

estudios humanísticos

filología

43



universidad de león

departamento de filología hispánica y clásica
departamento de filología moderna

ISSN: 0213-1382 (impresa) y 2444-023X (en línea). DOI: 10.18002/ehf

Estudios Humanísticos

Filología

43 [2021]

Estudios Humanísticos

Filología

Nº 43 [2021]

ISSN: 0213-1382 (impresa) y 2444-023X (en línea)

DOI: 10.18002/ehf



universidad
de león

■ Área de Publicaciones

Revista de los Departamentos de Filología Hispánica y Clásica y Filología
Moderna de la Facultad de Filosofía y Letras

León, 2021

ESTUDIOS HUMANÍSTICOS. FILOLOGÍA

Revista de los Departamentos de Filología Hispánica y Clásica y Filología Moderna
Universidad de León

EQUIPO EDITORIAL:

DIRECTORA

Dra. Imelda Martín-Junquera, Universidad de León, España

DIRECTOR ADJUNTO

Dr. Francisco Javier Grande Alija, Universidad de León, España

CONSEJO DE REDACCIÓN

Dra. Elena Bandín Fuertes, Universidad de León, España

Dra. María Cristina Egido Fernández, Universidad de León, España

Dra. Camino Gutiérrez Lanza, Universidad de León, España

Dra. Miriam López Santos, Universidad de León, España

Dr. Cristina Casado Presa, Washington College, Maryland, Estados Unidos

José María Fernández Cardo, Universidad de Oviedo, España

Rosario González Pérez, Universidad Autónoma de Madrid, España

Dr. Rubén González Vallejo, Università di Macerata, Italia

Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Universidad Complutense de Madrid, España

Dra. Silvia Martínez Falquina, Universidad de Zaragoza, España

Dra. Pilar Vega Rodríguez, Universidad Complutense de Madrid

EQUIPO TÉCNICO

Daniele Arciello, Universidad de León, España, España

Pablo García González, Universidad de León, España

Érika Redruello Vidal, Universidad de León, España

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. José María Balcells Doménech, Universidad de León, España

Dr. J.A.G. Ardila, University of Edinburgh, Escocia

Dr. Vicent Beltrán, Università di Roma La Sapienza, Italia

Dr. Antonio Chicharro Chamorro, Universidad de Granada, España

Dr. Francisco Javier Díez de Revenga, Universidad de Murcia, España

Dra. Emilia María Durán Almarza, Universidad de Oviedo, España

Dra. Concepción Fernández Martínez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Fernando Galván Reula, Universidad de Alcalá, España

Dr. Salvador Gutiérrez Ordóñez, Universidad de León, España

Dra. Inés Ordiz Alonso-Collada, University of Stirling, Reino Unido

Dr. José Antonio Pascual Rodríguez, Universidad Carlos III de Madrid, España

Dr. Guillermo Rojo Sánchez, Universidad de Santiago de Compostela, España

Dra. Maria Cristina De Castro-Maia de Sousa Pimentel, Universidade de Lisboa, Portugal

Dra. Isabel Velázquez Soriano, Universidad Complutense de Madrid, España

Envío de artículos

ESTUDIOS HUMANÍSTICOS. FILOLOGÍA

Departamento de Filología Hispánica y Clásica y Departamento de Filología Moderna

e-mail: estudioshumanisticosfilologia@unileon.es

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de León

24071 León

Tlfn: 987-291079.

Periodicidad: Anual

Contenido

Estudios originales, notas y reseñas.

Universidad de León. Área de Publicaciones

© Los autores

ISSN: 0213-1382 (impresa) y 2444-023X (en línea) DOI: 10.18002/ehf

Depósito Legal: LE-212-1993

Maquetación: David Aller Llamera

Ilustración de portada: Original para la publicación de María Sonsoles Ortiz de Urbina Fernández.

TABLA DE CONTENIDOS

[MONOGRÁFICO: APROXIMACIONES A LO MONSTRUOSO Y LO FEMENINO: DE LO “HUMANO” A LO “POSTHUMANO”]

CRISTINA CASADO PRESA , <i>Presentación.</i>	15-19
ERIKA TIBURCIO MORENO , Monstruosidad femenina y franquismo: la solterona católica en una vela para el diablo	21-38
ALICIA KOZMA , Cartografiando lo monstruoso: los terroríficos cuerpos de las mujeres en el nuevo extremismo francés	39-54
NOELIA GREGORIO FERNÁNDEZ , lo monstruoso femenino como revisitación de la frontera México-Estados Unidos: deshumanización y barbarie en <i>From dusk till dawn</i> (1996)	55-70
IRENE RODRÍGUEZ PINTADO , La escritora monstruosa: Anaïs nin y la identidad creativa de la mujer	71-85
ALEXANDRA MIRA ALONSO , la somaestética de medusa en las adaptaciones teatrales de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Quinault	87-106
SILVIA USEROS RODRÍGUEZ , El monstruo femenino y la violencia liberadora en <i>A girl walks home alone at night</i> (Una chica vuelve a casa sola de noche, 2014), de Ana Lily Amirpour	107-122
CRISTINA CASADO PRESA , La reconceptualización de la bruja como heroína en las novelas de Maite Carranza	123-137

[ESTUDIOS]

MARCOS GARCÍA PÉREZ, *Alusiones, elusiones e ilusiones de Lázaro de Tormes / Lázaro de Tormes' allusions, elusions, and illusions* 141-149

GABRIEL MEDRANO DE LUNA, JOSÉ MANUEL PEDROSA, *El cuento de Pitas pajas en la tradición oral de Guanajuato, México: "esta es la que me contaron así, ligerita, chiquita, pero es así"* 151-166

M.^a ÁNGELES ROBLES SÁNCHEZ, *R. Bentley y P. Burmann: misivas y ediciones en torno a las variantes de una lectura a la epístola de Laodamia / R. Bentley and P. Burmann: missives and editions on the variants of a reading of the epistle of Laodamia* 167-186

[RESEÑAS]

E. Pisonero, *La estrella del anís. A estrela do Anís*. Edición bilingüe castellano-gallego. Traducción de Ánxeles Penas. Oviedo: Ars Poetica, 2020, 142 pp. (**JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH**) 189-190

Santiago Montobbio, *Vuelta a Roma, Alhaurín el Grande, Los libros de la Frontera, El Bardo* colección de poesía 54, 2020, 351 pp. (**JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH**) 191-193

Noelia López-Souto e Inés Velázquez-Puerto (eds.): *VII Libros, imprenta y censura en la Europa meridional del siglo xv al xvii*, Salamanca, IEMYRhd, 2020, 218 pp, <https://iemyrhd.usal.es/?publicacion=vii-librosimprenta-y-censura-en-la-europa-meridional-del-siglo-xv-al-xvii..> (**LAURA BALDACCHINO**) 195-198

Romero-González, Dámaris, Israel Muñoz Gallarte, y G. Laguna Mariscal (eds.), *Visitors from Beyond the Grave: Ghosts in World Literature*, Coimbra, Imprensa da Universidade da Coimbra, 2019, 300 pp. (**CRISTINA CASADO PRESA**) 199-201

Y. Ortiz, Yolanda, *Tierra de malvas, Vélez-Málaga: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Vélez-Málaga*, 2019, 65pp. (**PAULA FERNÁNDEZ VILLALOBOS**) 203-204

- M. E. Placencia y X. A. Padilla (eds.), Guía práctica de pragmática del español, Londres-Nueva York: Routledge, 2020, 280 pp. (**JOSÉ GARCÍA PÉREZ**) 205-208
- R. Á. García Lozano, El tiempo purgante, Valladolid, Editorial Azul, 2016, 62 pp. (**JESÚS HERNÁNDEZ**) 209-211
- G. Rodríguez Salas, Anacronía, Granada, Valparaíso Ediciones, 2020, 88 pp. (**JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ**) 213-216

**[Monográfico
sobre]
Aproximaciones
a lo monstruoso
y lo femenino: de
lo “humano” a lo
“posthumano”**

CUADERNO MONOGRÁFICO N° 12

*Aproximaciones a lo monstruoso y lo femenino:
de lo “humano” a lo “posthumano”*

**APROXIMACIONES A LO MONSTRUOSO Y LO FEMENINO: DE
LO “HUMANO” A LO POSTHUMANO**

***APPROACHES TO THE MONSTROUS AND THE FEMININE: FROM
“HUMAN” TO POSTHUMAN***

PRESENTACIÓN

PRESENTATION

CRISTINA CASADO PRESA
Washington College

La figura del monstruo ha sido desde el principio de los tiempos un vehículo para canalizar los miedos y obsesiones más profundos de la humanidad, íntimamente ligados a las nociones de peligro, alteridad y diferencia. A este respecto y tal y como señala Jeffrey Jerome Cohen en “Monster Culture (Seven Theses)” (1996) los monstruos funcionan como un medio de comprensión de las culturas en las que se inscriben y han sido usados en diferentes contextos históricos, geográficos, e ideológicos para repudiar y demonizar lo que se considera marginal, anormal y abyecto. Así, Cohen considera que el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural, ya que nace en una encrucijada metafórica como una encarnación de un cierto momento, de un tiempo, un sentimiento y un lugar: “it is always a displacement, always inhabits the gap between the time of upheaval that created it and the moment into which it is received, to be born again” (4). Cohen también hace hincapié en cómo el monstruo funciona como un presagio de una crisis de categorías: “they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration” (5). Efectivamente, los monstruos existen al margen de la sociedad y cuando invaden un espacio en el que no deben estar provocan incomodidad y rechazo. Igualmente, Cohen nos indica que “we distrust and loathe the monster at the same time we envy its freedom, and perhaps its sublime despair” (17), o, en otras palabras, el hecho de que el miedo al monstruo esconde realmente una especie de deseo.

Hablar de monstruos nos remite, asimismo, y de forma inevitable a Mary Shelley, creadora del monstruo más famoso de todos los tiempos, la Criatura de Frankenstein, y a la compleja relación que existe entre mujer y monstruo. Como nos recuerda David Sandner, la imperecedera influencia de Mary Shelley se refleja en la frase “Women

Writing Monsters" ("Women Writing Monsters- Feminism and Monsters"), expresión que tanto puede referirse a lo que significa ser considerado monstruoso simplemente por ser una escritora, a la escritura de mujeres sobre monstruos, o a "escribir mujeres como monstruos".

Autoras como Laura Williams, y su popular artículo "When the woman looks" (1983) contribuyeron notablemente a reconocer y subrayar las semejanzas entre los personajes femeninos y el monstruo con quien comparten un texto. En el contexto del cine de terror, Williams argumenta que, en contraste con el hombre, la mujer tiende a sentir rechazo al mirar a la pantalla, en parte debido que a menudo es testigo de su propia aniquilación, mutilación o violación, y en parte a causa de las pocas oportunidades de identificación ante lo que se le muestra. Como Williams recoge, esta problemática ya fue claramente delineada por Laura Mulvey en "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1999), quien argumentó que el cine favorece una mirada dominante masculina sobre la mujer que no deja lugar para el propio placer de la mujer en mirar, ya que ella solo existe para ser mirada.

De acuerdo con Williams, podemos observar una gran afinidad entre la mujer y el monstruo en tanto que los personajes femeninos que miran al monstruo establecen una conexión con su propia diferencia y la semejanza en sus posiciones de exhibición: "her look at the monster recognizes their similar status within patriarchal structures of seeing" (64), pero también supone un reconocimiento "of their similar status as potent threats to vulnerable male power" (65), y es precisamente por lo amenazador de esta mirada que un castigo es necesario. No obstante, aunque Williams establece conexiones entre el personaje femenino y el monstruo, no profundiza en la reacción de la mujer a esta conexión, o en la figura del monstruo femenino.

Y es que, cuando el monstruo se hace mujer, se convierte en una entidad propia.

Barbara Creed desarrolló este concepto en su influyente estudio *The Monstrous Feminine* (1993). Creed argumenta que todas las sociedades poseen una concepción de lo monstruoso femenino, de todo lo que se considera monstruoso en una mujer, lo que resulta impactante y terrorífico. Partiendo del concepto de abyección de Julia Kristeva, Creed apunta que la mujer se convierte en monstruosa debido a su proximidad a lo abyecto, especialmente a través de la menstruación, el embarazo y el parto, ya que el cuerpo femenino desafía constantemente la destrucción de los límites. Asimismo, Creed se basa en el concepto de Freud (1991) de las ansiedades relacionadas con la castración y el mito de la *vagina dentata* y entornos o criaturas similares al útero y la vagina.

Así, *The Monstrous Feminine* analiza, entre otras, las figuras de la madre amoral, la mujer vampiro, la bruja, la hermosa asesina, la mujer no humana animal, o la ya citada *vagina dentata*, y cuestiona la comprensión unidimensional patriarcal de las mujeres, al tiempo que acentúa la importancia del género en relación con la construcción de la monstruosidad.

Aunque Creed centró su análisis en el cine de terror, y acuñó el término "monstrous feminine", ella misma señala que esta concepción de la mujer ha existido

siempre, y que podemos encontrar representaciones de este tipo en la mitología clásica, la Biblia, o en la historia de la brujería, por citar algunos ejemplos.

Al mismo tiempo, no podemos olvidar que *The Monstrous Feminine* se publicó originalmente en la década de los 80, cuando las teorías feministas del cine gozaban de gran influencia y numerosas autoras y estudiosas exploraban la naturaleza y significado de la sexualidad femenina en un marco patriarcal. Evidentemente, las cosas han cambiado desde entonces, y es innegable que hay una evolución y diferencia en las representaciones de la ansiedad que rodea al cuerpo de la mujer.

No obstante, esto no significa que el término haya quedado obsoleto. En palabras de la propia Creed: “Twenty five years later, and there is still so much to say. Like all true monsters, the monstrous feminine, is a tricky creature. She knows how to adapt to whatever comes her way” (2020: 104). Por lo tanto, la naturaleza cambiante de lo monstruoso femenino no ha hecho sino abrir la investigación sobre el tema desde perspectivas frescas e innovadoras. La misma Creed admite en “The Monstrous feminine Then and Now” (2020) su intención de seguir explorando el concepto en otros contextos: “queer, human/animal theory, the Anthropocene, the inhuman, and the #MeToo movement, for example” (104).

Por lo tanto, a lo largo de las siguientes páginas ofrecemos siete estudios sobre diferentes representaciones de lo monstruoso en relación con lo femenino en clave diacrónica que permiten una reflexión crítica a través del análisis de estas figuras en todas sus manifestaciones: mujeres monstruosas en toda su otredad, en su sexualidad descontrolada o su fealdad, en su belleza tentadora y fatal o en todas a la vez.

Así, el volumen se abre con “Female monstrosity and Franco’s dictatorship: The catholic Spinster in *Una vela para el diablo*” de Erika Tiburcio Moreno, quien explora la relación de lo monstruoso femenino en la figura de la solterona con los conflictos en torno a la represión y la liberación sexual inherentes a los últimos años de la dictadura franquista en un clásico del cine de terror español.

Por su parte, Alicia Kozma se centra en el Nuevo Extremismo Francés y explora cuatro films: *Irreversible* (Gasper Noè, 2002), *Inside/À l’intérieur* (Alexandre Bustillo, 2007), *Frontier(s)/Frontière(s)* (Xavier Gens, 2007), and *Martyrs* (Pascal Laugier, 2008) Mapping the monstrous: Women’s horrific bodies in French extreme film. Kozma analiza la combinación de existencialismo, shock, hiperviolencia y transgresiones de los cuerpos de las mujeres que dominan estas películas la cual permite acceder al conocimiento mediante la representación de la monstruosidad y la abyección de la mujer.

Por otro lado, Noelia Gregorio Fernández nos ofrece en “Lo monstruoso femenino como revisitación de la frontera México-Estados Unidos: deshumanización y barbarie en *From Dusk till Dawn* (1996)” un análisis del film de Robert Rodríguez como un mosaico transcultural reconvertido en alegato sobre la aceptación del “otro” a través de la monstruosidad de su protagonista femenina, Santánico Pandemonium.

Asimismo, Irene Rodríguez Pintado, en “La escritora monstruosa: Anaïs Nin y la identidad creativa de la mujer” estudia *Henry and June* (2001) de Anaïs Nin para

analizar la conexión cultural del siglo XX entre la creación y la masculinidad, y la forma en la que enrarece la creación femenina en tanto que condena a la escritora a una identidad ambigua y, por lo tanto, monstruosa.

En otro orden de ideas, “La somaestética de Medusa en las adaptaciones teatrales de Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, y Quinault” de Alexandra Mira Alonso, examina diferentes versiones del mito de Perseo y Andrómeda través de la figura de la Medusa barroca desde la perspectiva de la somaestética y la amplificación del uso de la personificación.

Adicionalmente, Silvia Useros Rodríguez presenta “El monstruo femenino y la violencia liberadora en *A Girl Walks Home Alone at Night* (*Una chica vuelve a casa sola de noche*, 2014), de Ana Lily Amirpour” donde el giro del arquetipo de la mujer vampiro es el vehículo para tratar el tema de la violencia patriarcal, apoyándose en las teorías de Barbara Creed, Pilar Pedraza y Laura Mulvey, entre otras.

Finalmente, “La reconceptualización de la bruja como heroína en las novelas de Maite Carranza” de Cristina Casado Presa analiza la trilogía “La guerra de las brujas” (2005-2007) partiendo del concepto de lo que se ha denominado como “the teenage witch convention” y las teorías de Joseph Campbell acerca del viaje del héroe para explorar la figura de la bruja joven o adolescente como un espacio de mediación e hibridez que permite articular los conceptos de heroína, negociación cultural y poder femenino.

Este volumen busca contribuir a un campo que goza de gran popularidad en estos momentos, ya que durante los últimos años han surgido numerosas reinterpretaciones de estas figuras que conviven con representaciones más tradicionales: desde paradigmas del mal que traen el caos y la destrucción a nuevas reformulaciones y reescrituras que celebran figuras rebeldes ante la norma y su diferencia. En definitiva, imágenes, iconos y referentes que existen en conflicto con lo establecido, pero cuya presencia persiste, transformándose de forma que sobreviven a través del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Cohen, J. J. (1996): “Monster Culture (Seven Theses)”, en J. J. Cohen (ed.) (1996) *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press: 3-25.
- Creed, B. (1993): *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. London: Routledge.
- Creed, B. (2020): “The Monstrous feminine Then and Now”, en N. Chare, J. Hoorn, & A. Yuev (eds.) (2020) *Re-reading the monstrous-feminine: Art, film, feminism and psychoanalysis*: 95-104.
- Freud, S. (1991): *On Sexuality: Three essays on the theory of sexuality and other works*, London, Penguin Books.
- Kristeva, J. (1980): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.

- Mulvey, L. (1999) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en L. Braudy y M. Cohen (eds.) (1999) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford UP: 833-44.
- Sandner, D. "Women Writing Monsters-Feminism and Monsters" <https://frankensteinmeme.com/themes-for-the-frankenstein-meme/women-writing-monsters-feminism-and-monsters/> (Consultado en septiembre de 2021).
- Williams, L. (2006) "When the Woman looks", en Jancovich, M. (ed.) (2006): *Horror, the film reader*, London, Routledge.

FEMALE MONSTROSITY AND FRANCO'S DICTATORSHIP: THE CATHOLIC SPINSTER IN *UNA VELA PARA EL DIABLO*¹

MONSTRUOSIDAD FEMENINA Y FRANQUISMO: LA SOLTERONA CATÓLICA EN UNA VELA PARA EL DIABLO

ERIKA TIBURCIO MORENO

Universidad Carlos III/Universidad Complutense de Madrid

Resumen:

Este artículo analiza *Una vela para el diablo*, producida por Eugenio Martín y estrenada en 1973. El objetivo es relacionar históricamente el monstruo femenino con los conflictos en torno a la modernización a partir de los años sesenta. La película revela una serie de conflictos inherentes a los últimos años de la dictadura franquista, especialmente aquellos en torno a la represión y la liberación sexual, así como la respuesta de un gobierno que se negaba a aceptar los cambios.

Palabras clave: Nacional Catolicismo, terror español, franquismo, liberación sexual, soltería monstruosa

Abstract:

This article analyses the film *Una vela para el diablo*, produced by Eugenio Martín and released in 1973. The aim is to relate the film's female monster to the conflicts around modernization that started in Spain in the 1960s. It shows the persistent conflicts that permeated the last years of Franco's dictatorship, especially those surrounding repression and sexual liberation, as well as the reactionary response of a government that refused to accept the social changes.

Keywords: National Catholicism, Spanish horror, Francoism, sexual liberation, monstrous spinsterhood and monstrosity

1. INTRODUCTION: NATIONAL CATHOLICISM, PATRIARCHY AND MODERNISATION DURING THE FRANCOIST DICTATORSHIP

The Franco dictatorship lasted from 1939 to 1975 and stemmed from a civil war (1936-1939) between Franco's faction and the legitimate government (the Second

1 Universidad Complutense de Madrid. Correo-e: erika.tiburcio.moreno@gmail.com. Recibido: 01-05-2021. Aceptado: 10-09-2021.

Republic). As the supreme authority, Francisco Franco distributed power among his varied conservative supporters, namely the Carlists, Falangists, army, and Monarchists. Ideologically, although some fascist elements pervaded the political discourse of the first period, it was predominantly rooted in National-Catholicism. The victory of the traditional elites and power holders over the political challenges presented by republicanism, the working class, regional nationalism, and other emancipatory and democratizing movements, such as feminism (Rodríguez Barreira, 2018: 97). National Catholicism established the identification of the “true Spaniard” with two main ideas. First, Spain was conceived of as the traditionalist nation that prohibited peripheral regionalisms in favour of the Castilian and unifying ideal. Second, ultraconservative Catholicism became the other essential facet of a good patriot, transforming the Church into one of the cornerstones of Franco’s dictatorship.

From a gender perspective, the societal separation of men and women corresponded to a patriarchal conception of the sexes, where men were meant to be brave, active, virile breadwinners and present in the public space while females were meant to be submissive, devout Christians, good mothers and wives, and therefore restricted to domesticity. Not only did the distinction between masculine and feminine conceptions pervade the private sphere, but social practices were also regulated following the male-controlled order. Schools were segregated, laws promoted female dependence on her husband (e.g., Catholic marriage, abolition of the divorce, and the criminalization of adultery), and some institutions were aimed at enforcing the assigned feminine role (Female Section of Falange, the Patronato de Protección a la Mujer). According to Rosario Ruiz Franco (2008), the Catholic doctrine “endorsed the differentiated role of society, thus favoring the maintenance of the patriarchal family structure”² (156).

