consideramos que precisamente la teoría de la abyección (Kristeva, 1988) puede constituir un excelente marco de referencia para abordar la creación (desde la escritura) y el análisis (desde la lectura) de un *cuerpo* (un *sujeto*) *lesbiano*. Wittig aprovecha al “monstruo” existente y lo manipula, en su taller literario,¹ hasta convertirlo en un sujeto de liberación, haciendo posible dar comienzo a una verdadera revolución en la comprensión de lo humano. A través de esta operación, Wittig propone un sujeto (pieza a pieza, pedazo a pedazo: ontología, sexualidad, política, historia, lenguaje) no existente todavía: una lesbiana que excede (es decir, que es un sujeto excesivo y del exceso, líquido, fluido, aunque a la vez material, carne, cuerpo) los moldes del binarismo y, al excederlos, los desborda y los hace colapsar.

El cuerpo lesbiano es una obra infinita, ofrece múltiples líneas de fuga que seguir, múltiples historias que contar. Como en este espacio apenas podremos esbozar una de ellas, hemos optado por centrarnos en aquella que vincula abyección, cuerpo y escritura. Bienvenidxs a este viaje que proponemos.

El cuerpo lesbiano nunca dicho

[A]delante, incansables; los cuerpos lesbianos prosperan y fructificarán indefinidamente.

—ELVIRA BURGOS

La función del lenguaje no es informar, sino evocar.

—JACQUES LACAN

¹ Ese taller en donde la escritora debe “brutificar” el lenguaje para desprenderlo de su exceso de significados y desde ahí elaborar una obra realmente nueva (Wittig, 2010).

Aquí, ante nuestros ojos, el cuerpo crudo, sin cocinar por la cultura. Un cuerpo sin piel. La piel, que es eso que nos hace humanos, eso que nos “viste”, que nos civiliza; la piel, que es eso que, en *El cuerpo lesbiano*, el discurso levanta “*délicatement pellicule par pellicule*” (1973: 9).² Sin piel somos la carne expuesta, la materia en bruto de que estamos hechos los animales vivientes, también los humanos: levantar la piel (del cuerpo y del lenguaje) nos lanza (a la escritora en su taller, a las lectoras en nuestra lectura) al viaje hacia un interior incivilizado y orgánico.

La escritura de un cuerpo no-dicho (el cuerpo lesbiano) tal vez no pueda ser otra cosa que pura organografía.³ Esta, al menos, es la elección audacísima de Wittig: una aventura hacia un cuerpo interior que no se ha contado nunca, un interior insoportable en su crudeza, en sus olores, en su hediondez, pero también en su apoteosis del amor y del éxtasis sexual lesbianos (“en el apogeo de la figuración del amor lesbiano” (Wittig, 1973: 166);⁴ un cuerpo pánico, por ende, al que nunca en toda la tradición cultural se le había cantado un canto de amor. Y *El cuerpo lesbiano* lo es: un canto de amor a ese cuerpo (y a ese sujeto) hecho palabra. Wittig logra crear un nuevo lenguaje amoroso, *nombrar* para que este cuerpo nunca dicho cobre existencia. Como no podía ser de otro modo, este cuerpo (el cuerpo lesbiano) es un cuerpo sin atributos, mejor dicho, sin los atributos físicos del amor “convencional” nombrado, representado, escrito y descrito desde la mirada, el lenguaje y la mente heterosexual.⁵ Este cuerpo sin piel muestra sin ninguna veladura músculos, huesos, nervios, sangre, bilis, flujo, mucosidades que producen (a un gusto —un

² Como es sabido, existe traducción española del libro (Pretextos, 1977, reimpresión en 2021), pero se trata de una traducción llena de deficiencias. En todos los casos citaremos el original francés.

³ Obviamente, y por extensión de lo dicho, este cuerpo es un cuerpo desnudo. En pocas ocasiones aparece cubierto y, en esos casos, lo está por flores (Wittig, 1973: 23), por insectos (85), por los pelos finos que le crecen en algún proceso de transformación (88), por las correas que lo atan (56) o por piezas de hierro que y/o y tú se colocan o se quitan a manera de guerreras (57). En el *Borrador para un diccionario de las amantes*, la entrada VESTIMENTA dice: “Las portadoras de fábulas cuentan que cuando preguntaban a las amantes de los pueblos de amantes cómo les gustaba vestirse, ellas contestaban que preferían no hacerlo y que les parecía bien no hacerlo” (Wittig y Zeig, 1981: 200).

⁴ “à l’apogée de la figuration de l’amour lesbien”. “Lesbiano”, por cierto, es una palabra que en el libro aparece solo cuatro veces: en el título, abriendo y cerrando la serie enumerativa de términos que recorre el libro (comentamos sobre este aspecto más adelante) y en este ejemplo que hemos citado. “Lesbiana” no se encuentra ni una sola vez.

⁵ “The Straight Mind” (1980) titula Wittig uno de sus ensayos esenciales, que concluye con una de las frases más famosas de la historia del feminismo: “Lesbians are not women” (1992: 32).

paladar, un estómago y una conciencia— normativo) seguramente aversión y repulsa, que exigen el destierro de lo cultural a ese afuera que es el espacio privilegiado de lo abyecto, de lo Otro. Sin embargo, aquí, en la escritura wittigiana, lo desterrado se transmuta en un imán que atrae, que incita, que seduce.

Un fluido sobresale entre los demás y brilla con la luz de lo propiamente lesbiano, y por fin tiene nombre: la ciprina (la “cyprine écumeuse blanche” (Wittig, 1973: 19)).⁶ Recordemos que Wittig estructura *El cuerpo lesbiano* alrededor de dos tipos de discurso: uno formado por una serie de secuencias o “momentos”⁷ en prosa poética, a lo largo de los cuales se desarrolla un particular discurso amoroso, y otro que está constituido por una enumeración asindética de términos relativos al cuerpo lesbiano (sus órganos, sus vísceras, sus fluidos) que, como en una letanía, se suceden y agrupan, destacados en letras mayúsculas, en once páginas dobles que, en otras tantas ocasiones, interrumpen las secuencias poéticas, situándose unas veces después de secuencia acabada y otras cortando, literalmente, una de ellas.⁸ Pues bien, en esa serie enumerativa de términos, LA CYPRINE aparece en segundo lugar, a continuación de LE CORPS LESBIEN. Solamente por esa posición el término resultaría ya enfatizado, pero hay algo más: por un lado, el número de veces que la palabra se reitera a lo largo del texto; por otro, la palabra en sí misma,⁹ cuyo uso difunden las feministas francesas para designar lo que el discurso médico define como “líquido que secretan las glándulas de Bartolino durante la excitación sexual”.¹⁰ En *El cuerpo lesbiano*, la ciprina protagoniza todo el momento

⁶ En otra ocasión dice: “Une agitation trouble l’écoulement de la cyprine eau fluide transparente” (Wittig, 1973: 20).

⁷ Llamaremos “momentos” a las secuencias, tal como hace Wittig en “Some Remarks on *The Lesbian Body*” (2005: 47), y las numeraremos como una manera de remitir fácilmente a ellas. Pero es evidente que el hecho de que en el libro carezcan de numeración posee un valor significativo.

⁸ Las secuencias o momentos poéticos del primer discurso son 111 y las páginas dobles conteniendo la serie de términos relativos al cuerpo 11. Sobre este aspecto, véase Campbell (2014).

⁹ El *Dictionnaire de l’Académie Française* (en línea) define “cyprine” como “Nom que les Poètes donnent à Venus”. Por su parte, el *Dictionnaire Larousse* dice que se trata de una “variété bleue d’idocrase”. En español, el *Diccionario de la Real Academia* ofrece dos acepciones: “relativo al ciprés” y “chipriota”. A propósito de ambas acepciones, la escritora Eduarne Portela escribe un breve e irónico artículo titulado “Ciprina no es una señora de Chipre” (*El Correo*, 5 de junio de 2022).

¹⁰ Entre los aparatos ideológicos del Estado, la institución médica ha sido la encargada del cuidado del cuerpo y de su regulación. Solo desde la ingenuidad podrían entenderse las definiciones como meros mecanismos de descripción. Desde Foucault (1976) y Laqueur

once. Bajo la caricia de los dedos crece, inunda el espacio que acoge a las amantes, el paisaje que se eleva por encima de los árboles más altos (“[elle] dans ses tourbillons remonte jusqu’aux épaules [...] bat chaude contre les jambes des nageuses” hasta que “le flot montant débouche dans le ciel”, (Wittig, 1973: 20)) y, así, bañadas, flotando en la ciprina las amantes parten. Es el comienzo del viaje que plantea *El cuerpo lesbiano*: “adieu continent noir de misère et de peine adieu villes anciennes nous nous embarquons pour les îles brillantes et radieuses pour les vertes Cythères¹¹ pour les Lesbos noires et dorées” (20).

La importancia de la ciprina es tal que con ella se identifica también a la amante en el encuentro amoroso (la cita corresponde al momento 30 y, por su interés, lo transcribimos casi en su totalidad):

Tu es m/a gloire de cyprine m/a fauve m/on lilas m/a pourpre, tu m/e chasses le long de m/es tunnels, tu t’engouffres faite de vent, tu souffles dans m/es oreilles, tu mugis, une roseur te vient sur tes joues, tu m//es tu m//es (à l’aide m/a Sappho) tu m//es, j/e meurs enveloppée ceinte tenue imprégnée de tes mains infiltrée suaves flux infiltrée de m/es nymphes jusqu’à m/a gorge par les rayons de tes doigts, m/es oreilles atteintes se liquéfient, j/e tombe j/e tombe, j/e t’entraîne dans cette chute en spirale sifflante, parle m/oi tourbillonnante maelström maudit adoré peine de plaisir joie joie pleurs de joie, j/e t’entraîne, tes bras enroulés autour de m/oi tournent autour de deux corps perdus dans le silence des sphères infinies [...]. (Wittig, 1973: 49)

Es un cuerpo (el lesbiano, no lo olvidemos) monstruoso,¹² abyecto, desmedido, sí, *pero* gozoso; y este *pero* marca la diferencia con el relato tradicional sobre el placer sexual femenino y sobre la subjetivación, como comentaremos un poco más adelante. En el relato cultural, el cuerpo de la mujer, en su inmanencia, representa la naturaleza que, en última instancia, es ingobernable y amenazadora porque puede desbaratar, en su barbarie, los logros de los hombres (de la civilización); representa además el colapso de la identidad

(1990), por lo menos, sabemos que la Medicina, “describiendo” el cuerpo canónico, lo estaba en realidad creando, prescribiendo.

¹¹ La versión española del libro dice “cítaras” por “Cythères”, en un error inexcusable. Wittig se refiere a la isla griega de Cythère, donde se adoraba a Afrodita, que recibe el sobrenombre de Cipris probablemente por haber nacido en Chipre. La ciprina podría entenderse, así, como el líquido de Afrodita (véase nota 9).

¹² Sobre el concepto de monstruosidad en *El cuerpo lesbiano*, el *Borrador para un diccionario de las amantes* y *Virgile, non*, remitimos a Balza (2013).

y la aniquilación del yo. Supone el retorno de lo prohibido que hace evidente la prohibición, el tabú. También el placer y la sexualidad operan en contra de los intereses de la civilización, que se erige, precisamente, sobre la creación del tabú. Gracias a la prohibición que el tabú impone, algunos objetos o acciones se vuelven vergonzosos, producen remordimiento, son ilícitos. Cuando esto ocurre, hemos incorporado el principio de realidad, que insiste en la Ley (del padre) y las prohibiciones culturales. Ante lo abyecto, el sujeto se desploma, se desvanecen las marcas visibles de la individualidad y se ofrece únicamente el cuerpo despojado de su contenido metafísico, un cuerpo sin nombre, sin Yo (ese sujeto del humanismo: uno, unificado, soberano, capaz).

La abyección mezcla inextricablemente náusea y atracción, repulsión y deseo, goce, desbordamiento, éxtasis.¹³ Es algo verdaderamente arcaico: la civilización ha pasado milenios descartándolo, repudiándolo, pero *ello* (*ella* aquí, en *El cuerpo lesbiano*) regresa, pertinaz e irreverente, señalando una y otra vez lo que el discurso del logos se ha esforzado tanto por tachar, por borrar: nuestro cuerpo en su materialidad, en su succulenta y repulsiva masa de fluidos y carne desollada de placeres, de éxtasis y de estasis, de (pequeña) muerte¹⁴ y paroxismo orgásmico. Este es el cuerpo lesbiano: un cuerpo sin nombre (quien habla tal vez se llame Isis, tal vez Ulyseas).¹⁵ Su pronombre de sujeto está atravesado por la marca de la *sajación*, de la alteridad, “del exceso” dice Wittig en “Some remarks on *The Lesbian Body*” (2005: 47), esa barra que corta al Yo (sujeto humanista y sujeto de la Ley del padre); barra, cicatriz,¹⁶ que llevan todas las lesbianas en *El cuerpo lesbiano*, marca de la desobediencia del cuerpo lesbiano (de la lesbiana). Aquí, Y/o no es el sujeto de la ontología canónica; muy al contrario, es una *guerrillera*,¹⁷ el sujeto y el objeto (metafórico) mismo de la rebelión lesbiana:

¹³ Suárez Briones (2003) ha tratado detalladamente estos aspectos.

¹⁴ “Petite mort” es una forma más o menos coloquial para referirse al orgasmo en francés.

¹⁵ Isis y Ulyseas (así en femenino) son dos figuras mencionadas en el libro: “m/oi Isis la très puissante” (87), “Heureuse si comme Ulyseas j/e pouvais revenir d’un long voyage” (16).

¹⁶ En el *Borrador para un diccionario de las amantes* se lee: “CICATRIZ. Embellecimiento de la piel practicado en la superficie o a través de varias capas de carne [...]. Consiste en marcas, impresiones, tatuajes. Las cicatrices tienen cualquier forma y todos los colores. Algunas cubren el rostro y parte de la sien [...]. Muchas amantes llevan uno o varios dibujos sobre el cuerpo [...]. Otras tienen sus cuerpos cubiertos de cicatrices en forma de flores, o de árboles, o de pájaros” (Wittig y Zeig, 1981: 48).

¹⁷ Como es conocido, *Las guerrilleras* (1969) es el libro anterior a *El cuerpo lesbiano*, y ambos textos configuran, junto con *El opoponax* (1964), primera obra de Wittig, una suerte de trilogía en la que, manteniendo cada una de ellas su carácter único y original, en conjunto dan cuenta de la preocupación de la autora por el lenguaje en relación con las cuestiones

j/e suis la poix qui brûle les têtes assaillantes, j/e suis le couteau qui tranche la carotide des agnelles nouvelles-nées, j/e suis les balles des fusils-mitrailleurs qui perforent les intestins, j/e suis les tenailles rougies au feu qui tenaillent les chairs, j/e suis le fouet tressé qui flagelle la peau [...] je suis les liens qui retiennent les mains, je suis la bourreleuse forcenée galvanisée par les tortures. (8)

En sus figuraciones, *El cuerpo lesbiano* nos lleva a visitar por momentos un escenario que recuerda la cámara de tortura de *la condesa sangrienta*, Erzébet Báthory, la condesa húngara acusada de haber asesinado a seiscientos cincuenta muchachas. Valentine Penrose escribió un texto titulado precisamente así, *La Comtesse Sanglante* (1962),¹⁸ un texto en prosa poética (en realidad, muy difícil de clasificar dentro de un género literario: ¿novela corta, biografía novelada?) de una belleza que fascina y horroriza al mismo tiempo, y que inspiró a la argentina Alejandra Pizarnik y sin duda alguna también a Wittig.¹⁹ Penrose se enfrenta a la figura de Erzébet Báthory a través de una exhaustiva investigación sobre testimonios, biografías y actas de su juicio, proceso en el que invirtió prácticamente diez años. Su libro apareció primero en 1957 y después en 1962 en la editorial Mercure de France (Venti, 2006). Fascinada por el personaje, Alejandra Pizarnik (1936-1972) publica en 1971 *La condesa sangrienta*, un breve texto organizado en doce capítulos que ella entiende como comentarios al libro de Penrose.²⁰ Ya en su primera página,

de género y por la propia materialidad del lenguaje en sí mismo. Namascar Shaktini (2005: 1) la llama "pronoun trilogy".

¹⁸ Valentine Penrose, nacida Valentine Boué (1898, Mont-de-Marsan, Francia-1978, Chiddingly, Reino Unido), fue una pintora, *collagista*, poeta y narradora surrealista francesa. Publicó sus primeros poemas en 1926, en *Les Cahiers du Sud*, y en los años treinta *Herbe à la Lune* (1935) y *Poèmes* (1937). En esa misma década, junto con su entonces marido Roland Penrose, viajó a Barcelona para apoyar la República española. Otros dos libros de poesía (*Dons des Féminines* y *Les magies*) se publicaron en 1951 y 1972, respectivamente. En cuanto a la obra en prosa, su libro más significativo es *La Comtesse Sanglante*.

¹⁹ En una brevísima biografía de anécdotas sobre Wittig, su amiga Lena Vandrey afirma: "Wittig hatte Sympathien für Bathory, nicht wegen der Morde, sondern weil es derzeit lesbishe Vorbilder gar nicht gab" [Wittig simpatizaba con Bathory, no por los asesinatos, sino porque en aquella época no había modelos de lesbianas]. Véase <www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie_extra/monique-wittig/>.

²⁰ La fascinación de Pizarnik por la figura de Bathory fue inmediata. Ya la menciona en una de las entradas de sus *Diarios* de 1965 y en ese mismo año publica, en la revista mexicana *Diálogos*, un texto que titula "La condesa sangrienta", lo que sería más tarde el capítulo "La jaula mortal" de *La condesa sangrienta*. Al año siguiente, 1966, en la revista argentina *Tes-tigo* y también con el título "La condesa sangrienta", publica el que constituiría después el capítulo "Torturas clásicas" (Toro Ballesteros, 2012).

Pizarnik destaca lo que considera el verdadero logro de la autora: mostrar la belleza convulsa de un personaje tan terrible. Además, inspirada por el retrato que se incluye en el libro de Penrose, Pizarnik destacará otra faceta de la condesa, la de la melancolía. Dice: “la sombría y hermosa dama [retratada] se parece a la alegoría de la melancolía que muestran los viejos grabados. Quiero recordar, además, que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio” (Pizarnik, 2009: 35), y desarrolla este aspecto en el capítulo titulado “El espejo de la melancolía”, relacionándolo con la afición de la condesa por los espejos,²¹ a lo que suma su posible homosexualidad. Escribe:

Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada [...] Porque nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos. Y a propósito de espejos: nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por el contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. (33)

Desde su mismo título, la fascinación por la sangre es notoria en *La Comtesse Sanglante*, como lo es también en los comentarios de Pizarnik. De una forma distinta, pero que no deja de estar ahí, la encontramos igualmente en el libro de Wittig, donde la sangre (o el registro de su pérdida o de su ausencia) aparece en varios de los momentos.²² Citamos tres suficientemente reveladores:

Tu es exsangue. Tout ton sang arraché de force à tes membres attachés sort avec violence aux aines à la carotide aux bras aux temps aux jambes aux chevilles, les artères sont grossièrement sectionnées [...] j/e ne peux pas te regarder, ton sang m//éblouit. (Wittig, 1973: 13)

Ce n'est pas le bruit doux de la pluie que j//entends à cette heure, mais la chute de ton sang sur le métal, il jaillit des sept ouvertures, les artères temporales sont tranchées, la carotide est sectionnée, les

²¹ Véase, en Wittig, el momento 60 de *El cuerpo lesbiano*, en el que leemos: “Penchée sur le miroir de métal j/e cherche fiévreusement les ouvertures à pratiquer aux tempes à la carotide aux aines aux poignets” (1973: 100).

²² SANGRE es también una de las entradas del *Borrador*: “Entre las Amazonas y las hechiceras, algunas gozan de la reputación de tener privilegio de sangre. Son las vampiras, las lamias, las sirenas” (Wittig y Zeig, 1981: 177).

artères iliaques les radiales sont trouées, j/e suis élaboussée de haut en bas. Ton sang déserte ses circuits. (99-100)

Abominable maîtresse j/e suis par toi saignée tout entière [...] M/es veines saphènes fémorales iliaques axillaires basiliques céphaliques radiales jugulaires sont maintenues ouvertes par les pipettes de verre qui y sont introduites. J/e n’entends pas m/on sang couler [...] M/on sang quitte m/on cerveau [...] m/on sang sort de mes membres [...] J/e vois comment complètement vidée sans plus d’épaisseur qu’une carte de géographie m/a peau va être par toi étirée. (141-2)

Y “[p]orque vivir en sociedad es vivir en heterosexualidad”, dice Wittig (2006: 66), su cantar de gesta, y su gesta, esta fabulación radicalmente visionaria que es *El cuerpo lesbiano*, envisions, imagina, propone un mundo sin hombres... y sin mujeres, una *asamblea* —palabra con la que se cierra el libro— de lesbianas: “J/e te cherche m/a rayonnante à travers l’assemblée” (1973: 188). En el *Borrador*, el tándem Wittig/Zeig define así MUJER:

Desde que las madres provocaron el estallido de la armonía en el jardín terrestre, no quisieron ya llamarse amazonas. Se hicieron llamar mujeres, para designar su función específica, aquellas-que-engendran-antes-que-nada. Las madres no otorgaron esta denominación de mujer a las amazonas más que al lado de una palabra descriptiva, para diferenciarlas de aquello que consideraban verdaderamente una mujer. Las llamaban mujeres-guerreras, mujeres-amantes, mujeres-cazadoras, mujeres-errantes. (1981: 150)

La lesbiana, “vanguardia de lo humano [...] no adquiere su sentido dentro de la dialéctica hombre-mujer” (Fariña Busto, 2013: 119); al contrario, y como lo expresa la propia Wittig en “Paradigm”: “Lesbianism opens onto another dimension of the human (insofar as its definition is not based on the ‘difference’ of the sexes). Today lesbians are discovering this dimension outside what is masculine and feminine” (Wittig, 1979: 117).

La escritura de Monique Wittig es subversiva, un contra-texto la llama Dominique Bourque (2006). Es subversiva en todos los niveles: en el nivel formal, Wittig subvierte discursos y géneros literarios;²³ en el nivel

²³ En *Le chantier littéraire*, la misma Wittig escribe: “dans le chantier littéraire moderne [...] on peut démonter les grandes machines épiques, tragiques, comiques, romanesques et prélever des éléments, des fragments de forme dans un genre, quelquefois juste un indice de réfraction, et le faire agir sur un autre type d’ensemble, le modifiant ainsi systématiquement” (2010: 86).

ideológico y político, el suyo es un feminismo lesbiano radical decidido a inventar un mundo fuera del marco heteropatriarcal (una escritura visionaria y utópica, por lo tanto), y, en el ontológico, se destituye al personaje como elemento organizador de la historia. Esto tiene lugar, por un lado, a través de la revolución del sujeto y de su expresión en la lengua (la aventura de los pronombres de sujeto y/o, m/e...); por otro, formalmente, la narración avanza intercalando fluidamente dos voces que se confunden, dos sujetos de los que sabemos por su hacer, no por su ser. Igualmente, se destituye el tiempo en tanto que estructurador de la existencia (el texto transcurre en un presente absoluto, que nunca puede ser el tiempo de la historia; es el tiempo de la contemporaneidad absoluta, también el de la eternidad). Además, se quiebra el rol pasivo que la narración tradicional impone a la lectora, puesto que se necesita la participación de una lectora atenta y crítica; y desaparece también la visión tradicional del/de la escritor/a como “dueño” del texto, para proponerlo (el texto) como una aventura, un viaje, un proceso abierto y que, sin la participación lectora, no tiene sentido; una propuesta democratizadora, esta, de la relación escritura-lectura y escritor/a-lector/a, como sabemos.

Si hay un lugar donde todo es posible, es la literatura, pero, para ello, ya lo dijimos, la escritora (en su taller) debe “brutificar” el lenguaje, transformarlo en un *material* en estado bruto. Heredamos las palabras con su significante, pero también sobrecargadas semánticamente; es necesario, por ello, sostiene Wittig, desposeer a las palabras y a los tópicos de todos los sentidos precedentes para que puedan llegar a funcionar como máquinas de guerra (“caballos de Troya” es la metáfora usada por la escritora) que irruman desde dentro en el sistema literario explosionándolo y proyectándose sobre la realidad:

Tout travail littéraire important est au moment de sa production comme un Cheval de Troie,²⁴ toujours il s’effectue en territoire hostile dans lequel il apparaît étrange, inassimilable, non conforme. Puis sa force (sa polysémie) et la beauté de ses formes l’emportent. (Wittig, 2010: 73-4)

Y del mismo modo que con el lenguaje ocurre con el cuerpo: ha de ser un material en estado bruto, por lo que es preciso someterlo también a un proceso de brutificación para que no caigan sobre él automáticamente las formas de representación tradicionales (es decir, heterosexuales, heteronormativas), las imágenes, las metáforas, las preferencias estéticas (qué es lo bello,

²⁴ Nos parece interesante comentar que las autoras de la traducción argentina de *París, la politique* (*París, la política*, Asentamiento Fernseh, 2021) feminizan “cheval” y hablan de “Yegua de Troya”.

qué lo feo), los cánones, las palabras, la prelación anti-igualitaria de los miembros, de los órganos, las preferencias eróticas, el privilegio del sexo heterosexual, el privilegio de los gustos sexuales masculinos, el privilegio de la imaginación y de la excitabilidad erógena masculina. Para que esto no ocurra se necesita un cuerpo sin hacer, en ese estado bruto. El cuerpo lesbiano solo puede ser este cuerpo del orden imaginario que no distingue entre el cuerpo propio y el cuerpo de la otra,²⁵ un cuerpo *contra* el cuerpo canónico que el orden simbólico, el sistema por excelencia de los signos, hecho con y por lenguaje, ha construido: el cuerpo dado, hecho, de una pieza, para siempre, sexuado. Wittig hace saltar literalmente en pedazos ese cuerpo dado: lo fragmenta, verdaderamente lo *embrutece*. Y el logro inaudito de *El cuerpo lesbiano* es que a lo largo de todo el libro lo mantiene así: no une los fragmentos del cuerpo para hacer *una mujer*, no le da *un* sentido, este conjunto no es predecible. Es un cuerpo/texto pánico. También, una sexualidad pánica.

Si pensamos que la función principal del lenguaje es la comunicación, en esta obra/cuerpo (lesbiano) de Wittig, cuya preocupación por las palabras (su materialidad, sus significados, sus conexiones, su alcance, sus implicaciones) marca toda su trayectoria creativa, podría decirse que el lenguaje no comunica, sino que evoca, como sucede siempre en el territorio de lo poético.²⁶ Estamos ante una semiología de la sugerencia, no de la comunicación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balza, Isabel (2013), "Hacia un feminismo monstruoso: sobre cuerpo político y sujeto vulnerable", *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, Beatriz Suárez Briones (ed.), Barcelona, Icaria: 85-115.
- Bourque, Dominique (2006), *Écrire l'interdit. La subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, París, L'Harmattan.
- Burgos, Elvira (2013), "El escándalo de lo humano: lesbianas y mujeres", *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, Beatriz Suárez Briones (ed.), Barcelona, Icaria: 51-83.
- Campbell, Marion M. (2014), "Monique Wittig's *Le corps lesbien* / *The Lesbian Body*", *Poetic Revolutionaries: Intertextuality and Subversion*, Rodopi, Ámsterdam y Nueva York: 75-110.

²⁵ Véase, sobre esta cuestión, Teresa de Lauretis (2005). Aunque en Wittig el otro cuerpo no es el de la madre sino el de la amante, en un movimiento bien interesante.

²⁶ En este sentido, en su artículo "Monique Wittig, la tragédie et l'amour", Chetcuti y Amaral (2014) entienden que Wittig desconstruye la ideología del amor utilizando como método la poesía.

- Chetcuti, Natacha y Maria-Teresa Amaral (2008), "Monique Wittig, la tragédie et l'amour", *Corps*, 4 (1): 93-8.
- De Lauretis, Teresa (2005), "When Lesbians were not Women", *On Monique Wittig: Theoretical, Political and Literary Essays*, Namascar Shaktini (ed.), Urbana y Chicago, University of Illinois Press: 51-62.
- Fariña Busto, María Jesús (2013), "Haciendo cosas con el lenguaje. La escritora en su taller", *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, Beatriz Suárez Briones (ed.), Barcelona, Icaria: 117-47.
- Foucault, Michel (1976), *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI. [1984]
- Kristeva, Julia (1988), *Poderes de la perversion. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (2009), "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", *Escritos 1*, México, Siglo XXI: 231-309.
- Laqueur, Thomas (1990), *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard UP.
- Penrose, Valentine (1996), *La condesa sangrienta*, Madrid, Siruela. [1962]
- Pizarnik, Alejandra (2009), *La condesa sangrienta*, Barcelona y Madrid, Libros del Zorro Rojo. [1971]
- Shaktini, Namascar (ed.) (2005), *On Monique Wittig: Theoretical, Political, and Literary Essays*, Chicago, University of Illinois Press.
- Suárez Briones, Beatriz (2003), *Sexualidades. Teorías literarias feministas*, Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid/Ayuntamiento Alcalá de Henares.
- Toro Ballesteros, Sara (2012), "Un híbrido de horror y belleza: *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik", *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, 8: 98-107.
- Venti, Patricia (2006), "La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik", *Actas del Congreso Traducción y Multiculturalidad*: 169-177.
- Wenzel, Hélène Vivien (1981), "The text as body /politics: An appreciation of Monique Wittig's writings in context", *Feminist Studies*, 7 (2): 264-87.
- Wittig, Monique (1969), *El opoponax*, Barcelona, Seix-Barral. [1964]
- (1971), *Las guerrilleras*, Barcelona, Seix-Barral. [1969]
- (1973), *Le corps lesbien*, París, Les Éditions de Minuit.
- (1977/2021), *El cuerpo lesbiano*, Madrid, Pretextos.
- (1979), "Paradigma", *Homosexualities and French Literature*, George Stambolian y Elaine Marks (eds.), Ithaca, Cornell UP: 114-21.

- (1992) “The Straight Mind”, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press: 21-32. [1980]
 - (2005), “Some Remarks on *The Lesbian Body*”, *On Monique Wittig: Theoretical, Political and Literary Essays*, Namascar Shaktini (ed.), Chicago, University of Illinois Press: 44-8.
 - (2010), *Le chantier littéraire*, Donnemarie-Dontilly y Lyon, Editions iXe / Presses Universitaires de Lyon.
- Wittig, Monique y Sande Zeig (1981), *Borrador para un diccionario de las amantes*, Barcelona, Lumen. [1976]



MISOGINIA INTERIORIZADA: ABEJAS REINAS POSMODERNAS EN LA REESCRITURA DE SEIS CUENTOS DE HADAS DE BELÉN GAUDES, LUCÍA ETXEARRIA Y ÁNGELA VALLVEY

GAETANO ANTONIO VIGNA
Universidad de Salamanca

En este trabajo se realiza un estudio de la figura de las misóginas en seis reescrituras de Blancanieves y Cenicienta publicadas entre los años 2013 y 2018. Para ello, estructuramos nuestra contribución de la siguiente manera: en primer lugar, realizamos, brevemente, un acercamiento al cuento maravilloso tradicional y a su reescritura posmoderna; en segundo lugar, vinculamos el obrar de las misóginas con la política coercitiva del patriarcado; en tercer lugar, aportamos el análisis; y, en cuarto lugar, ofrecemos las conclusiones. En los relatos analizados, las misóginas se enfrentan a aquellas mujeres que perciben como una amenaza para el mantenimiento del *statu quo* masculino. Se trata de victimarias que, colocadas en las altas esferas, luchan para preservar el irrisorio espacio de poder que el varón les concedió. A lo largo del estudio, las características de estas misóginas aparecen definidas de acuerdo con el estudio de Berit Brogaard, texto donde la filósofa danesa explora los sentimientos de odio y desprecio en su relación con los mitos culturales sobre la feminidad.

PALABRAS CLAVE: cuento de hadas, reescrituras posmodernas, Blancanieves, Cenicienta, misoginia interiorizada.

Misoginia interioritzada: abelles reina postmodernes en la reescritura de sis contes de fades de Belén Gaudes, Lucía Etxebarria i Ángela Vallvey

Aquest article estudia la figura de les misògines en sis reescriptures de Blancaneu i Ventafocs publicades entre els anys 2013 i 2018. Per dur-ho a terme, hem estructurat la nostra contribució de la manera següent: en primer lloc, realitzem una breu aproximació al conte meravellós tradicional i a la seva reescriptura postmoderna. En segon lloc, vinculem els actes de les misògines en la política coercitiva del patriarcat. En tercer lloc, presentem la nostra anàlisi, i finalment, les conclusions. Als relats que analitzem, les misògines confronten les dones que perceben com una amenaça per al manteniment del *statu quo* masculí. Es tracta de victimàries que, a les altes esferes, lluiten per preservar l'irrisori espai de poder que el mascle els ha concedit. Al llarg de l'estudi, les característiques d'aquestes misògines apareixen definides d'acord amb les aportacions de Berit Brogaard.

PARAULES CLAU: conte de fades, reescriptures postmodernes, Blancaneus, Ventafocs, misoginia interioritzada.

Female Misogyny: Queen Bee Syndrome in Spanish Postmodern Fairy Tales by Belén Gaudes, Lucía Etxebarria and Ángela Vallvey

This paper analyzes the figure of female misogynists in six rewritings of Snow White and Cinderella written between 2013 and 2018. Thus, we divide our contribution into four parts. Firstly, we will briefly approach traditional fairy tales and their postmodern rewritings. Secondly, we link misogynists' harmful acts to the coercive politics of patriarchy. Thirdly, we provide the analysis. And, lastly, we offer our conclusions. This study shows that powerful misogynist women are fighting against the weaker ones to preserve the risible power that men granted them. Throughout the paper, the main characteristics of these aggressors are defined according to the study by Berit Brogaard, where the Danish philosopher explores how feelings of hatred and contempt are related to the cultural myths about femininity.

KEYWORDS: fairy tales, postmodern rewritings, Snow White, Cinderella, misogynist women.

Introducción

En el presente trabajo se realiza un estudio de la figura de las misóginas en seis reescrituras de Blancanieves y Cenicienta publicadas entre los años 2013 y 2018. De acuerdo con los respectivos hipotextos, en todas aparece una agresora —una madrastra en el caso de Blancanieves, y una madrastra y dos hermanastras en el de Cenicienta— que, movida por celos o deseos de sometimiento, atenta contra la dicha de otra mujer, la joven heroína, para conservar el poder o llegar al mismo. Tal como veremos a lo largo de estas páginas, existe un vínculo indisoluble entre este odio en clave femenina y los códigos de conducta impuestos por el patriarcado sobre el sexo femenino. Cierto es que, sobre todo cuando hablamos de reescrituras, el mantenimiento de este motivo literario es un elemento rentable a la hora de hacer reconocibles las fuentes canónicas, las del canon literario, a partir de un personaje representativo, como puede ser el de la bruja.¹ Aun así, este hecho no deja de poner en

¹ Quisiéramos señalar que la figura de la bruja y su demonización son la respuesta del capitalismo a la rebelión femenina contra la imposición del trabajo reproductivo y de una feminidad normativa. Así lo señala en su estudio Silvia Federici (2010: 22), quien mantiene que “la figura de la bruja [...] [es] encarnación de un mundo de sujetos femeninos que el capitalismo no ha destruido: la hereje, la curandera, la esposa obediente, la mujer que se anima a vivir sola, la mujer *obeah* que envenenaba la comida del amo e inspiraba a los esclavos a rebelarse”. En esta línea, Kevin Goldstein (2012: 56) plantea que la sospecha de brujería recae sobre aquellas figuras de mujeres marginales cuyo sistema de conocimiento, percibido como una amenaza por las élites masculinas, había representado la base del poder del sexo femenino. Teniendo en cuenta estas observaciones, es fácil entender la razón por la que estos personajes femeninos acaban siendo destruidos narrativamente en los desenlaces de los cuentos maravillosos clásicos.

primer plano las rivalidades entre mujeres que perviven en nuestra sociedad. De ello ha hablado en su libro de 2020, *Hatred*, la filósofa danesa Berit Brogaard, quien nos presenta cuatro perfiles de mujeres misóginas: “the Puritan, the Self-Hater, the Self-Contemner, and the She-Devil” (2020: 221). Teniendo como base estos patrones, a lo largo de estas páginas sacaremos a relucir los episodios de misoginia internalizada que aparecen en los relatos de Belén Gaudes, Lucía Etxebarria y Ángela Vallvey.

Conviene, primeramente, detallar que la misoginia —ese sentimiento de odio, desprecio y aversión hacia las mujeres y, más en general, hacia todo lo que está relacionado con lo femenino— se encuentra en una relación muy estrecha con el sexismo y es, en ese sentido, un claro instrumento al servicio del patriarcado. Al respecto, nos parecen muy interesantes las reflexiones de Kate Manne en su texto de 2018, *Down Girl*, donde señala que la misoginia es un dispositivo de vigilancia y patrullaje de las normas éticas masculinas justificadas a partir del sexismo. En palabras de la filósofa australiana, “sexism is to misogyny as civic order is to law enforcement” (88). Así, resulta que el sexismo construye relaciones de género inicuas y las perpetúa en un sistema simbólico en el que la mujer es el *otro* del varón, su simple complemento. Entonces, al promover una discriminación a partir de las diferencias entre los sexos, el sexismo coloca a la mujer en una posición de dependencia e inferioridad dentro de una jerarquía heterodesignada. Si, en un momento dado, el orden de este sistema sexo-género se ve amenazado, la misoginia actúa como elemento restaurador. Esto es lo que lleva a Manne (2018: 88) a hablar de la misoginia como fenómeno reactivo que “involves anxieties, fears, and desires to maintain a patriarchal order, and a commitment to restoring it when it is disrupted”. Y esa congoja, esos temores y deseos por el mantenimiento del orden masculino, de la ley del padre, no son solo prerrogativa de los hombres, sino también de las mujeres, resultando en una animadversión de estas hacia su propio sexo.

Antes de adentrarnos en esta enemistad en femenino y, de paso, ver sus efectos en la vida de las mujeres que protagonizan las historias que se analizarán, queremos parar un instante y hacer una primera y necesaria reflexión. Así, y teniendo como marco de referencia la Europa occidental, comenzaremos diciendo que para los dos hipotextos es posible evidenciar dos momentos comunes significativos que podrían dar fe del parentesco de dicha conducta delictuosa con el discurso de descrédito hacia el sexo femenino, encaillado en roles subordinados, específicos e inmutables. El primero coincide con su recopilación por parte de Grimm y Perrault en un momento histórico en que el poder patriarcal recrudece su política excluyente respecto a las mujeres, expulsándolas de los espacios públicos y construyendo los roles sexuales (Federici, 2010: 27-30). El segundo tiene que ver con la repercusión de los

dos largometrajes de Disney que los fijan en el canon contemporáneo, favoreciendo su arraigo en el imaginario colectivo. Al igual que en el caso de las respectivas versiones escritas, también las americanizadas princesas de la gran pantalla de la primera mitad de la centuria pasada son víctimas de la ideología sexista de su tiempo, sujetos perjudicados por la perniciosa política patriarcal (Zipes, 2006) y buen ejemplo del antifeminismo occidental. Cambio de soporte, misma ideología. Como es de esperar, es la mirada masculina la que los construyó; mirada masculina, *male gaze*, que, siguiendo a Laura Mulvey, “proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia” (2001: 370).

Contra estos modelos narrativos tradicionales, ya en el último tercio del siglo pasado, surge una tradición literaria que, desde presupuestos feministas, revisa y reinterpreta los patrones tradicionales que subyacen el cuento maravilloso, ofreciendo un producto “in the service of women” (Rose, 1983: 211). Podríamos hablar de toda una corriente de reciclaje que subvierte los modelos impuestos por la tradición, deconstruyendo las historias clásicas a través de una experiencia femenina más activa, reconfigurando los roles de género. Se alteran, de este modo, los mitos enraizados en la historia cultural de Occidente. Adaptados a un nuevo contexto, estos parecen liberarse de su aclamado carácter atemporal. Gilbert Durand hablará, al respecto, de palinogenia, es decir, la regeneración del mito en el seno de la continua evolución de la historia (1993: 247). Dentro de esta genealogía revisionista se adscriben los seis textos que aquí nos ocupan: *Érase dos veces Blancanieves* (2013) y *Érase dos veces Cenicienta* (2019), proyectos editoriales de Belén Gaudes y Pablo Macías, «Blancanieves y los siete emonitos» y «Cenicienta punk», contenidos en *Cuentos clásicos para chicas modernas* (2013), de la escritora valenciana Lucía Etxebarria, y, finalmente, «Blancanieves y las siete gigantes» y «Cenicienta y el *reality show*», incluidos por su autora, la ciudadrealeña Ángela Vallvey, en *Cuentos clásicos feministas* (2018). Los relatos de estas colecciones se pueden enmarcar en la categoría de literatura infantil y juvenil. Sus protagonistas son niñas o adolescentes que manifiestan deseos de independencia y de apoderamiento del espacio público, “princesas listas, asertivas y valientes” (Etxebarria, 2013: 203), chicas que “ya no esperan sentadas a que un príncipe venga a rescatarlas o a que un hombre las despierte de un sueño profundo de siglos” (Vallvey, 2018: 18). A pesar de la prototípica imprecisión temporal, todas las historias se desarrollan en un tiempo que nos resulta fácilmente reconocible. De hecho, hay en los relatos unas cuantas referencias —pestañas postizas; piezas tecnológicas; la conocida cadena de moda, Zara; ONG— que permiten enmarcar las historias en nuestra contemporaneidad. Instaladas en el presente, las heroínas abandonan la masedumbre que les fue propia y asumen un papel más activo. Una rápida comparación con sus

antecesoras revela este cambio. Por poner algunos ejemplos concretos, en «La Bella Durmiente» de Etxebarria es Aurora quien besa al príncipe y rompe el hechizo. La Sirenita de Gaudes no renuncia por amor a su cuerpo pisciforme. La Caperucita de Vallvey, por su parte, no cae víctima del lobo, un acosador alcohólico. Ya no hay tácticas esperas o pasivas aceptaciones, sino dinamismo. En ese sentido, se cuestiona de manera explícita el tradicional encorsetamiento de lo femenino a partir de un conjunto de relatos que deconstruyen y desnaturalizan el deseo masculino.

Pero no todos los personajes del cuento experimentan una evolución. Las brujas, por ejemplo, siguen ejerciendo sus efectos perniciosos en la vida de las heroínas modernas. En cierto modo, no se liberan de las consecuencias aniquilantes de la dominación patriarcal. Para ellas valdrían, entonces, las reflexiones de Beatriz Domínguez García acerca de las relaciones entre los personajes femeninos del cuento tradicional, relaciones coartadas por sentimientos de hostilidad y deseos de sometimiento hacia otras mujeres (2018: 19). Y no es extraño que, en el proceso de aprehensión de las pautas de comportamiento elaboradas por el orden masculino, la mujer, desprestigiada por el hombre, se convierta en enemiga de otra mujer. Para Ellen Cronan Rose, “it is men who alienate women from each other, who foster rivalry” (1983: 210). Muy acertadas son también las palabras de Andrea Dworkin, según quien “in the process of adhering to sex roles, as a direct consequence of the imperative of these roles, we commit homicide, suicide, and genocide” (1974: 34). No faltan ejemplos que lo demuestren. Anna Caballé ha hecho referencia a ello en su *Breve historia de la misoginia*, cuando ofrece un listado de mujeres cómplices con las instancias del varón. Mujeres que han incorporado los prejuicios y las ideologías sexistas que, ya desde el mundo grecorromano, el hombre ha confeccionado para ellas, trasladándolos, si es el caso, a la esfera femenina. Reflexionando acerca de estos enfrentamientos, Caballé pone el dedo en la llaga: la suspicacia hacia su propio sexo responde a la voluntad de la mujer de preservar el irrisorio espacio de poder que el varón le ha concedido (2019: 323). Algo así como si las migas que el sistema patriarcal echa a las hambrientas subalternas se convirtieran en codiciados banquetes para aquellas que, al alcanzar una posición de prestigio, integran las posturas antifeministas de sus dominadoras. Un odio todo en femenino que replica el sistema de relaciones asimétricas entre opresores y oprimidas del patriarcado. La socióloga María Antonia García de León habla de síndrome de la abeja reina. Es decir, mujeres que, tras alcanzar cierto estatus en los círculos de poder masculino, se convierten en victimarias de otra mujer menos poderosa (2011: 19-28).

También las abejas reinas de Belén Gaudes, Lucía Etxebarria y Ángela Vallvey se enfrentan a sus enemigas para llegar al poder y asegurarse su conservación. Al igual que sus malvadas precursoras, libran luchas violentas contra

aquellas mujeres que perciben como una amenaza para el mantenimiento del orden masculino. La voluntad es la de someter, de uniformar, según los dictámenes y las imposiciones del discurso patriarcal. Son brujas que siguen siendo correa de transmisión de las instancias de dominación masculina. En los textos escogidos para el presente estudio, dichas relaciones de dominación pasan por cuestiones ligadas a la corporalidad. El cuerpo, tanto el propio como el de la *otra*, se convierte en objeto de preocupaciones constantes, obsesivas. La dominadora, ya aprisionada dentro de las categorías éticas y estéticas del deseo masculino (Bourdieu, 2003: 125), vigila terminantemente a la dominada, teme la desexualización de su cuerpo, su insurgencia contra el código establecido. Desea amoldarla al ideal de belleza femenino, a la vez que quiere condenar su cuerpo al encierro doméstico. En este sentido, la abeja reina “still acts in favour of a patriarchal society” (Zipes, 2006: 150). La propia García de León incide precisamente en esto cuando afirma que estas mujeres, lejos de toda conciencia histórica acerca de su identidad de género, son incapaces de ser solidarias con las demás (2002: 257).

Huelga decir que, a diferencia de lo que pasaba en el cuento tradicional, en estas revisiones el enfrentamiento no lleva siempre a la muerte de la bruja. Su destino ya no contempla el consabido óbito violento (Cashdan, 2016: 34). De hecho, esta no solo sobrevive, sino que, en algunos casos, parece concienciarse acerca de su mala conducta. Es más, tras el enfrentamiento, es capaz de cultivar sentimientos de reconciliación hacia la que fue su acérrima enemiga. En relación con esta enemistad, queremos comparar y analizar las seis reescrituras de Blancanieves y Cenicienta² que aparecen en las colecciones

² Proporcionamos, a continuación, un breve resumen de los dos cuentos clásicos para utilidad del lector del presente trabajo. Las tres revisiones de Blancanieves que aquí estudiamos tienen como hipotexto la versión de los hermanos Grimm, “Schneewittchen”. En la historia de los alemanes, Blancanieves es víctima de los celos de su madrastra, una mujer que, tras interrogar a un espejo mágico, derrama su odio contra la joven. ¿La razón? El miedo a que su hijastra la supere en belleza. Ordena así su muerte, pero el cazador se apiada de la chica y la libera en un bosque. Cuando, tiempo después, la madrastra descubre que esta sigue con vida, bajo disfraz, la visita en la casita de siete enanos, donde la doncella se había asentado. Dos veces la deja inconsciente, hasta que, a la tercera, sirviéndose de una manzana envenenada, la condena a un sueño similar a la muerte. Los enanitos la entierran en un ataúd de cristal. La encuentra un príncipe que, prendado de su belleza, se la lleva en su féretro. Durante el trayecto hacia el castillo, las sacudidas hacen que la chica escupa un trozo de manzana adherido a su garganta. Despierta, se enamora del príncipe y se prepara la boda. Ese día la madrastra, que acude a la celebración, es castigada: se le obliga a calzar unos zapatos candentes y bailar hasta la muerte. Las reescrituras del cuento de Cenicienta, por su parte, tienen como base «Cendrillon, ou la petite pantoufle de verre», de Charles Perrault. Aquí se nos cuenta la historia de una mujer degradada al rol de sirvienta por la envidia de su madrastra y de las dos hijas de esta. Esclavizada, la joven pasa sus días

mencionadas anteriormente, relacionando las actancias de las abejas reinas con los perfiles de misóginas señalados por Brogaard en su estudio.

Te odio, hermana, y te desprecio

A fin de llegar a comprender mejor los susodichos perfiles, tendría sentido, primeramente, detallar qu e es el odio y diferenciarlo del desprecio. Esta distinción es necesaria, sobre todo si consideramos que Brogaard apela a las dos emociones y divide la misoginia en dos grupos: una con base en el odio y otra con base en el desprecio. Una interesante tentativa de acotamiento es la del humanista valenciano Joan Lluís Vives que, en su *Tratado del alma*, publicado en 1538, distingue entre los dos sentimientos. Así, dice que el odio "hace a uno desear causar grave daño [...] a quien nos daño, daña o dañará" (2019: 190-1). El desprecio, al contrario, aunque intente dañar, carece de la dureza del odio y solo trae consigo burla y desd en (2019: 182). Las palabras de Vives nos interesan como punto de partida, sobre todo porque expresan el car cter virtual de las dos emociones. Sin embargo, en el contexto de estas argumentaciones, adquiere todo su sentido referirnos al odio y al desprecio como actitudes sociales, como disposición de ánimo hacia un colectivo dado. No cabe duda de que ambos apuntan al sostenimiento de un orden, de un posicionamiento de rango, encontrándose el odiado y el despreciado en una categoría inferior. A ello se han referido, entre otros, Miller (1998) y Sternberg (2010) en sus trabajos. Así, Miller habla del fuerte significado político del desprecio, advirtiéndonos acerca del "papel que desempeña en la producción y mantenimiento de la jerarquía social y el orden político" (1998: 289). Sternberg, por su parte, indica que el odio "est  fomentado bien por los individuos en el poder para mantenerse en él, bien por individuos que no se hallan en el poder con el fin de obtenerlo" (2010: 13).

Si nos centramos en el primer tipo de aversión, la *hate-based misogyny*, la autora precisa cómo ese odio no va dirigido hacia todas las mujeres, sino solo hacia aquellas que se han distanciado del rol tradicional que el varón ha

realizando las más humildes tareas domésticas. Ahora bien, un día, el hijo del rey convoca una fiesta a palacio. La joven quiere participar. Sin embargo, la madrastra y las hijas envidiosas se lo impiden. Cenicienta recurre a su hada madrina que la dota de lo necesario para acudir al evento y le recomienda salir del baile antes de la medianoche, momento en que el hechizo se anular . En el palacio, Cenicienta fascina a todos los invitados, príncipe incluido. Vuelve al día siguiente, pero esta vez se demora m s. Así, cuando escucha la primera campanada de medianoche, emprende la conocida huida y pierde un zapato de cristal. El príncipe lo encuentra y anuncia que se casar  con la mujer cuyo pie se amolde perfectamente a la chinela. Tras las búsquedas iniciales, el zapatito llega a casa de Cenicienta y se reconoce en ella su legítima dueña. La chica es llevada al palacio, perdona a las hermanastras y se casa con el príncipe.

diseñado para ellas. Siguiendo los planteamientos de Brogaard, vale la pena recordar que dicho odio misógino hunde sus raíces en el histórico ideal de feminidad y sus normas de género. Junto al matrimonio, la maternidad es el otro gran eje alrededor del cual ha de girar la vida de las féminas. Todo lo que sale de estos dos encajes, que tiene aire de modernez —“truly feminine» women [...] should submit to male dominance and not attempt to destroy the bliss by questioning their traditional role as wives and nurturers” (Brogaard, 2020: 210-1)—, amenazando con destruir el modelo de mujer tradicional, causa la reprimenda de los hombres. Ahora bien, si la misoginia con base en el odio castiga a las osadas, distinto es el caso de la misoginia con base en el desprecio, *contempt-based misogyny*. Reflexionando acerca de esta segunda categoría, Brogaard señala que, para este caso concreto, el blanco de la hostilidad es todo ser de sexo femenino. ¿La razón? Unas supuestas diferencias biológicas que situarían a las mujeres en una posición de inferioridad intelectual. Pero también un esencialismo ontológico que haría de estas unos seres aberrantes, ominosos e inmorales, capaces de despertar un deseo irracional en el varón: “our alleged inherent mischief, dishonesty, manipulative tendencies, or abilities to cause uncontrollable desire in men” (Brogaard, 2020: 214-5).

Obviamente, también las mujeres, guiadas por el odio o el desprecio, interiorizan estos sentimientos hostiles, convirtiéndose ellas mismas en misóginas —“very many women are misogynists too” (Brogaard, 2020: 221)— y resultando en los cuatro perfiles que vimos en el apartado dedicado a la introducción. Estos, a su vez, pueden dividirse en dos categorías, pues la autora extrema su clasificación al distinguir entre sentimientos alterdirigidos y sentimientos autodirigidos. Así, por un lado, tenemos a la puritana y a la diabólica, que cultivan, respectivamente, odio y desprecio en perjuicio de las demás. Hay, por el otro, dos tipos de misóginas, la *Self-Hater* y la *Self-Contemner*, que, tal y como el prefijo nos sugiere, dirigen dichos sentimientos hacia ellas mismas. Veámoslo con más detalle.

En el gran contenedor de la misoginia alterdirigida nos encontramos, primeramente, con la misógina puritana, *the Puritan*. Esta siente odio hacia aquellas que “purposely distance themselves from conventional femininity and traditional gender norms” (Brogaard, 2020: 222). Son puritanas puesto que secundan un ideal de feminidad decimonónico y en cuyo nombre luchan. Al igual que su contraparte masculina, estas misóginas atacan a toda mujer que no sea “thin, trim, youthful, pretty, alluring, mild-tempered, nurturing, compassionate, not too ambitious, ladylike in manners and presentation [...] domestic and subservient to men” (221). Frente a los posibles laxismos de las féminas, las puritanas oponen un ideal estético tradicional, buenos modales y un espíritu de abnegación para cumplir con su rol de esposa y madre. Como es posible apreciar, la dimensión reclamada directa o indirectamente es el

hogar, sobre todo si consideramos que la modestia, la abnegación y la docilidad se concibieron como virtudes necesarias, y rentables, para el buen ejercicio de los cuidados domésticos.

Por su parte, la misógina diabólica, *She-Devil*, encarna algunos de los estereotipos estéticos femeninos, como belleza o delgadez. Su conducta aparece regida por las virtudes masculinas elaboradas en y por el patriarcado, “intelligence, strenght of character, and rationality” (Brogaard, 2020: 228). Así declara la filósofa danesa, quien añade, además, que esta victimaria se ve a sí misma como superior a las demás mujeres y al mismo nivel que los hombres de mayor rango. Es por eso por lo que desprecia y castiga a todas aquellas mujeres que, como ella, quieren alcanzar una posición de prestigio. De nuevo, estamos ante la imposición del papel tradicional de esposa y madre que tiene su centro en la casa. Brogaard, que ya nos advirtió acerca de las luchas feroces emprendidas por estas misóginas, afirma que en ellas se encarnan “traits like narcissism, borderline personality, or psychopathy” (229). No es este el lugar para explorar la nosografía de las dos patologías, tarea a la que se han dedicado, entre otros, Garrido (2000) y Gunderson (2002). Pero es posible indicar para las dos afecciones comportamientos antisociales, denigrantes para la dignidad humana e, incluso, criminales. Para concluir con este perfil, mencionaremos que la diabólica, que se sirve de todas las armas a su alcance para impedir el ascenso de sus rivales, logra escapar de cualquier castigo con que se quiera sancionar su perversa conducta.