Regarding submission, Aurora Morcillo Gómez (2015) adds that women’s bodies were associated with the nation and became instruments of discipline by limiting them to chastity and motherhood (62). Any expression of dissent against the ideas that female “reds” represented could be punished. This group, referring to either feminine members of the defeated faction or simply relatives of male republicans, illustrated the exemplary corrections taken for betraying Francoist Spain and their inherent feminine nature alike. Consequently, women had to sacrifice their desires and aspire to be virtuous and remain virgins until they got married to comply with the gender order.

Although the dictatorship replaced autarky with economic liberalization in the 1960s, the patriarchal discourse was present after Franco’s death. From an economic perspective, Spain showed an incipient capitalist and consumerist society whose income per capita rose from \$1,042 in 1960 to \$1,904 at the end of the decade. The consumer society was effectively established in 1971: more families owned televisions

2 Translated by the author. Original text: “avalaba el papel diferenciado de la sociedad, favoreciendo con ello el mantenimiento de la estructura patriarcal familiar”.

(56%), fridges (66%), washing machines (52%), and Seat 600 cars (35%), which became the most iconic symbol of this prosperity (Moradiellos, 2000: 146-147).

The transformation of customs and the relaxation of attitudes along with the influence of foreign pop culture coexisted with the persistence of repression and outdated messages. As a result, youths searching for social transformation were confronted with “fierce conservative resistance both in the social body as in the state apparatus”³ (Gracia García and Ruiz Carnicer, 2001). The progressive female liberation expanded this transformation because the new capitalist system required that women become part of workforce. The law of Political, Professional and Labour Rights of Women in 1961 exemplified the governmental control of this new role. The law was aimed at promoting females in the workplace in a wide range of professions (with some exceptions such as the army). The increasing number of female workers and students at secondary and tertiary levels alike blurred the boundaries between the masculine public and the feminine domestic spheres.

Along with the new economic conception of women, mass tourism and advertising helped spread liberal ideas. On the one hand, the liberal attitudes of European vacationers, often wearing their scandalous bikinis, contrasted with the national devotion to feminine purity. On the other hand, mass media empowered women by focusing on their pleasure and their own needs. As Carmen Romo Parra notes (2005), women’s destinies expanded to include both their role as producer-consumers and their responsibility for domestic duties (101).

Cinema was likewise adapted to these social transformations. From the outset, the official censorship focused on subversion and immorality, encouraging productions centred on National Catholic values like *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) instead. Despite the persistence of censorship, film was renovated through the law of New Rules for the Development of Films (1963). Additionally, the co-productions also permitted filmmaker to innovate and integrate in the 1960s and 1970s international trends.

2. SPANISH HORROR AS A HISTORICAL SOURCE

Spanish horror experienced a boom between 1968 and 1976 after two successful productions, *La Residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) and *La noche de Walpurgis* (León Klimovski, 1971) (Pulido, 2012: 38). This genre converged with international trends thanks to co-production and the rise in productions⁴ (Lázaro-Reboll, 2012: 11). Indeed, censorship propelled the creation of a “Hispanic” aesthetic based on imaginary and international places set in recognizable Spanish locations, with foreign and native actors and actresses in those stories (Aguilar, 1999: 24).

3 Original text: “fuertes resistencias de carácter conservador tanto en el cuerpo social como en el aparato del estado”.

4 150 titles, comprising 30% of the national production, between 1968 and 1976.

Aesthetically, horror comprises a set of violent stories that grotesquely exhibited obscene footage and included a wide range of titles. *Fantaterror* titles like *La marca del hombre lobo* (Enrique Eguiluz, 1968), *La noche del terror ciego* (Armando de Ossorio, 1972), and *No profanar el sueño de los muertos* (Jorge Grau, 1974) mixed fantasy monsters and graphic violence. Other titles such as *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970) and *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) linked horror to social criticism. Critics' consideration of these films as tasteless, despite their popularity, has led to an academic disregard for their place in film history. Nevertheless, the inclusion of popular films broadens the social and film panorama because of "its reliance on a knowledge of the national history by its target audience" (Dyer and Vincendeau, 1992: 9). Indeed, Spanish horror movies are another branch of exploitative European productions like Italian *Giallo* that shared the "their campy qualities –their formulaic plots, excessive sex and violence, political incorrectness, awful acting, poor dubbing, and date music and design" (Olney, 2013: 43).

Historically, the films' visceral style was shaped by the violent nature of Franco's dictatorship and "offered precisely the sort of "perceived" threat that Franco's regime rigidly guarded" (Schlegel, 2015: 26). Furthermore, the centrality of "other" as the enemy who threatened normalcy connected the prototypical horror formula with political discourse. While Franco legitimized the prosecution and imprisonment of the so-called insurgents (communists, republicans, feminists, etc.) in order to consolidate Catholicism, horror intermingled his repressive conservatism with other attributes opposed to the hegemonic urban values.

The function of the monster as a reminder of a traumatic past (Poole, 2011: 21) also connected with the anxiety surrounding the persistent violence of the 1970s. Despite the punishment of "reds" was attenuated from the 1950s, repression was adapted to social changes in the 1960s and 1970s (Rodríguez Barreira, 2018: 100). Indeed, social opposition and new challenges (the assassinations of Melitón Manzanas in 1968 or Luis Carrero Blanco in 1973 by the ETA, a Basque Independent Terrorist Group) brought about more repressive laws like the decree-law of banditry and terrorism (1968), which reinstated martial courts to try dissent and peaceful political actions, the declaration of several states of emergency (1969, 1970-1971, and 1975), and the persistence of executions to prevent the spread of democratic ideas. Thus, the destruction of subversion was replaced by contention and deterrence (Ysàs, 2004: 141).

Horror responded with a parade of cruel monsters like Alaric de Marnac (*El terror surge de la tumba*, Carlos Aured, 1972) or the blind templars (*La noche del terror ciego*), whose bloody crimes "can definitely be read as fictional negotiations of the cultural and ideological oppression of fascism and dictatorship" (Aldana Reyes, 2017: 200). These two medieval monsters, representing the clergy and the nobility, respectively, confronted historically and aesthetically with the "clean" modernity of the 1970s and "summon up a very recent past, threatening to return at a time when the Francoist state was disintegrating" (Lázaro-Reboll, 2012: 91) as well as symbolising the tougher repression on social dissent.

In essence, Spanish horror was a cultural product that reflected not only societal changes but also the confrontation between traditionalism and modernity. Aspects such as religion, sexuality, and urbanity pervaded horror stories, identifying both monstrosity and normalcy as representatives of such discourses. Additionally, the violent clashes between Franco and his supporters and detractors impregnated the specific nature of Spanish antagonists to create aberrant creatures whose threat crystallized in cruel and brutal murders.

3. THE FEMALE MONSTER IN SPANISH HORROR

The Francoist justification of patriarchal hierarchy established male superiority, confining the feminine role to the domestic sphere. Thus, the National Catholic ideal of a devout patriotic wife and mother naturalized women as pure, non-sexual, and submissive. This conception, inherent to the totalitarian ideology of Francoism, was reinforced by scientific assumptions and religious scorn (Morcillo Gómez, 2015: 73). Horror films fueled, reiterated, and questioned this gender discourse through the female otherness. The transgression of women as aggressors/active confronted male domination by violating visual codes with feminine coercive control (Creed, 2007: 151).

The Spanish horror genre exploited female subversion from different angles. Sexuality and sexual deviation pervaded the vampire and the lesbian vampire as seen in the Countess Nadine Carody (Soledad Miranda) in *Las vampiras* (Jesús Franco, 1971), Mabelle de Lancré (Helga Liné) in *El espanto surge de la tumba*, and Mircalla Carstein (Alexandra Bastedo) in *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972). These attractive women subverted the Catholic discourse of virginity and female virtue by transgressing heterosexuality through the seduction of victims or exertion of dominance over men. Since the foundation of the dictatorship, the Catholic association of virginity and female virtue aimed to preserve their bodies and subject their identity to others' judgment (Peinado Rodríguez, 2016: 283). As mentioned above, surveillance eroded dissent, and women were considered legal minors, which resulted in the rejection of their rights and desires.

Eventually, Spain's international opening combined with urban anonymity propelled the progressive emancipation of women and their presence in former masculine-only spaces like universities or places of leisure. Meanwhile, new clandestine feminist and women's associations like the Movimiento Democrático de las Mujeres (MDM, 1965) spread empowerment ideas and distributed censored books (*Obras Completas*, Simón de Beauvoir, edited by Aguilar in 1971) (Ruiz Franco, 2008: 162, 165). Additionally, the semi-legal distribution of the contraceptive pill from 1964, which prevented unwanted pregnancies, women experienced unprecedented freedom over their own bodies. The patriarchal reaction saw this transformation as an attack on the sacred values of family and marriage that would defeminize women by interfering with ovulation (Ignaziuk and Ortiz Gómez, 2019).

The fear of female pleasure and deviation as well as the destabilization of the gender order were represented in the relentless connection between vampirism and

sexual pleasure. Their mastery of seducing men and women lead to lusty and bloody encounters with their victims. As vampires with arrogant gestures and dominion over men incarnated the fear of feminism, binary oppositions played a key role (García Fernández and Cordero Domínguez, 2017: 49) in identifying feminine liberation with dangerous otherness. Male protagonists were presented as violent characters who turned to brutality to defend hegemonic normalcy (Pedraza, 2004: 312).

Other feminine monsters related to vice, sin, depravity, and satanic ritualism were the countess Erzsébet Báthory (Lucía Bosé) in *Ceremonia Sangrienta* (Jorge Grau, 1973) or Elizabeth Bathory (María Silva) and her followers, the Coven of Witches (Elsa Zabala, Inés Morales), in *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973). These Satanic-like rituals offering virgin maids' blood to satisfy their needs created a double transgression. On the one hand, these women rejected their inherent portrayal as devout caregivers who sacrifice their desires to fulfil the male requirements of the national identity. On the other hand, female pleasure was derived from others' pain and blood by drinking and coating their bodies with vital fluid.

Similar to their male peers, these refined monsters perpetuated the unequal social hierarchy. The so-called *developmentalism* and the capitalist adaptation did not symbolize the disappearance of classism but the replacement of the prior economic elites with industrial and commercial ones (Moradiellos García, 2000). The same hierarchy operated in a discourse that relegated women to the role-model bourgeois Catholic angel in the house. The intrinsic link between power and monstrosity naturalized the association between the upper-class and female otherness. The Mistress of Tolnia (Helga Liné) in *La orgía nocturna de los vampiros* (León Klimovsky, 1973) exemplifies these associations given her authority in seducing victims and distributing corpses to their enslaved peasant ghouls.

Apart from the fantastic archetypes, all shared realism, familiar locations, and exhibited taboos (Lázaro-Reboll, 2012: 31). The gothic imagery relies on excessive transgression and the hostility of rural backwardness. These themes are particularly central in *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973), whose national atmosphere combines the convergence between the brutal postwar and the carefree present to question the propagandist image of Spain. The incoherence of defending the Catholic morality, failing to fulfil the assigned role, and appropriation of moral guardians form the basis of female monstrosity in this paper.

4. THE MONSTROUS FRANCOIST SPINSTER IN *UNA VELA PARA EL DIABLO*

Una vela para el diablo is about the murders committed by two sisters, Marta (Aurora Bautista) and Verónica (Esperanza Roy), who run a guest house called Las Dos Hermanas in an Andalusian town. Their gory actions start when May Barkley (Loreta Tovar), a British guest who is sunbathing topless, is killed by Marta who considers May a sinner. From then on, Marta justifies her crimes by attributing them to God's intentions. Despite her doubts about their actions, Verónica helps her sister commit murder. However, the new guest, Laura Barkley (Judy Geeson), starts to suspect the

sisters of killing the missing tourists. When they are uncovered, it is also revealed that the victims' corpses are ingredients in the meals the sisters serve in their restaurant.

According to Eugenio Martín, Catholic dogmatism pervaded the whole film story. In an interview, he stated that:

I did not conceive *Una vela para el Diablo* as a horror film but as an ambitious drama, denouncing fanaticism and its aftermath. Because all fanatics are potential murderers, who kill in peace of mind because their conscience is free. [...] We, Spaniards, can offer terrifying aspects [...] in open squares, when our religious fanaticism has caused tortures and burning of innocent victims, or when political fanaticism has caused their humiliation and executions. How many horror stories, real horror stories, remain hidden in the framework of our civil war?⁵ (Aguilar and Haas, 2015: 105).

Realism impregnates this story through the setting: a touristy small town in Andalusia. This setting alluded to this growing tourist sector in the region, which reached 34.6 million visitors in 1973 (Pellejero Martínez, 2006: 31). Verism is also stressed through the sisters' demure dark clothes, the establishing shot of the white village in the opening credits, and the full shots of old inhabitants sleeping the *siesta* in the entrance hall while the camera captures Verónica going to her secret lover's house.

The rural atmosphere is also featured by a relentless tension between traditionality and modernity. Visually, foreign youths wearing shorts and jeans contrast with old-fashioned dresses that cover female native bodies. Musically, pop themes associated with foreigners are confronted with folklore musical tones that reinforce the anachronistic behavior of the rural women. The antagonism becomes relevant when Hellen Miller (Lone Fleming) arrives in town and has a bath in the fountain. The non-diegetic *bossanova* vocal theme accentuates her nonchalance, while the shots of villagers' reactions are intercut with the silent medium shot of Marta observing the scene from the window. After Hellen rushes into the guest house as her leitmotif musically invades the interior, the camera focuses on Marta's discomfort and helplessness at being unable to prevent her stay. Indeed, Marta's voice rises above the subdued music, but the view-from-behind shot of Marta from the doorway watching Hellen walk away reveals the futility of her attempt.

Indeed, surveillance and contempt trigger monstrosity and turn this idyllic vacation place into a sinister setting. Aurora Bautista's⁶ choice as a religious fanatic killer (Higueras Flores, 2017) intensified the disturbing reality in *Una vela para el diablo*. Aesthetically, this movie connected with *feísmo*, found in other *fantaterror* and genre titles, based on grotesque, deadly, and fear images stemming from backwardness.

5 Translated by the author. Original quote: Yo concebí *Una vela para el diablo* no como una película de terror sino como un drama de cierta ambición, que denunciara el fanatismo y sus secuelas. Porque todo fanático es un asesino en potencia, que asesina con tranquilidad debido a que su conciencia está libre. [...] Los españoles podemos ofrecer aspectos terroríficos [...] en las plazas abiertas, cuando nuestro fanatismo religioso ha torturado y quemado a sus víctimas, o cuando el fanatismo político las ha humillado y fusilado. ¿Cuántas historias de horror, de auténtico horror, permanecen ocultas en el marco de nuestra guerra civil?

6 Aurora Bautista (Marta) had been the protagonist of propagandist Francoist movies like *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1960), aimed at spreading Francoist value and official propaganda.

Dreary images of disturbing peasants performing occult practices and forbidden acts highlight the grotesque “as a form of artistic expression in contemporary Spain has served as a powerful conduit for social critique” (Schlegel, 2015: 25). *Una vela para el diablo* binds animal and human corpses with the inner act of eating. The first close-up of the sisters beating and cutting lamb meat in the kitchen is replicated in another scene around minute 54, in which a close-up shot of dead goat heads on the kitchen table. Two minutes later, those same heads are shown accompanied by the sisters cooking Hellen’s corpse.



Illustration 1. Marta and Verónica in the kitchen

Indeed, otherness emerges from transgressing social rules, which reveals terror as a dreadful consequence of the context. Unlike horror, terror is a deviation of reality that underlines its historical condition “not because the objects of fear are so changeable, but because images of them are” (Twitchell, 1985: 20). In this case, victims’ proximity to aggression stems from the surveillant atmosphere in rural Spain, symbolised by the villagers’ gaze and:

The portrait of a hell under the sun, dominated by aged and mournful faces that look with curiosity, desire, contempt and hatred at the young women who walk their enviable bodies on the cobblestones of the old Spain⁷ (Sala, 2010: 333).

Regarding the first scene, monstrosity emerges from their dialogue and the fluctuation between economic growth from business and danger of deviating from the righteous path. While smashing garlic, Marta says: “I’m not interested in making no money if we had the devil living on this”⁸. Safeguarding decency and Catholicism from outside sinners trigger a set of killings by the two apparently harmless spinsters almost indistinguishable from each other and the surrounding space, whose greyish tones and lamb meat highlight the secondary female role.

This oppressive atmosphere built upon female virtue is explored through radical actions on female nudity and liberal attitudes. In the first murder, the outbreak

7 Original quote: “El retrato de un infierno bajo el sol, dominado por rostros aventajados y enlutados que miran con curiosidad, deseo, desprecio y odio a las jóvenes que pasean sus cuerpos envidiables por los adoquines de la vieja España”.

8 The dialogue is taken from the English dubbing of the movie.

of violence arises from teenage boys shouting at the topless tourist sunbathing on the rooftop. When the owners find the semi naked girl, a close up from Marta's leg and the woman sunbathing topless looking up at her while she is blamed for the scandal is surrounded by Spanish rhythms. After covering her, she is expelled while they argue. Female punishment and surveillance are also represented in the parallel editing sequence that shows Hellen riding a horse in the village streets while Marta and Verónica judge her. Thus, the dialogue insists on the defence of decency:

M: Verónica, look! Scandalising the whole village. Doesn't it seem strange to you, Verónica? That a woman like that is taking a room in our house.

V: What are you thinking about, Marta?

M: About what happened to that shameless hassle. You know, it wasn't an accident. She deserved it.

V: That girl deserved...?

M: The worst.

V: Marta, you shouldn't speak as if you knew the will of our Lord. God has mercy for all his creatures.

M: Not, for all of them Veronica. Not for all of them.

Historically, decency was inextricably linked with two requirements that women had to fulfill: honour and reputation ("honor y honra" in Spanish). The former implied social acceptance and the latter denoted individual reputation and group perception. The patriarchal oppression turned these concepts into conditions to pursue through chastity (Aliaj, 2013: 116). In the case of women, the discovery of premarital sex spurred public scorn and social exclusion.

Una vela para el diablo delves into social coercion through the sisters' persistent self-demand to publicly comply with social mandates that arise from their shameful spinsterhood. This status resulted in a social stigma based on their inability to acquire full citizenship through marriage and motherhood (Morcillo Gómez, 2015: 105). Indeed, the tension behind female singlehood is shown in the scene when the mayor (Fernando Hilbeck) explains to Laura, who suspects the sisters of killing missing tourists, that they are inoffensive despite being frustrated with not having the same freedom as the younger tourists.

Thus, concealment becomes a key instrument to escape from social surveillance and restrained desire as well as the origin of monstrosity. Regarding sexual impulses, both sisters had to struggle against the temptation of flesh multiple times. Regarding Verónica, she must deal with the guilt over her secret affair with Luis (Carlos Piñeiro), a young boy who is working for them. In one scene, Veronica enters her brightly lit house and shows the boy's naked body. Then, the corporeal becomes the center of the relationship through two close-ups of Veronica kissing his naked body and, later, undressing secretly while Luis embraces her from behind and takes her to bed. The scene continues with the two in bed kissing followed by a close up of Verónica staring, admitting her concern about her sister's reaction in case of being discovered.

In Marta's case, the same sexually repressed impulse is linked to violence as shown in two scenes. In the first one, Marta is staring at Luis and other male children

naked in the lake from behind a bush. A suspenseful theme and close-ups of her arousal and leaving while her legs and her clothes are tearing emphasizes the release of her impulses. According to Rubén Higuera,

The event, reminiscent of the self-flagellations that monks inflicted on their bodies to purge their sins and indecent thoughts, the character's arousal, indicating a repressed sexuality (with masochistic tendencies) struggling to emerge. In the feature film, Marta's nudity is inextricably linked to the violence inflicted on her own body or that of other characters⁹ (Higuera Flores, 2017).

While each sisters' approach differs, the requirement to hide internal desires emphasizes each women's responsibility to maintain their reputations. Indeed, both scenes conclude with a camera tracking of them walking around and checking that no one is watching them. Historically, the insecurity of public spaces and neighbours' surveillance perpetuates the patriarchal order, which relied on the power that ordinary citizens obtained through popular sanction. Consequently, Spanish women had to refrain from arousing suspicion as the scenes demonstrate. Additionally, their pre-eminence in monitoring other women's misbehaviour help perpetuate the system as well as divert attention to other ones.

Thus, the transgression of the loss of female virginity before marriage caused the social condemnation of that woman, whose reputation would be tarnished all her life (Román Ruiz, 2020: 141). In the movie, respectability also extends to Marta and Veronica's house and guests. The house is divided into an accessible portion open to the public (the dining room, guest bedrooms, and the hall) and a restricted area (the kitchen and the wine cellar). Similarly, the division of physical spheres reproduced the duality of these women who abide by rules publicly but who also have dark, violent impulses lurking underneath the surface. Consequently, the above-mentioned private territories incarnate their deepest desire for revenge, illustrated by preparing corpses for meals in the kitchen, which had been maintained in the huge wine jar in the basement.

Catholicism impregnates the whole public portion of the home, where the restaurant and hall are, which is highlighted in different scenes. In the first part, the stairs with quatrefoils, which Marta and Verónica follow when they hear voices, lead them to a narrow corridor crowned by an ogival arch, where sculptures of the Virgin Mary and saints as well as different crosses are displayed. Then, a high-angle shot from the top of another staircase reveals a Virgin Mary stained-glass window. In another scene, Marta is lighting candles while praying in front of a huge painting of Jesus Christ sending demons to hell. Indeed, low key lighting focuses on demons in hell, which symbolises Marta's justification of the murders as the defense of purity as well as her assumption as a moral guardian who assumes the surveillant role.