Si continuamos con nuestro particular rastreo, podemos mencionar otros dos perfiles de misóginas que, esta vez, cultivan sentimientos de odio o de desprecio hacia sí mismas. Este es el caso de la *Self-Hater*, la misógina que se odia a sí misma. Al igual que la puritana, siente odio por aquellas que se han distanciado del ideal femenino decimonónico. Así, respalda la adhesión de las féminas a los valores éticos y estéticos tradicionales. Claro está que, para el caso que aquí atendemos, el odio alterdirigido se acompaña con un sentimiento hostil autodirigido. De esta manera, la misógina que se odia a sí misma se recrimina su propia incapacidad a la hora de ser más femenina. Segundo patrón es el de la *Self-Contemner*, la misógina que se autodesprecia. Y lo hace debido a unas supuestas cualidades negativas intrínsecas en las mujeres, esto es, “their promiscuity, manipulativeness, dishonesty, irrationality, incompetence, or stupidity” (Brogaard, 2020: 225). Es más, Brogaard nos dice que se trata de mujeres que han interiorizado el mito de la suciedad femenina. A estas alturas, no podemos pasar por alto los argumentos sobre pureza y suciedad de Mary Douglas y Julia Kristeva. Solo rozaremos el tema brevemente, pero observando la influencia ejercida sobre los sistemas simbólicos de dominación que alimentan los postulados misóginos.

En *Pureza y peligro*, cuya primera edición en inglés es de 1966, Douglas hacía notar que, desde la injerencia del discurso médico, la idea europea contemporánea de contaminación no logra eludir el contexto de lo patógeno. Pero, tal y como pasaba en las culturas primitivas, la suciedad es también toda “materia puesta fuera de sitio” (54), siendo sus contrarios, la limpieza y el orden, elementos indispensables para el mantenimiento del *statu quo* y el rechazo de lo inapropiado. Catorce años después de la publicación de la obra de la antropóloga británica, Kristeva reelabora el concepto de contaminación de Douglas; lo hace desde la perspectiva del psicoanálisis en su ensayo *Pouvoirs de l'horreur* (1980). Aquí concluye que la aversión a la suciedad es una aversión por todo aquello que “perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles” (212). Así, cada salida de lo preestablecido, cada amenaza al orden simbólico, genera rechazo y repulsión. Y es lógico pensar que, en la dimensión simbólica de la dominación masculina, donde la división entre los sexos es algo natural, cada rebelión femenina contra las categorizaciones impuestas es fuente de desorden, de suciedad.

Tras la presentación de las principales características de las misóginas, a continuación, procedemos a detectar la manera en la que estos patrones se materializan en las reescrituras de los cuentos tradicionales. Y, más concretamente, en los seis relatos seleccionados. Anticipamos ya desde ahora que nos hemos encontrado con dos perfiles de misóginas, la puritana y la diabólica, cuyos sentimientos alterdirigidos, en consonancia con los respectivos hipotextos del canon, desencadenan la acción. Tal vez no habría fechoría ni desenlace si las ominosas de los cuentos de hadas solo cultivasen sentimientos de odio u de desprecio autodirigidos, pues no precisarían de la presencia material de un antagonista, siendo ellas mismas el foco de sentimientos y deseos aniquilantes.

Comparando misóginas

Como ya dijimos, en los textos que aquí atendemos las misóginas siguen presentándose como figuras ominosas. Para ellas valdrían, entonces, las reflexiones de Sybille Birkhäuser-Oeri acerca de las féminas del cuento de hadas tradicional. Es decir, son mujeres interesadas por lo material y que sitúan en primer plano los problemas de relación interpersonal (2010: 53). Su obrar malvado las enmarca en el sistema sexo-género construido por el varón, sujeto que las colocó en las altas esferas, confiriéndoles un poder que, aunque residual, les permite sobresalir entre las demás. En ese sentido, tal y como indicaba Garrido Carrasco, la falta de sororidad alimenta la lucha generacional “por conseguir el estatus de poder” (2017: 274). Lo mucho que su afortunado destino está ligado al mantenimiento del orden masculino las lleva a percibir como una amenaza cualquier actuación subversiva. Integran así las posturas

antifeministas que fueron propias de sus dominadores y con las que promocionan los valores falocráticos. Este aspecto es clave para entender la misoginia internalizada de las poderosas del relato. Son victimarias que ejercen su autoridad contra aquellas que podrían usurpar su poder, destronarlas. Su odio es, por ende, un instrumento de contención de la individualidad femenina y de todos aquellos comportamientos percibidos como subversivos.

En los cuentos del corpus, aun antes de comenzar el relato propiamente dicho, el lector se topa con una prosopografía de las villanas. Merece la pena detenernos en esta descripción para apreciar el primer retrato que cada escritora hace de la agresora. Salta a la vista su preocupación por la imagen, lo que nos restituye un perfil de misógina atrapada en la dominación masculina. Naomi Wolf (2002) dedica un amplio e interesante estudio a analizar el mito de la belleza femenina. Teniendo como fecha de referencia 1830, mantiene la estudiosa que cada generación de mujeres ha tenido que enfrentarse a un mito de belleza específico. Y pone en evidencia cómo, a partir de la imposición de este parámetro físico, se da sustento al dominio del hombre. Así, nos volvemos a encontrar frente a un sistema jerárquico del que nos interesa señalar ahora dos aspectos: el mito de la belleza femenina hace más poderosos a los varones —“beauty myth [...] is about men’s institutions and institutional power” (Wolf, 2002: 489)— y promueve las rivalidades entre mujeres.

Pero volvamos a las descripciones de las villanas. Empeñadas en amoldarse a los requerimientos del varón, sus cuerpos son presentados como objetos hipersexualizados. Si empezamos con las reescrituras de Blancanieves, lo vemos claramente en Belén Gaudes. Citamos por extenso porque la autora relata con gran acierto la problemática convivencia de vanidad y cánones de una estética compleja, artificiosa:

La madrastra, sin embargo, no era como Blancanieves. Ella prefería ir siempre arreglada, impecable y perfecta. Le preocupaba mucho la belleza, aunque tuviera que pagar un precio alto por ella. Pasaba horas y horas peinando su largo cabello, se aplicaba todo tipo de cremas antiarrugas, se metía dentro de vestidos estrechos que no le dejaban moverse libremente y se calzaba tacones altos que destrozaban sus pies y le hacían caminar con andares de pato. Lloraba con cada nueva arruguita que veía en su rostro y con cada cana que estrenaba en su cabeza. (Gaudes y Macías, 2013)

La preocupación por la belleza y los adornos aparece también en «Blancanieves y los siete emonitos» de Etxebarria. Aquí encontramos una reina “muy guapa y muy pija [...] el pelo rubio con mechas [...] perlas en el cuello [...] iba vestida a la ultimísima moda” (2013: 85). Blanca, joven y guapa es la madrastra de Ángela Vallvey. En los tres casos se rastrea cierta visión

uniformada de la corporalidad en la que priman el ritual de cuidados y, cuando no el frescor de la juventud, una disciplina juvenilizante. Otro tanto podría decirse para las revisiones de Cenicienta, sobre todo para los personajes de las hermanastras. “Se pasaban las horas atusándose el pelo, probándose vestidos y arreglando sus uñas” (Gaudes y Macías, 2019). “A veces se cambiaban dos o tres veces de modelo en un mismo día” (Etxebarria, 2013: 152). Rifi y Rafe, las hermanastras en la reescritura de Vallvey, “guapas en apariencia”, confiscan todos los vestidos de la joven y la echan de su dormitorio “con la excusa de que necesitaban espacio para almacenar sus cremas de belleza” (2018: 55 y 57). Estas descripciones hacen explícita la configuración de las malvadas como receptáculo del deseo del varón. En el mundo polarizado del cuento de hadas, estas abejas reinas siguen apareciendo como sujetos esclavos de los cánones tradicionales de belleza y elegancia. Escogen los modelos de ropa más atractivos y cultivan un ideal estético de belleza imperecedera. Son, entonces, mujeres que aceptan el mandato de adhesión a un patrón de feminidad estereotipado que ha de estimular el deseo del hombre en la sociedad capitalista neoliberal. Y esto va más allá de las consecuencias.

Vanidad y narcisismo son presentados, entonces, como catalizadores de la maldad. Teniendo en mente la reflexión de Brogaard que expusimos en el apartado anterior, esta última afección caracteriza a los sujetos que padecen trastorno psicopático o límite de la personalidad (2020: 229). Esta aclaración es interesante. Porque, en efecto, si consideramos su peso en el contexto de manipulaciones estéticas que hasta aquí hemos venido reseñando, es fácil ver el paso del narcisismo hacia conductas más deletéreas. Como es bien sabido, la historia de Blancanieves presenta este hilo conductor: una reina maléfica, narcisista, celosa frente a la floreciente belleza de su hijastra. Las reescrituras que aquí atendemos muestran ese culto dañino a la imagen. En todas ellas es de suma importancia notar la reaparición del espejo como elemento impulsor de los celos. Ahora bien, la comparación entre la versión de Gaudes, Etxebarria y Vallvey nos lleva a concluir que, en dos casos, la enemistad acaece bajo el monopolio de la masculinidad. De hecho, si en *Érase dos veces Blancanieves* el espejo habla de la belleza de la joven solo porque está cansado de las preguntas insistentes de la reina, en Etxebarria y Vallvey este objeto mágico mantiene una innegable correlación con los discursos masculinos que han ido cimentando los ideales de feminidad. No faltan estudios que corroboren lo dicho. Al hablar del espejo, Gilbert y Gubar sugieren cómo la voz que procede de él es “la voz patriarcal del juicio que rige la valoración propia de toda mujer” (1998: 52). En la misma línea, Bacchilega señala que este objeto reflectante “sustains [...] the reproduction of gender construction” (1997: 35). Así, Etxebarria, consciente de la retroalimentación sexista en los medios de comunicación, se aleja de la versión clásica y hace del espejo una televisión

que refleja una imagen cosificada de la mujer. En Vallvey el motivo del espejo mágico obtiene una curiosa revisión. En este caso, es la gemela de la madrastra el instrumento por medio del cual esta recibe información: “contemplar a mi hermanita es como mirarse en un espejo”. Si continuamos leyendo, unas líneas más abajo, se nos informa de que las dos hermanas son “víctimas de la manía heteropatriarcal de justipreciar a las mujeres según su belleza física” (2018: 184). Otto Rank, que establece fructíferos paralelismos entre el espejo y el doble, nos recuerda que el uso de dicho tópico revela una capacidad defectuosa para el amor (1982: 116). Esta indiferencia afectiva, que el propio Freud (1973) indicó como producto narcisista, vuelve a aparecer en las reescrituras de Cenicienta y en los personajes, dobles también, de las hermanastras. Lo cierto es que su vivir no se aleja mucho de los estereotípicos deseos cristalizados en el relato tradicional. Al leer las recreaciones, constatamos que estas mujeres se pasan el día escogiendo los modelos de ropa más atractivos con el único fin de cautivar al hombre que habrá de convertirlas en reinas. Alternan esta ocupación con el maltrato a Cenicienta, arrebatándole el puesto que le corresponde y obligándola a realizar las tareas domésticas más degradantes. Una vez más, el comportamiento delictivo tiene su raíz en la aceptación del poder masculino como vía de acceso a posiciones de privilegio. De ahí que, con la complicidad de su madre, no duden en poner en escena la ya conocida usurpación identitaria que garantizará su acceso al mercado matrimonial.

Paralelamente a esta perturbadora tendencia de las victimarias a empejilarse, se nos presenta el rechazo de sus víctimas a los tradicionales símbolos estéticos. Ello no debería extrañarnos, sobre todo si consideramos que dicho posicionamiento reivindica el alejamiento de las heroínas del clásico papel de hembra, su salida de los modelos femeninos estereotipados. Así, la Blancanieves de Gaudes “odiaba los tacones, las coronas y los vestidos elegantes [...] Le gustaba vestir cómoda, prescindir de los corsés y usar zapato ancho y plano” (2013). Otro tanto sucede en su Cenicienta, donde la chinela de cristal queda convertida en unos zapatitos “más cómodos y flexibles, con los que sí se podía caminar, bailar” (Gaudes y Macías, 2019). Lucía Etxebarria va aún más lejos en su libro, donde ficcionaliza no solo el distanciamiento de sus heroínas de los incómodos ropajes y los rituales de decoro, sino también su lid contra la vetusta codificación cromática que, durante largos años, ha vehiculado los estereotipos de género. Todo esto podría ser considerado como mera operación de recodificación del campo simbólico. Y, efectivamente, de eso se trata, de romper con las asociaciones binarias enraizadas en nuestros pensamientos. Sabido es que hay una convención arbitraria que cifra el valor simbólico de los colores, operando estos como expresión de cualidades inherentes a los dos sexos. En este sentido, considérense las asociaciones de lo femenino con los colores rosáceos —el rosa como color del

encanto, de la cortesía, de la ternura erótica (Heller, 2004: 213-4)— y de lo masculino con el azul. Ahora bien, la Blancanieves y la Cenicienta de la valenciana desdeñan el rosa y sienten atracción por el negro. Negra es su melena y su maquillaje. Negro es el color que escogen para vestirse. Singularizadas por el cromatismo, hacen de su propio cuerpo un espacio de subjetivación. Al margen de la reflexión sobre el simbolismo de este color que “alude siempre a la parte inferior humana, al magma pasional” (Cirlot, 1992: 324), es evidente su uso como signo de subversión, como herramienta comunicadora de una ideología emancipadora. Lo que ahora nos interesa destacar es que este cambio pone en primer plano el definitivo distanciamiento de los modelos de conducta a imitar, su liberación de una herencia de pasivas uniformidades. En esa dirección apuntan Paula Croci y Alejandra Vitale cuando afirman que la imitación convierte al individuo en “un producto del grupo [...] un repertorio de contenidos sociales” (2000: 19). Las princesas de Etxebarria, al contrario, son expresión de un nuevo sentir —“orfebres de su propio reino” (Etxebarria, 2013: 204)—, mujeres que ya no quieren apoyar las instancias del grupo social opresor, destacando fuera de él su individualidad.

Siguiendo los patrones de Brogaard, las villanas de los relatos analizadas parecen ajustarse a la perfección al perfil de misógina puritana y al de misógina diabólica. Ambas actúan para escarmentar la desviación de las princesas posmodernas del conjunto de normas e ideas tradicionales que el varón ha diseñado para ellas, el cuestionamiento de la figura ideal femenina que agrada al hombre que las mira. Hay también otra osadía que impulsa los sentimientos hostiles de estas abejas reinas. Hacemos referencia a los deseos de sus víctimas de salir de los espacios cerrados en los que las mujeres han estado tradicionalmente enclaustradas, rompiendo el muro que las separaba de lo público. Lo vemos claramente en la reescritura de Blancanieves de Gaudes —“Para ser sinceros, Blancanieves estaba ya algo harta de vivir en palacio [...] llevaba tiempo pensando en mudarse y empezar una nueva vida” (Gaudes y Macías, 2013)— y, sobre todo, en los dos cuentos de Etxebarria, donde la autora ha sintetizado ese afianzamiento haciéndose eco del debate sobre música y género. Así, pues, Blancanieves sueña con ser una cantante de éxito. Cenicienta, por su parte, quiere tocar su guitarra eléctrica en conciertos por todo el mundo. Claro está que, a ojos de sus poderosas enemigas, estos anhelos las convierten en “bad women who willfully or recklessly offend against the natural order of things” (Brogaard, 2020: 222), mujeres malas. Lo son de modo muy evidente para estas usurpadoras que, fuertemente embebidas de tradicionalismo, rechazan cualquier profesionalización de la práctica musical, sobre todo cuando esta conlleva la ocupación de una posición más activa en el espacio social. Si aceptamos las apreciaciones de Lucy Green, según quien la incursión femenina en el campo musical amenaza con frenar las

construcciones patriarcales vigentes en nuestra sociedad (2011: 52-63), podremos sacar dos reflexiones: una, que las abejas reinas actúan para sedar el activismo de las subalternas; otra, que su enemistad pretende impedir a las rivales tener agencia sobre sus propios cuerpos.

Todos estos atrevimientos provocan la intervención represora de la agresora, favoreciendo que la acción se precipite hacia la realización de una fechoría. Por lo general, el daño causado es sintomático del activismo de la villana, lo que nos permitiría establecer una relación más nítida y clara con el perfil de misógina diabólica presentado por Brogaard. “She is in constant competition with other women and would rather kick a woman off [...] than help her progress” (2020: 228). Si exceptuamos los tormentos y acosos iniciales que las agresoras reservan a sus víctimas, siguiendo las formas de perjuicio reseñadas por Propp (1977) en su estudio y teniendo en cuenta los elementos de la trama de las historias de las fuentes canónicas, es posible hallar cuatro formas de fechoría. Así, en *Blancanieves*, la madrastra convoca a un mandatario y da la orden de matar a su hijastra. Ante el fallido intento, embruja un objeto y perpetra ella misma su intento de asesinato. En las versiones de *Cenicienta*, en cambio, encontramos procedimientos de sustitución. En ambos casos, la falta de sororidad encierra la huella de lo masculino, pues el enfrentamiento nace de la voluntad de la misógina de contrarrestar la progresiva instalación de otras féminas en el universo conformado y regido por los hombres. Se observa, pues, y en esto insistimos, la práctica de la misma oposición que ha sido de utilidad para los varones a la hora de forjar el sistema de relaciones asimétricas y excluyentes en el seno del espacio social. El castigo impuesto procede de ese poder residual que las victimarias ganaron en el momento de su ascenso social y que detienen en virtud de su conformidad al sistema de relaciones hembra-varón. Es ineludible aceptar que este enfrentamiento revela la falta de lo que Beauvoir llama solidaridad orgánica entre mujeres (2008: 757). A este respecto, véase la reflexión de Mercedes Bengoechea sobre la lucha entre mujeres en el contexto coercitivo del patriarcado para que estas no adquieran una conciencia de clase (2000: 46).

Como ya se dijo, las diabólicas luchan para la conservación o consecución de un privilegio. Aún presente en las reescrituras de *Blancanieves* de Gaudes y Etxebarria bajo la forma de velado guiño intertextual, este aspecto adquiere toda su significación en la versión de Ángela Vallvey. En «*Blancanieves y las siete gigantes*», la madrastra quiere deshacerse de su antagonista para cobrar el seguro de vida del que esta es heredera. Este argumento de la materialidad como móvil de la acción maligna se puede observar también en las versiones de *Cenicienta*. Si bien con alguna alteración, en cada uno de los tres textos se repite el recurso del baile donde el príncipe ha de encontrar a su futura esposa. Ello da pie a dos consideraciones, ambas perfectamente integrables en

la ideología patriarcal y su manera de generar formas de dependencia y subordinación. Así, en el caso del príncipe, su protagonismo pone en el punto de mira el consabido rol del hombre como detentor del poder económico. Viene al caso recordar ahora el estudio de Clara Coria, *El sexo oculto del dinero* (2014), donde su autora, al hablar de la sexuación pecuniaria en el patriarcado, presenta la imagen del varón como buen partido y cuyo atractivo sexual aparece reforzado por la posesión de bienes materiales. Gaudes, Etxebarria y Vallvey vuelven a incidir precisamente en esto cuando dan cuenta de la reacción de las hermanastras ante la perspectiva de casar bien. Así, las victimarias avalan con sus deseos y actitudes de perfectas casaderas la reiteración de ese modelo de fémina subordinada al hombre, erigiéndose como signo de continuidad con la tradición. Es más, los intereses económicos terminan por generar sentimientos de animadversión no solo hacia la joven degradada, sino también entre las propias hermanas. Se observa, pues, cómo cada una de ellas acaba por solidarizar con el mundo masculino, deseando monopolizar el conjunto de privilegio que el matrimonio abriría ante ellas.

Frente a la evidente falta de evolución del personaje de las malvadas, para concluir expondremos lo que constituye una desviación de las versiones tradicionales de las dos historias. Tal y como apuntamos en la introducción, tras la fechoría, las abejas reinas de estas relecturas posmodernas no reciben ningún castigo, concienciándose acerca de su mala conducta y logrando cultivar, en algunos casos, sentimientos de sororidad hacia aquella que fue su acérrima enemiga. Seguramente no es ajena a esto la voluntad autoral de proporcionar modelos de feminidad más positivos, deconstruyendo las clásicas representaciones de la mujer elaboradas por el legado patriarcal y presentando una alternativa a los efectos del espectro del patriarcado en su vida. Ahora bien, tras el desenlace, en las tres Cenicientas, ni la madrastra ni las dos hermanastras protagonizan episodios de remordimiento, concienciación o reconciliación. Así, estos personajes aparecen silenciados, condenados al olvido; su protagonismo obnubilado ante el anticonformismo de la joven que rechaza la propuesta de matrimonio del príncipe y decide vivir una vida autónoma. Diferente es el caso de la misógina de Blancanieves. En *Érase dos veces Blancanieves*, Belén Gaudes relata la ruptura del espejo mágico, esa fuente de la voz patriarcal, que trae a la malvada siete años de mala suerte. Y es en ese tiempo que la reina “tuvo tiempo para replantear su superficial vida y se convirtió en una mujer más responsable y menos preocupada por cosas banales” (2013). Lucía Etxebarria, en su «Blancanieves y los siete emonitos», nos presenta a una reina que, finalmente, acepta el anticonformismo de la joven y sus deseos de conquista del espacio público. Así, cuando el grupo musical formado por Blancanieves recibe el Premio Ondas al mejor grupo del año, la reina se dirige a la ceremonia de entrega del premio y ahí “gracias a la

música, se hizo un poco menos mala y superó su envidia” (Etxebarria, 2013: 103). Tampoco hay castigo para la madrastra de Vallvey, que nos presenta un final más en línea con los planteamientos de Brogaard. En palabras de la danesa, la diabólica “masterfully escapes detection and punishment for her bad behavior” (2020: 228). Y, efectivamente, esto es lo que pasa en esta revisión: la abeja reina, que ha contratado a un sicario para asesinar a la joven y cobrar el seguro de vida, no recibe ningún castigo. Al contrario, es el padrastro de Blancanieves quien recibe la sanción. Sin lugar a duda, estamos frente a otro final subversivo en el que las consecuencias de los malos cuidados pasan a convertirse en un asunto (también) masculino.

Conclusiones

El estudio comparado de las seis reescrituras lleva a concluir que el catalizador del odio de las misóginas, que se sigue presentando como motivo literario a los lectores y a las lectoras del siglo XXI, es el anarquismo de sus víctimas, su discrepancia del ideal de feminidad promocionado por el patriarcado. Puritanas o diabólicas, estas abejas reinas, colocadas en la cúspide por el varón, ejercen un poder residual contra las subversivas, mujeres cuyos deseos de empoderamiento y de independencia amenazan con desestabilizar el *statu quo*. Así, luchan contra aquellas mujeres menos poderosas que quieren salir de la situación de minoría en la que se hallan. Y, frente a la voluntad de las víctimas de acceder a la categoría de sujeto, de hacer de su cuerpo un medio activo de significación cultural y social, las victimarias intentan contrarrestar su progresiva instalación en el universo conformado y regido por los hombres. A lo largo de estas páginas, hemos relacionado su conducta hostil y delictuosa con la política coercitiva del patriarcado, sistema donde el enfrentamiento en femenino replica las relaciones de opresión entre los dos sexos. Así lo hemos visto con la madrastra de Blancanieves y las hermanastras de Cenicienta. Todas ellas empeñadas en la lucha contra las nuevas portavoces del cambio social predicado por el feminismo. Como hemos venido diciendo, son correa de transmisión de los viejos valores excluyentes. Pero, a diferencia de lo que pasaba en el relato clásico, donde la realización de la fechoría conducía a la muerte de la bruja, estas reescrituras posmodernas esbozan un final alternativo, capaz de derrocar los efectos de la violencia física y simbólica de la dominación masculina. De hecho, las malvadas sobreviven y, en algunos casos, logran concienciarse acerca de su mala conducta y cultivar sentimientos de reconciliación hacia la que fue su enemiga. Por lo tanto, aun teniendo como base el tópico del enfrentamiento propio de los respectivos hipotextos, las revisiones de Gaudes, Etxebarria y Vallvey dejan entrever, desde presupuestos feministas, el germen de la solidaridad orgánica entre mujeres, la puesta en escena de la adquisición de una conciencia colectiva que ha de favorecer su avance en el seno del espacio social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bacchilega, Cristina (1997), *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Beauvoir, Simone de (2008), *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra.
- Bengoechea, Mercedes (2000), "Brujas y abuelas en re-escrituras de cuentos de hadas", *Mosaicos y taraceas: deconstrucción feminista de los discursos de género*, Mercedes Bengoechea y Marisol Morales (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá: 39-63.
- Birkhäuser-Oeri, Sibylle (2010), *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*, Madrid, Turner.
- Bourdieu, Pierre (2003), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Brogaard, Berit (2020), *Hatred: Understanding our Most Dangerous Emotion*, Nueva York, Oxford UP.
- Caballé, Anna (2019), *Breve historia de la misoginia*, Barcelona, Planeta.
- Cashdan, Sheldon (2016), *La bruja debe morir*, Madrid, Debate.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- Coria, Clara (2014), *El sexo oculto del dinero. Formas de la dependencia femenina*, Barcelona, Pensódromo.
- Croci, Paula y Alejandra Vitale (2000), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires, La Marca.
- Domínguez García, Beatriz (2018), *Hadas y brujas: la reescritura de los cuentos de hadas en escritoras anglófonas contemporáneas*, Huelva, Universidad de Huelva.
- Dworkin, Andrea (1974), *Woman Hating*, Nueva York, Penguin.
- Douglas, Mary (1973), *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI.
- Durand, Gilbert (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos.
- Etxebarria, Lucía (2013), "Blancanieves y los siete emonitos", "Cenicienta punk", *Cuentos clásicos para chicas modernas*, Barcelona, Editorial Planeta: 83-103 y 151-63.
- Federici, Silvia (2010), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Freud, Sigmund (1973), *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza.
- García de León, María Antonia (2011), *Cabeza moderna/Corazón patriarcal (un diagnóstico social de género)*, Barcelona, Anthropos.
- (2002), *Herederas y heridas. Sobre las élites profesionales femeninas*, Madrid, Lavel.
- Garrido, Vicente (2000), *El psicópata*, Alzira, Algar.

- Garrido Carrasco, Vicenta (2017), *Mujeres y hadas: desde el cuento a las reivindicaciones femeninas*, Jaén, Universidad de Jaén.
- Gaudes, Belén y Pablo Macías (2013), *Érase dos veces Blancanieves*, Madrid, Cuatro Tuercas.
- (2019), *Érase dos veces Cenicienta*, Madrid, Cuatro Tuercas.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- Goldstein, Kevin (2012), “Nurtured in a Lonely Place. The Wise Women as Type in ‘The Goose Girl of the Spring’”, *Transgressive Tales: Queering the Grimms*, Kay Turner (ed.), Detroit, Wayne State UP: 49-68.
- Green, Lucy (2001), *Música, género y educación*, Madrid, Ediciones Moratas.
- Gunderson, John G. (2002), *Trastorno límite de la personalidad: una guía clínica*, Barcelona, Ars Médica.
- Heller, Eva (2004), *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Éditions du Seuil.
- Manne, Kate (2018), *Down Girl. The Logic of Misogyny*, Oxford, Oxford UP.
- Miller, William Ian (1998), *Anatomía del asco*, Madrid, Taurus.
- Mulvey, Laura (2001), “Placer visual y cine narrativo”, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Brian Wallis (ed.), Madrid, Akal: 365-77.
- Propp, Vladimir (1977), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- Rose, Ellen Cronan (1983), “Through the Looking Glass: When Women Tell Fairy Tales”, *The Voyage In. Fictions of Female Development*, Elizabeth Abel, Marianne Hirsh y Elizabeth Langland (eds.), Hanóver y Londres, University Press of New England: 209-27.
- Sternberg, Robert J. y Karin Sternberg (2010), *La naturaleza del odio*, Barcelona, Paidós.
- Vallvey, Ángela (2018), “Blancanieves y las siete gigantas”, *Cuentos clásicos feministas*, Ángela Vallvey, Madrid, Arzalia: 173-212.
- (2018), “Cenicienta y el reality show”, *Cuentos clásicos feministas*, Ángela Vallvey, Madrid, Arzalia: 173-212.
- Vives, Joan Lluís (2019), *Tratado del alma*, Barcelona, Linkgua Pensamiento.
- Wolf, Naomi (2002), *The Beauty Myth*, Nueva York, Perrenial.
- Zipes, Jack (2006), *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, Nueva York y Londres, Routledge.



RESSENYES

RESSENYES

Sex and the Ancient City. Sex and Sexual Practices in Greco-Roman Antiquity**Andreas Serafim, George Karantzidis y Kyriakos Demetriou (eds.)****Berlín, De Gruyter, 2022, 537 pp. ISBN: 9-783110-695779**

Sex and the Ancient City. Sex and Sexual Practices in Greco-Roman Antiquity es un compendio de artículos que revitalizan el poliédrico tema de la sexualidad en la Antigüedad. Dejando de lado los estereotipos y cualquier tipo de censura, se ha invitado a diversos autores a aportar visiones sobre las referencias sexuales en la literatura y la iconografía. Por motivos de extensión, y por la unidad de los bloques en los que se divide la obra, nos centraremos en los temas principales y sus puntos de vista para ofrecer al lector una visión de conjunto.

En el primer bloque, titulado “Aspectos del homoerotismo”, se revisita la relación entre varones (21-142). Este tema, que generó profundos debates a raíz de la negación del homoerotismo por parte de James Davidson en su libro *The Greeks and Greek Love* (2007), se articula a partir de diferentes aspectos. Kapparis trata la prostitución masculina y su implicación política y Hubbard explora la posibilidad del erotismo en el gusto del “voyeur” por contemplar una escena sexual y su valor iconográfico. También hay trabajos sobre la inclinación homosexual que se daba a quien estornudaba (Serafim), las implicaciones del ano como objeto de deseo sexual (Serafim) y los silencios en torno a prácticas sexuales (Fountoulakis). Este bloque permite al lector contemplar la sexualidad antigua sin tapujos, con elementos eróticos muy diferentes a la nuestra. Además, se ofrecen suficientes citas teóricas para comprender las teorías de los autores. Falta, a nuestro parecer, al menos un trabajo sobre el homoerotismo femenino, pues hay muestras tanto en los textos como en la iconografía. De hecho, en 2002 se publicó una monografía sobre el tema (*Among Women, from the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*) de la mano de Nancy Sorkin Rabinowitz y Lisa Auanger. Tampoco se tratan las implicaciones cívicas del mismo, a pesar de que el libro se refiere constantemente a un contexto ciudadano.

En el segundo bloque, titulado “Sexo y Medicina” (143-194), el libro pasa a ofrecer un punto de vista médico. En lugar de examinar los trabajados textos hipocráticos y la *Ginecología* de Sorano, se centra en el clítoris (Thumiger) y en enfermedades como la epilepsia y su implicación sexual (Kazantzidis). Desde un

punto de vista humorístico, los autores interpretan la visión del cuerpo sexuado que tenían los antiguos.

El tercer bloque, dedicado al uso y abuso de los objetos sexuales (195-286), no podía faltar en una monografía de este tipo. Además de la tradicional revisión del concepto del desnudo (Begnarek) pero, sobre todo, de la iconografía del acto de desnudarse, también se atiende a los juguetes sexuales (Stafford) y al sexo con estatuas (Höschele y Michalopoulos, en sus respectivos trabajos). Es quizá esta segunda parte la más novedosa, pues lo presenta desde una filia sexual y no desde un acto de *hybris* contra los dioses. Quizá sea fruto de una racionalización moderna, pero desde luego llama a la reflexión del lector.

El cuarto bloque se dedica a la liminalidad sexual (287-354), explorando el concepto de “no binario” en la Antigüedad. Es quizá el bloque más experimental en su argumentación. McInerney habla de la relación entre la eyaculación y la autoctonía en la cultura griega, Malheiro sobre la zoofilia y Popescu sobre úteros dentro de cuerpos masculinos. La manera de tratarlo está relacionada con el bloque quinto sobre el sexo y el disgusto (353-78), conformado únicamente por la aportación de Evangelou sobre el desagrado en los epigramas de Marcial. Lo liminal recibe por un lado la curiosidad de los griegos y los romanos pero cae pronto en la burla y en el desprecio de los autores, que lo usan como recurso humorístico.

El último bloque, titulado “Los escritos de la sexualidad: Drama, novela papiros y textos antiguos” (379-529), está dedicado a los textos tardíos y sus comentarios o a las obras de la antigüedad tardía. Manousakis defiende que el sexo es un elemento axial en toda la literatura antigua, incluso en las obras más serias. Kanellakis trabaja las metáforas de la naturaleza sobre el acto sexual, especialmente en Aristófanes y sus seguidores. Por otro lado, el sexo como estereotipo literario es presentado desde la óptica de la iniciación sexual de los inocentes en la novela y la comedia (Konstantakos); también desde el abuso sexual dentro del matrimonio en los papiros de Oxirrinco (Papathomas y Koroli). En último lugar, se presenta la asexualidad en los papiros (Hatzilambrou) y la condena del sexo en las hagiografías (Efthymiadis y Messis).

En general se trata de un libro muy específico, con planteamientos muy originales. No es un libro de iniciación a la sexualidad en la Antigüedad, pero este es también el motivo por el que ha de ser altamente valorado. El material gráfico es adecuado, centrado casi siempre en las escenas eróticas de la cerámica griega. Se echa en falta alguna aportación desde la arqueología. Es evidente que el peso del libro lo llevan académicos de formación filológica, ocupados de los textos y los comentarios. Hay grandes temas, como el de los objetos sexuales o los epigramas, que se podrían haber completado con datos desde la arqueología o la epigrafía.

En definitiva, se trata de un libro recomendable para su lectura y uso académico, sobre todo porque por fin deja de lado debates superados derivados de la propia

censura acadèmica sobre la sexualidad. Expone con claridad y evidencia que el sexo no era un tabú para los antiguos, que formaba parte de su vida cotidiana y que era visible en todos los espacios, desde los más sagrados a los profanos. Por ello, la información que podemos extraer es rica y detallada, dibujando un panorama de naturaleza en torno a las relaciones sexuales.

ELENA DUCE PASTOR
elena.duce@uam.es

D.O.I.: 10.1344/Lectora2024.19

Universidad Autónoma de Madrid

Enheduana: The Complete Poems of the World's First Author

Sophus Helle

New Haven i Londres, Yale University Press, 2023, xxii+259 pp. ISBN: 978-0-300-26417-3

Sophus Helle presenta en aquest volum tots els poemes sumeris de la princesa Enheduana, la primera persona a la qual podem atribuir l'autoria d'una obra literària; és a dir, el primer autor de la història. No cal dir que aquesta traducció de Helle no és pas la primera. Han estat molts els estudiosos que han fet diverses aproximacions als poemes d'Enheduana, però el treball de Helle representa una novetat respecte a les traduccions anteriors. Fins ara, la majoria dels esforços s'havien centrat a analitzar, comprendre i traduir uns textos que en alguns casos són particularment difícils d'entendre. Sophus Helle intenta amb aquesta obra superar aquesta fase que podríem anomenar "primària" per fer un salt endavant i oferir els poemes d'Enheduana a un públic que va més enllà de l'estrictament assiriològic, tot plegat fet des d'una perspectiva menys filològica i erudita. Això es nota en l'orientació del volum i en la forma i el model de traducció que ha triat l'assiriòleg danès.

El llibre de Helle es divideix en tres parts: (a) una introducció breu on l'autor emmarca el treball i el sentit del seu llibre; (b) la part central de l'obra que conté la traducció dels cinc poemes que atribuïm a Enheduana i (c) un recull d'estudis sobre el context històric de l'autora, les característiques formals i de contingut dels poemes així com un últim assaig dedicat al concepte d'autoria i la recepció de l'obra d'Enheduana. El llibre es clou amb un quadre cronològic, un glossari de noms propis i termes tècnics, un apartat de notes i l'imprescindible índex de noms, termes i conceptes.

Generalment, les traduccions de poesia sumèria no pretenen tenir una forma poètica en la llengua de rebuda; es giren els versos en prosa de forma més o menys elegant, tot respectant, això sí, la frontera del vers original. Prou feina hi ha a establir un text, aclarir problemes lexicogràfics greus i a salvar l'abisme cultural i cronològic que ens

separa de la Mesopotàmia antiga. Helle intenta superar aquest marc i fer una traducció anglesa més poètica. L'autor s'ha hagut de prendre algunes llibertats per fer atractiva la dicció sumèria al lector modern (xix). En paraules de propi traductor: "I have done my best not to tame the text, but neither did I want to produce an exact word-for-word translation that might convey the sense of the lines but none of their magic. I wanted to do justice to the myriad verbal games that are found in the Sumerian originals, which teem with puns, wordplay, and double meanings" (xx).

Per aconseguir això, l'estratègia que segueix és fer una traducció analògica, sense intentar reproduir la forma dels versos sumeris, atès el caràcter extremadament sintètic d'aquesta llengua. Així, Helle decideix trencar la frontera del vers original i crear línies molt curtes en la traducció anglesa, fent-ho especialment en la versió de l'*Enal·liment d'Inana* i de l'*Himne a Inana* (7-52). D'aquesta manera, el text té una aparença de vers quan s'obre el llibre a primer cop d'ull. Però malgrat l'aparença, ¿té la versió anglesa de Helle una forma poètica? Aquest és un tema complex que ens portaria a discutir sobre quina ha de ser la naturalesa formal de la poesia, és a dir, si la poesia s'ha de poder distingir formalment de la prosa, més enllà de l'aspecte visual estampat al paper. Potser l'únic tret essencial que distingiria la poesia de la prosa seria el ritme; la poesia, sigui en la llengua que sigui, ha de tenir algun tipus de ritme que faci que qui llegeix el text percebi algun tipus de musicalitat, encara que sigui inconscientment. Aquesta musicalitat es pot aconseguir mitjançant patrons mètrics més o menys rígids, tal com fan les formes tradicionals de poesia o també trencant-los, però sempre mantenint un ritme, com van fer de manera pionera Ezra Pound, William Carlos Williams o T. S. Eliot.

El resultat de les traduccions de Helle és un intent de vers modern, amb un cert ritme que s'aconsegueix, però, essencialment retallant el vers original. No intenta en cap moment girar el vers aplicant una mètrica tradicional a la seva traducció (vull donar les gràcies a Sam Abrams i a Wilfred Watson per les observacions que m'han fet sobre aquesta qüestió). No obstant això, s'agraeix molt que Helle hagi intentat superar la sempre confortable literalitat per arriscar-se a anar més enllà en les seves traduccions, tal com ens ho explica en un exemple molt il·lustratiu en la introducció del llibre (xx). Hom es pregunta, però: si l'objectiu final no és fer versos anglesos en la traducció (siguin del tipus que siguin aquests versos), aleshores potser no cal donar a les seves traduccions l'aparença de poema?

Una altra novetat visual de Helle és la solució que ha trobat per resoldre el problema dels passatges mutilats dels textos. Atesa l'antiguitat d'aquests poemes i del seu caràcter freqüentment fragmentari, és molt comuna l'existència de llacunes textuals. Els assiriòlegs generalment ho resolen mitjançant prosaiques anotacions del tipus "quaranta línies perdudes". Helle s'empesca una altra estratègia que consisteix a posar vuit punts seguits per omplir allò que hauria de ser una línia de vers en la traducció; d'aquesta manera, ens trobem amb tres pàgines pràcticament senceres del llibre on només trobem columnes de punts. Amb aquesta solució, Helle té la lloable intenció que el lector es pugui fer una millor idea de la quantitat de text que manca.

La gran aportació de Helle amb aquesta traducció —i amb les seves anteriors versions del *Poema de Gilgamesh* al danès i a l'anglès— és aquest salt tan necessari que l'assiriologia ha de fer per damunt de l'alta muralla on ha estat reclosa durant més d'un segle i trencar les barreres d'una disciplina amb un cert autisme. Helle aconsegueix fer-ho gràcies a la seva formació; d'una banda, els seus estudis d'assiriologia li permeten una aproximació directa als textos originals amb el màxim rigor. D'altra banda, els seus estudis de literatura comparada li procuren una visió panoràmica de la literatura que va molt més enllà del clos assiriològic. Així, s'aconsegueix la quadratura del cercle: d'una banda, fer unes traduccions rigoroses i útils per als assiriòlegs, i, d'altra banda, posar a l'abast de tothom la poesia d'Enheduana en unes traduccions on ressona l'eco i la potència poètica de l'original.

Per acabar, cal fer un últim apunt. Helle discuteix a bastament la qüestió de l'autoria en la literatura sumèria en general i més concretament sobre la condició d'autora que la tradició sumero-babilònica va atribuir a Enheduana. Primer de tot, s'ha de dir que no tenim cap dubte de l'existència històrica d'aquesta princesa de la dinastia d'Akkad (ca. 2300 aC), però també cal ressenyar que s'ha debatut molt l'autoria real d'Enheduana sobre aquests textos. No entrarem aquí en la discussió. Només ens agradaria assenyalar que, fos o no ella l'autora d'aquests poemes, seria una llàstima que l'assiriologia —en una lloable aposta per intentar escatir la veritat històrica— deixés perdre l'oportunitat de poder vantar-se de “tenir” el primer autor de la història. Al cap i a la fi, les nostres biblioteques són plenes de llibres que tenen escrit a les seves portades el nom d'Homer.

LLUIS FELIU

lluisfeliu@ub.edu

**Institut del Pròxim Orient Antic
Universitat de Barcelona**

D.O.I.: 10.1344/Lectora2024.30.20

Filòsofes de la contemporaneïtat

Núria Sara Miras Boronat

Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2023, 428 pp. ISBN: 978-84-9168-914-0

Un grau universitari de 240 crèdits ECTS requereix una dedicació aproximada de 6000 hores al llarg de 4 anys. Un alumne que cursés aquest grau a la Universitat de Barcelona l'any acadèmic 2016-2017, només hauria dedicat entre 10 i 20 hores a llegir l'obra de dones filòsofes durant els quatre anys —i hauria pogut graduar-se sense cap problema sense llegir-ne cap. A Catalunya, el temari d'Història de la Filosofia de la selectivitat —l'últim contacte amb aquesta disciplina per aquells que no trien continuar estudiant-la

a la universitat— inclou textos de set filòsofs. Tots són homes. *Filòsofes de la Contemporaneïtat*, de Núria Sara Miras Boronat, qüestiona aquest recorregut parcial presentant les contribucions de sis pensadores dels segles XX i XXI que van examinar amb lucidesa el seu temps —que també és el nostre.

Les xifres que obren el paràgraf anterior les presenta Miras Boronat al pròleg del llibre i són fruit de la seva anàlisi de plans docents com a responsable de la Comissió d'Igualtat de la Facultat de Filosofia de la Universitat de Barcelona. Aquest pròleg, on s'exposa la necessitat de dibuixar aquesta “genealogia que no s'escriu” (13) on s'emmarquen les *Filòsofes de la Contemporaneïtat*, marca el to i l'enfocament de la resta del llibre. Contextualitzar la reflexió filosòfica a partir de les experiències viscudes, fent explícit que el pensament és situat, implica comprometre's amb la filosofia feminista com a metodologia més enllà de la introducció d'autores dones als currículums. Cadascun dels sis capítols dedicats a les sis filòsofes escollides per l'autora —Jane Addams, Charlotte Perkins Gilman, Judith Shklar, Angela Davis, Audre Lorde i Vandana Shiva— s'aproxima a les seves aportacions teòriques sempre amb relació a les seves trajectòries personals i la seva praxi política. La construcció d'un cànon alternatiu partint de les afinitats feministes és aquí un exercici tant de contingut com de forma.

El primer capítol està dedicat a Jane Addams (1860-1935), “filòsofa i activista per la pau” (27). Després d'haver editat la primera traducció al català de *Democràcia i ètica social* (Edicions UB, 2022), en aquest capítol Miras Boronat reivindica la rellevància del pensament d'Addams més enllà del seu activisme pacifista i el seu compromís amb les reformes socials, destacant les seves aportacions a la tradició pragmatista. El segon capítol examina la figura d'una coetània de Jane Addams, també pensadora i activista: Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), “la sociòloga que imaginava un món millor” (83). Tot i que Perkins Gilman normalment és definida com a escriptora o sociòloga, Miras Boronat la reivindica com a filòsofa, respectant l'ofici que l'autora reclamava per si mateixa (87). S'inclouen, en aquest capítol, tant l'obra assagística com la ficció escrita per Perkins Gilman, ambdues inseparables del seu compromís feminista i socialista. Malgrat les seves diferències, els retrats d'Addams i Perkins Gilman interroguen i eixamplen què vol dir fer filosofia.

La producció teòrica de Judith Shklar (1928-1992) “la politòloga que posa rostre a la injustícia” (141), a qui està dedicat el tercer capítol, s'entén també en relació amb “totes les circumstàncies adverses de la seva època” (147). L'amenaça de la invasió soviètica de Lituània, l'horror de la *xoà* i l'experiència migratòria a l'Amèrica del Nord informen un pensament polític que adopta la perspectiva de les víctimes i institucionalitza la sospita (195), desconfiant de les grans teories polítiques establertes. El quart capítol aborda l'obra d'Angela Davis (1944), “una icona vivent contra l'opressió” (202). Lluny de ser una figura invisibilitzada, Davis és coneguda arreu del món, però sovint la seva vessant militant —feminista, antiracista, comunista— eclipsa la labor filosòfica. Tot i no ser en principi incompatibles, el compromís polític i les aspiracions acadèmiques de Davis han

entrat en conflicte en varies ocasions al llarg de la seva vida, posant en evidència els límits d'una concepció de la filosofia aïllada i desconnectada del seu context social i polític.

Al cinquè capítol Miras Boronat s'aproxima a Audre Lorde (1934-1992), que se solia presentar en públic com a “poeta, guerrera, mare, negra i lesbiana” (267). De la mateixa manera que amb Perkins Gilman, l'obra assagística i la poètica de Lorde es presenten com dos components inseparables del seu compromís polític, on la poesia esdevé una forma de fer filosofia amb altres mitjans. A més a més de qüestionar el gènere des del qual es pot fer filosofia, Lorde posa atenció al potencial polític d'emocions com la ira o l'Eros, sovint descuidades, menystingudes o presentades en oposició al pensament filosòfic. La darrera filòsofa de la contemporaneïtat escollida per l'autora és Vandana Shiva (1962), “la filòsofa de la ciència que vol sembrar la llibertat” (327). Novament, les aportacions filosòfiques de Shiva en relació amb els vincles entre les crisis climàtiques i les estructures de poder patriarcal, capitalistes i colonials estan estretament lligades al seu activisme ecofeminista contra Monsanto i la biopirateria.

Convé, doncs, celebrar la publicació de *Filòsofes de la Contemporaneïtat*. Més enllà de la seva voluntat pedagògica d'oferir textos en català sobre dones filòsofes que enriqueixin els actuals currículums parcials, és una lectura valuosa per a persones amb formació filosòfica que no s'han topat amb cap d'aquestes autores —o almenys no com a filòsofes. A més a més de les seves aportacions teòriques, les diferents relacions entre pensament i praxi política, carrera acadèmica i vida personal, producció filosòfica i creació literària de les sis filòsofes ens deixen entreveure altres formes de fer filosofia.

D.O.I.: 10.1344/Lectora2024.30.21

ALMA GAMPER SAEZ
almagampers@gmail.com
Investigadora Independent

Between Banat: Queer Arab Critique & Transnational Arab Archives

Mejdulene Bernard Shomali

Durham i Londres, Duke University Press, 2023, 224 pp. ISBN: 978-1-4780-1927-5

“Tinc sort de ser cuir (queer)”, diu l'autora als agraïments inicials del llibre. Em sembla important començar un llibre sobre històries —passades, presents i futures— cuir amb aquesta mena de declaració. Estem més acostumades a analitzar l'existència i les vides cuir en relació al patiment, la discriminació i la violència que les envolta, també a la resistència i les diferents lluites que les

conformen. En canvi, tot i analitzar els obstacles als quals s'enfronten els subjectes àrabs cuirs, *Between Banat* posa l'accent en el goig, el plaer i també altres formes d'afectivitat que conformen el que l'autora anomena "l'arxiu cuir àrab" (*the queer Arab archive*).

Engrescada en la tasca de construcció de l'arxiu —que defineix com a efímer, volàtil, reticent—, *Between Banat* traça un seguit d'arguments que contribueixen de manera substancial als estudis cuirs, la qual cosa fa que aquest llibre sigui un text que no només hauria d'interessar a qui s'ocupa del món àrab, sinó de manera més general a les acadèmiques interessades en allò cuir; i, encara més, a qui vulgui entendre allò cuir més enllà dels paràmetres eurocèntrics i binaristes. I és que Bernard Shomali esbossa una metodologia-epistemologia, que anomena "crítica àrab cuir" (*Queer Arab Critique*), que permet identificar allò cuir més enllà de les identitats LGBT, fora dels paradigmes orientalistes i colonialistes que o bé fetixitzen la diversitat de gènere i sexualitat àrabs o bé erigeixen discursos homonacionalistes que impulsen el neoimperialisme; i també dels discursos heteronacionalistes àrabs, que imposen un marc normatiu d'autenticitat i respectabilitat patriarcal que, a més, contribueix a injuriar allò femení. De fet, *Between Banat* se centra en allò femení entès fora del binarisme heteronormatiu que encapsula el terme *banāt* ("noies") del títol; i que inclou dones cis i trans, així com identitats no-binàries, *femmes*, i dissidents.

Si bé el primer capítol (27-57) analitza els discursos que prohibeixen i disciplinen les sexualitats àrabs cuirs, jo em centraré en els capítols posteriors, en què Bernard Shomali fa servir el marc d'anàlisi crítica esmentat per a identificar allò cuir en espais heteronormatius. El capítol 2, "Between Women: Homoeroticism in Golden Era Egyptian Cinema" (58-89), encapsula les possibilitats polítiques de les figures *femmes* de les pel·lícules egípcies de l'anomenada "època daurada" (anys 1940-1960), que constitueix un nus gordià de la genealogia cultural cuir per a les comunitats àrabs globals. A través de la identificació del que anomena "l'espai i el temps cuir" (*queer space and time*), l'autora argumenta que la dansa opera com a mitjà de creació de parentiu cuir i del desig homoeròtic entre dones. El fet que en les pel·lícules analitzades les relacions entre les dones siguin centrals —tot i l'existència d'homes i de triangles d'amor heterosexuales— constitueix un desafiament a l'heteronormativitat (que recorda el *lesbian continuum* d'Adrienne Rich, que, però, Bernard Shomali no esmenta). A més, l'autora sosté que en aquestes produccions filmiques hi ha una "contenció cuir" (*queer containment*, p. 83), és a dir, un disciplinament dels subjectes no normatius que, al cap i a la fi, és la prova de l'existència d'aquesta no normativitat. A més a més, aquest fet produeix un sentit de reconeixement propi en l'audiència, i això també em sembla rellevant: encara que siguin efímers, marginals, basats en gestos subtils, aquests moments són importants per a les persones cuirs que miren les

pel·lícules, perquè s'hi poden reconèixer en produccions que pertanyen a la pròpia cultura i, més encara, a la cultura *mainstream* que segueix tenint un aura de nostàlgia, ergo d'estima i admiració, entre les comunitats àrabs globals. Aquest capítol és un preciós homenatge a la subtilitat. Dit això, crec que ampliar el focus més enllà de les dues pel·lícules que analitza el capítol, esmentant fragments o instàncies d'altres produccions en què els trets identificats com a significatius apareguin, podria reforçar encara més els convinents arguments.

Els següents dos capítols se centren en textos narratius. Al tercer capítol, “Longing in Arabic: Ambivalent Identities in Arabic Novels” (90-118), l'autora destaca la fluïdesa i manca de linealitat del desig, les pràctiques i les identitats sexuals de les dones protagonistes de tres novel·les: *Ana Hiya Inti (Jo sóc tu)*, de la libanesa Elham Mansour, *al-Akharun (Els altres)*, de la saudí Seba al-Herz i *Ra'ihat al-Kirfa (L'aroma de la canyella)*, de la siriana Samar Yazbek. Sosté que, a través de la ficció, les autores creen espais íntims i intergeneracionals entre les dones, així com una consciència crítica al voltant de la violència estatal i heteropatriarcal —que també intersecciona amb el racisme contra les persones negres i el capacitisme. Al quart capítol, “Love Letters: Queer Intimacies and the Arabic Language” (119-37), Bernard Shomali examina diferents col·leccions d'assajos autobiogràfics i n'emfatitza la doble demanda de les autores de ser vistes al mateix temps en què rebutgen ser etiquetades. Si bé per una banda reivindiquen el seu lloc i presència a les societats àrabs i manipulen la llengua àrab normativa que les exclou, també s'allunyen de les iteracions fixes o definitives de les seves sexualitats, i per tant posen en qüestió l'assimilació als marcs segons els quals no arribarien a ser ni *veritablement* cuirs ni *veritablement* àrabs. Certament, les fonts narratives d'aquests dos capítols apunten a la centralitat que té la fluïdesa del desig i la sexualitat dels subjectes cuirs àrabs davant les epistemologies colonials, l'homonacionalisme i el *pinkwashing*, per una banda, i els règims heteronormatius dels estats àrabs, per una altra. Diria, però, que, fent-hi èmfasi, el propi llibre forja un binomi problemàtic que contraposa una suposada estabilitat sexual “occidental” a la fluïdesa “àrab”. En canvi, crec que podria ser interessant fer visible l'heterogeneïtat existent en cadascun dels clústers, i també problematitzar els propis termes “occidental” i “àrab” per definir els marcs que oprimeixen les comunitats cuirs allà i aquí. Encara que aquests marcs estiguin inqüestionablement marcats per les trajectòries històriques i geogràfiques —incloent-hi el (neo)colonialisme, que entre d'altres apuntala l'actual genocidi perpetrat per l'Estat d'Israel—, potser conceptes com ara “monosexualitat” també poden ser útils per explicar les demandes i els desitjos de les persones i les comunitats cuirs àrabs, i també aquelles que podrien compartir amb les no àrabs.

L'últim capítol, “Sahq: Queer Femme Futures” (138-74), se centra en textos multimodals que creen moments de plaer i felicitat en la representació de

les vides cuir a través del *sahq* —un terme àrab premodern que designava les dones que mantenien relacions sexuals amb altres dones; un terme que, segons l'autora, al·ludeix a l'acte de “moldre” (*grind*) l'heternormativitat i el patriarcat que les àrabs cuir han de dur a terme per a existir (141). *Sahq*, per tant, és un terme que ens “força a pensar en allò cuir partint, en primer lloc, de les dones i la feminitat” (“*sahq forces us to think queerness through women and femininity first*”, 141), i que Bernard Shomali conceptualitza com a rebuig de les polítiques de respectabilitat i autenticitat, i com a impuls de creació d'una organització col·lectiva transnacional. Que per molts anys puguem celebrar l'existència de les estratègies i els activismes inspirats i encarnats en el *sahq*, que són els que donen força a un futur cuir.