9 Original quote: El suceso, que remite a las autoflagelaciones que los monjes infligían a su cuerpo para purgar sus pecados y pensamientos indecentes, termina acrecentando la excitación del personaje, indicando una sexualidad reprimida (con tendencias masoquistas) que lucha por emerger. En el largometraje, la desnudez de Marta va indisolublemente ligada a la violencia ejercida sobre su propio cuerpo o el de otros personajes.

This role leads Marta to punish tourists who are staying in her house and transgressing decency by exposing their bodies without concern and releasing their sexual desires. This infiltration into their territory is seen as an immoral danger that justifies violence and murder. The most illustrating instance is evident when May falls on a religious stained glass after being pushed by Marta. One broken pane shows an image of the Virgin Mary with a sword that symbolizes the fight against the Devil mitigates Marta's culpability and strengthens her image as the protector of Catholic morality and her purity alike. Thus, violence is legitimised in order to defend morality, whose malignance is stressed by increasing the volume of an organ theme while she proclaims, referring to the victim: "she killed herself. She had been punished by God. We were his under justice".



Illustration 2 and 3. Broken glass from the first murder in *Una vela para el diablo* and *Alegoría de Franco y la Cruzada* (Arturo Reque Meruvia, 1948-1949)

Historically, Franco's dictatorship also justified violence in the name of preserving Spain from danger, while resulting in 50.000 deaths (Casanova and Gil Andrés, 2014: 219). The Catholic Church was crucial to exculpate the crimes committed by the Rebels in the Civil War and in the dictatorship, as illustrated by the pastoral issued by the bishop Enrique Pla y Deniel, titled *The Two Cities* (1936)¹⁰. In *Una vela para el diablo*, Marta encapsulates this incongruent discourse by exposing sadism and self-indulgence through Catholic sanction (De Febo, 2002: 134).

The violent Catholic bigotry also characterizes the decisiveness of Marta and Verónica in the mother's killing. Norma (Blanca Estrada) stays in the house with her child, who captures all the female villagers' attention. After being informed by Beatriz (Montserrat Julió) about her theoretical status as a single mother, the sisters' positive attitude turns into a growing hostility. Indeed, an over-the-shoulder shot of the sisters looking through the window at Norma walking while discussing how they had been deceived because she is not married highlights this point. As a result, when Norma returns home, her humiliating murder and her deprivation of rights are upheld to defend the Catholic morality. Cinematically, the reverse angle shot of Marta and Norma places the former in a superior position through a slight low angle when she speaks, while a high angle reaction shot of Norma reflects her feeling of helplessness. Meanwhile, Verónica is holding the baby behind Marta, supporting her

10 Following *City of God* by Augustine of Hippo, the bishop Enrique Pla y Deniel wrote *The Two Cities* to justify the military coup against the Second Republic in 1936. According to him, the rebel faction represented the divine while the Republican one symbolized the opposite.

sister's authority. The silence and the pre-eminence of the reprimand reinforce the dehumanization of Norma:

M: It wasn't difficult to have this child, was it? No! Of course, it was. Any bitch can do it. The important thing comes afterwards. When you have to make sacrifices for the child.

N: What do you know about it to talk like that?

M: I know enough. That you are not married and that you have deceived us all. If you abandon him now, to walk the street at night, what would you do when he is little older?

N: Listen! Don't try to tell me what I should or should be doing! And get out of my way! What do you think you're doing?

M: Don't touch him! Your child!

V: If he was ours, we could give him a good home. Security is what he needs.

M: What are on the earth you talking about?

N: A child needs good examples to follow, and you couldn't even give him a father.

The violent punishment of this supposedly single mother connects with the structural oppression of female sexuality, illustrated in the Patronage for the Protection of Women¹¹. Although consensual sexual relations were not penalized in the 1960s and 1970s, women were victims of an unfair system: article 132 of the Civil Code¹² blames women for sexual impurity. Indeed, the author states that "any consensual sexual relationship that could be maintained outside of marriage tarnished a woman's reputation for life if the man did not agree to marry her"¹³ (Morcillo Gómez, 2015: 34).

Thus, Marta and Verónica's attempts to safeguard morality through violence exposes the hypocritical dictatorship. Indeed, this false piety stands out from the very moment Marta and Veronica try to hide the corpse they are cooking when Norma appears in the kitchen. Additionally, after realizing that Norma was actually married, Marta insists on the divine intention of their crimes. The perverted cycle is also stressed in two film sequences. Firstly, Pascal's statement in the opening quotes, "there are two kinds of men: the righteous, who think they are sinners; and the sinners, who think they are righteous", announcing the main feature of the monsters.

Secondly, before the film's climax, Marta, after slapping Verónica, who has just collapsed because of guilt, replies to her sister: "my conscience was never more clear [...] if this was an act of evil, they'll find out; if it was an act for God justice, we'd never been discovered". While she pronounces these words, she is empowered by a faint suspense theme and the imperceptible low-angle shot with her sister's inferior position on the floor, who is petrified by guilt and fear. This powerful image contrasts

11 Established in 1941, it was aimed at reeducate prostitutes or young women who did not obey Catholic morality and were confined in its centers.

12 The Civil Code was enacted in 1889 and applied in Franco's dictatorship. Article 132 was not reformed and quoted: no lawsuit that directly or indirectly aims at investigating the paternity of illegitimate children who do not meet the legal condition of natural children shall be admitted in court. Original quote: no se admitirá en juicio demanda alguna que, directa ni indirectamente, tenga por objeto investigar la paternidad de los hijos ilegítimos en quienes no concurra la condición legal de naturales.

13 Original quote: toda relación sexual consentida que pudiera mantenerse fuera del matrimonio manchaba de por vida la reputación de una mujer si el hombre no aceptaba casarse con ella.

with the final over-the-shoulder shot of the villagers, in front of the sisters' house, witnessing them about to murder Laura. The high-angle shot enlarges the window to show their shock when they realize that their true nature is discovered.

The hypocrisy that pervades the untamed aggression also recalls the traumatic past of the Spanish Civil War and the postwar era. Antonio Lázaro-Reboll, referring to the blind templars saga, affirms that the sisters "act as a reminder of the forces which created and maintained an authoritarian regime based on terror and death" (Lázaro-Reboll, 2012: 92). In *Una vela para el diablo* these outdated monstresses incarnate the repressive violence in the name of God and their pretension of being good Catholics. This pretense of virtue is also stressed in their false friendship with Beatriz, who always informs them about villagers' gossip. However, Marta and Verónica do not hesitate to serve them human meat and unconsciously force them to cannibalize. The most striking instance can be found in the question that Marta asks Beatriz about the meal while Beatriz and her husband are eating human and the subsequent gossip about tourists' immorality.

Unconscious cannibalism and the dehumanization of victims symbolize the distorted discourse of virtue by Francoism and its privileged supporters. The perverted process stems from gossiping, which accelerates murders, and ends in eliminating evidence by feeding victims to their customers. The Catholic rite by Marta to save her soul and legitimate her cruel killings also related to the prominent role of the Church legitimising Francoist crimes because of the combination of religion, fatherhood, and Franco, as well as the privileges that Franco granted (Casanova and Gil de Andrés, 2014: 281). In the scene where Verónica is crying because of the first murder, Marta replies that they are right because "years ago that shameless girl will be burnt alive in the public square". Apart from burning witches in the previous centuries, public executions occurred in the postwar years, executions that were supported by elites who benefitted from the Franco regime. These elites viewed themselves as the defenders of Catholicism and fatherland, all while contradicting the sixth Christian Commandment, "thou shalt not kill".

Nevertheless, not only does the sisters' otherness originate in crimes and religious patriarchal oppression, but their status also contradicts the same hierarchy they defended. Firstly, female subordination is subverted by being economically independent thanks to their business. They run their guest house with their worker Luis (Carlos Piñeiro), who is also Verónica's secret lover. Visually, the patriarchal order is defied through Marta's orders and her gaze at Luis after commanding him to carry the tray to one of the guests' rooms. At the end of this long shot, Marta smiles through the camera, emphasizing that this action manifested her desire to disturb Verónica. Thus, Marta's superior position and her sadist enjoyment disputes females' natural inclination to obey.

Otherness also stems from the sisters' marital status, which placed women like Marta and Verónica in an inferior position automatically, as the Spanish pejorative adjective "solterona" exemplified. Catholic femalehood was denied to them because

they could not contribute to national ideals with their natural tendency towards motherhood and marriage.

From the very beginning, the State was interested in the model of Catholic woman promoted by the Spanish Church, since it legitimized the subjugation of women, while the moral discourse that the Spanish Catholic Church maintained with respect to women had a more ambitious and transcendent objective: by exercising an iron control over women, it guaranteed the anchoring of the family in moral principles, achieving, in the last instance, social control¹⁴ (Peinado Rodríguez, 2016: 287).

The transgression of the social order is also shown through their private desires related to sexuality (Verónica's secret affair and Marta's hidden voyeurism of naked boys in the lake) that needed to be hidden. Nevertheless, the centrality of concealment collapses when foreigners are not punished for releasing their own desires, which force old villagers to accept them due to the economic and social changes in the 1960s. Thus, brutal aggressions against young tourists who are staying in their territory reflects the contradiction of a persistent backward mindset and new lifestyles represented by youth culture.

Consequently, the sisters could not fulfil societal requirements because of their internal conflicts between their adaptation to the gender discourse and their individual needs. Firstly, purity and virtue are transgressed by the sisters when they are unseen. Secondly, Marta's aspiration to be the executing arm of the Virgin Mary defies the superior male position as well as the special role attributed to historical characters like Isabella, the Catholic Queen¹⁵, or the Holy Saint Teresa of Jesus¹⁶. The imagery around Saint Teresa of Jesus also extended its role as a talisman and became "a multifaceted function: endorsement of the regime, model-guide for women, consolidation of Franco's charisma" (De Febo, 2002: 38). Thus, the mythical military discourse that exalted Franco as the supreme leader would reinforce the bond between on masculinity and active violence. Consequently, Marta's comparison to the dictator's religious mission attacks the very nature of aggressive masculinity and submissive femininity.

Apart from that, the constant reference to anachronism by confronting generations (old villagers, including Marta and Verónica, versus young tourists), clothes (old-fashioned ones versus provocative shorts and tight shirts), and mindsets (youth happiness and lack of concern versus obsession about gossip) intermingled

14 Original quote: Al Estado le interesó desde el primer momento el modelo de mujer católica que promovía la Iglesia española, pues legitimaba el sometimiento de la misma, mientras que el discurso moral que la Iglesia Católica española mantuvo con respecto a las mujeres tuvo un objetivo más ambicioso y trascendente: ejerciendo un férreo control sobre la mujer, se garantiza el encardinamiento de la familia en los principios morales consiguiendo, en última instancia, el control social.

15 Queen Isabella of Castile (1451-1501) ruled Spain with Ferdinand of Aragon. For francoists, these couple united the nation under one kingdom and, especially Isabella, represented the victory over muslims and the end of the Reconquest (a historiographical term that refers to the struggle between muslims and Christians in the Iberian peninsula).

16 According to Francoist mythology, the relic of this Catholic saint was kept by Franco after having been founding in 1937. He always wore it and it was believed to have helped him defeat the Republican faction.

with modernity and tourists' absence of religious sentiments. In the movie, the museum that Laura visits connects the religious icons with the past, turning them into cultural commodities that illustrate Spanish history. Thus, the eruption of growing secularism in this traditional village leads neighbors to adapt to the new lifestyle in order to survive. The distance between past and present is symbolised in the scene when all the villagers and authorities witness the pre-murder moment from the street. Marta's haughty gesture and Veronica's frightened gesture are amplified. The loud organ music and the presence of a barred window that separates them from the rest of the town confronts the sisters with their own evilness and otherness. Thus, the relic and religious legitimization of violence cannot function in the modern world rooted in rationalization and freedom.

Una vela para el diablo is unquestionably a representation of the Francoist female monster who needed to conform to their submissive role but transgressed the social and cultural imposition of subordination. This story, set in a typical Andalusian village where two seemingly harmless spinsters sisters unleash macabre crimes and commit dreadful sins. Social anxieties about women's liberation and the conflict between National Catholicism and modernity alike are explored through these monsters, particularly Marta. Finally, this horror movie encapsulates the decay of the regime, which had to face the growing social contestation, and personified the violent reaction that the government exerted on dissident elements.

5. CONCLUSIONS

The historical transformation of the 1960s and 1970s brought about increasing social contestation by groups who fought against the authoritarian dictatorship. Additionally, the new conception of females progressively liberated women from their submissive roles, ushering in a new period of feminist struggles that continue in the present day. Horror cinema encapsulated these changes and constructed monstrosity according to the patriarchal hierarchy. Thus, the female and the male monstrosity responded to different attributes that placed them outside normal societal boundaries. In particular, female monsters were sexually active, dominant, and challenged female subordination.

Una vela para el diablo set a landmark in Spanish horror cinema by breaking with the conventions of *fantaterror* and locating monstrosity in two fanatic spinsters who kill tourists in the name of Catholic morality. The depiction of the two Spains, traditional and modern, is pointed out by including visual differences (tourists and locals dress differently) and distinct views about behaviour. As the foreigners arrive in the town, gossip allows locals to monitor visitors in the territory. The fanaticism of Marta and Verónica and the consensus in the town about the lack of virtue and purity of the tourists turn all of them into either murderers or accomplices by committing unconscious cannibalism. In its historical parallel, Franco exerted a totalitarian dominion thanks to citizen cooperation, who helped to punish and repress dissent.

The female monster represented the reactionary response of the conservative sectors of society and the use of brutality, which Marta and Verónica considered necessary, highlighting the very contradiction of Catholicism and brutal Francoist repression. The violent reaction by Marta and Verónica, as representative of traditionalism, represented the governmental suppression of the groups that rose against the authoritarian policies and claimed for democracy. Verónica and Marta's otherness also relies on their spinsterhood, which contravenes the natural female inclination to marriage according to National Catholicism. Their economic independence and sexual impulses confronted the aspirations of femininity, namely marriage and motherhood.

Finally, *Unavela para el diablo*, like other Spanish horror titles, is an excellent source to study the social and cultural transformation that took place. From a gender point of view, the arrival of modernity triggered profound changes of what it meant to be a woman. The female monster in Spanish horror used to represent male anxieties about the female liberation in Eugenio Martín's work focused on the figure of the subaltern spinster to criticize the danger of fanaticism and show gender oppression. Not only did Marta and Verónica symbolize the patriarchal contempt towards transgression but the former also questioned the Francoist model of women by attributing herself to be the armed force of the Virgin Mary.

BIBLIOGRAPHY

- AA.DD. ([1995] 2017): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- Aguilar, C. (1999): "Introducción. Fantasía española: negra sangre caliente", en C. Aguilar (coord.) (1999) *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983*, Donostia. Donostia Kultura, Semana de Cine Fantástico y de Terror: 11-69.
- Aguilar, C. and Haas, A. (2015): *Eugenio Martín. Un autor para todos los géneros*, Bilbao, Quaternmass.
- Aldana Reyes, X. (2017): *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*, London, Palgrave Macmillan.
- Aliaj, O. (2013): "Perspectivas del honor y la honra aplicadas a la mujer española en la época de Franco" <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rbm/article/view/13818> (Consultado el 15 de febrero de 2021).
- Casanova, J. and De Gil Andrés, C. (2014): *Twentieth-Century Spain*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Creed, B. ([1993] 2007): *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Nueva York, Routledge.
- De Febo, G. (2002): *Ritos de guerra y de victoria en la España Franquista*, Bilbao, Desclée de Brouwer.
- Dyer, R. and Vincendeau, G. (1992): "Introduction", en R. Dyer and G. Vincendeau (eds.) (1992) *Popular European Cinema*, Londres, Routledge: 1-14.
- García Fernández, E. C. and Cordero Domínguez, A. (2017): "Sangre y sexo en el cine de terror español (1960-1975)" <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/3496/3199> (Consultado el 20 de abril de 2021).

- Gracia García, J. and Ruiz Carnicer, M. A. (2001): *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis <https://cutt.ly/lEdR1hm> (consultado el 20 de septiembre de 2021).
- Higueras Flores, R. (2017): "La visión inhóspita de España en el cine de terror nacional: el caso de *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973)", en A. del Rey Reguillo (ed.) *Viajes de cine. El relato del turismo en el cine hispánico*, Valencia, Tirant Lo Blanc: 205-222. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/44054/1/Visi%C3%B3n%20inh%C3%B3spita.pdf> (Consultado el 30 de diciembre de 2020).
- Ignaciuk, A. and Ortiz Gómez, T. (2019): *Anticoncepción, mujeres y género. La 'píldora' en España y Polonia*, Madrid, Catarata <https://cutt.ly/pEjN0lY> (consultado el 16 de abril de 2021).
- Lázaro-Reboll, A. (2012): *Spanish Horror Film*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Moradiellos García, E. (2000): *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis.
- Morcillo Gómez, A. (2015): *En cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI.
- Olney, I. (2013): *Euro horror: Classic European horror cinema in Contemporary American culture*, Bloomington, Indiana University Press.
- Pedraza, P. (2004): *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid, Valdemar.
- Peinado Rodríguez, M. (2016): "'Las mujercitas' del franquismo: cómo enseñar y aprender un modelo de feminidad (1936-1960)" http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2016000100281&lng=es&tlng=es (Consultado el 18 de febrero de 2021).
- Pellejero Martínez, C. (2006): "Estadísticas históricas sobre el turismo en Andalucía. Siglo XX" <https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/historicas/turismo/ehiturismo.pdf> (Consultado en 20 de marzo de 2021).
- Poole, S. C. (2011): "Introduction: The Bloody Chords of Memory", en W. S. Poole (2011) *Monsters in America: Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting*, Waco, Baylor University Press: 1-26.
- Pulido, J. (2012): *La década de oro del cine español, 1967-1976*, Madrid, T&B Editores.
- Rodríguez Barreiro, O. (2018): "The Franco Dictatorship, 1939-1975", en A. Shubert and J. Álvarez Junco (eds.) (2018) *The History of Modern Spain. Chronologies, Themes, Individuals*, Londres and Nueva York, Bloomsbury: 97-112.
- Román Ruiz, G. (2020): "«Custodios de la moral». Control socio-moral y sanción popular en el mundo rural altoandaluz tras la posguerra" https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/107530/1/Pasado-y-Memoria_21_05.pdf (Consultado el 22 de febrero de 2021).
- Romo Parra, C. (2005): "El desorden de la identidad persistente. Cambio social y estatus de la mujer en la España desarrollista" <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2469503> (Consultado el 15 de marzo de 2021).
- Ruiz Franco, R. (2008): "Mujer y sociedad durante el franquismo", en R.M. Capel (dir.) (2008) *Cien años trabajando por la igualdad*, Madrid, Instituto de la Mujer: 151-166.

- Sala, A. (2010): “¿Cine gótico español? Un viaje a las mazmorras del subdesarrollo y otros infiernos”, en Antonio J. Navarro (ed.) (2010) *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*, Madrid, Valdemar: 319-350.
- Schlegel, N. G. (2015): *Sex, Sadism, Spain and Cinema. The Spanish Horror Film*, Londres, Rowman & Littlefield.
- Twitchell, J. B. (1985): *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, Nueva York, Oxford University Press.
- Ysàs, P. (2004): *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Barcelona, Crítica.

MAPPING THE MONSTROUS: WOMEN'S HORRIFIC BODIES IN FRENCH EXTREME FILM¹

CARTOGRAFIANDO LO MONSTRUOSO: LOS TERRORÍFICOS CUERPOS DE LAS MUJERES EN EL NUEVO EXTREMISMO FRANCÉS

ALICIA KOZMA

Indiana University Cinema

Resumen:

El Nuevo Extremismo Francés combina el existencialismo con el shock, la hiperviolencia y las transgresiones de los cuerpos de las mujeres. En este artículo argumento que dicho imaginario se entiende mejor como una representación de la violencia que permite acceder al conocimiento mediante la representación de la monstruosidad y el abyecto de la mujer. Examino este fenómeno a través de cuatro películas de la primera ola de dicho movimiento.

Palabras clave: mujeres y terror; abyecto; nuevo extremismo

Abstract:

New French extreme cinema combines existentialism with shock, hyper violence, and transgressions of women's bodies. I contend such imagery is best understood as a representation of violence that enables enlightenment in and through the representation of women's monstrosity and abjection. I examine this phenomenon through four films from New French Extremism's inaugural cycle.

Keywords: women in horror; abject; extreme cinema

1. INTRODUCTION

While the early 2000's saw the global rise of extreme cinema, France is the film industry primarily associated with what Tanya Horeck and Tina Kendall (2011) call new extreme cinema². French extreme cinema draws heavily on the existential

1 Indiana University Cinema. Correo-e: aliciakozma@gmail.com. Recibido: 14-05-2021. Aceptado: 30-11-2021.

2 Park Chan-Wook's *Vengeance* trilogy (2002-2005), Lars von Trier's *Dancer in the Dark* (2000), *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005), and Michael Haneke's *The Piano Teacher* (2001) and *Caché* (2005) all

questioning embedded into the French New Wave and combines the New Wave's truth-seeking tendencies with an intense focus on corporeality, foregrounding the body and all its iterations. In combining existentialism with body horror,³ French extreme cinema is predicated on a multi-genre foundation, importing "codes and conventions of exploitation films—including pornography and horror—within the confines of a philosophically inflected art house cinema" (Horeck and Kendall, 2011: 8). Resultingly, French extreme cinema emerges out of a dialectic within marginal filmmaking modalities, juxtaposing high-art intellectualism and low-culture body horror.

It is precisely this hybridization of cultural variants that makes these films fruitful sites for theoretical and filmic examination around the space women's bodies occupy on screen beyond prefatory analysis of representation. This is expressly due to the fact that the films of French extremism, loosely grouped as a movement, manipulate normative notions of gender, sexuality, and the physical body on aesthetic, thematic, ideological, and physical levels. As Chelsea Birks notes:

These types of films depict bodies in extreme moments of pleasure and pain: bodies in these films scream, ejaculate, bleed and cry; they are stripped, raped, cut, dismembered and fucked. The vulnerability of our material existence is violently exposed through the extreme treatment of bodies onscreen, and also through the visceral reactions provoked in the spectator by such challenge subject matter (Birks, 2015: 132).