ITZEA GOIKOLEA-AMIANO
itza.goikolea@gmail.com

Miembro del proyecto
“Heterotopías en los imaginarios de las
relaciones entre España y Marruecos”

D.O.I.: 10.1344/Lectora2024.22

Posthuman Feminism

Rosi Braidotti

Cambridge, Polity Press, 2021, 192 pp. ISBN: 978-1-509-51807-4.

Feminisme posthumà

Rosi Braidotti, traducció d'Ariadna Pous, Barcelona, Arcàdia, 2022, 480 pp. ISBN: 978-84-125427-5-2

A *Feminisme posthumà* Rosi Braidotti entrelaça el pensament posthumà i la teoria feminista per mostrar tant les aportacions feministes al posthumanisme com les possibilitats que emergeixen per al feminisme en pensar a través de i amb la teoria posthumana (11). De fet, l'obra és plantejada des dels inicis com una resposta a la tendència del pensament acadèmic posthumà a oblidar i ignorar les aportacions feministes.

En aquesta obra, Braidotti treballa amb una estructura doble: la primera, de caràcter crític i articulada en tres capítols, elabora una crítica a l'humanisme i a l'antropocentrisme i els desplaça a favor d'una ontologia relacional. La filòsofa assenyala l'herència humanista del transhumanisme i del projecte d'emancipació de les dones, especialment les diferents formes vinculades amb el feminisme de la igualtat —de gènere, racial o de classe, entre d'altres. Al final d'aquesta primera

part, Braidotti advoca per un ecofeminisme revisitat i revisat a partir de filosofies indígenes, les quals permeten pensar amb més complexitat i rigor la relació entre el colonialisme i el col·lapse ecològic, així com noves formes relacionals descentrades de l'humà.

La segona part de l'obra, de caràcter constructiu i dividida en quatre capítols, desenvolupa l'ontologia, epistemologia i ètica del feminisme posthumà. En el quart capítol, Braidotti ressegueix la genealogia del materialisme —també el postestructuralista— al qual ella s'afilia. També brinda una mostra transdisciplinària i transgeneracional de diverses aportacions científiques i artístiques que responen a la convergència posthumana (capítol 7), així com els efectes que té la tecnologia per a pensar el cos des del feminisme (capítol 5) o les conseqüències del continuïm bio-cultural per la distinció entre sexe i gènere (capítol 6).

Cal tenir en compte que la discussió es planteja des de la seva urgència: Braidotti busca respondre a la convergència posthumana, és a dir, a la convergència actual entre la quarta revolució industrial, l'amenaça imminent de la sisena extinció, i les creixents desigualtats socials estructurals. En aquesta línia, una de les aportacions més valuoses del llibre és la de mobilitzar filosofies indígenes i descolonials per tal de criticar no només el pensament occidental més típic sinó també els corrents feministes dominants.

Tot i això, hi ha moments en què l'esforç cartogràfic sembla substituir l'argumentació més detallada pel que fa a les possibilitats del feminisme posthumà de fer front a la convergència posthumana més enllà de la proliferació d'estudis i pràctiques vàries. És en aquest sentit que es pot dir que el text no es caracteritza tant per la seva argumentació com pel dispositiu que desplega, especialment pel que fa a com diferents aproximacions arriben a traçar “trajectòries diferents però igual de transformadores” (304) dins de la convergència posthumana.

Així, una part important de l'obra consisteix a produir una cartografia que mostri les diferents formes en què el feminisme ha estat precursor del posthumanisme i l'ha nodrit des dels seus inicis. La vasta cartografia que Braidotti desplega respon a la definició de feminisme que presenta: “la lluita per empoderar els qui viuen situats en eixos de desigualtat diversos. Implica, doncs, l'empoderament dels desposseïts i els empobrits, no només de les dones, sinó també de les persones LGTBIQ+, les persones de colors, els pobles negres i indígenes” (12). S'ha de tenir en compte que, tal com ella mateixa anuncia, el llibre “no pretén fer un repàs de la teoria feminista en el seu conjunt, sinó més aviat seleccionar-ne els corrents que desemboquen en una perspectiva posthumana” (110). Tot i això, el corpus que desplega és majoritàriament anglòfon, fins al punt que sorprèn que l'extensíssima bibliografia no inclogui gairebé cap altra figura del feminisme materialista postestructuralista francòfon de l'últim mig segle a banda de Luce Irigaray, a qui Braidotti s'afilia explícitament.

En aquesta línia, és remarcable que moltes de les grans polèmiques de la teoria feminista són mencionades. Així, hi trobem la qüestió del reconeixement (50), la no sinonímia entre diferència i desigualtat (40), qüestions candents relacionades amb la reproducció com ara la gestació subrogada (96 i 260-2) o les mancances de la distinció sexe-gènere, especialment en tot allò que redueix la sexuació al constructivisme social (capítol 6). Al llarg de l'obra, Braidotti mostra el seu art en introduir aquestes problemàtiques, si bé no sempre discutides amb profunditat, en diferents discussions i mostrar les seves connexions amb problemàtiques de les biociències i tecnociències. A més a més, el material explicatiu, així com les genealogies que desenvolupa de tradicions no tan conegudes com el ciberpunk o el tecnofeminisme i l'extensa bibliografia que aporta al final de l'obra, són d'un valor indubtable.

Entre les discussions més interessants hi trobem la que manté, al llarg de tota l'obra, amb la clàssica i nítida distinció entre natura i cultura. Braidotti recull les filosofies indígenes i descoloniales, així com les biociències i les tecnociències, per desenvolupar els pressupòsits ontològics i les conseqüències polítiques de la distinció occidental entre natura i cultura. Al llarg de tota l'obra s'hi descriu com diferents processos de naturalització assegurin la inferiorització de totes aquelles que no tenen cabuda dins de la representació humanista de l'home. És especialment interessant la manera en què la renaturalització esdevé una estratègia desitjable, especialment en la discussió sobre la sexualitat entesa com una força elemental que assegura la positivitat del desig al capítol 6.

La crítica a l'humanisme i el contínuum biocultural impliquen alhora un replantejament de les divisions disciplinàries actuals en l'àmbit acadèmic. L'ontologia relacional proposada per Braidotti, també conseqüència de l'ètica relacional afirmativa que és la base del seu projecte intel·lectual, produeix l'humà des de la diferencialitat incloent elements no-humans i la tecnologia. Aquesta ontologia implica alhora una sèrie de conseqüències epistemològiques, entre les quals la fractura i redistribució de la tripartició disciplinària que estructura la universitat i l'acadèmia, a saber, les humanitats, les ciències socials i les ciències naturals. És en aquest sentit que l'argument per la transversalitat entre disciplines i el dispositiu que ella mateixa desplega no són una mera pretensió acadèmica sinó que són conseqüència de la crítica a l'humanisme i sustenten altres maneres d'entendre la teoria i les pràctiques de pensament.

TERESA HOOGEVEEN
t.hoogeveeng@gmail.com
Seminari Filosofia i Gènere
Universitat de Barcelona

D.O.I.: 10.1344/Lectora2024.23

Ecoxicanismo. Autoras chicanas y justicia medioambiental

Maite Aperribay-Bermejo

Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2021, 163 pp.

ISBN: 978-84-9134-847-4

Cuando las voces del ecofeminismo están cada día más en boga en un contexto de crisis socioambiental a nivel global, se vuelve fundamental conocer relatos de personas y comunidades que vivan en carne propia la experiencia de la devastación, así como también de la resistencia. Porque como da cuenta este libro, y el paradigma de la interseccionalidad plantea una y otra vez desde hace casi cincuenta años, hay cuerpos situados en geografías específicas que son indefectiblemente más afectados que otros. Las opresiones raciales, de clase, género y otras se entrelazan con la explotación medioambiental. Por ello, la elección de obras literarias de autoras chicanas de la década de 1990 no es azarosa: son escritos que en su narrativa denuncian violencia patriarcal y racismo ambiental desde prosas y narrativas feministas, poniendo en el centro la violencia sistemática que experimentan sus cuerpos y territorios.

En cada uno de los capítulos, Maite Aperribay-Bermejo explica cómo cada una de las autoras escribe desde un conocimiento situado, expresando y denunciando en sus narrativas padecimientos personales como también colectivos: las discriminaciones de género que como mujeres escritoras han sufrido (los nombres reconocidos en la literatura chicana son casi todos masculinos), así como también el racismo de colegas feministas europeas que han dejado de lado las voces de mujeres de “minorías étnicas y raciales”.

Así es como se da cuenta, desde la introducción y en cada uno de los capítulos, los profundos sufrimientos y opresiones en cotidianidades micropolíticas que son producto del orden global de poder. Por tanto, esta obra recalca las que nombra como las principales dicotomías de opresión: norte-sur, hombre-mujer, cultura-naturaleza. Las corrientes ecofeministas chicanas, el *ecoxicanismo*, sirve entonces para recoger las luchas en contra de las relaciones de poder y jerarquías enquistadas en la sociedad contemporánea. El cruce virtuoso entre el ecologismo como vertiente científica y el feminismo como movimiento político y social pone sobre la mesa las prácticas de despojo que viven los cuerpos femeneizados bajo configuraciones patriarcales, coloniales y capitalistas, siendo foco la tierra y las mujeres como territorios de disputa. Este libro es una recopilación de narrativas feministas preocupadas por la relación entre ecología, salud y feminismo, las cuales se vinculan a prácticas de cuidado, resistencia, soberanía alimentaria y buen vivir.

No hay justicia social sin justicia medioambiental. Esta frase resuena en cada uno de los textos analizados. La producción literaria de mujeres del

pueblo chicano está estrechamente vinculada a su historia, la cual ha sido empañada de manera inmanente por la aguda tensión entre México y Estados Unidos. El despojo de tierras, cultura, lengua y tradiciones es una huella que está presente en todo relato de los que viven hasta el día de hoy los corolarios de este duro proceso político de colonización. Las formas de estas opresiones son diversas, siendo una de las más relevantes la relacionada con la violencia ecológica a través de la contaminación que sufren los campos de cultivo en California y los devastadores efectos de pesticidas y productos tóxicos en los entornos agrícolas. Uno de los mayores campos de batalla del pueblo chicano ha sido la lucha en contra de esta contaminación que ha provocado un sinnúmero de enfermedades y muertes de campesinos, trabajadores y familiares que consumen productos y/o residen en los alrededores de los campos. Porque, además, la vinculación espiritual que los chicanos tienen con su tierra se contrapone a su explotación capitalista, por lo que la lucha trasciende lo material hacia una resistencia por la conservación y protección de la naturaleza que consideran sagrada.

Las obras elegidas por la autora son testimonios de los pensamientos políticos de mujeres feministas que han vivido en carne propia los devenires del Movimiento Chicano. Se vuelven centrales los principales acontecimientos históricos no ficcionados, dando a conocer mundologías que podrían haber ocurrido en la vida real y que se representan en la vida de los personajes protagonistas (siendo mujeres en su gran mayoría). Es importante señalar que los universos femeninos que se presentan rompen con los estereotipos de género, transgrediendo con las fronteras de lo público-privado, así como también con los binarismos de privilegios preestablecidos por sexo, mostrando la relevancia de las luchas paritarias colectivas, comunitarias y familiares. En ese sentido, valores como el cuidado, la amistad y la solidaridad son centrales para lograr la añorada justicia social.

La cultura chicana es fruto de un mestizaje cultural que se presenta en la superposición de prácticas y ritualidades que expresa la convivencia conflictiva de elementos culturales diversos. La resistencia espiritual que se representa a través del uso de elementos culturales —la reproducción de ritos y veneración de múltiples deidades precolombinas— muestra que la lucha política contra la colonización y el imperialismo se basa, también, en el ejercicio de una espiritualidad política, la crítica al monoteísmo católico, a la medicina occidental y a la racionalidad hegemónica. En definitiva, en contra de la anulación de los pueblos del sur por parte de los países del norte.

A través de la reivindicación de las voces de las autoras chicanas Ana Castillo, Lucha Corpi, Helena María Viramontes y Cherríe Moraga, la autora de este libro nos muestra la potente corriente del *ecoxicanismo*, un movimiento situado en la compleja frontera entre México y Estados Unidos. Esta diversidad

de voces ecofeministas expresa la lucha mancomunada de un pueblo herido por el colonialismo y que resiste en pro de la justicia social y ambiental de su territorio.

D.O.I.: 10.1344/Lectora2024.24

MARÍA IGNACIA IBARRA E.
 mariaignaciaibarrae@gmail.com
 Universidad Autónoma de Chile

Women on War in Spain's Long Nineteenth Century. Virtue, Patriotism, Citizenship

Christine Arkininstall

**Toronto, Buffalo y Londres, Toronto University Press, 2023, 296 pp.
 ISBN: 978-1-4875-4626-7**

Un nuevo libro de Christine Arkininstall nos aproxima a las reacciones y reflexiones de algunas escritoras sobre la guerra, un tema de extraordinaria actualidad e interés desde diferentes disciplinas: la historia, la creación artística y los estudios de género. Se analizan obras significativas de varias escritoras (Rosario de Acuña, Concepción Arenal, Blanca de los Ríos, Carmen de Burgos...) de una época que la autora denomina el "largo siglo xix" aplicando la denominación que popularizó el historiador Eric Hobsbawm. Justamente esa extensión del siglo xix en el paso al xx había sido objeto de su imprescindible estudio de 2014 *Spanish Female Writers and the Freethinking Press, 1879-1926*, centrado en la obra periodística de Amalia Soler, Ángeles López de Ayala y Belén Sárraga. De nuevo Arkininstall atiende a autoras con una importante proyección en el espacio público a través de sus colaboraciones asiduas en la prensa, si bien en esta ocasión se concentra en el tema de la guerra y recoge un amplio abanico de autoras con diferentes posiciones ideológicas, a través de publicaciones que ahondan en el período de la Restauración Borbónica que se prolonga en las primeras décadas del siglo xx.

Desde la Guerra de la Independencia (1808) hasta la Primera Guerra Mundial (1914-18), el largo siglo XIX se desarrolla en el marco de procesos bélicos de profundo calado que se reproducen a lo largo de toda la centuria en España como ecos de la resistencia del viejo mundo a dejar paso a la nueva sociedad industrial y capitalista, sean las guerras europeas, carlistas o coloniales. La centralidad social y política de la guerra como una realidad continuada en la que están permanentemente en juego diferentes concepciones de la identidad nacional y la construcción de la nueva ciudadanía exige un análisis de su representación artística y cultural. *La historia imaginada. La Guerra*

de la Independencia en la literatura española (2008) de Raquel García Sánchez prome-
tía un primer repaso del tema atendiendo en exclusiva a ese primer conflicto, pero fi-
nalmente se concentraba sobre todo en la obra de Galdós. El estudio de Arkinstall tiene,
por tanto, el mérito seminal de abordar una cuestión fundamental y de presentar una
panorámica que recorre todo el siglo analizando obras que se vinculan a diferentes
circunstancias bélicas. Pero sobre todo aporta un análisis desde el género que de-
fiende el nuevo enfoque que incorporan las mujeres en el tratamiento de esta temá-
tica señalando la guerra como una actividad genéricamente marcada y generadora
de un discurso que fundamenta determinadas construcciones nacionales y perpetúa
formas de discriminación y violencia. Además, analiza las obras desde una perspec-
tiva comparatista y en relación con los discursos sociopolíticos de su tiempo.

La guerra como tema literario en la obra de mujeres parece un oxímoron aún
en tiempos en que convivimos con la imagen icónica de milicianas, guerrilleras o
mujeres soldados en los ejércitos modernos e informadoras, como estudió Ana del
Paso en su *Reporteras españolas, testigos de guerra* (2018). Las artes con frecuencia
avanzan lentas tras la realidad y las escritoras se asomaron a la guerra precedidas
por mujeres, como Agustina de Aragón y otras guerrilleras, que ya se habían aso-
mado a los cañones. Por ello los personajes femeninos evolucionan de una tópica po-
sición pegada al hogar en la retaguardia, sufriendo en una espera pasiva, a la participa-
ción en funciones de abastecimiento y cuidados, aproximándose a las trincheras. Su
participación decidida en la defensa de la patria justificaría la legitimidad de su acceso
a la esfera pública en otros frentes. Pero ese avance no es cronológico, sino ideológico,
y por ello en *Amor a la patria* (1877) de Rosario de Acuña la intervención de las muje-
res en la guerra se fundamenta en los valores ilustrados de razón y justicia, mientras
que veinte años más tarde Blanca de los Ríos presenta en *Sangre española* (1899) una
acción motivada por sentimientos vinculados al nacionalismo español, en estrecha
relación con el ensayo *En torno al casticismo* (1895) de Unamuno.

Las obras analizadas pertenecen sobre todo al género narrativo, pero también
se incluye algún drama, como *Amor a la patria* (1877) de Rosario de Acuña y los
ensayos de Concepción Arenal: *Cuadros de guerra* (1874-76) y *Ensayo sobre el de-
recho de gentes* (1879). En ellas se recorre todo el siglo, de la Guerra del Francés a la
Guerra de Cuba. Dos de las cuatro novelas de Carmen de Burgos sobre la Primera
Guerra Mundial —*Pasiones* (1917) y *El desconocido* (1917)— nos trasladan a París e
introducen ya un análisis de la guerra más desvinculado de la construcción patriótica
y por tanto imbuido de su pensamiento feminista y pacifista.

Esta representación de las mujeres en la guerra resulta, por tanto, ambivalente,
pues, mientras su incorporación activa en la defensa de la patria demuestra una
clara capacidad para la agencia en los asuntos públicos, la constatación de la bar-
barie y los horrores asociados a la lucha recomienda un repliegue en defensa de la
paz y de valores alternativos para articular la sociedad y la nación. Arkinstall sos-
tiene que las autoras examinadas utilizan conscientemente diferentes estrategias

para reescribir los argumentos de autoría masculina sobre la guerra. En estos casi siempre se forja el armazón patriarcal de la alegoría de la nación como virgen y madre virtuosa, doliente ante el sufrimiento de sus hijos, la *Mater dolorosa* (2001) que Álvarez Junco sitúa como imagen de la patria en este siglo que culmina para él en 1898 con la pérdida de las colonias. Las protagonistas femeninas de estas autoras, en cambio, destacan por su valor y resistencia, escapando al modelo de ángel del hogar carente de proyecto vital autónomo. Pero en cierto modo también caen en la reproducción de roles de entrega y sacrificio integrados en una construcción de la idea de patria como hogar, y así las mujeres acaban asumiendo la posición de cuidadoras y pilar del bienestar de todos los miembros de su comunidad. Sin embargo, la participación en esa comunidad ampliada sirve para afianzar la reclamación de unos derechos de ciudadanía en pie de igualdad.

MARÍA XESÚS LAMA LÓPEZ
lama@ub.edu
Universitat de Barcelona

D.O.I.: 10.1344/Lectora2024.25

Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros. Literatura digital en español escrita por mujeres

Isabel Navas Ocaña, Dolores Romero López (eds.)

Vizcaya, Editorial Universidad de Almería y Ediciones Comlutense, 2023, 395 pp. ISBN: 978-84-1351-203-7; 978-84-669-3792-4

El libro editado por Isabel Navas Ocaña y Dolores Romero López presenta una cuidada selección de ensayos y análisis críticos sobre las intersecciones entre cultura digital, literatura y feminismos en el contexto hispánico. Se trata de un manual representativo que ofrece un amplio panorama sobre las diversas formas en que las escritoras han abordado temas como la identidad de género, la sexualidad y el activismo en la era digital. Desde la poesía y la narrativa hipertextual, hasta obras de creación multimedia e instalaciones, pasando por los blogs y las redes sociales, este libro examina una amplia gama de prácticas literarias en línea, destacando la diversidad y la creatividad de las voces femeninas en el ciberespacio. Además, aborda cuestiones teóricas y metodológicas clave, brindando al lector un marco conceptual sólido para comprender el fenómeno emergente de la literatura digital femenina y feminista en lengua española.

El libro se estructura en cuatro secciones principales, cada una desentrañando aspectos cruciales de la literatura digital creada por mujeres y su recepción crítica. La primera sección, “Cartografías transatlánticas”, despliega un total de cinco capítulos

meticulosamente elaborados que trazan genealogías esenciales de la literatura digital femenina. Este viaje intelectual abarca desde las primeras creaciones hasta las expresiones contemporáneas más innovadoras, revelando las múltiples capas de creatividad, resistencia y experimentación que han caracterizado esta forma literaria. El trabajo de Maya Zalbidea Paniagua nos permite acceder a una genealogía de las narrativas digitales de creación femenina a partir de su participación en la creación del corpus de la colección *International Electronic Literature by Women Authors* (1986-2021), en cuyo recorrido se incluye desde el trabajo pionero de Judy Malloy (*Uncle Roger*, 1986) hasta obras de Lai-Tze Fan, Anne Sullivan y Anastasia Salter (*Masked Making: Uncovering Women's Craft Labor during COVID-19*, 2021). En su texto, Ana Cuquerella Jiménez-Díaz hace un repaso de las cuatro generaciones que componen la historia de la literatura digital escrita por mujeres, desde una primera generación en la que predomina el hipertexto con temáticas sobre la soledad en la era de la cibercultura (con autoras como Belén Gache), pasando por una segunda generación de creadoras en las que se hace hincapié en la crítica social (con obras como las de Marla Jacarilla), hasta llegar a la tercera generación, cuyas obras se vuelven más combativas desde el punto de vista social y político a partir de la difusión de los textos en las plataformas digitales (tal y como se refleja en la obra de Alex Saum Pascual). La cuarta generación sería aquella caracterizada por obras generadas casi en su totalidad por algoritmos (tal y como refleja la obra de Karmel Allison, *Curated AI*, en la que se aplica la inteligencia artificial para la generación del texto poético). María Isabel Morales Sánchez, en su análisis, se enfoca en la obra de Belén Gache, María Mencía, Lidia Bocanegra y Alex Saum, explorando sus prácticas desde la perspectiva de las “poéticas de la reescritura”, la remediación y el apropiacionismo, como modalidades para la creación de nuevas textualidades en la recuperación de la memoria y la reflexión metaliteraria en el contexto de las narrativas posmodernas. Claudia Kozak, en la primera parte de su capítulo cartografía la literatura digital de autoras latinoamericanas ofreciendo un listado valiosísimo, y en la segunda parte analiza la obra *Epithelia* (1997-1999) de Mariela Yeregui y *Mi tía abuela* (2018) de Frida Robles para visibilizar los veinte años de producción y experimentación ciberliteraria latinoamericana. Thea Pitman también centra su capítulo en el contexto latinoamericano, aunque en este caso a partir de la producción creativa sexo-disidente y la diversidad racial. A partir de los trabajos de Sandra Abd'Allah-Álvarez Ramírez y Yasmín Portales Machado analiza las comunidades de cuidado cuir y de color desde el activismo en la red.

La segunda sección, titulada “Con voz propia”, ofrece una plataforma para que las creadoras de narrativas digitales presenten sus propias obras y reflexiones. Aquí destacan nombres como Belén Gache, María Mencía, Tina Escaja y Alex Saum, cuyas contribuciones han supuesto un hito en el panorama literario digital. Esta sección ofrece una mirada privilegiada a las técnicas, temáticas y preocupaciones que impulsan la creatividad de estas artistas digitales. Nos explican cómo han utilizado las herramientas digitales para expresar sus experiencias, desafiar las

normas de género y redefinir los límites de la creación literaria. Esta sección es fundamental porque son las propias autoras quienes escriben los capítulos y ensayos sobre su obra creativa, lo que nos permite establecer un vínculo directo y personal con sus obras. Al tratarse de autoras reconocidas en el campo de la narrativa digital, sus reflexiones se convertirán en una referencia y un punto de partida para futuras investigaciones y debates en el ámbito académico y artístico. Su voz y perspectiva son fundamentales para comprender el estado actual de las prácticas artísticas digitales desde una mirada otra.

La sección “Las voces de la crítica” profundiza en el análisis académico de las obras más representativas de las narrativas digitales hispánicas. Compuesta por cinco capítulos, esta sección aborda una variedad de enfoques críticos que van desde el análisis formal hasta el estudio de género y la crítica cultural. Cada capítulo se sumerge en una obra específica, iluminando sus complejidades y su relevancia dentro del panorama literario más amplio. Gioconda Marún, a partir de la obra de Belén Gache *Wordtoys*, *Góngora Wordtoys* y el proyecto transmedia *Kublai Moon*, denuncia la construcción patriarcal del canon en las letras hispánicas. Son dos los capítulos que analizan la obra de la creadora digital María Mencía: Yolanda de Gregorio Robledo se centra en el análisis y el contexto de las tres etapas o movimientos en los que se puede dividir su obra poética, y Laura Lozano Marín analiza el ciberpoema *El Winnipeg: el poema que cruzó el Atlántico* (2017) desde la temática de la memoria (familiar y colectiva), en el contexto del exilio republicano durante la guerra civil española. María Teresa Vilariño Picos sitúa la poesía aleatoria-*oleatoria* de la ciberpoeta Tina Escaja en el contexto de la poesía digital española, poniendo su obra en diálogo con la creación de otras autoras coetáneas. La sección se cierra con la contribución de Miriam Borham Puyal y Daniel Escandell Montiel en torno a la obra de Alex Saum-Pascual, desde la crítica feminista, la exploración y subversión de los géneros literarios y el diálogo intercultural e intralingüístico que caracteriza su producción.

Por último, se incluye una cuarta sección titulada “Las autoras y sus lectoras. El fenómeno fan en la red”, que comprende dos estudios detallados sobre la interacción entre autoras y lectoras en el contexto de la literatura popular digital. Estos estudios arrojan luz sobre las dinámicas de poder, la construcción de comunidades y la negociación de significados que caracterizan este fascinante fenómeno cultural. Azara Sánchez Martínez, a partir de la obra de Megan Maxwell, revisita la construcción patriarcal del canon desde los nuevos paradigmas literarios de la autopublicación que favorecen las redes sociales y el fandom. Por su parte, Liao Liang analiza la producción literaria en comunidades virtuales, sobre todo en el ámbito juvenil femenino, en el que las lectoras se convierten en autoras, *prosumidoras* de fanfic y *escrilectoras* en plataformas como Wattpad.

Este libro ofrece un análisis exhaustivo y transdisciplinar de la literatura digital femenina, abordando tanto su creación como su recepción crítica. Con un total de

dieciséis capítulos cuidadosamente elaborados, esta obra representa una contribución de referencia para el campo de los estudios literarios digitales, así como para la comprensión y visibilización de la creatividad femenina en la era digital. No solo es una contribución valiosa para el campo de los estudios literarios y de género, sino que invita también a reflexionar sobre el papel de la tecnología en la construcción de identidades y en la lucha por la igualdad de género en el siglo XXI. Con su enfoque interdisciplinar y su compromiso con la diversidad, este volumen se convierte en una lectura imprescindible para académicos, investigadores y cualquier persona interesada en las relaciones entre feminismos y cultura digital en el siglo XXI.