Unsaid here is that it is chiefly women's bodies that endure the pleasure and pains Birks recounts. Women's bodies appear degraded, powerless, and assaulted. While this superficially implies misogynistic degradation, I contend such imagery is not best analyzed as violence toward women, but rather as an ideological construction of violence through women's monstrous abject bodies wielded as patriarchal tools in service of metaphysical enlightenment. My critique, then, is not of the violence itself, but of the assumed value in the reproduction of enlightenment telos at the expense of women's corporeality and subjectivity. In our contemporary global moment, where women are subject to heinous regulations of their reproductive and other health rights, hypersexualizing and assault has reached the highest levels of government, and misogynistic trolling and revenge pornography rapidly rises, how women's bodies are used as contested sites of battles for reason, rationality, and philosophical enlightenment matters tremendously.

To articulate how French extreme film construct women's abject monstrosity as a site of enlightenment, I examine how reason and rationality is manifested through the construction of women's bodies as abject monstrous space. My texts

serve as global examples.

3 Body horror, also called bio horror, is a subgenre of horror films that ascended in the 1980s. Body horror films are intimately concerned with biological and physical change and the implications of that change on the dissolution of the human body. Narratively and thematically, many body horror films are concerned with fear of rapidly evolving technologies; fear of the unstoppable human body; disease and illness; and the precarity of modern civilization in the face of base biological imperatives. Examples of body horror include *The Thing* (John Carpenter, 1982), *The Fly* (David Cronenberg, 1986), and *Aliens* (James Cameron, 1986).

include *Irreversible* (Gasper Noè, 2002), *Inside/À l'intérieur* (Alexandre Bustillo, 2007), *Frontier(s)/Frontière(s)* (Xavier Gens, 2007), and *Martyrs* (Pascal Laugier, 2008). I've chosen these films as my object of study because they are, in part, the germinal films that helped to solidify extreme French film as a contemporary movement and are born from the milieu of the particular brand of extremist films in the early years of the new millennium⁴. Importantly, they all also center women's monstrosity and suffering as tool for enlightenment in distinct ways. To begin, I review French extreme film, focusing on style, thematics, and historical congruity. I then move to theorizing women's abject monstrosity as problem and solution to an enlightenment telos and follow with an analysis of the films as a site of praxis for ideas about women's bodies, monstrosity, and abjection.

2. EXTREME TENDENCIES

Critic James Quandt (2004) introduced the term French New Extremity when reflecting on a new cadre of films emerging from the country. Quandt's essay sparked debate around the classification and terminology; while the films have been called by various names, the phrase 'new extremism,' adapted from Quandt's new extremity, has gained widespread usage. Indeed, a 2007 encyclopedic entry in the canonical *The Cinema Book* used the term when describing the films. Despite this codification, extreme cinema is not new. As Horeck and Kendall (2011: 5-6) note, "The term new extremism, then, reflects this bridging position between newness and indebtedness to the past, to a history of transgression and provocation that is renewed and given a visceral immediacy for the present." In his book *Brutal Intimacy*, Tim Palmer (2011) argues for considering the past and present of extreme cinema holistically, moving past the 'new' as an identifier, and instead positing the term 'cinéma du corps'⁵ to engage the positionality of the films across a continuum of French cinematic history.

Regardless of terminology, historicizing these films is paramount. As Martine Beugnet (2011) argues, to think of new extremism outside of the context of filmic history negates the historical place of the extreme in French film's broader past. She states:

to offer such readings would amount to forgetting the recurrence of such extreme forms in French cinema, and to blank out the kind of critical vision—epitomized by the work of Georges Franju—that managed to express itself in spite of censorship prevalent in the 1950s and 1960s (Beugnet, 2011: 31).

Franju is a key connection: his *Blood of Beasts/Le sang des bêtes* (1949) and *Eyes Without a Face/Les yeux sans visage* (1960) focus on the horrific intensity of corporeal investigation, the juxtaposition of the banal and gruesome, and the inescapable circumstances of fate—all themes foregrounded in contemporary French extreme cinema. Franju was also a critical influence on the French New Wave, a key

4 The volume and impact of these and other extreme films was significant. In 2012 the *Oxford Dictionary of Film Studies* (edited by Annette Kuhn and Guy Westfall, Oxford UP) added an entry on extreme cinema to its corpus.

5 Translated as cinema of the body.

historiographic connection, as Palmer sees contemporary French cinema as a direct inheritor of New Wave avant-gardism and ideology. He argues that the endemic value of these films is as experiments for both the filmmakers and the viewers alike, a cinematic form that pushes the borderline of viewers interaction with film as a body: a body of ideas, a body of creative labor, a body of intimate gazes, and perhaps most importantly for these films, a knowledge-seeking body enmeshed in understanding corporeal existence through transient cinematic images of human physicality. The concept of film as a vehicle to represent, and hence understand, the “realness” of human existence is critical to both the ‘cinéma de corps’ and the theoretical inheritance of the New Wave ‘vis-à-vis’ André Bazin and the *Cashiers du cinema*.⁶ The heritage of the French New Wave is that of a knowable – or attainable – reality reproducible and perfected through the cinematic apparatus. Bazin’s commitment to cinematic realism as an attempt to capture objective, replicative reality speaks directly to the legacy of an enlightenment telos, mimicking Cartesian genuine knowledge.

Despite the connections to an established cinematic corpus, French extreme cinema does not amount to a genre, movement, or style, but rather a tendency wherein films share thematic, narrative, or ideological similarities.⁷ Ideologically, it is, above all else, a cinema of the flesh, a threatening and visceral experience which highlights the isolation and unpredictable nature of contemporary society (Palmer, 2006). For example, several the films are concerned with political, racial, and religious unrest in France, interweaving social critiques and highlighting the violent failure of personal and social relationships. This is accentuated by usage of footage from, or allusions to, the French riots in 2005 and 2007⁸ as a backdrop and/or narrative catalyst in several films, including *Inside/À l’intérieur* and *Frontier(s)/Frontière(s)*.

Additionally, interpersonal relationships are strained, as:

intimacy itself depicted as fundamentally aggressive, devoid of romance, lacking a nurturing instinct or empathy of any kind; and social relationships disintegrate in the face of such violent compulsions” (Palmer, 2011: 57-8).

Personal relationships often violently fail as society is revealed as isolating and unpredictably horrifying. This is reminiscent of the New Wave’s dialogue around modernization, the atomization of man, and contemporary society’s failure to

6 *Cashier du cinema*, co-founded in 1951 by Andre Bazin, is one of the most influential film journals in history. Bazin’s impact on film theory and studies cannot be underestimated. Profoundly concerned with cinematic realism, Bazin was a key figure in the *Nouvelle Vague*/French New Wave filmic movement of the 1960s.

7 This loose bounding of films is akin to the construction of film noir, as neither aligns with the specific construction of filmic genre. Indeed, bypassing designations of genre allows for a better and more expansive understanding of the scope and influence of the cinematic tendency.

8 The 2005 French riots, which took place in the Parisian suburbs and suburbs of other French cities, and the 2007 Villiers-le-Bel riots in Val-d’Oise, were both the result of friction between French police and French citizens of color – frictions that included issues of state prejudice and over-policing of poor communities of color and immigrant communities – as well as the controversial deaths of young men of color.

successfully integrate the idealization of post-war society into a practical and successful social model. Beugnet notes:

In the cinema of the 1950s and 1960s, modernization, consumerism and the American model are ubiquitous elements of the diegesis, from fashion, consumer goods and the intensified presence of advertising, to cars and the celebration of speed, to the love of jazz. In the new extreme, such elements have become embedded in a brutally dystopian vision of exploitation, exclusion and abjection—the implicit realization of the failure of the transition into a new era

(Beugnet, 2011: 32).

The failure of the modernist project repeats.

Narratively, French extreme films place an “emphasis on the corporeal and the visceral...elliptical narrative and absence of psychological motivation” (Beugnet and Ezra, 2010: 35). Indeed, transgression is often the normative narrative motivation, including a focus on taboo breaking⁹. In rupturing boundaries, the films destabilize the artificial perimeter between pornography, horror, and art cinema, implicating audiences’ capricious determination on what type of fictional violence is an acceptable function of entertainment. This recalls Buñuel’s filmic use of “transgressive depictions of sexual violence to rouse society from its complacency” (McGillvray, 2019: 9). Interwoven with these narrative shocks is the dialectic between the extreme and the banal. In films like *I Stand Alone/Seul contre tous* (Gaspar Noé, 1998) and *Calvaire* (Fabrice Du Welz, 2004), nondescript events and settings manifest a brooding, unspecified ennui, stimulating as much apprehension as the acts of violence and sex that punctuate the tense banality.

This dialectic is also threaded through stylistic similarities. Shocking violence and brutal sex are filmed at a measured pace, focusing on spectacle as passive meditation contrasted with sudden bursts of action. The eruptive disjunction between the extreme and banal manufactures an uncomfortable and unusual viewing experience. Indeed, the formal aspects of many French extreme films are meant to impact audiences in real emotional and physical ways. Ominous soundscapes bent on unsettling the viewer add to the oscillation between banal and extreme. For example, *Inside/À l’intérieur* uses a non-diegetic, preternatural, screeching sound to intensify the already extreme violence. The sound is so high-pitched, loud, and surprising that it’s difficult not to physically pull away from the film or flinch when it punctures a scene. In *Irreversible*, director Gaspar Noé employs a barely audible but irritating bass sound across the first 60 minutes of the diegesis. The sound is played at 27 hertz, the frequency used by some riot police to quell mobs by inducing unease and nausea after prolonged exposure. Rapidly moving cameras muted ‘mise-en-scène’, either very dark or flat bright lighting, protracted periods of diegetic and non-diegetic silence, and limited dialogue enhance these films assault on viewers.

Critically, underpinning these uncomfortable viewing experiences and shared thematic, narrative, and stylistic tendencies is a cynosure of the abject—the liminal space between subject and object. Leveraging the corporeality of women’s bodies, this

9 For example, *Fuck Me/Baise-moi* (Virginie Despentes and Coralie Trinh Thi, 2000) and *Twenty-nine Palms* (Bruno Dumont, 2003) prominently feature unstimulated sex and *Martyrs* unsympathetically murders innocent children, two enduring cinematic taboos.

locus emphasizes how transforming the abject from negative chasm to a generative space of knowledge development serves a patriarchal enlightenment telos. In doing so, French extreme cinema transgresses the boundaries of traditional understandings of the abject, placing women's bodies at the intersection of humanity and knowledge, while requiring those bodies be violently transgressed to reach enlightenment.

2.1 Women's Abject Bodies

Feminist film theory has long grappled with the uses and abuses of women's bodies on screen, in part through Barbara Creed's concept of the monstrous feminine, or "what it is about women that is shocking, terrifying, horrific, abject" (Creed, 1999: 251). Building from Julie Kristeva's germinal study of abjection *Powers of Horror* (1982), Creed links the monstrous feminine to the function of the abject. The abject is neither subject nor object, but rather the shrouded space between the two positions. It transgresses borders, transcending its own liminal space, pushing its uncanny nature into the subjective world. The abject as border crosser is the monstrosity that invades horror films, separating human from non-human, and creating the monstrous subject personified by women's bodies. The monstrous feminine, then, brings about an encounter between the ordered subjective (read: the natural world) and unordered threat (read: women's abject monstrosity). She notes:

the central ideological project of the popular horror film [is the] purification of the abject through a 'descent into the foundations of the symbolic construct'. In that way, the horror film brings about a confrontation with the abject (the corpse, bodily wastes, the monstrous-feminine) in order, finally, to eject the abject and re-draw the boundaries between the human and non-human (Creed, 1999: 257).

Women's bodies are the image of negative abjection in horror films as the monstrous feminine demands an unwanted encounter between the human subject and the non-human abject.

Traditionally, horror films focus on containing the abject—the monster/monstrous feminine—and moving it transversely through the violated border, returning it to its liminal space. In French extreme films, however, the abject is actively sought and remains unbounded. The films use women's bodies to access their abject specifically as a site of transformation and knowledge generation. This manufactures women's abject as a tool of enlightenment, a tool whose utility is only fully realized when accessed because of the penetration and dismantling of women's physical bodies. The idea of the abject as generative or affirmative has been considered by scholars like Pauline Palmer (2007), Nilufer Bharucha (2007), and Susana Araújo (2007), who "trace the abject by stressing its function as a mode of empowerment" (Kutzback and Mueller, 2007: 12). Significantly, for the abject to be generative it must be reformatted not as a lack, but as a (meta)physical component of the bodily interior. The abject, then, must be understood not simply as the in-between, but as *something* in-between. As Kristeva (1982: 2) notes, the abject is "Not me. Not that. But not a nothing, either. A 'something' that I do not recognize as a thing."

The abject's position as *something*—a force, a space, an entity, however unrecognizable—produces a radical shift in the way women's bodies are constructed in French extreme films: the abject ceases to be ethereal, materializing as a persistence within women's subjective bodies. As Hanjo Berressem (2007: 21) notes, "the fact that *abjects* are not *objective* however, does not mean that they are immaterial. It merely means that *abjects* cannot be contained within the registers of the subject's psychic reality." The immateriality of the psyche is insufficient; imaginably, flesh and bone as material systems functioning outside of cognition and consciousness, can contain the abject, providing it spatial boundaries through the sheer biological compunction of survival. So enclosed, then, the abject creates and destroys its own subject as an affirmation of its own existence and bodily place. This agitation, Kristeva notes, produces the abject within being:

If it be true that the abject simultaneously beseeches and pulverizes the subject, one can understand that it is experienced at the peak of its strength when that subject, weary of fruitless attempts to identify with something on the outside, finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very *being*, that it is none other than abject (Kristeva, 1982: 5).

If the impossible within constitutes the core of being, the abject can be contained with the corporeality of the subject. The abject, once spatialized, can be accessed, violated, and transformed.

But why access the abject? Here, we return to an enlightenment telos: "human liberty cut away from the moral order" (Christians, 2005: 140). The generative abject, like the Kantian sublime, is limitlessness and beyond the senses; something that must be understood through reason, but which cannot be imagined by a reasoned mind (Kant, 2001). To achieve autonomy and freedom through the attainment of reason and its correlated knowledge, one must move past the subjective and object and into the abjective. In *Martyrs*, *Inside/À l'intérieur*, *Frontier(s)/Frontière(s)*, and *Irreversible*, this is literalized by entering woman's bodies to contact the abject as a site of transcendence and existential enlightenment (Dickson, 2004). Vicious investigations of the physical body allow knowledge-seekers to use corporeal interiority as a pathway to the abject—a type of metaphysical investigation bound in flesh. This grounds esoteric, transcendental truths in the accessible physical world by transforming women from subjective embodiment into objective apparatuses for reasoned philosophical investigation. As such, these films prize reverse border crossing, using physical violence, psychological violence, and violent vision as knowledge-seeking tools wielded against the monstrous feminine as both barrier between, and access site for, patriarchal notions of reason and rationality.

I contend the three films under study herein demonstrate an evolution of the conceptual development of women's bodies as abject knowledge-seeking tools through a trichotomic process that depends on a progressive understanding of the abject moving from concept to a literalized, physical entity fixed in women's bodies. First, women's abject is constructed as a beingness endemic to women. This beingness is established through French extreme film's construction of an enlightenment telos as a patriarchal construction of knowledge enabled by the perversion of reason and

rationality, and the exercise of violent vision in Noë's *Irreversible*. An originating director of French extreme film, Noë's film constructs the abject as essential to women's being, establishing the baseline for the treatment of, and control over, women's bodies as abject monstrous space in service of edification.

Second, beingness develops into a *somethingness* via reproduction as knowledge transmission in *Inside/À l'intérieur* and *Frontier(s)/Frontière(s)*. Both films literalize the monstrous feminine abject, positioning women's bodies as capable of knowledge transmission, here using genetic renewal via reproduction as an example. If *Irreversible* establishes women's abject as knowledge-being, the literalization of information transmission through genetic reproduction transforms women's abject from esoteric to visceral. Finally, with the abject personified, *Martyrs* authenticates the claim of a generative, spatially constructed abject within the monstrous feminine through the demolition of the boundaries between flesh and abject, thereby formalizing the patriarchal knowledge-seeking project. One of the most notorious films of the early cycle, *Martyrs*, joins the establishing structures of violent vision established in *Irreversible* and the transmissibility of *Inside/À l'intérieur* and *Frontier(s)/Frontière(s)* into a foundational imbrication of women's monstrosity, the abject as site of enlightenment, and the iterations of violence necessary to weaponize its illuminative power. *Martyrs*, then, provides the final developmental phase of women abject monstrosity as tool for patriarchal knowledge development.

3. ACCESSING THE ABJECT

Irreversible's non-linear diegesis follows couple Marcus and Alex, and their friend Pierre, over the course of one night in Paris. The film itself opens at the resolution of the narrative and unfolds primarily in reverse chronology, with occasional jumps forward and backwards in time. Marcus is equally possessive and dismissive of Alex; the film implicates his participation in a series of affairs, he mocks Alex for her friendship with Pierre and Pierre for being unloved, and he's abrasive and self-involved. Pierre harbors an unrequited love for Alex, and Alex plays the role of the mediator, attempting to keep the peace between the men while dismissing her agency in the triad's dynamic. The three attend a house party, and after a quarrel with Marcus, Alex leaves the party on her own. While making use of an underpass to cross a busy boulevard, she is raped and beaten by an unknown assailant. Marcus begins a violent search for her assailant across the city, desperate to find and confront – to see and therefore to know – the man who violated Alex, and in turn, Marcus' claim on her body.

Marcus' reaction to Alex's assault is telling; he does not accompany her to the hospital nor offer her comfort, but instead immediately embarks on a night of savage retribution with Pierre in tow. For Marcus, Alex's victimization is a trespass against his patriarchal claim to her body; her assault and beating pierced her very being and made her unrecognizable against the violation of her external physicality and her internal abject construction as woman. Resultingly his knowledge of her being

has been mutated as her being has been ruptured; she has been made monstrous. As Kristeva notes:

There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable (Kristeva, 1982:1).

Marcus' search for Alex's assailant is a search for her lost being, and his fixation on revenge key to recuperating and rebuilding Alex's body as knowable patriarchal object.¹⁰ In order to reestablish control via knowledge, Marcus must see and know the man who possessed Alex through violent penetration.

Gaining access to the abject through vision is, in part, a manifestation of what Mark Seltzer terms wound culture. Seltzer defines wound culture as "the public fascination with torn and opening persons, a collective gathering around shock, trauma, and the wound" (Seltzer, 1997: 3). In part, Seltzer is referring to the human desire to know, or possesses, interior, bodily spaces. He posits the wound as a new type of public sphere that collapses the boundaries between self and other. Creating wounds through violence enables said wound's public sphere to grow through a shared violent investigation, organizing itself around interior knowledge gained through penetrative, violent vision. Rembrandt's 1632 painting *The Anatomy Lesson of Dr. Nicholaes Tulp* is a visual precursor this type of ocularcentric generation of knowledge.¹¹ Fundamental to this knowledge is the ability to reach abject interiority through violent vision. Penetrative vision, then, validates patriarchal domination and substantiates control.

Irreversible embodies similar tendencies to Seltzer's wound culture, resurrecting and recuperating lost abject space through patriarchal knowledge. Seltzer sees trauma as a double wounding process: the first stage is the wound in and of itself, and the second stage is a wounding in the absence of a wound: in effect, a search for the cause of the trauma (Seltzer, 1997). Trauma is theorized both as a physical and psychological process that perpetuates the idea of the wound as public space as organized around knowledge of interior bodily spaces, both physical and psychic. If Alex's assault is the wound itself, Marcus' search for the knowledge of the assailant is a reparative for the second wound: the traumatic loss of his patriarchal authority.

The focus on the regeneration of abject space through violent vision is a driving force in *Irreversible*. Interestingly, to perform this reclamation, Marcus is forced to occupy traditionally marginalized spaces of negative physical abjection: a hijacked taxicab, a hidden back alley populated by transgender sex workers, an underground queer fetish nightclub. The films' formal disorientation is key to constructing these

10 This dynamic is heightened by the fact that the actors who play Marcus and Alex – Vincent Cassel and Monica Bellucci – were, at the time of filming, married and one of the most famous celebrity couples in France. Their characters in the film are reflective of a satirized version of their public persons: Cassel/Marcus the *enfant terrible* and virtuoso, Alex/Bellucci the patient, living goddess.

11 In the image Dr. Tulp, acting as instructor, demonstrates the functions of structure of human arm musculature by exposing the arm of a corpse with the skin removed. A group of doctors surround the cadaver, peering in earnest into the exposed arm, dependent on vision to provide the requisite medical knowledge.

abject spaces. For example, the queer club is introduced in the film's opening sequence as a dangerous and foreboding space.¹² The camera swirls haphazardly, catching glimpses of bare red lightbulbs, ancient brick archways, a single toilet, and distorted shadows on the walls. As the camera spins, flashes of men copulating, bondage paraphernalia, and dark corners roil across the screen like waves. Audible moans of pain as pleasure, bodies pushing into one another, a thrumming monotone buzz, and strains of thumping hardcore electronic music grow as the camera plummets through the space. The cumulative effect is a bewildering and upsetting descent into the abject. In this treacherous expanse, Marcus is unmoored and exposed; his only course of action is to yell and assault his way through these spaces, his violence the regenerative power used to regain Alex's abject by reestablishing patriarchal control and vision. Marcus can only understand Alex's abject loss by seeing the assailant, locating the trauma in the perpetrator's materiality. As Lisa Dickson notes:

seeing, the act of producing knowledge through the opening up of the subjects to sight, participates in just this process, generating discourses through which social categories and social power are contested and maintained [...] seeing is a violent act within this paradigm, and bodies—imperiled, exposed, exploited—are a key site at which this relationship among knowledge, vision, and power can be explored (Dickson, 2004: 78).

Critically, because the film's nonlinear structure is perpetually disorientating to the viewer, the audience is dependent on Marcus' knowledge quest to understand the very film itself. Indeed, nonlinearity and formal discombobulation force the audience to put both the narrative and the form of the film in continuity order, mirroring Marcus' quest to reassemble Alex's abject and indicating the audience's gaze as a controlling force in Alex's corporeality. This is highlighted in the film's final scene: Alex sits alone on a blanket in a bright and green Parisian park, content in the knowledge of her newly discovered pregnancy – knowledge accessible only to the audience and Alex in this moment. The camera looks down from above her, equating the audience's gaze with a type of godly omniscience. This serves to underscore *Irreversible's* emphasis on the form and function of patriarchal knowledge as enlightenment. However, Marcus' – and therefore, the audience's – focus on vision and power *as* knowledge rather than *with* knowledge ultimately fails. After discovering the name of Alex's assailant – 'La Ténia'¹³ – and tracing him to a queer BDSM nightclub, Marcus misidentifies 'La Ténia', instead attacking a man named Mick. Mick overpowers Marcus; he breaks his arm and attempts to rape him on the club's dance floor – a reflection of Alex's inciting rape. Pierre protects Marcus by hitting Mick in the head with a fire extinguisher, which he then beats Mick to death with. 'La Ténia' watches silently and escapes during the melee, unharmed and unidentified. The push for patriarchal recontrol of women's body made monstrous fails, but the film succeeds in establishing women's abject as a motivating and precious component of women's being.

12 It is critical to note, here, that the film's interpretation of a queer fetish club as dangerous and abject reinforces the film's patriarchal – and queerphobic – construction of sex and sexuality.

13 Translated as The Tapeworm.

The films *Inside/À l'intérieur* and *Frontier(s)/Frontière(s)* expand on *Irreversible's* position as abject as beingness by personifying the abject as a *something* via reproduction. While the abject as *something* does not necessarily have to manifest as a fetus, Kristeva's work on abjection is indebted to her constructions of motherhood, and indeed she sees some of the earliest experiences of abjection related to the infant's attempt to break from its mother (Creed, 1999). In *Inside/À l'intérieur* and *Frontier(s)/Frontière(s)*, fetuses share abject signification with the mother, as "Subjects suck life out of biological systems, not so much from the outside [...] but from the very inside" (Berressem, 2007: 46). The fetus is an example of woman's abject space manifest, transforming beingness into *somethingness* while simultaneously providing epistemological regeneration. Critically, this process depends on genetic duplication, as the kinship and biological knowledge contained in genetic code transforms the fetus into an information delivery system bound and nurtured by women's abject space. Following, both films underscore this maturation of the abject by centering on women valued for their ability to reproduce their own abject knowledge.

Inside/À l'intérieur follows Sarah, a recent widow, unhappily pregnant after losing her husband in a car accident where she was the driver. Her grief has transformed into resentment of her unborn child. Trying desperately to ignore her upcoming motherhood, she works hard to signal her indifference to her fetus: she continues to work past her doctor's orders, has not set up her child's nursery, and her demeanor toward her pregnant body is one of annoyance and umbrage. The evening before her scheduled delivery her home is invaded by a mysterious woman—known only as 'La femme'¹⁴—who tries desperately take the unborn child from Sarah's womb by any means necessary. It is later revealed that 'La femme' was once pregnant, but she lost her child when she was struck by the car Sarah was driving. Injured and trapped by Sarah, 'La femme' explains:

'LA FEMME': You can kill me again Sarah. You already did once.

(The scene flashes back to 'La femme' driving on a rainy day. She caresses her pregnant belly, and a voiceover shares her interior monologue.)

'LA FEMME' IN VOICEOVER: My baby. Finally, inside, me. No one can take him away from me. No one can hurt him now. No one.

(Suddenly 'La femme' swerves, the frame is overcome by light, glass cracks, and metal crunches loudly. The camera iris' out on two cars: one Sarah's, one 'La femme's'. The audience and Sarah come to the same realization: 'La femme's' child and Sarah's husband were killed in the same accident.) (*Inside/À l'intérieur*, 2007)

Sarah responds with shock, saying "They told me there were no survivors" (*Inside/À l'intérieur*, 2007). 'La femme's' expression—desperate, resigned, and saddened—telegraphs the truth: there were, indeed, no survivors as without her child 'La femme' is as good as dead. 'La femme's' lost child is her lost abject, and her unrelenting need to possess a replacement child is correspondent to her compulsion to reestablish her abject. Like Marcus in *Irreversible*, she is driven to reconstitute a body—in this case, her own body—as it was "before" to *know* herself once again as

14 Translated as The Woman.

woman; her lost abject must be replaced. Replacing knowledge, then, manifests as the genetic recombination and replacement of birth. Her obsession is sated only when, at the film's conclusion, she cuts into Sarah's womb and removes the abject/child. Here, 'La femme' physically combines herself with Sarah and the child. Sarah lays face up on the bottom of her staircase, beaten, bloodied, and having begun contractions. 'La femme' determines the baby is breeched and requires a caesarian birth. 'La femme,' using a large metal scissor, slices open Sarah's stomach, reaches her hands into the gaping abdomen, merging her body with Sarah's as she pulls the child out of her birth mother and into the world. As Sarah dies, 'La femme' clutches the newborn to her chest, enveloping the child and making herself whole once again. *Inside/À l'intérieur*, then, has succeeded in first literalizing the abject as a *something*, and second, in using it to generate knowledge (read: genetic and biological knowledge) via reproduction.

Weaving similar threads of loss and repossession, *Frontier(s)/Frontière(s)* concerns Yasmine, a young woman who recently learned she is pregnant. Yasmine and her three friends, all Muslim, are fleeing Parisian riots. Although the diegetic riots are a narrative invention, director Xavier Gens incorporates real footage of the 2005 Paris riots into the film. The 2005 riots saw primarily Francophone African youth expressing frustration with poverty, over-policing and police violence, unemployment, and Islamophobia (Crampton, 2005). The inciting incident was the death of two Muslim teenagers, provoked by an encounter with police officers. In *Frontier(s)/Frontière(s)* Yasmine's brother Sami, a Muslim teenager, is killed by Parisian police. The commentary is clear.

Escaping Paris and the riots, Yasmine and her friends find themselves in an isolated countryside inn for the night. Unbeknownst to them, the inn is run by a family of incestuous, cannibalistic neo-Nazis. Learning the guests are Muslim, the family kills them off one by one. Yasmine is saved, however, thanks to her fetus. The family, after assessing her skin tone and hair, judge her phenotypically "white" enough to breed the next familial generation, confident that their lineage will genetically colonize her abject. Her abject space (read: womb), then, is appropriated by the family specifically because it renders her as a valuable tool for the renewal and rebirth of their vanishing familial knowledge. Following, women's abject—established as critical to being, literalized in women's bodies, and proficient in transmitting knowledge—reaches its final developmental phase as monstrous space of enlightenment in *Martyrs*.

Martyrs follows an unnamed group of zealots searching for the metaphysical enlightenment that they believe comes from understanding the world after death. Led by an enigmatic leader known as Mademoiselle, the group has spent decades kidnapping and torturing a series of young women as martyrs to their cause. The zealots believe martyrdom allows the women access to the metaphysical plane as their conscious minds, transformed through intense physical and psychological violence, occupy the liminal space between life and death. The women can then transmit the otherworldly knowledge the group so desperately seeks. Ana, their most recent victim, is subjected to a series of vicious physical assaults. The zealots believe that by creating, and then feeding, Ana's physical and psychological suffering they will sever the link between her conscious mind and her body, allowing her mind to transcend

to the metaphysical plane via her abject. Ana is kept in total isolation, chained to a subbasement wall, and subjected to numerous daily beatings and sensory deprivation to push her past her own physicality and into the plane of enlightenment.

This brutal physical abuse is symptomatic of the zealots' desire to reach Ana's abject space as a transubstantiated pathway to metaphysical knowledge. As Mademoiselle explains to her, "We tried everything, even with children, and we've proven that it's women that are much more responsive to transfiguration. Yes, young women. That's how it is" (*Martyrs*, 2008). As she is tortured, Ana's physical body begins to undergo a transformative change: her head is shaved, her face and eyes remained constantly swollen from the repetitive beatings, and her skin color gradated by filth and blood. Ana's physical transformation is representative of her passing from corporeal woman to metaphysical bridge. This is a process of Kristevain abjection, as:

that what must be expelled from the subject's corporeal functioning can never be fully obliterated but hovers at the border of the subject's identity, threatening apparent unities and stabilities with disruption and possible dissolution (Gross, 1990: 87).

As Ana's abject space is slowly separated, but not severed, from her physicality, she eventually stops resisting the abuse and accepts her fated martyrdom. Her final torture follows, as the zealots flay all the skin from her body, save for a circular patch the circumference of her face. Ana is set on her knees, arms tied to a horizontal bar above her head, torso pitched forward, head titled up, eyes towards the heavens, musculature exposed. She is posed as if she is a supplicant at the altar of her god. Her body is de-sexed, the outward makers of her breasts and vagina lost to the flay; a visual reminder that her 'success' as a martyr is not tied to her sex but rather her endemic status as monstrous woman. Flaying Ana's body concretizes the zealot's desire for her abject space as they literally and figuratively remove her physical boundaries, accessing her abject between the fissure in her consciousness and her physical body.

Critical to Ana's construction as a bridge between planes of knowledge is her gaze into the "beyond." After the flaying Ana is shown looking up, eyes wide, intensely focusing on unknown images in off screen space, face beatific. The camera pushes into the pupil of her left eye. Her brown cornea swirls with a bright white light, which grows, filling the screen with cosmic reverberations of the bright rays until the entire frame is illuminated. The shot holds on the illumination for a beat, and then irises out as a black orb fills the center of the white space. As the camera continues to pull back, the orb is revealed as Ana's pupil, ringed a hazy blue with preternatural understanding. Ana's gaze is the gaze of enlightened knowledge. Lisa Dickson (2004) notes that all gazes consume images, and this consumption builds agency through an exertion of contestive power. The power relationships between what is being shown (what Ana can see) and act of the watching (the zealots watching Ana see) creates a type of rhetorical vision between the two positions, constructing an affective process which constitutes abject viewing positions through the act of looking. Karen Shimakawa notes:

abjection is at once a specular and affective process: one objects (this is, becomes a deject) through a process of *looking at* (which may or may not result in *seeing*) that which is designated abject and recognizing one's own bodily relation to abjection (Shimakawa, 2002:19).

When the extended zealot congregation—who benefit from, rather than help create, Ana's severed corporeality—understand Ana's access the metaphysical, they are forced to recognize their own relation fraught relationship to abjection while reconciling their complicity in the brutal violence necessary to unveil its transformative power.

The narrative of abjection, physicality, and the link between the two is rewritten after Ana's acquiescence. When Ana's submits to her suffering she releases her hold over her abject space, severing physical and psychic control, and offering it up to the indeterminate space of the metaphysical:

For, when narrative identity is unbearable, when the boundary between subject and object is shaken, and when even the limit between inside and outside becomes uncertain, the narrative is what is challenged first (Kristeva, 1982: 141).

Ana's narrative as victim transforms into one of martyrdom as she transcends into the world beyond death. Whispering an unknown truth to Mademoiselle who, in response to the imparted knowledge, takes her own life, it becomes clear that the knowledge they so desperately sought is available but fatal. While the zealots have seemingly succeeded in using Ana's abject space as a pathway to metaphysical knowledge, that path can only be accessed through their own acquiescence to violence.

4. CONCLUSION

These filmic examples have clarified two positions. First, it is possible, indeed necessary, to see possibilities for abject space to be transformed into generative spaces of knowledge. Second, to do so, there must be a transgression of boundaries, an opening-up of women's physical bodies wherein the abject is enveloped. Of course, this is not to argue for violence against women as a type of intellectual inquiry. Rather, it is to understand that while film historically may have constructed women as abject powerless, subservient, and immaterial, French extreme film offers a possible recuperation of those representations not to reproduce said powerlessness and difference, but as a means generating women's self-knowing, awareness, and internal power. Resultingly, French extreme film's representations of women's abjection and monstrosity enhances understandings of women past a simple feminist vs. anti-feminist binary. As representative of an enlightenment telos, French extreme films embrace the idea of the abject as a site of generation and transformation and provide alternate constructions of the abject and of abject space.

This is necessarily a fraught position, however, because to recognize such potential we also must accept continued horrors visited onto the filmic bodies of women. The choice, then, may be to reenvision the agency filmic women have in this violence. Recent entities into the 'tendency' of French extreme film like *Raw/Grave* (Julia Ducournau, 2016) and *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017) follow their predecessors

investigating women's abject bodies. However, both films are directed by women and about women, rather than about what *happens* to women. Following, the women characters in these films are active agents in their own knowledge building projects, controlling their own violent investigation into enlightenment, upending the traditional role of the monstrous woman in French extreme films. This is especially true in the case of *Raw/Grave* where women's monstrosity is the positive abject, epistemological, and genetic legacy of its heroine. Reimagining women's abject monstrosity in this way aids in evolving thought around the role – both physical and semiotic – of women in film, imbuing the filmic tendency with new type of enlightenment.

BIBLIOGRAPHY

- Araújo, S. (2001): "The Gothic-Grotesque of *Haunted*: Joyce Carol Oates's Tales of Abjection", in K. Kutzbach and M. Mueller (eds.) *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*, Amsterdam and New York, Rodopi: 99-106
- Bjarucha, N. (2007): "The Bhibhitsu Rasa in Anglophone Indian Cultural Discourse: The Repugnant and Distasteful at the Level of Gender, Race, and Caste", in K. Kutzbach and M. Mueller (eds.) *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*, Amsterdam and New York, Rodopi: 69-88
- Berressem, H. (2007): "On the Matter of Abjection", in K. Kutzbach and M. Mueller (eds.) *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*, Amsterdam and New York, Rodopi: 19-49/
- Beugnet, M. (2011): "The Wounded Screen", in T. Horeck and T. Kendall (eds.) *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edinburgh, Edinburgh University Press: 29-42.
- Beugnet, M. and Ezra E. (2010): "Traces of the Modern: An Alternative History of French Cinema", *Studies in French Cinema*. 10: 1, 11-38. DOI: 10.1386/sfc.10.1.11/1
- Birks, C. (2015): "Body Problems: New extremism, Descartes and Jean-Luc Nancy", *New Review of Film and Television Studies*. 13:2131-148. DOI:10.1080/17400309.2015.1009355.
- Crampton, T. (2005 November 7): "Behind the Furor, the Last Moments of Two Youths", *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2005/11/07/world/europe/behind-the-furor-the-last-moments-of-two-youths.html>.
- Christians, C. (2005): "Ethics and Politics in Qualitative Research", in N. K. Denzin and Y. S. Lincoln(eds.) *Handbook of Qualitative Research Third Edition*, Thousand Oaks, Sage: 139-164.
- Creed, B. (1999): "Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection", in S. Thornham (ed.) *Feminist Film Theory: A Reader*, New York, New York University Press: 251-266.
- Dickson, L. (2004): "Hook and Eye: Violence and the Captive Gaze", *Camera Obscura*. 56:19.2, 74-103.

- Gross, E. (1990): "The Body of Signification", In J. Fletcher and A. Benjamin (eds.) *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva*, London and New York, Routledge: 80-103.
- Horeck, T. and Kendall, T. (2011): "Introduction", in T. Horeck and T. Kendall (eds.) *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edinburgh, Edinburgh University Press: 1-17.
- Inside/À l'intérieur*. Directed by Alexandre Bustillo and Julien Maury, La Fabrique de Films, 2007.
- Kant, I. (2001): *Critique of the Power of Judgment*, P. Geyer and E. Matthews (trans.), Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Kristeva, J. (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, L. S. Roudiez (trans.), New York: Columbia University Press.
- Kutzbach, K. and Mueller, M. (2007): "Introduction." in K. Kutzbach and M. Mueller (eds.) *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*, Amsterdam and New York, Rodopi: 7-18.
- Martyrs*. Directed by Pascal Laugier, Wild Bunch Distribution, 2008.
- McGillvray, M. (2019): "'It' So Easy to Create a Victim': Subverting Gender Stereotypes in the New French Extremity," in S. Holland, R. Shail, and S. Gerrard (eds.) *Gender and Contemporary Horror in Film*, Bingley, United Kingdom: Emerald Publishing: 7-22.
- McGowan, T. (2003): "Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes", *Cinema Journal*. 42: 3, 27-47.
- Palmer, P. (2007): "Queer Transformations: Renegotiating the Abjects in Contemporary Anglo-American Lesbian Fiction", in K. Kutzbach and M. Mueller (eds.) *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*, Amsterdam and New York, Rodopi: 49-68.
- Palmer, T. (2006): "Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body", *Journal of Film and Video*. 58: 3, 22-32.
- Palmer, T. (2011): *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Shimakawa, K. (2002): *National Abjection: The Asian American Body Onstage*, Durham and London: Duke University Press.
- Seltzer, M. (1997) "Wound Culture: Trauma in the Public Sphere", *October* 80. 3-26.
- Quandt, J. (February 2004): "Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema", *Artforum*
<https://www.artforum.com/print/200402/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema-6199>.
- West, A. (2016): *Films of the New French Extremity*. North Carolina: McFarland & Company.

LO MONSTRUOSO FEMENINO COMO REVISITACIÓN DE LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS: DESHUMANIZACIÓN Y BARBARIE EN *FROM DUSK TILL DAWN* (1996)¹

THE MONSTROUS-FEMININE AS A REVAMPING OF THE U.S.-MEXICO BORDER: DEHUMANIZATION AND SAVAGERY IN FROM DUSK TILL DAWN (1996)

NOELIA GREGORIO FERNÁNDEZ

Universidad Internacional de La Rioja

Resumen:

Este artículo analiza el concepto de la monstruosidad femenina a través de la obra de Robert Rodriguez *From Dusk Till Dawn* (1996). Partiendo de imaginarios sociales y políticos que subrayan el poder opresor sobre la figura femenina en el cine, la inserción de lo terrorífico y lo monstruoso en su narrativa muestra un proceso transnacional que es reflejo de los discursos fronterizos que circulan en la cinematografía estadounidense actual.

Palabras clave: Chicano, monstruoso-femenino, transnacional, frontera México-Estados Unidos, Robert Rodriguez

Abstract:

This article analyses the concept of the monstrous-feminine entrenchment through Robert Rodriguez's *From Dusk Till Dawn* (1996). Drawing from current socio-political imaginaries that have put the spotlight on the oppressed power across women in film, the insertion of horror and the monstrosity in their narratives display a transnational process that reflects cinematic U.S.-Mexico border discourses.

Keywords: Chicano, monstrous-feminine, transnational, U.S.-Mexico border, Robert Rodriguez

1. INTRODUCCIÓN

La monstruosidad y la barbarie han sido rasgos definitorios de la frontera entre México y Estados Unidos a lo largo de su historia, estructurando narrativas en torno a un conflicto dicotómico y esencialista entre la civilización y lo salvaje. Desde finales del siglo XX, sin embargo, han proliferado en el cine estadounidense producciones

¹ Universidad Internacional de La Rioja. Correo-e: noelia.gregorio@unir.net. Recibido: 16-06-2022. Aceptado: 30-11-2021.

en las que se presentan amenazas “terroríficas” no solo a los protagonistas sino también a los valores tradicionales anglosajones. En el caso de *From Dusk Till Dawn* (1996) de Robert Rodriguez, la inserción de lo terrorífico y lo monstruoso a través de su protagonista femenina, Santánico Pandemonium (Salma Hayek), unido a una evidente crítica a la opresión chicana en el Suroeste de Estados Unidos, representa un doble proceso de deshumanización. Por un lado, la exhibición de la monstruosidad femenina en la frontera supondrá un desafío a las ideas esencialistas del código del Oeste, difuminando las férreas líneas que separan las fuerzas oscuras del “Otro” con las de la ley y el orden anglo-norteamericano. Por otro lado, la obra desafía la continua deshumanización y cosificación de la que han sido objeto especialmente las mujeres latinas en la cultura estadounidense a través de la corporeidad y las transformaciones físicas de la protagonista. Tomando como punto de partida diversas teorías sobre la monstruosidad en la frontera México-EE. UU (Aleman 2006; Miller y Van Riper 2012) y referentes de lo monstruoso-femenino (Kristeva 1983; Creed 1993), este artículo pretende analizar *From Dusk Till Dawn* como un mosaico transcultural reconvertido en alegato sobre la aceptación del “otro” a través de la monstruosidad de su protagonista femenina.

2. LA FRONTERA MÉXICO-EE. UU COMO ESPACIO INTEGRADOR DEL BIEN Y DEL MAL

La frontera o más concretamente el proceso por el cual fue conquistada, suele considerarse uno de los elementos definitorios de la identidad nacional de Estados Unidos. El género del western, con títulos como *Stagecoach* (John Ford, 1939), *The Virginian* (Stuart Gilmore, 1946) o *Rio Grande* (John Ford, 1950) enfatizó desde sus inicios la instauración de la ley y el orden en los territorios del oeste estructurando sus narrativas en base a un conflicto dicotómico y esencialista entre la civilización y la barbarie. Este eje dicotómico estaba construido en torno al Este/Oeste, luz/oscuridad, orden social/anarquía, la comunidad/lo individual, el pueblo/la naturaleza indómita o los vaqueros/nativos americanos. Así pues, dichas delimitaciones existentes aparecían en los westerns como elementos narrativos y visuales polarizados con el fin de establecer claramente el posicionamiento ideológico sobre la conquista del Oeste.

Lejos de partir desde una representación transcultural, perspectiva clave de la teorización fronteriza chicana contemporánea (Anzaldúa 1987; Igler y Stauder 2008), *From Dusk Till Dawn* recupera la perspectiva de la frontera como un espacio dividido en el que lo estadounidense representa la civilización y México lo monstruoso y lo inhumano. No obstante, tal y como analizaremos más adelante, esta dicotomía inicial fronteriza entre civilización y barbarie irá entremezclándose hasta diluirse en términos nacionales, dando lugar a un mosaico transcultural que posiciona a los personajes mexicanos/chicanos en el lugar civilizador que ocupaban anteriormente los protagonistas anglosajones.