TERESA LÓPEZ-PELLISA
teresa.lopezp@uah.es

Universidad de Alcalá

D.O.I.: 10.1344/Lectora2024.26

**Posmemoria, emigración y guerrilla.
El documental autoetnográfico de María Ruido y Carla Subirana
Maribel Rams Albuisech**

Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2023, 224 pp. ISBN: 978-84-9168-907-2

Maribel Rams Albuisech ofrece en su obra una exploración profunda y multifacética de cómo la memoria de la guerra civil española y el franquismo se mantiene y transforma generación tras generación. La autora se centra en el uso del documental autoetnográfico como herramienta para expresar y reinterpretar estas memorias, brindando nuevas perspectivas críticas, generacionales y de género, sobre los procesos complejos de la memoria y el impacto duradero de estos eventos históricos. El estudio abre con una introducción acerca de los distintos discursos de la memoria histórica en España de las dos últimas décadas, destacando el uso polemizado de la expresión “memoria histórica” y la relación problemática entre historia y memoria. Estamos ante un “aumento de la amnesia en la cultura contemporánea” (Huyssen, citado en p. 12), y las obras estudiadas aquí, *La memoria interior* (2002) de María Ruido y *Nedar* (2008) de Carla Subirana, “constituyen dos ejemplos relevantes de una nueva mirada portadora de una reflexión crítica del pasado y unas memorias e identidades más abiertas y plurales que incluyen particularidades de clase, género, generación y nación” (14).

El apartado que le sigue, titulado “La rebelión de las nietas en el documental autoetnográfico” (19), se centra en la manera en que las nietas de la Guerra Civil y

el franquismo utilizan el documental autoetnográfico para rebelarse contra las narrativas oficiales. Rams analiza el trabajo de María Ruido y Carla Subirana, destacando cómo estos documentales permiten a las nietas cuestionar y reconfigurar la memoria familiar y nacional. A partir de un sólido marco teórico, destaca la relevancia del concepto de posmemoria, desarrollado por Marianne Hirsch, y recurre a las teorías filmicas feministas de autoras como Annette Kuhn, Alison Butler, Julia Lesage, Elena Oroz y Alexandra Juhasz para estudiar las obras de Ruido y Subirana como testimonios a través de los cuales las directoras se apropian de las memorias familiares, combinando “el componente afectivo con la voluntad revisionista y crítica del pasado y subvierten las versiones androcéntricas de la historia” (32). En el apartado “La emigración del tardofranquismo en el relato de la hija” (49), la autora aborda los relatos de hijas de emigrantes del periodo, explorando cómo la emigración forzada impacta la identidad y la memoria familiar. La autora examina las dificultades y adaptaciones que estas familias enfrentaron y cómo las hijas reconstruyen estas experiencias a través de sus narrativas. Este capítulo es particularmente valioso por cómo la autora emparenta la obra de Ruido con la corriente del cine militante contracultural “que se proponía construir una memoria alternativa al discurso estereotipado y folklorista del campo y la emigración difundido por el Régimen” (58). *La memoria interior*, explica, es el relato de emancipación de Ruido y, desde su posición personal y profesional dentro del ámbito del audiovisual, hace pública su historia familiar y visibiliza la contrahistoria de la emigración.

En “El nuevo paradigma de la huérfana de viva” (83) Rams introduce el concepto acuñado por Helena González de la “huérfana de viva”, refiriéndose a la existencia de la ausencia física aunque los padres no hayan muerto, al vivir separados de los hijos porque emigraron y los dejaron en el país de origen. Este capítulo explora también los tropos de la madre ausente y el sacrificio materno y cómo estos son revisados por Ruido en su videoensayo a través del uso de una rica retórica audiovisual. La sección titulada “La guerrilla antifranquista en el relato de la nieta” (121) analiza cómo las nietas de los guerrilleros antifranquistas reconstruyen las historias de sus abuelos, recuperando una memoria histórica poco visible o ausente en las narrativas dominantes. Rams destaca la importancia de estas obras para la reivindicación de la memoria de los olvidados y las olvidadas de la Guerra Civil y el franquismo y para la construcción de una identidad colectiva en la posmemoria de las y los descendientes. En “Imaginar al ausente. Revisión crítica de la guerrilla” (153) la autora realiza una revisión crítica de las representaciones de la guerrilla antifranquista en el cine desde el periodo de la posguerra hasta nuestros días. La autora estudia cómo las directoras de los documentales cuestionan las narrativas hegemónicas sobre la memoria de la Guerra Civil y proponen nuevas maneras de imaginar y recordar a aquellos que lucharon contra el franquismo. Este análisis es crucial para entender cómo la memoria de la resistencia antifranquista ha sido construida y reconstruida a lo largo del tiempo. En las conclusiones (193) Rams

sintetiza las principales ideas del libro y reflexiona sobre cómo la memoria y la identidad se entrelazan a través del tiempo y en las diferentes generaciones. La autora recurre a la noción de “posmemoria afiliativa” de Hirsch para describir cómo las generaciones posteriores a los eventos históricos traumáticos adoptan y adaptan las memorias de sus predecesores, integrándolas en sus propias identidades y narrativas.

Posmemoria, emigración y guerrilla. El documental autoetnográfico de María Ruído y Carla Subirana es una contribución significativa al estudio de la memoria histórica y la identidad. La autora ofrece un análisis detallado y bien fundamentado. La riqueza de sus perspectivas y la profundidad de su investigación hacen de este libro una lectura imprescindible para todas las personas interesadas en la posmemoria y los efectos duraderos de la guerra civil española y el franquismo.

EVA PARIS-HUESCA
eparish@owu.edu

D.O.I.: 10.1344/Lectora2024.27

Ohio Wesleyan University

Mariposas, brujas, conjuros, doncellas y caballeros andantes. El miedo en el cine, la arquitectura y otras manifestaciones culturales referidas al Antiguo Régimen

Montserrat Jiménez Sureda

Bellaterra, Servei de Publicacions UAB, 2022, 68 pp. ISBN: 978-84-490-9997-7

En época de debates a propósito de la Inteligencia Artificial y sus facultades instrumentales —como herramienta— o substitutorias —como generadora autónoma de textos de conocimiento y saber—, cabe detenerse en este libro, breve pero intenso, de la historiadora Montserrat Jiménez Sureda.

Mariposas, brujas, conjuros, doncellas y caballeros andantes. El miedo en el cine, la arquitectura y otras manifestaciones culturales referidas al Antiguo Régimen aparece en la colección Documents del Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, donde la autora ejerce de docente e investigadora. El listado aparentemente desparejo y anárquico del título es solamente el primer aviso de la libertad de pensamiento y acción —porque pensar es hacer— que cruza las páginas del volumen. Tampoco la ilustración de la cubierta resulta meramente ornamental: se trata de un ejemplar hembra de *Acherontia atropos*, la mariposa esfinge, “que nuestros antepasados exterminaban por creer que era la metamorfosis de una bruja” (8).

Y es que este ensayo se divide en dos partes diferenciadas y de extensión desigual: “Mariposas, brujas y conjuros”, que recaba mayor espacio en el volumen, desarrolla un estudio cultural en torno a la figura de la bruja y los procesos de persecución de los que fue objeto, que Jiménez Sureda aborda desde una metodología comparatista, cruzando perspectivas disciplinares diversas y mostrando de qué forma *el miedo* se canalizó en una triple vertiente de exclusión y aniquilamiento: “civil, eclesiástica y particular, siendo esta última la más salvaje e incontrolada” (18), porque carecía de códigos y protocolos de actuación y se entregaba al proceder ciego y salvaje del restablecimiento de una norma que no tiene origen y que se reinscribe con violencia y consecuencias letales en los cuerpos de determinados grupos sociales, marcados —no solo pero sobre todo— por el género. La mirada de la autora invita a considerar el fenómeno desde la *gender panic theory*, asociado a ese *miedo* que no cesa de operar, cuando afirma, por ejemplo, “las brujas, pues, son un pedazo de nuestro miedo, una proyección de nuestros más recónditos temores. Y existen, en nuestra mente” (19) o, más adelante, “la persecución de las brujas es un ejemplo de la dinámica interna de inclusión y exclusión grupal [...]” (23).

El hilo conductor del miedo aúna igualmente la segunda parte, más breve, “Doncellas y caballeros andantes”, donde se engarzan tres análisis textuales que examinan textos filmicos: los dos primeros de Ingmar Bergman, concretamente *Det sjunde inseglet* (*El séptimo sello*, 1957) y *Jungfrukällan* (*El manantial de la doncella*, 1960), mientras que cierra el libro una reflexión a propósito de *L’armata Brancaleone* (1966), de Mario Monicelli. Jiménez Sureda dialoga con la película de Bergman —en el caso de *El séptimo sello*— para cartografiar el impacto de físico y psicológico de la peste negra en la Europa medieval, siguiendo el periplo del caballero Antonius Block y su escudero Jöns, remedo de don Quijote y Sancho, por el viejo continente devastado por la enfermedad letal que acabará contagiándoles. *El manantial de la doncella*, a su vez, le sirve a la autora para, a partir del argumento de violación y venganza que cruza el filme, invitarnos a reflexionar a propósito de la banalidad del mal. Por su parte, el filme italiano protagonizado por Vittorio Gassman, un clásico de *commedia all’italiana*, permite a Jiménez Sureda revisar la rescritura satírica de los estereotipos medievales, de nuevo a través de un argumento que despliega “el periplo andante de un caballero y su hueste de zarrapastrosos” (59).

Así pues, el volumen revisa distintas actualizaciones modernas y contemporáneas de material cultural del acervo de la Edad a partir del *leitmotiv* del miedo y de las múltiples concreciones que puede tomar. Y si iniciaba esta reseña aludiendo a los debates en torno a la IA —no exentos de pánico, por otra parte—, es por la particularidad de la prosa ensayística de Jiménez Sureda, quien nos interpela con un ensayo basado en fuentes eruditas referenciadas al final de los textos pero que sin embargo rehúye la asepsia de determinados discursos académicos para

Ressenyes

instalarse en un diálogo más íntimo y personal, fieramente humano, que tiene el don de mostrarnos las vigencias de un pasado presente.

MERITORRAS FRANCÈS
meri.torras@uab.edu

D.O.I.: 10.1344/Lectora2024.28

Universitat Autònoma de Barcelona

CREACIÓ

¿ES POESÍA O ES UNA TABLA DE SURF? NOTAS AUTOETNOGRÁFICAS SOBRE LA POESÍA COMO UNA HERRAMIENTA DE CUIDADO

ISABEL ALONSO-BRETO
Universitat de Barcelona

Teniendo en cuenta distintas líneas de investigación sobre el valor terapéutico de la creación poética, en este texto de carácter autoetnográfico comparto algunas reflexiones sobre los varios modos en que la poesía contribuyó a mi bienestar emocional y, en consecuencia, físico, durante los meses en que me sometí a un tratamiento de quimioterapia y mastectomía, y los cambios que tuvieron lugar en mi actividad profesional a partir de ese periodo. Puntuado con reflexiones teóricas ofrecidas desde las humanidades médicas y otras áreas como la ética del cuidado o la metodología conocida como *poetic inquiry*, el texto revisa cuatro modos de relación con el hecho poético que se han visto potenciados desde entonces: la traducción, la escritura, la investigación y la docencia.

PALABRAS CLAVE: poesía y enfermedad, creación poética y cuidado, ética del cuidado, enfermedad y creación, autoetnografía.

És poesia o és una taula de surf? Notes autoetnogràfiques sobre la poesia com a eina de cura

Tenint en compte diferents línies de recerca sobre el valor terapèutic de la creació poètica, en aquest text de caràcter autoetnogràfic comparteixo algunes reflexions sobre els diversos modes en què la poesia va contribuir al meu benestar emocional i, en conseqüència, físic, durant els mesos en què em vaig sotmetre a un tractament de quimioteràpia i mastectomia, i els canvis que van tenir lloc en la meva activitat professional a partir d'aquest període. Puntuat amb reflexions teòriques que pertanyen a les Humanitats Mèdiques i altres àrees com ara l'ètica de la cura o la metodologia anomenada *poetic inquiry*, el text revisa quatre modes de relació amb el fet poètic que s'han vist potenciats des de llavors: la traducció, l'escriptura, la recerca i la docència.

PARAULES CLAU: poesia i malaltia, creació poètica i cura, ètica de la cura, malaltia i creació, autoetnografia.

Is it Poetry or Is it a Surfboard? Autoethnographic Notes on Poetry as a Tool for Care

Inspired by several research insights on the therapeutic value of poetic creation, in this autoethnographic text I share some reflections on the various ways in which poetry contributed to my emotional and, consequently, physical well-being during the months I underwent chemotherapy and mastectomy treatment, and on the changes that took place in

375

my professional activity as of then. Punctuated with elements from the Medical Humanities and other areas such as the ethics of care and the methodology of poetic inquiry, the text examines four modes of relationship with poetry that have been since reinforced: poetry translation, creation, research and teaching.

KEYWORDS: illness and poetry, poetic praxis and care, ethics of care, illness and creativity, autoethnography.

Propongo aquí un texto descriptivo de carácter autoetnográfico, según lo describen Ellis, Adams y Bochner, quienes explican que “la autoetnografía es una aproximación a la investigación y la escritura que busca describir y analizar de manera sistemática (grafía) la experiencia personal (auto) de cara a comprender la experiencia cultural (ethno)” (2010).¹ Mi intención es explicar con algún detalle (“grafía”) el modo en que el hecho poético influyó de manera determinante en mi bienestar mental, y en consecuencia físico (“auto”), durante el periodo en que atravesé una enfermedad tan desasosegadora como el cáncer. Como explican Andrea R. Kottow y Michael H. Kottow, “el sujeto no solo experimenta la enfermedad, sino que también puede verse profundamente modificado al confrontar los cambios en su cuerpo” (2017: 1).² De acuerdo con esta idea, en este texto quiero argumentar que, en mi caso, el profundo cambio experimentado por el sujeto femenino, es decir por mí, al sufrir la enfermedad, estuvo fuertemente mediatizado por un estrecho contacto con la poesía durante el tratamiento y la convalecencia. Mi intención es explicar brevemente este proceso. Asimismo, me propongo relatar de qué maneras esta enfermedad acarreó también profundos cambios en mi quehacer profesional una vez retomado, en concreto en mis prácticas cotidianas de investigación y docencia. Mi objetivo con este relato es facilitar la comprensión de procesos similares experimentados por personas con experiencias parejas (“etno”).

En efecto, el hecho de haber atravesado y haber, felizmente, superado una enfermedad como el cáncer, en este caso de mama, supuso un importante avance cualitativo en distintos ámbitos de mi vida. Se trata de un proceso de renovación que he constatado también en el caso de numerosas mujeres que han atravesado situaciones críticas como el cáncer, y cuyas rutinas han cambiado considerablemente tras la recuperación. Mi objetivo es que mi relato

¹ “Autoethnography is an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze (graphy) personal experience (auto) in order to understand cultural experience (ethno)”. Esta traducción, y todas las demás del inglés, son mías si no se indica lo contrario.

² “The subject not only experiences disease, it may also be profoundly modified when confronted with its altered body”.

pueda servir, de entrada, como testimonio que facilite la comprensión objetiva de este tipo de vivencia. Pero también, y esto es muy importante, el texto aspira a servir como acompañamiento a personas (seguramente mujeres, en la medida que yo sufrí un cáncer de mama) que puedan encontrarse en una situación similar a la que yo viví. En este sentido, quizás se pueda identificar este relato de manera parcial con el género de “autopatografía”, en la medida en que se propone contribuir a ayudar a otras personas a conciliarse con su enfermedad (Aronson, 2000: 1599).³

Estructuraré mi texto en cuatro bloques: partiré de la reflexión sobre el modo en que la traducción de poesía me ayudó en aquel trance, para pasar a comentar la importancia que cobró la escritura creativa. Después explicaré de qué maneras mi investigación se ha visto transformada a partir de esa experiencia, y, por último, cómo ha afectado también a mi práctica docente. Esta intervención aparece embozada en una estructuración que espero resulte clara y comprensible. Ahora bien, no la propongo como un artículo académico al uso, sino como una reflexión jalonada de referencias académicas sobre el tema que tienen el fin de enriquecer la lectura y, así lo espero, resultar útiles al público lector.

“The Sea Word”

Auxilio en y desde el exilio: traducir poesía desde la enfermedad

Iniciemos este excursus con una conocida cita de Susan Sontag, quien abre *La enfermedad y sus metáforas*, un texto fundacional de las humanidades médicas, afirmando lo siguiente:

La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve

³ Chávez Vaca (2016) proporciona una sucinta clasificación de tipos de patografías, y recuerda que Anne Hunsaker introdujo este término en los años noventa para referirse a “una variante del género biográfico que describe experiencias personales de enfermedad, de los tratamientos y, en ocasiones, de la muerte” (2016: 238). Por su parte, en el texto citado, Aronson describe la patografía como “el estudio de los efectos de cualquier enfermedad en la vida o la obra del escritor (u otro artista)” [“the effects of any illness on the writer’s (or other artist’s) life or art”] (2000: 1599). En el mismo texto Aronson se refiere a la autopatografía como “confesiones médicas”, o bien “relatos del paciente” (2000: 1599).

obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar. (Sontag, 1978: 3)⁴

Pues bien, a mí me tocó vivir en ese “otro lugar” un par de veces. En 2016 sufrí una trombosis venosa profunda, aunque dejaré ese relato para otra ocasión. Un año después, en 2017, me diagnosticaron otra enfermedad grave, y tuve que enfrentarme a la perspectiva de pasar otra larga temporada alejada del ámbito académico. Así, en dos ocasiones me vi largamente exiliada de la cotidianidad del común de los mortales, pues el día a día de toda persona se altera profundamente en una situación así; se pasa sin remedio “al lado nocturno de la vida”, aunque nos esforcemos, y a menudo consigamos, vivirlo con dignidad.

Cuando me diagnosticaron esa segunda enfermedad grave, el sentido común recomendaba reposo absoluto, concentración total en el proceso de curación. Sin descuidar esta idea, mi propósito era leer compulsivamente, como siempre. Por otra parte, parecía el momento ideal para dedicarme intensamente a esa escritura que seguramente todos los académicos practicamos mucho menos de lo que nos gustaría, abrumados como solemos estar con un largo etcétera de menudeos que por desgracia acaban ocupando más tiempo que la propia investigación y aun la docencia. Así, una temporada de baja aparecía como el paisaje ideal para la elaboración, con toda la calma, de uno o dos artículos académicos. Así lo había hecho el año anterior, cuando había sufrido mi trombosis, y había tenido que pasar también unos meses de reposo. Sin embargo, esta vez la situación era completamente diferente: me habían diagnosticado la enfermedad que a mí me parecía más temible, y que en un forzado juego de palabras a medio camino entre lo poético y lo eufemístico (forzado en un sentido no solo lingüístico, sino sobre todo experiencial), en algún sitio denominaría “The Sea Word” (Alonso-Breto, 2018a y 2018b). La revelación me causó terror, ya que, pese a los enormes avances de la medicina occidental, dudo que exista una sola persona en el mundo que no haya perdido prematuramente a uno o varios seres queridos a manos de esta lacra. En este estado de cosas, me resultaba imposible llevar adelante ningún tipo de trabajo académico. Por otro lado, tampoco la escritura creativa parecía un camino viable, ya que me costaba alejarme de la temática de la enfermedad. Escribir me retrotraía a ella una vez y otra, sin que yo pudiese evitarlo.

⁴ “Illness is the night side of life, a more onerous citizenship. Everyone who is born holds dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick. Although we all prefer to use the good passport, sooner or later each of us is obliged, at least for a spell, to identify ourselves as citizens of that other place”.

Entonces recordé un libro de poemas que había leído hacía tiempo y que me había impactado: una antología poética titulada *A Second Sunrise* cuyo autor es Cheran, un sólido poeta tamil exiliado en Canadá hace décadas.⁵ Amablemente Cheran me había regalado su libro años antes, durante una estancia de investigación que realicé en Toronto. De manera que, en ese momento tan delicado en que estaba debatiéndome en cuerpo y alma con “The Sea Word”, decidí retomar una actividad que había cultivado hacía años, pero que prácticamente había abandonado en el trasiego académico: la traducción de poemas. Así, tras consultarlo con Cheran, decidí acometer la traducción de su poemario. Me gustaría reproducir un pasaje del ensayo titulado “Poesía y traducción: Exilio, auxilio”, que después incluiría a modo de epílogo en la antología resultante en español, titulada *Siembra solo palabras* (2019). Creo que explica de qué modo me ayudó el hecho de traducir los portentosos poemas de Cheran a superar las crisis físicas y emocionales que inevitablemente sufría entre sesión y sesión de quimioterapia:

En ese momento crítico de mi vida en que todo estaba en jaque, incluida mi capacidad de resistencia y mi serenidad, decidí traducir aquellos poemas que tanto me habían impactado. Influyeron en esta decisión varios elementos: el deseo de avanzar en la causa política del pueblo tamil mediante lo que ha dado en llamarse activismo cultural, el deseo de contribuir con un trabajo significativo a la biblioteca de Babel de la que hablase Borges y de la que todos somos

⁵ El pueblo tamil de Sri Lanka fue víctima de una sistemática opresión política desde la independencia de este país del Imperio Británico en 1948. En los años ochenta del siglo XX empezó allí una cruenta guerra civil que duro más de dos décadas, concluyendo, en sus aspectos más onerosos, en 2009. Como resultado, miles de tamiles de Sri Lanka se vieron forzados a abandonar la isla en un acto de supervivencia, especialmente durante el conflicto, que se cobró decenas de miles de víctimas. Véanse, sobre este tema, mis trabajos: (2023), “Such a Nice Little Place’: Rhizomatic Partnership in Nayomi Munaweera’s *Island of a Thousand Mirrors*”, *Kritika Kultura*: 251-72; (2022), “Only Sow Words’: Cheran’s *A Second Sunrise* as Postcolonial Autobiography”, *Le Simplegadi*, 22: 32-47; (2022) “The pain becomes the poem’: An Interview with Jean Arasanayagam”, *Indialogs: Spanish Journal of Indian Studies*, 9: 103-13; (2022), “Apuntalar la historia mediante la memoria: Las poéticas de la reconstrucción de Marlene Nourbese Philip y Jean Arasanayagam”, *Poéticas Comparadas de Mujeres*, Esther Sánchez-Pardo (ed.), Leiden y Nueva York, Brill: 259-82; (2021), “Don’t be sorry. We didn’t do this’: Diaspora Choices in Vasugi Ganeshanathan’s *Love Marriage*”, *Kritika Kultura*, 37: 82-101; (2021), “Ocean as Heritage: On Tamil Poetry and Identity, Transnational Politics, and the Recognition of Genocide. An Interview with Cheran”, *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 82, 201-12; (2016), “Plural Narratives of the Sri Lankan Nation in Manuka Wijesinghe’s *Theravada Man*”, *Contemporary Buddhism*, 17 (2): 217-35.

poseedores, y también, debo confesarlo, el deseo de evadirme, de esquivar mi propio terror a no salir adelante. (Alonso-Breto, 2019a: 276)

Efectivamente, la traducción de poesía se me antojó en ese momento la única manera de conjurar una situación que me desbordaba en todos los sentidos. En el mismo texto explicaba de qué manera me ayudó esta actividad:

En los poemas de Cheran, la resiliencia se muestra alborozada aquí y allá, como un tibio edelweiss en mitad de la montaña, en los poemas de supervivencia y amor que salpican las páginas. La vida, por fortuna, triunfa siempre. Esta lección aprendí mientras traducía los poemas y luchaba contra la enfermedad. Así me ayudó (triste y paradójicamente) ese dolor inmenso del pueblo tamil y ese asombroso latido vital que subyace en los poemas: relativizando mi privado, casi vergonzante, terror a la muerte; apelando a la esperanza, que, al cabo, nos tiene que rescatar sin remedio, pese a nuestra animalidad siempre frágil y con demasiada frecuencia descarnada. (Alonso-Breto, 2019a: 277)

Como se desprende de estos comentarios, traducir poesía tuvo para mí un efecto múltiplemente calmante. Por un lado, cómo no sentirse en franca ventaja sobre personas inocentes que han sufrido una guerra larga e injusta, que a menudo les ha robado todo lo que tenían, incluidos varios —si no todos— los miembros de su familia. La dimensión de tantas tragedias supera con creces el drama causado por la enfermedad, por el miedo, y, al menos así fue en mi caso, ayuda a tomar distancia de la propia situación. Así lo concluía en mi contextualización de la traducción de *Siembra solo palabras*: “Traducir aquellos poemas [...] me ayudó a mantener la calma y a relativizar mi desasosiego” (Alonso-Breto, 2019a: 276).

Por otra parte, en otro orden de cosas, la economía del género poético hace que este sea particularmente agradecido, pues pese a sus dificultades técnicas o su complejidad, el hecho de que en general se componga de piezas cortas (al menos este es el caso de los bellos poemas de Cheran), consigue que la traductora tenga la inmediata satisfacción de ver su trabajo acabado. Cuando se convive con “The Sea Word”, la realidad adquiere un tinte de inmediatez inaudito, y entonces el momento presente cobra todo el valor e intensidad que a menudo le hurtamos en nuestro desbocado quehacer cotidiano cuando estamos en el “reino de los sanos”, para retomar la dicotomía de Sontag. La satisfacción de concluir la traducción de un poema puede aportar al día de la persona gravemente enferma una alegría extraordinaria.

Traducir poesía en este contexto adquiere un plus de belleza y una significación especial.

La poesía es una tabla de surf

Así, la traducción fue la primera forma de auxilio que me prestó la poesía durante mi enfermedad. La segunda fue la creación. Antes afirmaba que me costaba escapar de la enfermedad como tema de cualquier texto que acometiese. Por eso, y debido a mi estado emocional, en alguna medida había querido frenar la pulsión de la escritura creativa. Sin embargo, creo que ella se abrió camino por sí misma a través de mí. En un hermoso artículo que reflexiona sobre los trabajos de tres poetisas que se saben cercanos a la muerte, la poeta y filóloga argentina Denise León explica:

La mayoría de los cuerpos heridos o enfermos, innumerables y vulnerados en las más variadas formas posibles, no llegan a trascender —como individuos— el espacio social en el que viven. Sin embargo, algunos cuerpos heridos —a rastras con su dolor, su enfermedad y su impotencia— son asediados por la palabra, se vuelven objetos de una construcción cultural que los va transformando en poemas, representaciones simbólicas, palabra viva. (León, 2012: 55)

Creo que esto me sucedió de alguna manera; se puede decir que mi cuerpo se vio “asediado por la palabra” casi a mi pesar. Así, mientras estuve enferma fui escribiendo algunos pensamientos que a duras penas pueden llamarse poemas, pero que me confortaban enormemente. Mientras los escribía no había ninguna voluntad, diría que ni siquiera sospecha, de que se convirtiesen en una colección. Sin embargo, una vez pasó aquel periodo los revisé y constaté que formaban una unidad de sentido que podría valer la pena, quizás, ofrecer para la lectura. Por fin decidí compilarlos en una colección, que di en llamar *Elogio de la tabla de surf y otros poemas desde el cáncer de mama* (Alonso-Breto, 2021a).⁶ La artista visual Sabrina Atanasiu se encargó de ilustrarla.⁷ Quizás vale la pena comentar brevemente la estructuración del volumen. Los poemas no están ordenados con arreglo a la progresión del

⁶ Algunos de estos poemas se han publicado en revistas. Véanse Isabel Alonso-Breto (2020), “Feeling and Healing in Languages”, *Coolabah*, 30: 120-7) y los distintos poemas publicados en diversos números del boletín de la *Association for the Study of Australasia in Asia (ASAA)* (2020, 2022 y 2024).

⁷ Sabrina Atanasiu es mi hija. Aprovecho para agradecerle este bellissimo regalo. Algunos de sus trabajos se pueden ver en @sabrinaatanasiu; véanse en el anexo varias ilustraciones del libro. También quiero agradecer a todos los miembros de mi familia, y a tantas amigas y amigos, su especial acompañamiento y amor durante ese periodo.

tratamiento y convalecencia, sino que siguen el orden alfabético de sus títulos. Opté por esta forma de organización movida por la sensación de que de este modo serían más fieles al batiburrillo de emociones, ideas y sentimientos que bullen en el espíritu de la mujer enferma. Tras algún vano intento de encontrar un editor, opté por la autoedición. Decidí darme ese capricho porque cuando se convive con “The Sea Word”, tanto en pleamar como cuando va bajando la marea, la filosofía que se impone es la de procurarse a sí misma las máximas satisfacciones posibles. Este imperativo *carpe diem* está estrechamente relacionado con ese otro imperativo de inmediatez que necesariamente se apropia de cada momento del día, y que mencionaba más arriba. Se trata, por así decirlo, de vivirlo todo más y mejor, y ver mis poemas impresos suponía una suerte de premio para mi pretendido saber estar mientras me debatía con “The Sea Word”. Después ha multiplicado mi satisfacción el hecho de que constatar que su lectura ha podido ayudar a otras mujeres y personas enfermas, y a menudo interesar a quienes no lo están. De ahí, también, este texto.

El título de la colección, *Elogio de la tabla de surf y otros poemas desde el cáncer de mama*, obedece a una remota metáfora que busca poner en relieve la similitud entre el difícil equilibrio que supone el manejo de una tabla de surf con la situación de especialísima vulnerabilidad que impone la enfermedad. Aunque acaso se intuya en el contexto del poemario, esta idea no se refleja de manera directa en el poema que da título a la colección, que es este (Alonso-Breto, 2021a: 40):

Una tabla de surf contiene siempre
un luminoso relato
pues es un instrumento certero
para la imaginación

Piénsese apenas
en lo improbable y hermoso
de la mera idea:
un tablón de madera
para cabalgar el mar
un pedazo de corcho
para arrodillar las olas
Somera tecnología punta
para alborozar los sueños

No es un poema explícito en cuanto a su contexto o su intención, pero confío en que invoca tanto la inestabilidad que provoca la enfermedad como

el valor de la poesía, en este caso materializada en una tabla de surf, como herramienta para capearla y para mantener un confortante sentido de salvaguarda y de alegría de vivir, a saber: *Dum vivimus vivamus*.

Para dar una mayor idea del tono de la colección, reproduciré también unas líneas de un segundo poema. Forma parte de un tándem en el que la primera pieza, titulada “El hospital de día —ellas y ellos—” (Alonso-Breto, 2021a: 30-31), está dedicada al personal sanitario. El segundo poema está dedicado a las personas enfermas de cáncer que visitan el hospital periódicamente para recibir su dosis de tratamiento quimioterapéutico. Se trata de “El hospital de día —nosotros—” (32-34), y termina así:⁸

*En fem part
 Ci siamo
 On est toujours là
 We are still here
 Wir sind
 Wir sind*

Y eso es
 Un milagro
 Eso es, simplemente
 Un milagro

Creo que el denominador común de los poemas de *Elogio de la tabla de surf* es la simple celebración del momento puntual, el elogio de un latido vital que se encarna en cada segundo como un náufrago se aferraría a un tablón de madera en mitad del océano, por muy burda o áspera que sea su textura. A mi entender, el arte del surf requiere de una compostura y una serenidad metafóricamente equiparables a las que se necesitan, y que tanto cuesta mantener, cuando se es plenamente consciente de que la vida está en jaque. Quizás por eso elegí esta metáfora en lugar de la de ese náufrago que se aferra al tablón salvador, pese a que ambas están muy conectadas en un sentido muy obvio.

Así, la traducción y la escritura, esta última casi sin mi voluntad, vinieron en mi auxilio cuando más las necesitaba. Pues bien, tras el fragor de la tormenta, dos importantes cambios se produjeron una vez retomada mi vida profesional. Como no podía ser de otro modo, también esta se ha visto

⁸ Junto con otras piezas de la colección, este poema puede leerse completo en la sección de creación de este número de *Lectora*, donde aparecen versiones en inglés y catalán además de en castellano.

alterada por la enfermedad, en la resaca de esos largos momentos de dolor y temor, reposo y reflexión en que, como lo formulaba Virginia Woolf, “el panorama general de la vida es tan remoto y bello como la costa vista desde un barco en alta mar” (2014: 31). La investigación y la docencia, los dos ejes vertebradores de mi empeño profesional, cobraron un nuevo cariz cuando me descubrí convertida en una superviviente, un término que me impactó aprehender desde esta nueva perspectiva.

Mientras baja la marea

Investigar el cuidado desde la poesía

Mi investigación siempre había estado guiada por un impulso de justicia social, razón por la que elegí centrarla en el área de los estudios poscoloniales. Pues bien, mi tropiezo con “The Sea Word” no solo reafirmó la voluntad de denunciar las situaciones de desigualdad e injusticia, sino que me animó en la búsqueda de nuevas líneas y modos de investigación que redundasen en el beneficio social de la manera más directa y efectiva posible. Me pareció, también, que mi propia experiencia de la enfermedad podía, quizás incluso debía, ser integrada en mis líneas de trabajo. Esto me animó a llevar a cabo algunas lecturas en el ámbito de las humanidades médicas, pero sobre todo a abundar en un paradigma que me ha fascinado desde que lo descubrí mientras estaba convaleciente: la ética del cuidado, ese constructo teórico iniciado en los años ochenta por las feministas de segunda generación y que en nuestros días está más vigente que nunca. Me propuse entonces trenzar esta visión y misión de la ética del cuidado con mi trabajo en el área de lo poscolonial, una conjunción que ha ido proporcionando algunos resultados (véanse Alonso-Breto, 2019b, 2021b, 2021c, 2023 y 2025)¹⁵ cuyo valor principal seguramente radica en la singular posición de sujeto que en la actualidad encarno como investigadora, esto es, en una encrucijada específica de áreas e intereses críticos.

Pues bien, sin perder de vista estos presupuestos teóricos (es decir, sin descuidar la intersección entre los estudios poscoloniales y la ética del cuidado como marco teórico general), en la actualidad mi investigación lleva algún tiempo intentando virar hacia territorios más poéticos y experimentales y, quizás, si esto es posible, más personales. Este es un extravío todavía en ciernes, del cual este ensayo busca ser un resultado inicial. En este sentido, me han interesado mucho las propuestas de distintas autoras sobre lo que ha dado en llamarse *poetic inquiry*, o “investigación poética”, una metodología cada vez más empleada en el ámbito de las ciencias sociales, y que Luis González-Gutiérrez define como “la utilización de la poesía en tanto recurso narrativo que se presenta en algún momento del proceso de investigación” (2017: 116). No he sabido ponerla en práctica todavía, salvo que se considere que citar

algunos poemas propios en este ensayo responde a ello. Aunque, ¿es esto suficiente? Diría que no es el caso, que este texto no responde a la metodología de “investigación poética” tal y como la definía más arriba. Cabe señalar, de todos modos, que parece difícil avanzar a buen paso en esta dirección, ya que en general el entorno académico no se muestra preparado para aceptar sin ambages una metodología de investigación que, sin embargo, está dando resultados muy interesantes, como demuestran Fitzpatrick y Fitzpatrick (2020) y Galvin y Prendergast (2016), entre otros.

Se trata de vías muy sugerentes, amplias y llenas de posibilidades. Mientras que he acometido distintas iniciativas y trabajos en esta dirección, constato que se trata de un camino lento, y que me propongo disfrutar a este ritmo pese a las muchas urgencias de la vida académica (y de la vida contemporánea más generalmente). Para esto, me acojo a la fantástica propuesta que las académicas canadienses Maggie Berg y Barbara K. Seeber han hecho en *The Slow Professor: desafiando la cultura de la rapidez en la academia* (2022), de elocuente título, y cuya lectura no he dejado de recomendar.

En definitiva, distintas corrientes teóricas y metodológicas han conseguido fascinarme en relación con mi nueva situación de superviviente, que según constato me confiere una nueva sensibilidad. Se trata de una sensibilidad que todavía no he conseguido articular cabalmente (aunque este es un intento en esa dirección). Percibo, en todo caso, que me acerca a un entendimiento más fresco de la actividad académica, una voluntad de escapar a corsés expresivos y metodológicos que contra mi voluntad y de manera inconsciente he ido adquiriendo con el paso de los años en el medio universitario. Se diría que hay un deseo de recuperar esas genuinas semillas de curiosidad que me llevaron a dedicarme a este empeño, seguramente común con muchas de las lectoras y lectores. Intuyo que deseo regresar a las raíces primeras de mi vocación de investigación y escritura. En cualquier caso, el proceso de búsqueda —esta vuelta de tuerca investigadora sobre mi investigación— está en marcha y es un atractivo camino por recorrer.

Enfermedad y docencia

La docencia es otro ámbito donde ese fortuito tropezón con “The Sea Word” alteró mis rutinas. Desde que superé la enfermedad y me reincorporé a las clases, he intentado esforzarme al máximo en el cuidado de alumnas y alumnos. En esto siempre había puesto todo el empeño posible, pero ha pasado a ocupar una posición aún más central en mis objetivos diarios. Por otra parte, la atención y la dedicación a nuestro estudiantado se ha convertido en una obligación absoluta desde la pandemia, pues con frecuencia les acarree situaciones muy duras, como sabemos. Junto a esto, he introducido el cuidado

como un concepto esencial en mi docencia universitaria, tanto desde la perspectiva metodológica como en la aproximación crítica a los contenidos.

Por otra parte, he iniciado una nueva actividad: se trata de los talleres de poesía que he comenzado a impartir como voluntaria para la Asociación Española contra el Cáncer.⁹ Me planteé esta actividad inspirada por mi experiencia con la poesía durante mi enfermedad, y asimismo realicé un esfuerzo de investigación sobre el tema. De este modo, descubrí los presupuestos teóricos y metodológicos en torno de la poesía-terapia desarrollados por Nicholas Mazza, y por otros profesionales tanto de la crítica literaria como de la medicina.¹⁰ En efecto, como demuestra lo expuesto más arriba en relación con mi propio proceso de cáncer, el valor terapéutico de la escritura ha sido sobradamente probado: “No corresponde exclusivamente a los escritores profesionales el privilegio de plasmar sus experiencias en el papel. La escritura es potencialmente terapéutica en cualquier persona que decida practicarla”, concluye Oswaldo Chávez Vaca (2021: 215). En el mismo texto, el crítico ecuatoriano ofrece una reflexión sobre la función de la escritura que nos acerca a la cita de Susan Sontag que abría este capítulo, y que abunda, a su vez, en la imagen de la persona enferma como náufrago superviviente, subrayando el valor de la poesía como herramienta de sanación:

Dependiendo de la seriedad del cuadro clínico, la enfermedad puede convertirse en un hito capaz de marcar un antes y después en la vida personal. Es posible encontrar ese cambio en la escritura, pues aparece a modo de naufragio, mostrando un tipo de quiebre con la vida previa. Los autores o autoras exponen sus dudas sobre lo que les ocurre y sobre el futuro, y de forma implícita o explícita, suelen dejar en claro que ya no son las mismas personas. Después tendrán que adaptarse, reconstruirse con lo que ha podido ser salvado del naufragio y aceptar el nuevo lugar que

⁹ Aprovecho para agradecer a esta asociación la oportunidad de llevar a cabo este voluntariado bajo su auspicio. También, por supuesto, a las y los participantes de los talleres quincenales de poesía “Olla de Palabras” y “Bagul de Lletres”, ofrecidos durante los cursos académicos 2022-2023 y 2023-2024, respectivamente. Los talleres se impartieron en la sede de la Asociación Española Contra el Cáncer en Barcelona. Sobre los distintos talleres que organiza esta asociación, donde se enmarcan estas iniciativas bajo el epígrafe “Club Social”, véase la página web <www.contraelcancer.es/es/talleres>.

¹⁰ Véase, por ejemplo, Hamington y Rosenow (2019). Especialmente interesantes son las publicaciones de la Hippocrates Initiative for Poetry and Medicine, presidida por Luz Mar González Arias, editora del presente volumen (<www.hippocrates-poetry.org/>).

ocupan en el mundo. Los versos serán una ayuda para reflexionar y sobrevivir. (Chávez Vaca, 2021: 2015)

El propio juramento hipocrático enfatiza la función del componente humanístico de la medicina, como recuerda Danny W. Linggonegoro en un artículo titulado “How doctors Use Poetry”, donde el a la sazón estudiante de esta disciplina revisa varias experiencias que certifican la mejoría de los pacientes a quienes se ofrecen actividades sobre poesía, ya sea la escucha o la propia escritura (2018). También otras investigaciones, como las llevadas a cabo por Gozashti et al. (2017) y Pouran et al. (2020), demuestran que la exposición sistemática al hecho poético procura beneficios a las personas enfermas, en estos casos, en concreto, de cáncer de mama.

Sin embargo, pese a que todo este bagaje teórico me ha sido de gran utilidad, he de señalar que la finalidad del programa en el que se inscriben los talleres que ofrezco como voluntaria no es terapéutica, sino que tiene un cariz eminentemente socializador y dinamizador. Lo que buscan estos talleres es facilitar el establecimiento de relaciones positivas con su entorno y con otros en el caso de personas enfermas o afectadas de distintos modos por la enfermedad (ya sean supervivientes, familiares o cuidadoras y cuidadores). La finalidad terapéutica propiamente dicha queda de este modo excluida de los propósitos de los talleres, y mi contribución consiste en una dinamización cultural ofrecida desde el campo de la filología y la literatura, esto es, mediante el vehículo de la poesía.

En cualquier caso, pese a no tener una finalidad propiamente terapéutica, el taller nos proporciona a todas las participantes (mayoritariamente mujeres) importantes momentos de convivialidad y de bienestar. No es mi objetivo relatar aquí esta experiencia en detalle, pero quiero compartir algunas impresiones. Por ejemplo, remarcar que los resultados de los talleres no son solo de carácter material, como el poema que compartiré en unas líneas, sino que estos encuentros nos proporcionan también, y este es su beneficio principal, grandes dosis de bienestar emocional difícilmente cuantificables, tanto a las participantes como a mí —otra superviviente que también necesita seguir aferrándose a imaginarias tablas de surf poéticas.

De entre los resultados materiales del taller, compartiré aquí un poema con el permiso de su autora, Nuria García, una mujer que cuando lo escribió atravesaba los momentos más críticos del tratamiento de quimioterapia contra el cáncer de mama. El poema no tiene título:

Tener cáncer no es cómodo, pero tampoco
Está tan mal. El tiempo se volvió eterno
Y puedo dormir y pasear
¿Pararte a qué? ¿Cuándo? ¿Cómo?
Pararse a nada. A respirar. Como el árbol,
Como el río zigzaguea hasta el mar.
No es fácil tener cáncer en la ciudad
Falta verde, falta cielo. ¡Suerte que puedo escapar!
Tengo nostalgia del bosque y del olor a humedad.
A menudo fantaseo con enterrarme y brotar
Y ser una Nuria nueva llena de vitalidad
Con ojos llenos de estrellas y que, por fin, viven en paz.

Cada una a su manera, las personas participantes en el taller de poesía son —somos— personas heridas por el dolor, la incertidumbre y el miedo. Pero en este poema de Nuria traspasa una vulnerabilidad coloreada por la esperanza. Danny W. Linggonegoro explica que, mientras la música y la literatura consiguen estimular y beneficiar a las personas enfermas, el género poético es el que consigue incrementar su positividad de manera más palpable y hasta cuantificable (2018). Este es quizás uno de los beneficios añadidos del taller, que como digo busca, principalmente, entretener y dar solaz a personas que en el entorno dramáticamente neoliberal en que nos desenvolvemos en ocasiones tienen una vida social disminuida o inexistente, o que simplemente pueden beneficiarse de la compañía puntual de personas que atraviesan situaciones similares a la suya.

En última instancia, los talleres de poesía y el hecho de la escritura en general nos aproximan a la posibilidad de erigirnos en sujetos de nuestra propia realidad. Para decirlo con palabras de Oswaldo Chávez Vaca, “[l]a enfermedad puede golpear en el momento menos inesperado y con la escritura el paciente tiene la posibilidad de recuperar su voz en un intento por recobrar, de alguna forma, el control de su destino” (2021: 215). Poniendo en juego ambas ideas, el taller de poesía para mujeres —y hombres, aunque que en general se muestran menos inclinados a asistir— que viven en más o menos estrecha relación con el cáncer, consigue, tal y como pretende, potenciar el tejido social entre personas especialmente sensibles, pues en estos encuentros el sujeto poético, es decir, las participantes del taller, comparten “un yo traspasado por la vulnerabilidad del cuerpo y el apremio existencial” (Kotow, 2010: 95).

Conclusiones: bajamar

Denise León cita al poeta Gonzalo Millán cuando, en su libro *Veneno de escorpión azul*, que completó pocos meses antes de morir en 2006, este escribía: “Una grieta me separa de los sanos, los saludables, los salubres; la tierra común hasta ayer se ha partido en dos como una barranca” (2012: 60). La imagen de una frontera divisoria entre dos maneras de estar en el mundo se vuelve a repetir aquí, como lo hizo en las citas de Sontag, Woolf y Chávez Vaca. En mi caso, afortunadamente, la medicina moderna pudo recomponer esa tierra común y devolverme al territorio de los salubres —siempre precario de todos modos. De paso, el proceso de sanación reconstituyó también mi relación conmigo misma, y muy concretamente con mi cuerpo, al que agradezco profundamente la posibilidad de seguir viva. Así termina un relato que publiqué tras el proceso y que también, al cabo, es como mi colección de poemas una sucesión de pensamientos: “En fin, el gran protagonista de todo esto es mi cuerpo, no lo olvido. Es, en realidad, una bonita historia de reencuentro” (Alonso-Breto, 2018b: 73).

Este reencuentro con mi cuerpo se articuló en gran medida mediante el contacto con la poesía, mediante la recuperación del protagonismo de uno y otra —mi cuerpo; el poema— que quizás se había eclipsado, a mi pesar, en el ajetreado devenir de la vida adulta y profesional. Recuperar la traducción y la escritura de poesía, e incorporar en la investigación y en la docencia nuevas perspectivas que se desprendieron de la experiencia traumática del asalto del cáncer, “The Sea Word”, me ayudaron y me ayudan a seguir adelante de una manera distinta, significativa en el nuevo panorama y sentir vital que surgió del entretreerse de mis días con esa palabra y esa circunstancia. El hecho poético actuó como mi improvisada balsa contra el naufragio, como una tabla de surf que me ayudó a afinar mi sentido del equilibrio y poder capear el temporal. Desde distintas encarnaciones, la poesía se erigió para mí en una incomparable herramienta de cuidado. Y en los talleres de poesía que comparto con personas enfermas y supervivientes, aunque tengan una finalidad lúdica, la poesía contribuye a aligerar la compañía o el acecho de “The Sea Word”. Creo que este excursio mío se puede hacer extensivo a la experiencia de muchas mujeres, y por supuesto hombres, que han visto sus vidas alterarse drásticamente al contacto con la enfermedad. Quiero pensar además que, puesto que algunas lectoras y lectores de este texto se habrán de enfrentar a ella en algún momento de sus vidas, quizás estas sucintas ideas puedan resultar de interés o modesta referencia en este respecto.

Cerraré este texto con un último poema de *Elogio de la tabla de surfy otros poemas desde el cáncer de mama*, titulado “Corasón partió” (Alonso-Breto, 2021a: 22). No es un poema de desesperanza, sino todo lo contrario. Es un

poema de cautela y de conciencia. Es un poema de agradecimiento y de permanencia. Es, sobre todo, seguramente, una petición de gracia:

Me arrancaron, escuchad,
de las garras de la muerte

Fui ruina
Fui pavor
Fui llanto
Fui, casi, la nada

Pero me arrancaron de las garras de la muerte

Y ahora vivo dividida
entre la luz
de la gracia
y el terror de que regrese
otra vez
como un lobo hambriento
la terrible amenaza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso-Breto, Isabel (2018a), "Riding the Sea Word", *The Polish Journal of Aesthetics*, 51 (4): 133-45.
- (2018b), "Nosotros", *Raudem: Revista de Estudios de las Mujeres*, 5: 262-76.
- (2019a), "Poesía y traducción: Exilio, auxilio", *Siembra solo palabras*, Barcelona, Navona: 273-78.
- (2019b), "Sunil Yapa's *Your Heart is a Muscle the Size of a Fist*: Protest, Fiction and the Ethics of Care", *American Studies in Scandinavia*, 51 (2): 3-23.
- (2021a), *Elogio de la tabla de surf y otros poemas desde el cáncer de mama*, Barcelona, Amazon/Helicóptero.
- (2021b), "The Ethics of Care in the No Fire Zone: Anuk Arudpragasam's *The Story of a Brief Marriage*", *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 43 (1): 72-88.

- (2021c), “On a Personal Note: Meditations upon Care while Translating “The Management of Grief”, *Transcultural: A Journal of Translation and Cultural Studies*, 13: 49-54.
- (2023), *Ética del cuidado y novela postcolonial: Dos lecturas con cuidado*, Palma, Edicions UIB.
- (2025), “Connected by Tunnels of Light: Reading Care in *Anil’s Ghost*”, *Between Homelands in Michael Ondaatje’s Fiction*, Harish Mehta y Julie Mehta (eds.), Londres, Routledge.
- Aronson, J. K. (2000), “Autopathography: the Patient’s Tale”, *BMJ*, 321: 1599-02.
- Berg, Maggie y Barbara K. Seeber (2022), *The Slow Professor: Desafiando la cultura de la rapidez en la academia*, Beltrán Jiménez Villar (trad.), Granada, Editorial Universidad de Granada.
- Chávez-Vaca, Wladimir (2016), “Cuando el paciente se vuelve biógrafo. Las narrativas de la enfermedad en *Una caricia de Dios*”, *Dialogía*, 10: 237-59.
- (2021), “Versos para sobrevivir. Naufragio y poesía en Aleyda Quevedo y Juan Secaira”, *Revista Letral*, 26: 195-217.
- Cheran (2012), *A Second Sunrise*, Lakshmi Holmström y Sasha Ebeling (eds. y trads.), Nueva Delhi, Navayana.
- (2019), [Siembra solo palabras](#), Isabel Alonso-Breto (trad.), Barcelona, Navona.
- Ellis, Carolyn, Tony Adams y Arthur P. Bochner (2010), “Autoethnography: An Overview”, *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12 (1).
- Fitzpatrick, Esther y Katie Fitzpatrick (2020), *Poetry, Method and Education Research: Doing Critical, Decolonising and Political Inquiry*, Londres, Routledge. Galvin, Kathleen T. y Prendergast, Monica (eds.) (2016), *Poetic Inquiry II: Seeing, Caring, Understanding. Using Poetry as and for Inquiry*, Rotterdam, Sense Publishers.
- González-Gutiérrez, Luis F. (2017), “La poesía y sus recursos literarios como metodología cualitativa”, *Enfermería: Cuidados Humanizados*, 6: 114-20.
- Gozashti, Mohammad Ali, et al. (2017), “Improvement in patient-reported outcomes after group poetry therapy of women with breast cancer”, *Social Determinants of Health*, 3 (2): 58-63.
- Hamington, Maurice y Ce Rosenow (2019), *Poetry and Care*, Nueva York, Palgrave.
- Kottow, Andrea (2010), “Literaturas enfermas y enfermedades literarias: mapas posibles para la literatura chilena”, *Discursos/prácticas*, 3: 91-101.
- Kottow, Andrea K. y Michael H. Kottow (2007), “The disease-subject as a subject of literature”, *Philosophy, Ethics, and Humanities in Medicine*, 2 (10): 1-6.
- León, Denise (2012), “El cuerpo herido: Algunas notas sobre poesía y enfermedad”, *Telar* 10: 53-74.

Linggonegoro, Danny W. (2018), "How doctors use poetry", *Nautilus*, 26/09/2018, <nautil.us/how-doctors-use-poetry-237211>

Mazza, Nicholas (2017), *Poetry Therapy: Theory and Practice*, Londres, Routledge.

Pouran, Daboui, et al. (2020), "Quality of Life and Hope Assessment in Women with Breast Cancer After Poetry Therapy as a Psychotherapy Method: A 6-Month Follow-Up Study", *International Journal of Cancer Management*, 13 (1).

Sontag, Susan (1978), *Illness as Metaphor*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.

Woolf, Virginia (2014), *De la enfermedad*, Ángela Pérez (trad.), Madrid, José J. de Olañeta.



ANEXO: ILUSTRACIONES

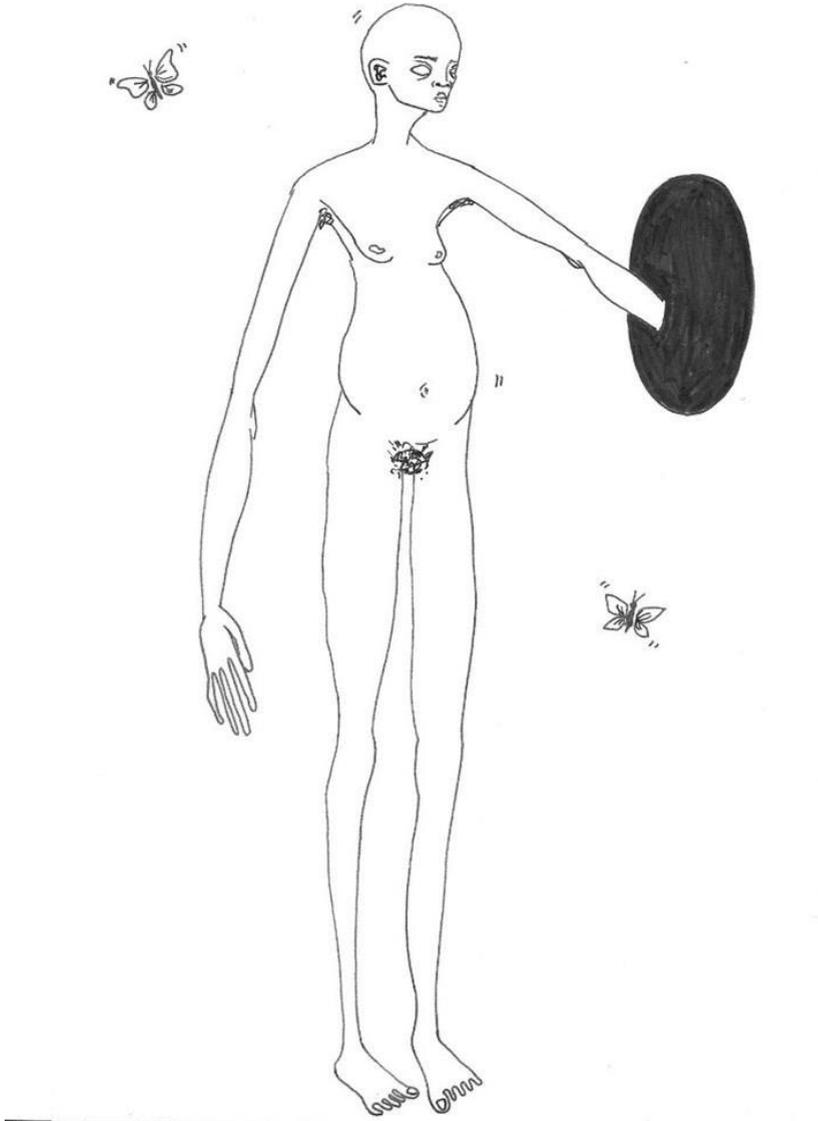


Fig. 1: Sabrina Atanasiu, "El otro lado" (2021)



Fig. 2: Sabrina Atanasiu, "Elogio de la tabla de surf" (2021)



Fig. 3: Sabrina Atanasiu, "Verdad" (2021)

Isabel Alonso-Breto

TRES POEMAS

De Elogio de la tabla de surf y otros poemas desde el cáncer de mama (2021)

Amado mío

Me apresto a convocar
Toda la paz
Toda la sabiduría
Todo el humor
Toda la camaradería
Y el amor
Y la compasión
Y la memoria
Y ponerlos a tus pies
A tu servicio
Amado mío
Cuerpo mío

Amado mío

Here I stand, ready to summon
All the peace
All the wisdom
All the jokes
The companionship
The compassion
And the memories
And put them all at your feet
At your service
My body
My handsome

Amado mío

I m'apresso a convocar
Tota la pau
Tota la saviesa
Tot l'humor
Tota la companyonia
I l'amor
I la compassió
I la memòria
I posar-los als teus peus
Al teu servei
Amor meu
Cos gentilíssim

El hospital de día —nosotros—

O quizás sea mejor empezar
por hablaros de nosotros
las enfermas y los enfermos
que llegamos allí desvalidos
más asustados de lo que habíamos
estado nunca
débiles por el nuevo tipo de
alimentación, al que nos
asimos con desesperación
perdiendo peso de manera
dramática, de puro terror
intentando mantener
la compostura
e incluso el humor
aunque querríamos llorar
como niños
alopécicos, o a punto de
estarlo
hidratados, porque obedecemos
a pies juntillas
las órdenes del doctor
y las sugerencias de la amable
enfermera de seguimiento
sonrientes a menudo
porque a pesar de todo
al mal tiempo buena cara
confiados, qué otra cosa
podemos hacer
sino confiar en que
“seremos curados”
en un fiat similar al de
la creación. En un giro
frankenstiniano de la
medicina moderna.