El criterio que utilizará Rodriguez para provocar que esa dicotomía se vea alterada y modificada será la inclusión de la monstruosidad a través de su protagonista

femenina, quien encarna y representa la llamada monstruosidad femenina acuñada por Barbara Creed (1993). La mujer encarnada en dicha monstruosidad aúna los límites en un ser híbrido, desafiando las fronteras e inserta en la marginalidad que le provoca el no conformarse con patrones socioculturales como el recato, la invisibilidad o la sumisión. En esa simbiosis entre lo monstruoso y lo fronterizo, sobresale la utilización de lo grotesco, concepto que yuxtapone en una única categoría dos vertientes estéticas divergentes: lo racional y lo irracional; lo humano y lo animal o lo bello y lo monstruoso. Este ejemplo cinematográfico, de este modo, empleará el concepto de lo monstruoso femenino con el objetivo de desmontar y deconstruir la polarizada perspectiva anglo de la frontera México-Estados Unidos y así otorgarle una perspectiva transcultural y transnacional más cercana a la realidad actual.

La representación de la figura femenina en términos de Latinidad ha generado numerosos roles estereotipados en la cultura popular que han enfatizado y subrayado especialmente su sexualidad (la *femme fatale*, la virginal, la chola). Esta combinación entre mito, deseo, marketing y conveniencia política conduce hacia una corporeidad femenina latina en la que el sujeto es observado y “fabricado” como un constructo comercial, “packaged and marketed as an alter/native type available for consumption and sale, its design specs, desirability, and visibility held sway to reigning market forces” (Mandible, 2007: 13). Entre todas las representaciones de la mujer latina en Hollywood, sobresale especialmente el de la latina exótica. Esta “tropicalización” de la imagen femenina, como lo denominan Aparicio y Chávez-Silverman, muestra a la mujer latina de un modo hipersexualizado a la vez que la retrata como sexualmente asequible, acompañando su presencia con vestimentas seductoras, cuerpos curvilíneos y ornamentos extravagantes (1997). Esta “exotización” del cuerpo femenino latino es culturalmente representativo de narrativas insertas en sistemas patriarcales y del acercamiento hacia el “otro” y los cuerpos étnicos por parte de las culturas hegemónicas (Aparicio y Chávez-Silverman: 191), como podemos observar en la gran mayoría de las producciones fílmicas estadounidenses. Del mismo modo, esa imagen estereotipada de la mujer Latina no solo proviene de la cultura anglo-estadounidense, sino que, como afirma Arrizon, “the effects of marianismo, *machismo* and the whore-virgin dichotomy are embedded in a cultural legacy shaped by the entrenchment of Christian values and patriarchies in Latino culture (2008: 193). No es de extrañar, pues, que la corporeidad latina haya sido testigo de las mismas complejidades a las que se ha sometido al propio sujeto femenino.

Al explorar, no obstante, esta omnipresente sensualidad y sexualidad evocada por las numerosas imágenes que nos han ofrecido las producciones Hollywoodienses, surgen ciertas paradojas como las que veremos encarnadas en el personaje de Santánico Pandemonium. Lejos de ocultar las aristas de su estereotipada imagen femenina, la protagonista de *From Dusk Till Dawn* celebra y explota todas las vertientes de la construida imagen de mujer latina. La poderosa mención iconográfica de un glorioso pasado azteca junto a una vertiente visual más anglosajona, así como una auto-explotación de su feminidad (monstruosa) que es a la vez parodia y transgresión, dan

como resultado una mezcla de indigenismo, religiosidad y transculturalismo propios de la cultura chicana que tanto la protagonista como la película promueven.

Ya que la conceptualización de la mujer latina no permanece como un compartimento estanco y fijo, sino que está siendo continuamente renegociado en la cultura popular, es importante remarcar que las anteriormente citadas complejidades no necesariamente han dado como resultado una imagen negativa de la mujer. Al contrario, tal y como demuestra la dicotomía entre hipersexualización y monstruosidad del personaje de Santánico Pandemonium, su diferencia grotesca marca en cierto sentido una reafirmación del yo latino y lo aleja de la marginalidad étnica a la que se veía sometida la ya citada figura femenina latina. En definitiva, si bien la protagonista femenina puede concebirse a priori desde una óptica unidimensional, donde el denominado estereotipo sexual es forjado como el objeto de deseo de la mirada masculina, su inclusión dentro del transculturalismo anglo-mexicano y su visible empoderamiento hacia el resto de personajes masculinos hace que su identificación se vea alterada tanto en cuestiones de género como de etnicidad, estrategia que otorga la posibilidad de confluencia entre varias culturas y varios ejemplos de feminidad. Así, el discurso dual de deseo y transgresión que culminará explícitamente en la celebrada actuación de Santánico Pandemonium en *Twitty Twister* conformará un eje simbólico donde la protagonista se alejará del simple espectáculo étnico sexualizado para adquirir una complejidad transcultural que va más allá de la fisicidad latente en las imágenes propuestas por Robert Rodriguez. Como nos recuerda Arrizon, "Self-exoticism as a strategy of cultural survival reinforces the effects of transnational movement" (2008: 193), conformando una compleja trama de significación transcultural fronteriza. Es por ello imprescindible reconocer las contradicciones y paradojas de la representación de la mujer latina en el cine estadounidense en general y fronterizo en particular, y analizarlo desde un prisma sociopolítico dentro de un sistema transnacional que apunte directamente a una identidad fragmentada y dual.

Christopher González en su aproximación a lo fronterizo en *From Dusk Till Dawn*, detalla que los límites no solo son físicos sino también son presentados como un proceso mental: "the boundaries of identity are shown to be unstable, and the border is a key point of reference" (2015: 203), poniendo de manifiesto la evidente repercusión que la frontera transfiere a sus protagonistas, tanto a nivel narrativo como simbólico. *From Dusk Till Dawn* narra la historia de dos fugitivos criminales, Seth Gecko (George Clooney) y Richard Gecko (Quentin Tarantino) cuyo objetivo es cruzar la frontera para huir a México. En su huida tomarán como rehenes a la familia Fuller, compuesta por el pastor Jacob Fuller y sus dos hijos adolescentes. Su entrada al horror y la barbarie comenzará al entrar en "Titty Twister", un bar plagado de vampiros aztecas liderados por un ser monstruoso, pero irremediabilmente atrayente, situado en la frontera entre México y Estados Unidos.

Una de las peculiaridades más sorprendentes de la película es su división narrativa y visual, lo que hace que algunos teóricos hayan apreciado incluso rasgos de transnacionalismo filmico, "as a splatter, Tarantino-style film in the first 'American' half and as a horror movie in the second 'Mexican' half" (Elena Dell'Agnese, 2005: 208).

De este modo, una vez que los protagonistas cruzan la frontera se produce un giro no solo narrativo sino de estilo y tono, en el que la luz y los colores brillantes dan paso a una estética sombría y neogótica que reforzará la inclusión de la monstruosidad. La imagen de una pirámide azteca en el último plano de la película, símbolo de la presencia latente de la “raza” en territorio estadounidense y que referencia una hipotética futura dominación de los mexicanos hacia los anglos, volverá a restablecer los elementos visuales positivos vistos en la primera mitad de la película. Esta simultánea exposición y cuestionamiento de la imagen estereotipada del México fronterizo no excluye una visión transcultural posterior con la aparición de Santánico Pandemonium y su horda de vampiros, lo que conlleva a una mirada caleidoscópica de la frontera en la que conviven la visión estereotipada y la visión combativa y transgresora.

Antes de analizar algunos aspectos de la monstruosidad en el personaje femenino de *From Dusk Till Dawn*, se hace imprescindible examinar el espacio físico donde se inserta la protagonista y cómo este ha sido reflejado en el cine de terror actual; un espacio fronterizo que integra la civilización y la barbarie; el bien y del mal y de la expresión de la monstruosidad en la representación femenina.

El Oeste Americano, y más concretamente la frontera entre EE. UU. y México ha sido representada constantemente como un locus lleno de representaciones extremas de violencia y muerte, desde los paisajes agrestes, pasando por hostiles nativos y bandidos sanguinarios. Estos peligros, como ilustra A. Bowdoin Van Riper (2012), funcionan en los westerns clásicos y revisionistas como tropos narrativos, pero también como una forma de encuadrar la frontera como un espacio idóneo para mostrar espectaculares escenas fílmicas. Así pues, el eje central de dichas películas, en las que destacan la domesticación de lo salvaje y la institución de la civilización, giran en torno a la creación de un mundo en el cual los peligros tradicionales deben ser permanentemente desterrados. En este punto es necesario mencionar la teoría de lo abyecto propuesta primero por Julia Kristeva (1983) y luego recogido gracias a lo monstruoso femenino por Barbara Creed (1993). Para ambas teorías, la figura femenina como ser monstruoso se convierte en lo abyecto, excluyente y atrayente simultáneamente pero que por su transgresión debe ser expelido o rechazado. Al no adherirse a los constructos de feminidad, la mujer monstruosa es interpretada hacia la noción de lo impuro o lo abyecto.

Como toda película que utiliza las convenciones genéricas de las *border movies* o género fronterizo, la narrativa y la estética visual están centradas en las amenazas externas sobre la civilización y la lucha del héroe (anglo) para combatirlas. Los protagonistas no solo sobreviven físicamente, sino que se sobreponen a la corrupción y desintegración del orden moral del cual han sido apartados. En el caso de *From Dusk till Dawn*, sobreviven el criminal Seth Gecko y la hija del pastor Kate Fuller (Juliette Lewis). Sin embargo, la tradicional redención total de los héroes anglosajones es subvertido, gracias a la presencia de la figura monstruosa femenina. En el caso de la inserción de Santánico Pandemonium en la frontera, complica y refuerza a la vez el mito de la civilización de lo salvaje donde su aparición conlleva un caos moral y físico que amenaza el orden impuesto en la otrora civilización.

Mientras que los héroes tradicionales clásicos se enfrentaban a amenazas de orden moral en la frontera, como por ejemplo salvajes, forajidos o focos de tentación, la introducción de monstruos y seres sobrenaturales en la filmografía de Robert Rodriguez (vampiros, zombis y alienígenas) borra “aparentemente” la familiaridad del peligro, enfrentando a nuestros héroes con enemigos más remotos, pero cercanos culturalmente, a pesar del evidente distanciamiento físico/moral con estos seres. En el cine de terror, una de sus máximas es comprender qué es aquello que vuelve familiares, y por tanto aterradores, a los monstruos que proliferan en dichos textos. Lara Segade desvela al respecto que, “aunque concebir un monstruo es ante todo concebirlo en su diferencia, en su absoluta heterogeneidad [...] lo siniestro se produce ante el retorno de aquello que alguna vez fue familiar, pero se volvió extraño en el proceso de represión” (2014: 212). En este caso, la intrusión de lo monstruoso en la peligrosa pero supuestamente estable frontera enfrenta a los héroes con amenazas proveniente de los antiguos moradores de sus tierras; en el caso de *From Dusk Till Dawn*, vampiros aztecas. Así pues, los tradicionales héroes anglosajones son física y moralmente derrotados por unos enemigos “which are not just inhuman, but more-than-human: stronger, tougher, or driven by some dark, mysterious magic” (110).

Llena de significado social y cultural, la frontera proporciona un marco de moralidad, un terreno validado de ideales y valores convencionales y un punto de encuentro entre orden y caos, progreso y ruina, humanidad y barbarie. La inclusión, sin embargo, de elementos terroríficos tales como zombis o vampiros, culminación de una tendencia fílmica que empezó a dar sus primeros pasos en los años 1960, desafía la tensión existente entre estos últimos y las funciones tradicionales del Oeste, y, por ende, de la frontera. Tal y como ejemplifican Cynthia Miller y Bowdoin Van Riper,

the undead present vicious, repugnant threats to humanity, terrorizing good and evil alike [...] however, their existence in the West calls into question basic assumptions regarding the nature of humanity, the power of the moral order, and long-cherished notions of national identity” (2012: xi).

Si reparamos en *From Dusk Till Dawn*, los “héroes” anglosajones son dos criminales (uno de ellos convicto reincidente por abusos sexuales) que no solo llevan el salvajismo más allá de la frontera estadounidense, sino que, en su huida, corrompen moralmente a cuanto se cruza por su camino, en este caso, a la familia Fuller. Por todo ello, podemos afirmar que la dicotomía entre lo salvaje y lo civilizado queda en entredicho a lo largo de la segunda parte de la película. Todo ello conlleva a un paradójico acontecimiento, ya que los tradicionales villanos o antagonistas se convierten en improbables compañeros de los monstruos en su cruzada contra las fuerzas que salvaguardan el orden y la ley. Así, lo monstruoso representa la terrorífica e incomprensible otredad que aterroriza y amenaza las fuerzas tradicionalistas y esencialistas de la frontera. Como señala Elise M. Marubbio acerca de esta dualidad interrumpida, “while the hero and his villainous counterpart make visible the dual nature of the Old West [...] the menace presented by the undead complicates this duality and threatens the very context in which good and evil exist” (2006: 113).

La inclusión de la monstruosidad en la frontera supone un desafío a las ideas esencialistas, aunando las robustas líneas que separaban lo salvaje de la civilización

y/o lo honrado de lo malvado; subrayando los crímenes del pasado y personificando su oscuro legado (Miller y Van Riper: xxiii). Tras dotar de protagonismo a la monstruosidad femenina, somos testigos de que las personas que habitan ese espacio compartido con ellas no vuelven a su vida ordenada y “civilizada”. Los personajes que sobreviven en *From Dusk till Dawn*, Seth Gecko y Katherine Fuller (Juliette Lewis), comienzan una nueva etapa de sus vidas alejados de la anterior, presumiblemente en México, tal y como apunta Seth al reencontrarse con sus compinches en el atraco al banco.

Por último, es importante mencionar la probable conexión entre la redención final de las protagonistas con la mitología fronteriza de principios del siglo XVIII, en la que se produjeron los primeros encuentros entre los anglos y los nativos. El primer encuentro entre Santánico Pandemonium (Salma Hayek) con los hermanos Gecko evoca irremediablemente al salvajismo y la violencia ejercida hacia los habitantes de esas tierras a punto de ser desposeídas. Según Richard Slotkin,

The mythology of regeneration through violence developed in the colonial literature of the northern American colonies in the 17th Century, in response to the peculiar situation in which the Puritan colonists had placed themselves, on the frontier of an uncharitable wilderness, rich in possibilities of terror and opulence, and haunted by a dark-skinned race whose Gods were so strange as to seem devils (1971: 39).

De esta forma, y sin detenernos explícitamente en la relación entre monstruosidad y religión, observamos cómo los problemas morales eran proporcionados por las características y peculiaridades de ese nuevo entorno. Ante tal locus se cuestionaban si redimirían aquel paraje para limpiarlo de toda inmoralidad o si más bien degenerarían también ellos en su propia virtud. Como buenos puritanos, además de considerar a los nativos como “subhumanos”, los anglos estaban convencidos de que el mundo natural estaba corrupto desde su propia concepción, requiriendo una total regeneración para triunfar sobre el Diablo encarnado. Para los puritanos, pues, los nativos representaban las fuerzas oscuras tanto del mundo exterior como dentro de ellos mismos: sexualidad reprimida, deseo de placer y confort o deseo de libertad sociopolítica. De ahí que los puritanos se inclinaran hacia una maniquea concepción entre el Bien y el Mal y no será otro lugar sino la frontera donde encontrarían el correlato perfecto a esa arquetípica confrontación (Slotkin, 1971: 41).

En definitiva, desde el nacimiento del cine, la industria de Hollywood ha dominado la frontera para narrar una historia acerca de una dominación, la estadounidense, que puede extrapolarse a la totalidad del hemisferio americano. “Hollywood”, expone Camilla Fojas, “has often exploited the trope of the southern border between the United States and Mexico to capture a range of ‘American’ ideals and values: integrity, moral clarity, industriousness, rugged survivalism, confidence, and self-sufficiency, among others” (2008: 2). Sin embargo, como hemos relatado, la frontera cinematográfica también ha mostrado los aspectos “negativos” de la condición humana, con personajes indeseables e incapaces de integrarse, “undesirable or inassimilable people such as Mexicans [...], terrorists, and dominant and domineering women” (2). Estos términos negativos sobre el otro, en el que se proporciona una visión de

la frontera “como una maquinaria abyecta” tal y como lo acuña Mary P. Brady (2002), que transforma a la gente en ilegales e indocumentados y por ende los retrata como personas despojadas de humanidad e incomprensibles, fuera de lo real y lo humano (50). A continuación, exploraremos esta transformación monstruosa y sobrenatural de los sujetos femeninos mexicanos/chicanos que desafían esa maquinaria abyecta proveniente del cine estadounidense y que moldea nuestro modo de mirar hacia la frontera y a aquellos que la habitan, cruzan o son atravesados por ella.

3. LO GROTESCO Y LA ESTÉTICA DE LO MONSTRUOSO FEMENINO: CHICANISMO Y OTREDAD

Lo “grotesco” como categoría estética y literaria alude a lo premeditadamente exagerado, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza que produce la unión imposible de los objetos, tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana. Se produce, así, una distorsión de la apariencia externa y una fusión de lo animal con lo humano (McElroy, 1989). En términos generales, podríamos manifestar que lo grotesco es la unión de lo diferente o discordante, logrando en una única categoría estética dos vertientes aparentemente irreconciliables del ser, como son por ejemplo lo racional y lo irracional o lo bello y lo monstruoso, produciendo un resultado terrorífico en la medida en que dicha hibridación opera sobre el mundo conocido. En el caso de *From Dusk Till Dawn*, la inserción de lo terrorífico y lo monstruoso en la frontera entre México y Estados Unidos funciona como una estrategia transcultural que pretende subvertir las dicotomías fronterizas entre “el bien” y “el mal”, a la vez que aborda la noción de lo monstruoso en el cuerpo femenino y lo grotesco en una zona de oscilación entre lo familiar y lo extraño para sus personajes.

Justin D. Edwards y Rune Graulund nos ofrecen en su seminal *Grotesque* (2013), un detallado análisis sobre la teorización de lo grotesco hasta la actualidad. En él se enumeran las principales características de lo grotesco en las artes, la literatura y el cine, así como una detallada exposición de las principales vertientes socioculturales. Tomando como punto de partida esta categorización proporcionada por Edwards y Graulund, procederé a explorar ciertos elementos grotescos y/o monstruosos insertos en la narrativa de *From Dusk till Dawn*. El objetivo principal será poner de manifiesto la continua deshumanización y cosificación de la que han sido objeto la comunidad mexicana/chicana y, en particular, las mujeres, en la cultura estadounidense. Asimismo, detallaré cómo a través de la exhibición de la monstruosidad tanto en el aspecto físico como a través de la alienación cultural derivada de lo grotesco, Robert Rodriguez constituye un mosaico transcultural que se erige como un efectivo alegato sobre la aceptación del “otro”, una otredad que fluctúa entre los personajes hispanos y los personajes anglo a lo largo de ambas películas.

El primer concepto en torno a la monstruosidad pretende poner de manifiesto que el cuerpo femenino resiste la dominación patriarcal a través de lo grotesco. Es decir, la deformación del cuerpo femenino hace que el rol de pasividad impuesto tanto por el patriarcado como por la cultura dominante anglosajona sea derribado y subvertido. Partiendo de las teorías antropológicas de Julia Kristeva, donde la conexión entre lo

social y el sujeto femenino tiende hacia lo abyecto, “the female grotesque bodies can resist absorption into the male objectifying gaze” (Edwards y Graulund, 2013: 30), gracias en parte a un alejamiento más que evidente de las exigencias del canon femenino de belleza. Esto se observa claramente en el personaje de Santánico Pandemonium, anunciada y celebrada en la recordada escena con la serpiente pitón blanca en *The Titty Twister* como “la maestra de lo macabro, el no va más de la maldad, la mujer más siniestra”. La pitón alude simbólicamente a Eva, señalando la perversión y una astucia femenina que tentadora y castradora. Si la virtud cristiana consiste en batir la tentación, para desecharla será necesaria la abyección, ya que “lo abyecto será aquello que perturbe una determinada identidad, un sistema o el orden” (Kristeva: 4).

Esta atracción y repulsa hacia su corporeidad femenina es rápidamente subvertida cuando se transforma en la princesa Azteca de los vampiros mexicanos, cuando traspasa lo el orden simbólico y hace florecer su propio ser. Pero antes de reinventarse deberá redimirse, y esto le hará pasar una metamorfosis que va a requerir un sacrificio físico, la transformación de su cuerpo hacia la monstruosidad. Dicho en otras palabras, la transformación grotesca a la que se ve abocada conllevará a que rompa con su pasado (bello) y se libere para asumir su futuro (grotesco) como líder del pueblo chicano/azteca. Esta transformación disminuye su belleza femenina, pero por el contrario aumenta su poder físico y emocional.

Santánico Pandemonium establece una conexión inmediata con el personaje de Richard Gecko (Quentin Tarantino): unidos por su pasado criminal, el personaje que encarna Salma Hayek acaba sometiendo y asesinando al personaje que encarna de un modo más evidente los valores anglosajones, por lo que la sensación de atracción y repulsión entre ambos no hace sino corroborar el sentimiento dual e híbrido anglo-mexicano de la comunidad chicana fronteriza. El nombre de la protagonista, por otro lado, no deja dudas en cuanto a la hibridación del personaje: mitad santa, mitad satánica, representa una dualidad femenina que la coloca como paradigma de la percepción sobre la femineidad llevada a cabo por angloestadounidenses y mexicanos. A esto podríamos añadir que la protagonista encarna en su persona a dos mitos femeninos de la cultura chicana como son la Malinche y la Virgen de Guadalupe simultáneamente, abarcando una perspectiva integradora de la mujer que deberá pasar por un proceso transformador para verse liberada de la opresión como mujer y como mexicana. Es común en la literatura de vampiros que las mujeres proclives a conductas sexuales “inapropiadas” sean categorizadas como víctimas o como vampiresas, siendo en ambas, objetos sexualizados. Sin ir más lejos, la conexión entre sangre y sexualidad es observable en el acto de morder para conseguir succionar la sangre, ya que esto posee ciertas connotaciones sexuales debido a la necesidad de sangre para procrear. Sin embargo, tal y como encarnan personajes como Santánico Pandemonium, algunos ejemplos femeninos y sus cuerpos son utilizados en contextos actuales como herramienta para cuestionar ciertas prácticas patriarcales aún existentes y expresar así las preocupaciones sociales relevantes de nuestro tiempo.

Otra de las características de la monstruosidad señala que los monstruos y sus cuerpos grotescos actúan como nexo de las ansiedades culturales. Los cuerpos grotescos

aparecen a lo largo del metraje de la mano de vampiros aztecas, y en particular, de la de Santánico Pandemonium, dando paso a lo monstruoso, la hibridación y la otredad y creando un estado de ansiedad y desasosiego en el colectivo anglo-estadounidense que desembocará en una pérdida de fe en los valores tradicionales fronterizos.

Estados Unidos ha representado y representa simultáneamente la diferencia y la similitud con respecto a México, dada principalmente su constante interferencia en asuntos histórico-políticos. En el caso de la historia de la conquista de México, hecho que se rememora en *From Dusk till Dawn*, esta ha sido ampliamente romantizada y suavizada por los (anglo) estadounidenses, silenciando la grandeza del pasado azteca. “Mexico”, ilustra Jesse Alemán, “must regenerate itself from its post-revolutionary “Pandemonium” of ambitious rulers and servile citizens to reassert its past, indigenous potential as a civilized new-world nation” (2006: 406). Y esa reafirmación del pasado sin caer en el rechazo a lo anglosajón es lo que observamos en la película. De hecho, México permanece como el “otro” imperial debido a la proximidad de los dos países; México es diferente, pero resulta muy cercano a los Estados Unidos. No es de extrañar, pues, que el sur de la frontera suscite a los anglo-estadounidenses una cierta sensación de pavor o estupor que los retrotrae hacia algo conocido, algo que les fue familiar no hace demasiado tiempo. Alemán mantiene que “Mexico is a strangely familiar place that troubles the US’s trans-American imaginary” (409).

La fluidez de las fronteras nacionales derrumba las claras distinciones entre nativo o extranjero, doméstico o internacional, y “America y América”. Por todo ello, la historia de la conquista se torna en gótica y a la vez familiar para los EE. UU., especialmente tras la proclamación de la Doctrina Monroe en 1823, la cual imaginó una solidaridad hemisférica contra Europa en forma de imperialismo a través de las Américas.

Siguiendo con el nexo entre lo grotesco y las ansiedades culturales, es relevante señalar una de las frases más recordadas en *From Dusk till Dawn* que conecta directamente con las ansiedades culturales explicitadas a través de lo grotesco. Es la mencionada por el pastor Jacob (Harvey Keitel) para acabar con los vampiros mexicanos: “Aquellos que caminan entre tinieblas deberán ver la luz”, en una clara alusión tanto a la evangelización de los aztecas a manos de los españoles como a la posterior dominación estadounidense a nativo americanos y mexicanos. Esta imagen de los protagonistas anglosajones como los “nuevos” colonizadores es igualmente visible en el personaje de Seth Gecko. Réplica del controvertido conquistador español Hernán Cortés, el cual exterminó a los “monstruos” del imperio azteca para las crónicas españolas, acabará transitando entre la figura de héroe y villano.

El siguiente rasgo significativo de lo grotesco gira en torno a la disonancia, la exageración y el exceso, todas ellas características consustanciales a la propia definición de la monstruosidad. Al igual que ocurre en la mayoría de películas del género de terror, encontramos en la película de Robert Rodriguez una transgresión y caricatura entre lo esperado y el texto que subyace finalmente en las películas. Aunque por su género todo podría indicar que nos encontramos ante una película de terror ligada al subgénero de vampiros, se crea otro subtexto socio-cultural que interactúa

como contrapunto del texto principal al incluir temas étnicos, raciales y de género. De este modo, la identidad impuesta sobre los chicanos y los símbolos del “Otro” en la narrativa vampírica son usados y reapropiados contra aquellos que los imponen.

La caricatura de los personajes, por otro lado, permite que la monstruosidad no los deshumanice, sino que más bien subraye y enfatice su humanidad, intercambiando así los roles monstruo-héroe o heroína en nuestro caso. Incluso en las narrativas en las que podemos apreciar claramente la línea que separa el bien del mal, encontramos una mezcla en sus diferencias. Los héroes que luchan contra los vampiros del mal en *From Dusk till Dawn* no están libres de reproches. Por ejemplo, Seth Gecko es un ladrón de bancos y asesino; su hermano Richard Gecko además, es un depravado sexual y el pastor Jacob Fuller ha perdido su fe tras dejar morir a su mujer. Es por ello que el espectador siente una mayor empatía por el personaje femenino de Santánico Pandemonium y los vampiros aztecas, símbolo del yugo anglo estadounidense que, por los personajes anglos, caracterizados con rasgos negativos y antipáticos.

Tan pronto como empezamos a identificarnos con Santánico Pandemonium, empezamos a perder nuestra propia identificación con el género humano, siendo tras ello empujados como espectadores a una fantasía de poder, sumisión y lucha sociopolítica. Uno de los aspectos de la posmodernidad es la nostalgia por las certezas perdidas (Hollinger, 1997: 203). Por ello, el constructo cultural de la vampiresa maligna puede ser entendida como una llamada a esos inocentes tiempos pasados cuando el bien y el mal estaban claramente definidos y el mal podía ser identificado y destruido más fácilmente. Como afirma Hollinger, “while humans in postmodern America are often paralyzed by our options, the evil vampire is capable of action. Morality no longer plays a role” (39). Destruir a los vampiros sería una elección obvia, pero incluso en estas narrativas no es tan simple. Los cazadores de vampiros contemporáneos no son figuras ideales, el hecho de acabar con el mal no los hace buenos de por sí. Y cuando sus seres queridos se convierten en el enemigo, la elección no es clara. Este caso es ejemplar en la figura de Seth Gecko al dudar de si dar muerte o no tanto a su hermano como al pastor Jacob.

Jacob Fuller, tal y como su nombre indica, es un trasunto del guía de las tribus israelitas a la tierra prometida, en este caso México, lugar que alcanzarán solo los elegidos tras pasar la noche en una especie de “infierno” fronterizo que pondrá en cuestionamiento las certezas morales de los protagonistas. En cuanto entran en *Titty Twister*, el comportamiento de todos experimenta un giro de 180 grados: Kate Fuller comienza a adentrarse en su lado más oscuro, el asesino Richard Gecko sorprendentemente comienza a humanizarse y el pastor Fuller recupera su fe ante los acontecimientos del lugar, entre otros ejemplos.

En el siguiente rasgo de clasificación de lo grotesco, los personajes inhumanos, monstruosos, inadaptados y terroríficos crean fascinación y repugnancia al mismo tiempo. Es decir, los cuerpos grotescos provocan un sentimiento de atracción y de repulsión simultáneamente. Ilustrábamos con anterioridad la “extraña” fascinación que desprende México en los anglo-estadounidenses, muestra de que los opuestos

se atraen, y en la categoría estética de lo grotesco, observamos como las dicotomías compasión/repulsión, lo terrorífico/lo cómico y el desconcierto/la afinidad son polaridades que a menudo se observan entrelazadas.

Al igual que les ocurre a los hermanos Gecko y a la familia Fuller, lo grotesco no solo no asusta, sino que produce una cierta atracción. Y esto podemos trasladarlo también a los espectadores. El deseo de los espectadores por lo extraño, lo curioso, lo “anormal” y lo terrorífico, lo que James Fiumara llama “atracciones grotescas” (2012) forma parte intrínseca del género de terror, a nivel temático como formal. El cine de terror muestra la lucha por el reconocimiento de todo lo que nuestra civilización reprime u oprime a través de la ideología dominante burguesa. Esta atracción/repulsión hacia el personaje de Santánico Pandemonium, pues, podría entenderse como un exponente de las fantasías y la atracción estadounidense hacia lo mexicano.

Esto se observa, por ejemplo, en el celebrado baile de Santánico con una serpiente pitón blanca rodeando su cuello. En particular, su objetivo no es solo la sociedad en general sino la unidad básica social de las culturas dominantes: la familia. Santánico Pandemonium amenaza tanto a la familia disfuncional de clase media estadounidense, como a los criminales hermanos Gecko. Y es que el aspecto subversivo de su baile radica en el modo en que perturba las diferentes fantasías sexuales de los personajes estadounidenses que observan dicho baile. Estos personajes incluyen asesinos psicópatas, un religioso protestante, un joven de minoría étnica y una chica anglo tradicional. De este modo, las vampiresas literalmente chupan la energía y la vida de sus embelesadas víctimas, provocando la pérdida del control que poseían en un principio. Desde esta perspectiva, puede relacionarse esta escena con la subversión de las tradicionales fantasías estadounidenses sobre el control tanto socioeconómico como sexual al sur de la frontera.

Encontramos igualmente en *From Dusk Till Dawn* un sentimiento de ansiedad y miedo a ser subsumido por la tecnología y la ciencia presente en lo grotesco, dando lugar a una visión ambivalente de la modernidad y la tradición. Y esto no vendrá dado por el género *exploitation* estadounidense sino en su versión anterior mexicana. El término “mexploitation” hace referencia a las películas de terror filmadas en México. Desde 1957 hasta 1977, uno de los géneros más populares en el cine mexicano consistió en películas de terror que se caracterizaban por la inclusión de vampiros, momias Aztecas, científicos locos, hombres-mono y otras amenazas macabras (Doyle Greene, 2005: 1).

Las investigaciones sobre este género se han centrado básicamente en sus credenciales como películas de culto: un presupuesto ajustado a la industria fílmica mexicana y una cuestionable calidad generada por la ecléctica mezcla de elementos de la cultura popular mexicana. Sin embargo, lejos de considerarse tan solo películas de serie B, estas obras han sido redescubiertas como documentos culturales que se acercan a las condiciones, contradicciones y visiones de la sociedad mexicana contemporánea. De este modo, el género *mexploitation* más que una rareza puede ser entendido como un “counter-cinema” que se dirige a temas clave de la sociedad. En el caso de las tradicionales

películas *mexploitation*, estos temas comprendían la valorización de la mexicanidad, el conflicto cultural entre modernidad y tradición, y temas como las políticas de género, todos ellos temas que Robert Rodriguez recuperará en *From Dusk Till Dawn*.

Doyle Greene en su acercamiento histórico a dicho género, advierte que el nacimiento del género *mexploitation* en México estuvo ligado al intento de creación de un estado inserto en la modernidad. Sin embargo, las bases de su construcción se cimentaron sobre un nacionalismo “ahistórico”, uno que consideró el pasado como obsoleto y concibió el futuro a través de las idealizadas posibilidades del progreso moderno, demostrando serios signos de desarraigo y negando la herencia histórico-cultural mexicana (5). Aquí pues es donde entra el género *mexploitation* en su idea de fusionar la tradición con la modernidad.

Por otro lado, el cine de terror *mexploitation* también promovía ciertos patrones transculturales que más adelante se convertirían en la nota distintiva del cine de Robert Rodriguez, ejemplo actual de la transculturalidad fílmica entre el cine chicano y el cine comercial estadounidense. De esta manera, mientras que el género *mexploitation* permanecía altamente supeditado a los géneros de Hollywood, ya que se trataban generalmente de películas del género de terror, también eran completamente indiferentes a los códigos y las convenciones del cine clásico de Hollywood, como observamos en películas como *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957), *El barón del terror* (Chano Urueta, 1962) o *La mansión de la locura* (Juan López Moctezuma, 1973), hecho que constatará con su cine Robert Rodriguez, en el que los códigos y las estructuras son totalmente Hollywoodienses aunque la temática mira hacia los temas y complejidades narrativas chicanas.

Estas estrategias no ortodoxas forzaban así al espectador estadounidense a alternar entre los códigos familiares y tradicionales de Hollywood y los disruptivos códigos especialmente adaptados al público mexicano. En el caso de éstos últimos, la presencia terrorífica se basaba especialmente en la dicotomía entre mexicanidad y modernidad. Y es que un conflicto crucial tanto en el cine *mexploitation* como en su posterior homenaje en el cine de Rodriguez es la constante lucha entre progreso y modernidad, representado por las fuerzas del presente (mujeres empoderadas y activas, ciencia y tecnología) contra demonios sobrenaturales y peligros del pasado (vampiros/ seres sobrenaturales).

Por todo ello, que los personajes principales sean seres inmortales (Santánico Pandemonium y los vampiros aztecas) no es casual. Estos monstruos siembran el caos o buscan venganza desde el presente, pero encuentran un motivo narrativo que sirve como metáfora política y social de los peligros del pasado mexicano/chicano (superstición, tradición, libertinaje) y su efecto debilitador del presente (la falta de modernización económica, social y cultural en la cultura chicana). Es por ello que el mensaje final de la película se centra en la integración de tradición y vanguardia. O dicho en otras palabras, la apertura de la cultura chicana hacia la anglosajona sin dejar de lado la tradición hispana. En el caso de *From Dusk Till Dawn*, la protagonista

femenina es un ser inmortal y sobrenatural del México pre-moderno o de la oscura era colonial que amenaza a la vez que legitima el presente moderno mexicano/chicano.

Otro de los aspectos que aleja a *From Dusk Till Dawn* de otras producciones mexicanas, chicanas o anglo-estadounidenses es la representación ambivalente de los aztecas. En el caso de Santánico Pandemonium, esta no es retratada como una heroína o como una “noble salvaje”, tal y como cabría esperar en una producción chicana, sino que se someten a un proceso de envilecimiento y degradación al formar parte de un pasado obsoleto y lleno de componentes sobrenaturales y “primitivos” que amenazan a la nueva comunidad chicana del siglo XXI. Al igual que acontecía en las producciones mexploitation del México de 1960 y 1970, donde los monstruos se convertían en “the living dead who become a profound threat to a modernizing Mexico” (Green 2005: 22), *From Dusk till Dawn* y su estética nostálgica y artesana transcultural expresa un sentimiento de desconfianza hacia el pasado y sus tradiciones más férreas a la vez que honra y glorifica el pasado azteca pre-colombino.

Por último, nos detendremos en una de las características más influyentes de lo grotesco: la monstruosidad distinguida a través de la secreción de los flujos corporales. La teórica Julia Kristeva, en *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1983), expuso que las secreciones que emanan del cuerpo grotesco son una manifestación externa de la abyección interna, describiendo ese proceso de abyección como un modo de expulsión y rechazo del Otro. Para Kristeva, tanto los cuerpos deformes como los fluidos corporales descomponen las barreras que separan lo interior con lo exterior, el contenido con lo expulsado. Así pues, según la autora “abjection is a state of flux, where [...] the body is open and irregular, sprouting or protruding internal and external forms to link abjection to grotesquerie (2). En el caso de *From Dusk till Dawn*, la sangre será la protagonista al tratarse de una historia de vampiros, aunque tendrá una conexión directa con el concepto del mestizaje chicano. De hecho, la experiencia espiritual y cultural de los latinos y latinoamericanos ha estado fuertemente caracterizada por este concepto de fusión y mezcla. En tiempos coloniales, pero también en algunos estamentos de la sociedad estadounidense en la actualidad, el mestizaje se percibe como el final de la civilización imperialista eurocéntrica. Es por ello que la pureza de sangre, clave en el género de terror, pero también en la concepción antropológica chicana, será un factor más a tener en cuenta en el análisis de la monstruosidad. Sin ir más lejos, la abuela de Santánico Pandemonium, Esmeralda (Ara Celi) es fruto de la unión bastarda entre un estadounidense y una princesa azteca. La sangre, después derramada por su nieta Santánico, se convierte en una metáfora de la mezcla racial de la población tejana, y por extensión, estadounidense.

La desagradable visión de la sangre tanto en el cuerpo de Santánico Pandemonium como en sus víctimas, provoca en el espectador esa “atracción grotesca” que detallábamos anteriormente y que se inserta plenamente en la categoría de la monstruosidad. Rodríguez utiliza múltiples ejemplos de lo grotesco cuando superpone a la sangre trozos de carne, vísceras, carnitas para los burritos, cabezas de cerdo y carne destripada en el mostrador del bar “Titty Twister”, lo que convierte estas escenas en

una sucesión de imágenes grotescas que sirven como metáfora de la desintegración progresiva de la moralidad anglo-estadounidense en la frontera con México.

4. CONCLUSIONES

La frontera México-Estados Unidos puede referenciarse como mito y también como símbolo. De hecho, a lo largo de su historia, la cultura anglo-estadounidense sería inimaginable sin el Oeste y lo fronterizo como eje central de su identidad nacional. La frontera se ubica en el centro de un proceso de diferenciación, siendo el lugar donde se crean opuestos para distinguir un lado del otro. Sin embargo, la frontera también es lugar de encuentro y paradigma de intercambio y mezcla transcultural. Esta dualidad fronteriza es lo que recoge Robert Rodriguez en *From Dusk Till Dawn*. Así pues, en vez de retratar la imagen maniquea de las producciones Hollywoodienses o reparar tan solo en las bondades de los mexicanos “de allá”, demonizando así a la tradicionalmente considerada cultura “opresora” anglosajona, las películas de Rodriguez consiguen fusionar y captar la esencia de ambas corrientes a través de la subversión de las claves de lo fronterizo.

Para captar esta fusión de perspectivas, *From Dusk Till Dawn* hace uso de lo grotesco a través del cuerpo de la mujer y se inspira en el concepto de lo monstruoso femenino. Esta categoría de lo grotesco no solo sirve para representar monstruos simbólicos y literales del género de terror, sino que por el contrario, la idea primigenia que subyace es la yuxtaposición de lo discordante, de lo “antinatural” o la unión imposible de dos conceptos antagónicos, como el “bien” y el “mal” o lo “bello” y lo “feo”, sirviendo como una metáfora ideal para fusionar los conceptos fronterizos de México y de Estados Unidos. El género cinematográfico utilizado (el género de terror), unido al uso de lo grotesco a través de lo monstruoso femenino, proporciona al espectador una visión de la frontera híbrida y transcultural que desafía y combate la noción esencialista de la frontera.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, J. (2008): “The Other Country: Mexico, the United States, and the Gothic History of Conquest”, *American Literary History*, 18.3, 406-426.
- Anzaldúa, G. (1987): *Borderlands: The New Mestiza/ La Frontera*, San Francisco, Spinsters/ Aunt Lute.
- Aparicio, F. R. y S. Chávez-Silverman (1997). *Tropicalizations: Transcultural representations of Latinidad*. Hanover, University Press of New England.
- Arrizon, A. (2008): “Latina subjectivity, sexuality and sensuality”, *Women & Performance. A Journal of Feminist Theory*. 18.3, 189-198.
- Brady, M. P. (2002): *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and the Urgency of Space*, Durham, Duke University Press.
- Creed, B. (1993): *The Monstrous-Feminine*, Nueva York, Routledge.

- Dell'Agnese, E. (2005): "The US-Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective", *Cinema and Popular Geo-Politics*. Eds. Marcus Power y Andrew Crampton. New York, Routledge.
- Edwards, J. D. y R. Graulund (2013): *Grotesque*. New York, Routledge.
- Fiumara, J. J. (2012): "Grotesque Attractions: Genre History, Popular Entertainment, and the Origins of the Horror Film". Diss. University of Pennsylvania.
- Fojas, C. (2008): *Border Bandits: Hollywood on the Southern Frontier*, Austin, University of Texas Press.
- Gonzalez, C. et.al. (2015): "Five Amigos Crisscross Borders on a Road Trip with Rodriguez", *Critical Approaches to the Films of Robert Rodriguez*. Ed. Frederick L. Aldama. Austin: University of Texas Press.
- Greene, D. (2005): *Mexploitation Cinema: A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man, and Similar Films, 1957-1977*, Jefferson, McFarland & Co.
- Hollinger, V. (1997): "Fantasies of Absence: The Postmodern Vampire", *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, en Joan Gordon y Veronica Hollinger (eds). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Igler, S. y T. Stauder (2008): *Negociando identidades, traspasando fronteras: Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, Madrid, Iberoamericana.
- Kristeva, J. (1983): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Marubbio, M. E. (2006): *Killing the Indian Maiden: Images of Native American Women in Film*, Lexington, University Press of Kentucky.
- McElroy, B. (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*, New York, St. Martin's Press.
- Mendible, M. (2010). *From Bananas to Buttocks: The Latina Body in Popular Film and Culture*, Austin, University of Texas Press.
- Miller, C. J, y A.B. Van Riper (2012): *Undead in the West: Vampires, Zombies, Mummies, and Ghosts on the Cinematic Frontier*, Lanham, Scarecrow Press, Inc.
- Segade, L. (2014): "Lo monstruoso, lo siniestro y lo grotesco en algunos relatos de la Guerra: las Malvinas como frontera", *Cuadernos de Literatura*, 18.36, 211-236.
- Slotkin, R. (1971): "Dreams and Genocide: The American Myth of Regeneration Through Violence", *Journal of Popular Culture* 5.1, 38-59.

LA ESCRITORA MONSTRUOSA: ANAÏS NIN Y LA IDENTIDAD CREATIVA DE LA MUJER¹

THE MONSTROUS WRITER: ANAÏS NIN ON FEMALE CREATIVE IDENTITY

IRENE RODRÍGUEZ PINTADO

Universidad de Murcia

Resumen:

El objetivo principal de este artículo es determinar las conexiones que Anaïs Nin hace entre la intelectualidad, la creatividad y la monstruosidad en la mujer en el volumen de su diario *Henry and June* (2001). A través de las figuras de June Miller y Anaïs Nin, se puede ver la conexión cultural que existe en el siglo XX entre la creación y la masculinidad, la cual enrarece la creación femenina hasta considerarla monstruosa. Para alcanzar este objetivo, *Henry and June* (2001) será analizado junto con trabajos teóricos sobre la contraposición cultural entre la identidad femenina y la creación literaria (Gilbert y Gubar 1979; Gilbert y Gubar 1988; y Showalter 1985), así como sobre la monstruosidad femenina (Creed 1986; Kristeva 1982). Para concluir, el artículo ilustrará cómo la creatividad literaria ha estado culturalmente asociada con la masculinidad, condenando a la escritora a una identidad ambigua y, por tanto, monstruosa.

Palabras Clave: Anaïs Nin, Escritora, Monstruosidad, Identidad, Creatividad.

Abstract:

This paper aims at showing the connections Anaïs Nin establishes between intellectuality, creativity, and monstrosity in women throughout the *Henry and June* volume of her diary (2001). Through June Miller and Anaïs Nin, a cultural connection between creativity and masculinity which estranges female creation to the point of considering it to be monstrous can be seen in the 20th century. To achieve this objective, *Henry and June* (2001) will be analysed along with other theoretical works on the cultural opposition between female identity and literary creation (Gilbert and Gubar 1979; Gilbert and Gubar 1988; and Showalter 1985) as well as works on feminine monstrosity (Creed 1986; Kristeva 1982). Finally, this paper will illustrate how literary creativity has been culturally associated to the concept of masculinity and, therefore, has condemned the female writer to an ambiguous and, consequently, monstrous identity.