Llegamos, en fin, indefensos
solos o acompañados
pertrechados de algo para
leer o escuchar
y sin ninguna duda
en la mayoría de los casos
exceptuando algunos ancianos
gloriosos
todos blandiendo con remarcable tesón
nuestro teléfono móvil
que nos da la garantía que
existimos
que estamos conectados con el mundo
que formamos parte:

En fem part

Ci siamo

On est toujours là

We are still here

Wir sind

Wir sind

Y eso es

Un milagro

Eso es, simplemente

Un milagro

The Day Hospital —Us—

Perhaps I should rather begin
by talking about us
us, the sick, men and women
who arrive there exposed
vulnerable
more scared than ever
weak due to the new type

of diet, which we hold on to
with desperation
losing weight in dramatic
manner, out of pure fright
trying to keep
our composure
and even good humour
even though we would want
to start crying like children
alopecic, or nearly so
overhydrated, since we take
our oncologist's dictates
and the steadfast nutritionist's
suggestions
at face value
sporting smiles mostly
because in spite of it all
every cloud grows its own
silver lining
trustful, as what else
can we do but confide
that we shall truly "be cured"
in a fiat akin to that of creation
in a frankensteinian turn
of modern medicine.
We get there, you see, defenceless
on our own or in company
carrying some gadget with us
to read or listen to with devotion
and without any doubt
in most cases
(except for some glorious elderly)
we all brandish with
determination
our mobile phone
that gives us the warrant

that
we exist
that we are tuned to the world
that we are here

En fem part
Ci siamo
On est toujours là
We are still here

Wir sind
Wir sind

And that is
A miracle

That is, simply
A miracle

L'hospital de día —nosaltres—

O és potser millor començar
Parlant-vos sobre nosaltres
els malalts i les malaltes
que hi arribem desvalguts
espantats com mai
somiarem
febles pel nou tipus
d'alimentació, on ens
abraonem amb delit
perdent pes de manera
dramàtica, tips de paüra
mirant de guardar
les formes
i el sentit de l'humor
encara que voldríem plorar

com nadons
alopècics, o bé a punt
 d'esdevenir-ne;
hidratats, perquè obeïm
a peus clucs
les indicacions de l'oncòleg
i els suggeriments de la dolça
infermera de seguiment
somrients manta vegada
perquè malgrat tot
al mal temps bona cara
confiats, doncs què d'altre
podríem fer
sinó confiar que
"serem curats"
en un fiat similar al de
la creació. En un gir
frankenstinià de la
medicina moderna.
Arribem tot plegat indefensos
sigui sols que acompanyats
empunyant qualsevol gadget
per llegir o per escoltar
i sense cap dubte
sovint
-excepte aquella persona gran
i gloriosa-
brandem amb austera tenacitat
el nostre telèfon mòbil
que ens dona la garantia que
existim
que estem connectats amb el món
que en fem part:

*Seguimos aquí
Ci siamo*

On est toujours là
We are still here
Wir sind
Wir sind

I això és un miracle
Això és
Simplement
Un miracle

Entre dos eras

Día de hoy
homenaje a quienes me
precedieron
homenaje a quienes me
 seguirán

Entre dos eras
navego mi enfermedad
como un frágil velero
en un cruce de corrientes

Determinada
Testaruda como ese barquito
Enhiesta frente a la dificultad

Confiando

Between Two Eras

Right to-day let me pay homage
to those who were here before
homage to those who'll follow
our traces

Between two eras
sailing this illness
as a delicate boat
in the crosscurrent

Determined
stubborn like that fragile ship
upright against difficulty

In faith

Entre dues eres

El dia d'avui reto homenatge
als qui em
precediren
homenatge als qui em
seguiran

Entre dues eres
navego la malaltia
com un fràgil veler
en una cruïlla de corrents

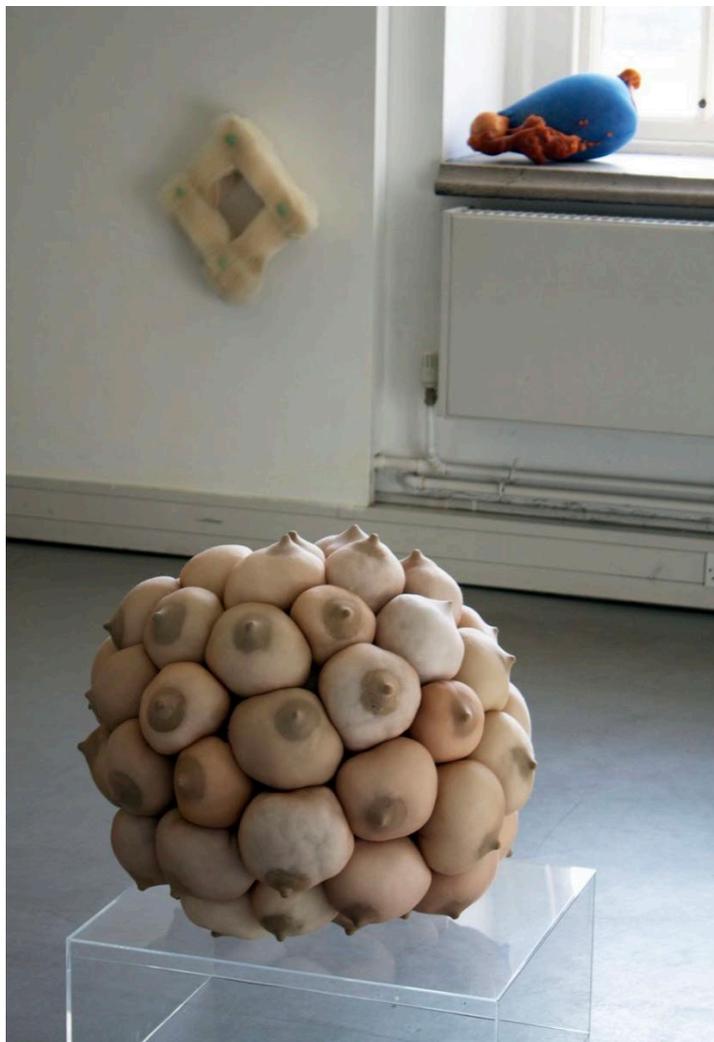
Decidida
Caparruda com aquest vaixell
Ferma davant de la dificultat

Confiant

ISABEL ALONSO-BRETO
Universitat de Barcelona

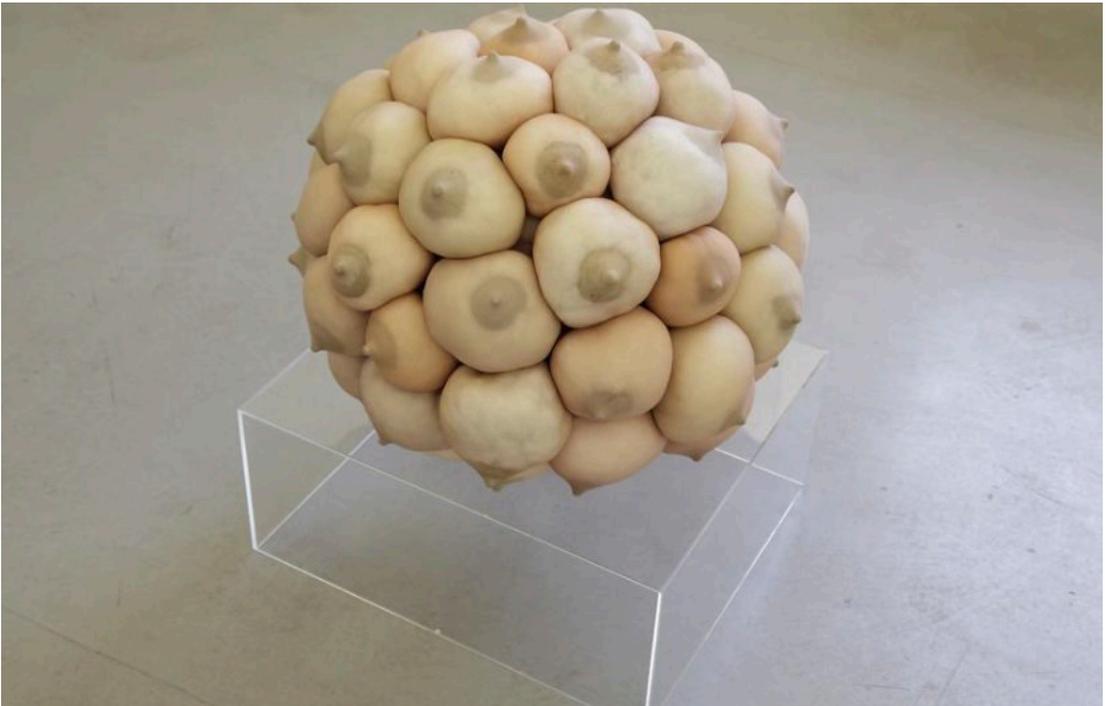
Susan Bleakley

REDUCED TO NOBODY



407

Bleakley, Susan (2024), "Reduced to Nobody", **Lectora**, 30: 407-409. Fecha de publicación: 31/10/2024. D.O.I.: 10.1344/Lectora2024.30.31. ISSN: 2013-9470. © Susan Bleakley. Licencia de Reconocimiento NoComercial SinObraDerivada de Creative Commons (CC BY-NC-ND 3.0).





Esta escultura fue parte de la exposición “Being at the Edge, the Edge of Being” (2013), que tuvo lugar en la Stephen Lawrence Gallery, Universidad de Greenwich, Londres.

SUSAN BLEAKLEY
susanbleakley.org.uk
[@susan.bleakley](https://www.instagram.com/susan.bleakley)

Elisa Torreira

TRES POEMAS

1

Y si el duelo fuese —después de la plegaria— un pájaro pintado,
o las uñas de un gato te cruzasen la cara, y sintieses
cómo resbala el calor de la sangre y su tortura
¿A quién le arrancarías la piel para aliviar el dolor que la muerte deja?

.....
.....
.....
.....
.....
.....Silencio.

2

Experta en medir la distancia hasta la muerte
encontró la vida: breve triste sin vivir.

3

Lo presente
—digamos ahora—
Este instante y su mordiente
al comienzo de un línea herida.
No para tallar una lápida.
Porque luego vendrán:
El veredicto del viento sobre las hojas
y
el filo de un cuchillo
cortando la rama y a sus pájaros.
Pero no ahora.

ELISA TORREIRA
elisorreira.com
[@elisorreira](https://www.instagram.com/elisorreira)

NORMES DE PUBLICACIÓ I
DRETS D'AUTORIA

NORMES DE PUBLICACIÓ I DRETS D'AUTORIA

Tots els textos enviats passen per un procés de revisió editorial d'un mínim de dues avaluacions externes anònimes (*blind peer review*). Les valoracions són enviades a les autores o autors per mitjà de les coordinadores editorials.

Els articles han de ser originals. Poden ser escrits en català, castellà, gallec, euskera, anglès, francès, italià o portuguès. S'han d'enviar en suport informàtic, preferiblement en word o rtf.

L'extensió màxima dels articles i entrevistes és de 40.000 caràcters (amb espais). Per a les ressenyes és de 6.000 caràcters (amb espais). Les ressenyes, a més, no inclouran ni peus de pàgina ni referències bibliogràfiques.

Els textos poden correspondre als apartats següents: "Miscel·lània" (assaig sobre qüestions de gènere), "Ressenyes", "Creació" i "Entrevistes". Les notes, que no podran ser exclusivament bibliogràfiques, aniran a peu de pàgina.

Les referències bibliogràfiques de les citacions aniran a dins del text i s'indicarà entre parèntesis el cognom de l'autor/a, any de publicació i pàgina. Exemple: (Riera, 2006: 14-6).

Les citacions de més de cinc línies aniran en un paràgraf nou, separades del text per una línia en blanc abans i després, sense cometes.

La bibliografia (només la citada en el treball) anirà al final per ordre alfabètic. Les referències hauran de citar-se com s'indica a continuació:

Llibres: Cognom, Nom (any de publicació), *Títol*, Ciutat, Editorial.
Exemple: Bartrina, Francesca (2001), *Caterina Albert, Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*, Vic, Eumo.

Edicions: Cognom, Nom (ed.) (any de publicació), *Títol*, Ciutat, Editorial.
Exemple: Riera, Carme, Meri Torras i Isabel Clúa (eds.) (2002), *Perversas y divinas*, València, Excultura.

Articles de revistes: Cognom, Nom (any de publicació), "Títol", *Revista*, número: pàgines.

Exemple: Carbonell, Neus (1997), "Feminisme, modernitat i narrativa en Dolors Monserdà", *Lectora*, 3: 19-26.

Capítols de llibres col·lectius: Cognom, Nom (any de publicació), "Títol", *Títol del llibre*, Nom Cognom (ed.), Ciutat, Editorial: Pàgines.

Exemple: Coll, Mercedes (2000), "Crítica cinematográfica y feminismo", *Feminismo y crítica literaria*, Marta Segarra i Àngels Carabí (eds.), Barcelona, Icaria: 159-70.

Documents web: Cognom, Nom (any de publicació [si es coneix]), "Títol del document", *Nom del site*, pàgina (si n'hi ha), Data de consulta. <adreça URL>.

Exemple: Sabadell, Joana (2003), "Xénero e modelos literarios nacionais", *Vieiros. Estudos Galegos*, 30/10/2003. <www.vieiros.com>

Les cites de fonts clàssiques s'adequaran, sempre que sigui possible, a l'establert en els diccionaris:

Glare, P.G.W. (ed.) (1982), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.

Liddell, H.G. i R. Scott (eds.) (1996), *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press.

Els articles i les entrevistes han d'anar acompanyats d'un resum de 8-10 línies i de 3-5 paraules clau en la llengua del text. A més, han d'anar acompanyats de les traduccions, al castellà i a l'anglès (si el text està escrit en una altra llengua), del títol, resum i paraules clau.

En cas que es vulgui aportar alguna imatge, l'autor/a s'ocuparà de la gestió dels drets d'autor corresponents i d'enviar-la en un arxiu separat jpg.

Els autors i les autores conserven els drets d'autoria i atorguen a *Lectora: revista de dones i textualitat* el dret de primera publicació, a partir del qual l'obra serà disponible simultàniament sota una Llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (cc-by-nc-nd) que permet compartir l'obra amb tercers, sempre que aquests en reconeixin l'autoria i la publicació inicial en aquesta revista. Vegeu informació completa:

<revistes.ub.edu/index.php/lectora/about/submissions#onlineSubmissions>

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y DERECHOS DE AUTORÍA

Todos los textos enviados pasan por un proceso de revisión editorial de un mínimo de dos evaluaciones externas. Las valoraciones son enviadas a las autoras o autores mediante las coordinadoras editoriales.

Los artículos deben ser originales. Pueden estar escritos en catalán, español, gallego, euskera, inglés, francés, italiano o portugués. Se deben enviar en soporte informático, preferiblemente en word o rtf.

La extensión máxima de los artículos y entrevistas es de 40.000 caracteres (con espacios). Para las reseñas es de 6.000 caracteres (con espacios). Las reseñas tampoco incluirán notas al pie ni referencias bibliográficas.

Los textos pueden corresponder a los apartados siguientes: “Miscelánea” (ensayo sobre cuestiones de género), “Reseñas”, “Creación” y “Entrevistas”. Las notas, que no podrán ser exclusivamente bibliográficas, irán a pie de página. Las referencias bibliográficas de las citas irán dentro del texto y se indicará entre paréntesis el apellido del autor/a, año de publicación y página. Ejemplo: (Riera, 2006:14-6).

Las citas de más de cinco líneas irán en un párrafo nuevo, separado del texto por una línea en blanco antes y después, sin comillas. La bibliografía (solo la citada en el trabajo) irá al final por orden alfabético. Las referencias deben citarse como se indica a continuación:

Libros: Apellido, Nombre (año de publicación), *Título*, Ciudad, Editorial.
Ejemplo: Bartrina, Francesca (2001), Caterina Albert, Víctor Català. *La voluptuositat de l'escriptura*, Vic, Eumo.

Ediciones: Apellido, Nombre (ed.) (año de publicación), *Título*, Ciudad, Editorial.
Ejemplo: Riera, Carme, Meri Torras e Isabel Clúa (eds.) (2002), *Perversas y divinas*, Valencia, Excultura.

Artículos de revistas: Apellido, Nombre (año de publicación), “Título”, *Revista*, número: páginas.
Ejemplo: Carbonell, Neus (1997), “Feminisme, modernitat i narrativa en Dolors Monserdà”, *Lectora*, 3: 19-26.

Capítulos de libros colectivos: Apellido, Nombre (año de publicación), "Título", *Título del libro*, Nombre Apellido (ed.), Ciudad, Editorial: páginas.

Ejemplo: Coll, Mercedes (2000), "Crítica cinematográfica y feminismo", *Feminismo y crítica literaria*, Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), Barcelona, Icaria: 159-70.

Documentos web: Apellido, Nombre (año de publicación [si se conoce]), "Título del documento", *Nombre de la página web*, página (si la hay), Fecha de consulta. <dirección URL>

Ejemplo: Sabadell, Joana (2003), "Xénero e modelos literarios nacionais", *Vieiros. Estudos Galegos*, 30/10/2003.

<<http://www.vieiros.com>>

Las citas de fuentes clásicas se adecuarán, siempre que sea posible, a lo establecido en los diccionarios.

Ejemplo: Glare, P.G.W. (ed.) (1982), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.

Lidell, H.G. y R. Scott (eds.) (1996), *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press.

Los artículos y las entrevistas deben ir acompañados de un resumen de 8-10 líneas y de 3-5 palabras clave en la lengua del texto. También se acompañará la traducción, al español y al inglés (si el texto está escrito en otra lengua), del título, el resumen y las palabras clave.

En caso de que se quiera añadir una imagen al texto, el/la autor/a se ocupará de la gestión de los derechos de autor correspondientes y de enviar dicha imagen en un archivo .jpg aparte.

Los autores y las autoras conservan los derechos de autoría y otorgan a *Lectora: revista de mujeres y textualidad* el derecho de primera publicación, a partir de la cual la obra estará disponible simultáneamente bajo licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (cc-by-nc-nd) que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan la autoría y la publicación inicial en esta revista. Ver información completa en:

<revistes.ub.edu/index.php/lectora/about/submissions#onlineSubmissions>

SUBMISSION GUIDELINES AND COPYRIGHT NOTICE

All texts are submitted to a reviewing of a minimum of two external evaluations (blind peer review). Some extracts can be sent to the authors.

Articles should not be previously published and can be written in Catalan, Spanish, Galician, Basque, English, French, Italian or Portuguese. Articles are to be sent preferably in Word or rtf.

Articles and interviews should not exceed 40.000 characters (spaces included); for reviews: 6.000 characters (spaces included). Moreover, reviews will not include footnotes nor bibliographical references.

Texts may be included in the Sections "Varia" (essays on gender issues), "Reviews", "Creative Writing" and "Interviews". Footnotes: Solely bibliographic notes will not be accepted. References within the text should include the author's surname, the year of publication and page number(s) within parenthesis. Example: (Young, 1995: 6).

Quotations exceeding five lines should appear in a new paragraph, separated from the text by a blank line before and after, without quotation marks. Bibliography (only works cited in the text) should appear at the end of the article in alphabetical order. References should be cited as follows:

Books: Surname, Name (year of publication), *Title*, City, publishing house.

Example: Bartrina, Francesca (2001), Caterina Albert, *Víctor Català, La voluptuositat de l'escriptura*, Vic, Eumo.

Collective books: Surname, Name (ed.) (year of publication), *Title*, City, publishing house.

Example: Riera, Carme, Meri Torras and Isabel Clúa (eds.) (2002), *Perversas y divinas*, Valencia, Excultura.

Articles in periodical publications: Surname, Name (year of publication), "Title", *Journal*, number: page number(s).

Example: Carbonell, Neus (1997), "Feminisme, modernitat i narrativa en Dolors Monserdà", *Lectora*, 3: 19-26.

Chapter in a collective book: Surname, Name (year of publication), "Title", in *Book title*, Name Surname (ed.), City, publishing house, page number(s).

Example: Coll, Mercedes (2000), "Crítica cinematográfica y feminismo", *Feminismo y crítica literaria*, Marta Segarra and Àngels Carabí (eds.), Barcelona, Icaria: 159-70.

Website: Surname, Name (year of publication), "Title of document", *Name of site*, pages (if present), date of access. <URL address>

Example: Sabadell, Joana (2003). "Xénero e modelos literarios nacionais". *Vieiros. Estudos Galegos*, 30/10/2003.

<<http://www.vieiros.com>>

Citations from classical sources will follow, whenever possible, the stylesheet favored by the following dictionaries :

Glare, P.G.W. (ed.) (1982), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.

Liddell, H.G. i R. Scott (eds.) (1996), *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press.

Articles and interviews should be accompanied by an 8-10 line abstract and 3-5 key words written in the text's language. They should also be accompanied by a translation, into Spanish and English (if the text is written in another language), of the title, abstract and key words.

If the text submitted includes images, the author will be in charge of securing the corresponding copyright and of sending the image(s) in a separate jpg file.

The Author retains ownership of the copyright of the article, unless the contrary is stated, and all rights not expressly granted in this agreement, including the non-exclusive right to reproduce, distribute, perform, and display the article in print or electronic form, and grants to *Lectora: Journal of Women & Textuality* the exclusive rights to print publication of the Article. The work will be available under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works license, by which the article must be credited to the Author and the Journal must be credited as first place of publication. See full information:

<revistes.ub.edu/index.php/lectora/about/submissions#onlineSubmissions>

NÚMEROS ANTERIORS I
CRIDA D'ARTICLES

NÚMEROS ANTERIORS I CRIDA D'ARTICLES

Lectora 1 (1995)

Lectora 2 (1996)

DOSSIER *La Frontera*, a cura de Carme Riera

Lectora 3 (1997)

DOSSIER *La representació de les dones a les literatures hispàniques finiseculars*, a cura de Carme Riera

Lectora 4 (1998)

DOSSIER *Hombres y feminismo*, a cura de Nieves Ibeas

Lectora 5/6 (1999/2000)

DOSSIER *Escriptura de dones a Cuba*, a cura de Diony Durán

DOSSIER *El carnaval dels gèneres als finals de mil·leni*, a cura d'Annalisa Mirizio

Lectora 7 (2001)

DOSSIER *Dones i cinema*, a cura de Giulia Colaizzi

Lectora 8 (2002)

DOSSIER *Psicoanàlisi i diferència sexual*, a cura de Neus Carbonell i Marta Segarra

DOSSIER *Violència de gènere*, a cura de Francesca Bartrina

Lectora 9 (2003)

DOSSIER *Les dones i les idees*, a cura de Rosa Rius i Fina Birulés

Lectora 10 (2004)

DOSSIER *Cuerpos, géneros, tecnologías*, a cura de Meri Torras

DOSSIER *Maria-Mercè Marçal*, a cura de Marta Segarra

Lectora 11 (2005)

DOSSIER *Género y cultura popular*, a cura d'Isabel Clúa

Números anteriors

Lectora 12 (2006)

DOSSIER *Feminismos del siglo XXI*, a cura del Consell de redacció

Lectora 13 (2007)

DOSSIER *Mujer y silencio*, a cura de Beatriz Ferrús Antón

DOSSIER *Jeanne Hersch*, a cura de Rosa Rius Gatell

Lectora 14 (2008)

DOSSIER *Maternitat a l'islam*, a cura de Mercè Viladrich i Javier Socías

Lectora 15 (2009)

DOSSIER *Mujeres y naciones*, a cura de Joana Sabadell-Nieto

Lectora 16 (2010)

DOSSIER *Mujeres en Asia Oriental*, a cura de Pau Pitarch Fernández

Lectora 17 (2011)

DOSSIER *Queerencias. Literaturas hispánicas y estudios LGBTQ*, a cura de Rafael M. Mérida Jiménez

Lectora 18 (2012)

DOSSIER *Desordre i transgressió al món antic*, a cura de Maria Dolors Molas Font

Lectora 19 (2013)

DOSSIER *Carme Riera: el subjecte de la seducció*, a cura de Marta Font i Francesco Ardolino

Lectora 20 (2014)

DOSSIER *The Figure of "the Neighbor" in 19th Century Literature*, a cura de Rodrigo Andrés

Lectora 21 (2015)

DOSSIER *Noir and Female. Women Writers of Crime Novels in the Iberian Peninsula*, a cura d'Elena Losada Soler i Katarzyna Paszkiewicz

Lectora 30 (2024)

Lectora 22 (2016)

DOSSIER *Transnational Indigenous Feminisms*, a cura de Yi-Chun Tricia Lin

Lectora 23 (2017)

DOSSIER *Punk Connections: A Transcultural Perspective*, a cura de Cristina Garrigós i Nuria Triana Toribio

Lectora 24 (2018)

DOSSIER *Pensar con las filósofas: Europa como conflicto*, a cura d'Elena Laurenzi i Cristina Sánchez Muñoz

Lectora 25 (2019)

DOSSIER *¿Una empresa de mujeres? Construir la Re(d)pública de las Letras: editoras iberoamericanas contemporáneas*, a cura de Pura Fernández

Lectora 26 (2020)

DOSSIER *Decorating the Body: Gems, Jewellery, and Body Adornments in Literature*, a cura d'Anne-Marie Evans

Lectora 27 (2021)

DOSSIER *Mujeres centroamericanas: autorías y escrituras dispersas en lo global (1890-1980)*, a cura de Mónica Albizúrez Gil i Tania Pleitez Vela

Lectora 28 (2022)

DOSSIER *Rostros y voces de mujeres de la Edad de Plata*, a cura de José Miguel González Soriano

Lectora 29 (2023)

DOSSIER *Rethinking Hospitality through the Culture, Literature, and Thought of Contemporary US Women of Color*, a cura de Maria Antònia Oliver-Rotger

Números anteriors

En preparació

Lectora 31 (2025)

DOSSIER *En búsqueda de un espacio propio: redes de intelectuales europeas exiliadas en América Latina (1933-1989)*, a cura d'Eugenia Helena Houvenaghel i Paola Bellomi

Es poden consultar la crida d'articles i tots els números anteriors a:

Se pueden consultar la solicitud de originales y todos los números anteriores en:

The call for papers and all previous issues can be accessed at:

<revistes.ub.edu/lectora>

INFORMACIÓ:

Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona

Adolf Florensa s/n. Edifici Florensa

08028 Barcelona

Tel. (+34) 934 034 761

Correu electrònic: comercial.edicions@ub.edu