Key Words: Anaïs Nin, Women Writers, Monstrosity, Identity, Creativity.

1 Universidad de Murcia. Correo-e: irene.rodriguez3@um.es. Recibido: 15-06-2021. Aceptado: 10-11-2021.

1. INTRODUCCIÓN

En el volumen *Henry and June* (2001)² del *Diario de Anaïs Nin* se puede encontrar un gran número de referencias a la figura de la escritora — o, incluso, de la mujer creativa e intelectual — como un ser demoníaco, perverso, y monstruoso. Esta demonización de la mujer creativa se puede relacionar con una desposesión de su humanidad relacionada con su identidad de género:

[...] the fundamental social categories such as class, race, gender and sexual orientation, age, and able-bodiedness have functioned as markers of human “normality.” They still are key factors in framing the notion of and policing access to something we may call “humanity”. (Braidotti, 2017: 17).

Así, resulta de vital importancia resaltar la condición de mujer como una categoría social definida y que actúa como una frontera entre las cualidades que se consideran humanas o inhumanas dentro de esta identidad.

Aquellas cualidades más allá de la idea de feminidad culturalmente definida podrían, a su vez, empezar a considerarse dentro del concepto de monstruosidad. David Roas escribe respecto al concepto del monstruo que “[...] encarna la transgresión, el desorden. Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral” (2019: 30). Ana Casas hace referencia también a la monstruosidad como subversión cultural y como un desvío de las normas culturales y sociales (2018: 8). Debido a esto, conceptos socioculturales tales como la feminidad podrían pasar a considerarse como representativos de un pensamiento y una moralidad que pueden, a su vez, ser subvertidos. Estas subversiones, por otra parte, vienen delimitadas por una concepción tradicional de la feminidad como inherentemente pasiva y, en consecuencia, contrapuesta a la dominancia con la que se identifica a la intelectualidad y la creación literaria. A lo largo de *Henry and June* (2001), así como en ciertos pasajes de *Incest* (1993)³, Nin relata la experiencia de la mujer escritora como una criatura híbrida que agrupa las características tanto de la feminidad como de la creatividad (esta última estando altamente asociada a la masculinidad también en esta obra). En su relación tanto con autores masculinos como Henry Miller así como en sus dinámicas con otras mujeres creativas como June Miller, Nin lleva a cabo un recorrido a través del que parece establecer una conexión cultural entre el concepto de monstruosidad y la capacidad creadora de la mujer.

Por ello, el objetivo de este artículo será determinar: i) las conexiones entre los ideales de masculinidad, creatividad e intelectualidad que se traducen en monstruosidad cuando se encuentran en una mujer; ii) cómo estas concepciones se muestran sobre la figura de la mujer creativa y dominante a través de June Miller; y iii) de qué forma esto compone el entorno social y psicológico que fragmenta la figura de la autora — analizada a través de la propia Anaïs Nin — y la demoniza hasta llegar a

2 Se cita una edición de 2001, aunque la fecha de publicación original de este primer volumen de la versión íntegra del diario de Nin fue 1986.

3 Se cita una edición de 1993, aunque la fecha de publicación original de este segundo volumen de la versión íntegra del diario de Nin fue 1992.

caracterizarla de manera monstruosa. A través de todo ello, se podrá llevar a cabo el análisis no sólo de la configuración de la monstruosidad de la escritora en la obra de Nin, sino también de la propia feminidad de la escritora como una transgresión tanto literaria como social.

2. CREATIVIDAD COMO MASCULINA Y MONSTRUOSA EN LA MUJER

En las palabras de Barbara Creed (1986: 44), se podría entender la relación entre lo femenino y lo monstruoso como lo que se ve en una mujer y que es considerado “shocking, terrifying, horrific, abject”⁴. Las conexiones culturales establecidas entre masculinidad y creatividad han sido además extensamente analizadas por Gilbert y Gubar (1979, 1988) y Showalter (1985). Con relación a la creatividad y la intelectualidad, gran parte de este análisis se ha centrado no sólo en la asociación cultural de estos conceptos con la idea de masculinidad, sino también sobre las formas en que han sido contrapuestos a y rechazados como parte de la identidad femenina. La propia existencia de una mujer creativa o intelectual es comúnmente caracterizada por la propia Nin como extraña, lo que la acerca aún más a la “naturaleza imposible” que David Roas determina como parte fundamental de la figura del monstruo (2013: 8). Por esto, se podría clasificar a la figura de la mujer creativa como una existencia basada en la exclusión (Kristeva, 1982: 17), es decir, una identidad que debe conformarse en respuesta a la imposibilidad social de reconciliación entre creatividad, intelectualidad y feminidad.

A su vez, la posesión de ambición literaria y creativa se podría considerar no sólo ignorada sino que también históricamente demonizada en la identidad femenina. Al estar la producción artística y literaria fuertemente asociada a características tradicionalmente masculinas, esta ha pasado a ser considerada antinatural en la mujer. Así, se configura además un mundo artístico y literario dominado por hombres. Sobre esto, Showalter (1985: 3) establece que “[...] it had always been taken for granted that the representative reader, writer, and critic of Western literature is male”. De la misma forma, Gilbert establece la indudable existencia de una parcialidad de género en el mundo literario:

Assumptions about the sexes, we saw, are entangled with some of the most fundamental assumptions Western culture makes about the very nature of culture—that “culture” is male. (1985: 33).

Esta particularidad psicosocial asociada a la creación pone a la escritora en una situación personal y profesional delicada, en la que no sólo su obra sino también su propia identidad supone un ataque a la concepción preestablecida de la feminidad, al rol de la mujer y, además, al funcionamiento establecido de las esferas literarias.

4 El concepto de abyección es descrito por Julia Kristeva como “[...] one of those violent revolts of being against that which threatens [...] and which seems to it to come from an outside or an exorbitant inside; something that is thrown next to the possible, the tolerable, the thinkable. It is there, very close, but unassimilable” (1982: 1). En este caso, el concepto se aplica a la intelectualidad y creatividad femeninas como fuente de terror.

Asimismo, el establecimiento del mundo literario e intelectual como masculino permite una vez más relacionar a la escritora con la figura del monstruo de Roas.⁵

De manera similar, Gilbert y Gubar desarrollan estas ideas en su libro *The Madwoman in the Attic* (1979), donde se establece una vez más la dificultad a la que la mujer artista se enfrenta al existir en una sociedad y, por tanto, un mundo del arte masculino (xi). Esto también se determina a través del entendimiento del talento artístico y la producción de literatura bajo el concepto de paternidad (Gilbert y Gubar, 1979: 4-5). Sobre esto, destaca la propia fragmentación de la escritora dentro de la esfera literaria que puede, según Gilbert y Gubar (1979: 387), llevar a la mujer a experimentarse a sí misma como un ser monstruoso. También en su *No Man's Land* (1988) se puede encontrar una definición de las posibles consecuencias de un mundo literario completamente masculino, determinándose que:

[...] to become a woman writer may be [...] to become an invisible star in male sunshine—to be, in other words, marginalized, dispossessed, alienated; or, worse, it may be to sniff and bicker—that is, to become a jealous neurotic or even a madwoman. (Gilbert y Gubar, 1988:198-199).

Julia Kristeva (2004: 495) determina además una dificultad añadida a la figura de la mujer creativa, a la que describe como encerrada “[...] in her status of the Other” y como una identidad a la que se le ha negado su autonomía. Más aún, Kristeva (2004: 496) escribe sobre la mujer creativa como un ser en el que la propia condición de mujer y la oportunidad de autorrealización están en constante conflicto. De esta forma, se establecen los parámetros dentro de los que la escritora está condenada a surgir. La mujer creativa o creadora queda relegada a un constante conflicto, tanto dentro de su propia identidad como con los códigos socioculturales que se le aplican extrínsecamente. Por todo ello, estas autoras configuran a la escritora como una criatura destinada a la triple amenaza de ser ignorada, caracterizada en términos de neurosis y locura, o incluso problematizada desde la conformación de su propia identidad.

Una caracterización monstruosa es también lo que Kristeva (1982: 15) atribuye a la abyección cuando la define como “related to perversion”⁶. Es más, dentro de la imposibilidad de ser tanto creadora como mujer anteriormente tratada, la figura de la mujer escritora como monstruosa se puede encontrar también dentro del concepto de lo abyecto. En cuanto a esto, se encuentra una fuerte relación entre monstruosidad y abyección en tanto a que aquello que es abyecto está, como lo monstruoso, “[...] beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable” (Kristeva, 1982: 1) y

5 Roas (2013: 8) define el concepto de monstruosidad como delimitado por una norma o un punto de vista moral. Así, la monstruosidad sólo puede partir de la innegable existencia de un sistema cultural o moral en el que el monstruo se presenta como personificación de la subversión o la transgresión de las normas establecidas. En este sentido, la figura de la escritora o la mujer creativa como monstruosa sólo puede producirse en un sistema de pensamiento en el que feminidad y creatividad son construidas como opuestos y, por ello, una unión de ambas características en un mismo ser es lo que condiciona su monstruosidad.

6 Según Kristeva, lo abyecto está sujeto al concepto de perversión en tanto a que ni acepta ni rechaza una regla, sino que la corrompe. En este caso, el concepto de perversión relacionado a la figura de la escritora se utiliza como la abyección de encontrarse identificada en una criatura híbrida (a mitad de camino entre feminidad y masculinidad, entre pasividad y creación, entre ángel y monstruo).

es, además, considerado como aquello que se rebela contra las reglas o fronteras establecidas (Kristeva, 1982: 4). De manera más importante, se puede ver la relación entre monstruosidad y abyección en que ambas son consideradas como la unión de características que han sido tradicionalmente consideradas opuestas, como ha sido determinado tanto por Roas (2013: 8) como por Kristeva (1982: 9). Gracias a estas similitudes, se puede reafirmar la naturaleza extraña y problematizada de la existencia de la escritora, en la que conviven las culturalmente opuestas creatividad y feminidad.

Por otra parte, la existencia de este volumen del diario de Nin (que narra desde octubre de 1931 hasta octubre de 1932) permite observar estas realidades del desarrollo social y psicológico de la escritora. Además, la configuración tan personal de la escritura en diario permite analizar de forma detallada la lucha a la que Nin y otras mujeres creativas—June Miller—se enfrentan incluso con hombres cercanos a ambas—Henry Miller—y que, en este volumen, se erigen como representantes de la dominación masculina sobre el mundo literario. De esta manera, la figura de la mujer creativa es distanciada de la deseabilidad y la sensualidad con las que se suele caracterizar la feminidad y, por tanto, desposeída de parte de su identidad. Este rechazo hacia la feminidad de la escritora por parte de su entorno puede entenderse, además, como un castigo ante la transgresión de género que la creación literaria implica en una mujer. Sobre esto, Creed (1986: 44) establece la construcción de la idea de la mujer monstruosa como consecuencia de “the problem of sexual difference and castration”. Así, se encuentra una doble problemática para la figura de la mujer escritora en la obra de Nin que la relaciona con las características de monstruosidad, abyección y subversión. Por una parte, se ve representado el entendimiento de la creatividad como una característica masculina (la cual amenaza la identidad femenina de la escritora) y, por otra, la preeminencia de los autores masculinos sobre el mundo del arte. De la misma forma, se encuentra también representada una clara ansiedad masculina ante la autonomía femenina que pasa a dominar la concepción tanto social como literaria de la escritora.

En *Henry and June* (2001), Anaïs Nin narra sus propias experiencias acerca de estas cuestiones, dando una oportunidad de analizar cómo la dominancia masculina sobre el mundo literario y la propia imagen de la escritora dificulta la conformación de su identidad y trabajo, así como la aliena de manera social y profesional. A través de sus relaciones tanto personales como profesionales con los hombres de su alrededor, Nin describe un ambiente de oposición ante la presencia de mujeres creativas—tales como June Miller—o creadoras—como la propia Nin. Es a partir de esta disonancia entre la experiencia femenina aceptada y su actividad intelectual y creativa la que dificulta tanto su comprensión de sí misma. Por otra parte, sus relaciones con Hugo—su marido, Henry Miller—su amante—, Allendy—su psicoanalista—y Eduardo—su primo—dejan ver el poder masculino tanto social como literario y de qué manera este influye en la identidad y obra de la escritora. Esto muestra que la figura de la escritora se encuentra atrapada entre “[...] the extreme images of “angel” and “monster”⁷ which

7 Se refiere a la dicotomía ángel-monstruo como la separación teórica que se hace de la identidad femenina en dos extremos antagónicos: la feminidad angelical y la feminidad monstruosa (siendo esta

male authors have generated” (Gilbert y Gubar, 1979: 17). Por esto, es a partir de esta dicotomía ángel-monstruo que se puede ver la fragmentación de la mujer creativa al estar atrapada entre el ideal femenino de ángel y la ambición artística que la demoniza a ojos externos.

3. JUNE MILLER: LA MASCULINIDAD Y LA MONSTRUOSIDAD DE LA MUJER CREATIVA

Si tradicionalmente se entiende el mundo de la literatura como un área puramente masculina, la caracterización de la mujer dentro del mismo se vuelve de gran interés a la hora de determinar qué rol se permite a la mujer dentro de esta esfera. También facilita, por tanto, observar qué tipos de acción son considerados transgresiones de género, por qué, y cómo estas transgresiones son recibidas. La escritura autobiográfica de Nin se convierte en una fuente de gran importancia para analizar además la imagen de la mujer que —sin considerarse creadora— se considera creativa. Esto se encuentra personificado en June Miller, a través de la que el diario de Nin ofrece una puerta hacia las interacciones del mundo literario con una musa que rompe el molde sumiso y dependiente que se espera de una figura destinada a inspirar la creación masculina pero no a ser creadora.

3.1. *La rebeldía de la musa*

En el diario se pueden encontrar numerosos ejemplos de una amenaza constante para la mujer del mundo literario: el peligro de ser reducida a musa. Este papel puede considerarse enlazado a la identidad femenina, tradicionalmente considerada como “[...] wholly passive, completely void of generative power” (Gilbert y Gubar, 1979: 21). Respecto a esto, el diario toma como figura central a June Miller, de quien se dice: “June has no ideas, no fantasies of her own. They are given to her by others, who are inspired by her being” o que “she is an empty box” (Nin, 2001: 37). Estas son las ideas que tanto Henry Miller —su propio esposo— como Hugo —el esposo de Anaïs— mantienen sobre la figura de June. Sin embargo, en palabras de la propia Nin, June es caracterizada como “a natural storyteller” y la inspiración de muchas de las historias encontradas dentro de los trabajos de su marido (Nin, 2001: 33). Así, se establece en esta obra una fuerte conexión entre el personaje de June y el papel de musa.

No obstante, Nin propone una interpretación diferente de la figura de June Miller a la que se encuentra en los hombres de su entorno. Esta “discrepancy between male and female’s perceptions” (Gilbert y Gubar, 1988: 71) es la que permite mostrar el resentimiento de Nin ante la necesidad que los hombres a su alrededor parecen tener de reducir la figura de June (ya sea a través de la caricaturización o de la demonización). Sobre esto, Nin (2001: 34) escribe de Henry Miller que caricaturiza a su propia esposa en sus obras, mientras que ella pretende representarla e inmortalizarla tal como es.

última entendida como la feminidad fuera de las limitaciones de pasividad, domesticidad y sensualidad asociadas al concepto tradicional de mujer).

De manera más importante, el propio Henry Miller habla sobre June en los siguiente términos (Nin, 2001: 39): “[...] the body, the incarnate image of our imaginings”. A partir de esta descripción, se puede ver la diferencia primaria entre la escritura de Nin y Miller pero, sobre todo, la principal diferencia en la manera en que conciben a June. Mientras que Anaïs encuentra en June a una persona completa y digna de inmortalizar, las palabras de Miller dejan adivinar una comprensión de June como un recipiente, un resultado de su propia imaginación como escritor. En otras palabras, Miller describe la importancia de la figura de June a través de la imagen que él mismo le ha conferido en su mente y no de una identidad inherente a su existencia.

A través de estas vivencias, se puede ver de qué forma la creatividad de June Miller sólo es aceptada dentro de un rol de servidumbre a la creación de Henry. Sin embargo, es también a partir de esta caracterización inspiradora que se empieza a percibir una demonización de la mujer creativa. Si bien al comienzo June es tolerada en tanto a que puede ser considerada una inspiración para los hombres artistas de su entorno, también se puede entrever una repulsión hacia ella por parte incluso del mismo Henry. Aunque Miller caiga en una mitificación de su esposa a partir de la que crear su propia obra literaria, también comunica — a medida que avanza la narración — un terror y un sentimiento de amenaza hacia la capacidad creativa de June. Es a partir de estos sentimientos donde se empieza a ver la caracterización de la mujer creativa como parte del concepto de abyección de Kristeva, ya que una de las características principales de lo abyecto es la de encontrarse entre “[...] judgement and affect [...] condemnation and yearning” (1982: 10). De la misma forma, June Miller se erige como personificación de lo abyecto en tanto a su condición de ambigüedad, de ser atrayente y repulsiva a la misma vez (Creed, 1993 :15). A partir de estas emociones expresadas por el propio Miller se puede observar también la monstruosidad con la que se concibe a su esposa June.

3.2. La musa monstruo

Muy pronto en este volumen de su diario, Nin describe la manera inequívoca en que Henry odia a su esposa — “June’s superiority arouses his hatred, even a feeling of revenge” (Nin, 2001:16) — y también a todos los que la admiran (en este caso, Anaïs). También se representa cómo el esposo de Anaïs, que raramente odia a nadie, odia a June con fiera (Nin, 2001: 23). A este respecto, se empieza a ver que la principal falta de June a los ojos de estos hombres es lo que Gilbert y Gubar (1979: 27) llamarían “[...] her stubborn autonomy and unknowable subjectivity”. La propia Nin (2001: 3) establece una división posible para la mujer entre: “[...] the sinister and saintly woman”. La mujer siniestra es definida, a su vez, por Gilbert y Gubar a través de las siguientes palabras:

[...] the Monster-woman, threatening to replace her angelic sister, embodies intransigent female autonomy and thus represents both the author’s power to allay “his” anxieties by calling their source bad names. (1979: 28).

Es precisamente en los momentos de ataque a June que se puede ver la ansiedad masculina anteriormente descrita. Las conversaciones entre Anaïs y Henry sobre June caracterizan a esta última con palabras como “monstrosity”, “non-human”, “perverse”, “pitiless”, o “demoniac” (Nin, 2001: 33). De forma similar, Henry describe su relación con June de manera ansiosa, determinando que se siente en cierto modo amenazado por ella: “Woman for me was an enemy, a destroyer, one who would take things from me, not one whom I could live with closely, be happy with” (Nin, 2001: 124-125).

Por otra parte, también se puede ver la extrema ansiedad por parte de los hombres del diario hacia la autonomía de June a través de Hugo y Eduardo. En ambos casos, se puede observar una clara distinción entre la feminidad deseable y la feminidad dominante personificada en June. Esta diferencia es utilizada de manera primordial a modo de amenaza contra Anaïs. Así, se puede observar una instancia en la que Eduardo advierte a Nin de que “the real test will come when you begin to want to use your power over men destructively and cruelly” (Nin, 2001: 61). En estas palabras, Eduardo parece estar estableciendo un límite a Anaïs, demarcando la línea a partir de la que la dominancia por parte de la mujer se vuelve monstruosa o, como es expresado en este caso, destructiva y cruel. De manera similar, el marido de Anaïs expresa abiertamente no sólo su odio hacia June, sino que además trata de detener la progresiva afinidad que se da entre Anaïs y ella. El mayor ejemplo de esta animadversión es cuando Hugo ataca a Anaïs e intenta arrancarle la pulsera que June le había obsequiado. Esto debe ser añadido al anterior pasaje del diario en el que Hugo intenta ya distanciar a Anaïs de June de una manera psicológica:

My strength, as Hugo tells me later when I discover he hates June, is soft, indirect, delicate, insinuating, creative, tender, womanly. Hers is like that of a man. Hugo tells me she has a mannish neck, a mannish voice, and coarse hands. Don't I see? No, I do not see, or if I see, I don't care. Hugo admits he is jealous. From the very first moment they hated each other. (Nin, 2001: 23).

Es a través de los ojos de Hugo que se puede ver la alienación clara que se presenta ante Nin en cuanto a su relación con June Miller, pues sus interacciones con los hombres de su alrededor parecen querer distanciarla de la autonomía y dominancia que a Nin le resultan tan fascinantes de ella—mostrando así la amenaza que esta fascinación representa para ellos.

Gracias al tratamiento que se hace de June a lo largo de esta parte del diario, se puede apreciar cómo estos hombres—autores o no—parecen haber establecido un claro límite entre la creatividad aceptable en la mujer y aquella que resulta amenazante y, por tanto, indeseable y monstruosa. Esto se debe al modo en que el desprecio hacia June se convierte rápidamente en una demonización tanto de su personalidad como de su aspecto físico. Si bien Nin no ha sobrepasado estos límites y sigue siendo considerada femenina dentro de su creatividad, esta diferenciación entre su propia percepción de June y la de su entorno causa problemas también en su percepción de sí misma. Así, la identidad de Nin se encuentra fragmentada y dividida debido a su creatividad—que tanto ella como su entorno consideran masculina—y esto se convierte, a lo largo del diario, en una fuente de ansiedades para Anaïs dentro de su intento de reconciliar su identidad con la creatividad. Por esto, se deben analizar también las vivencias de Anaïs

Nin para discernir sus dinámicas con estos hombres y sus propias concepciones de sí misma. De esta forma, se puede identificar su propia experiencia de la dicotomía ángel-monstruo. Asimismo, se puede utilizar esta dicotomía para discernir cómo el talento literario de Nin torna en una fragmentación de su yo. Es decir, cómo la división ángel-monstruo termina por afectar a la propia identidad de Nin, que se empieza a entender a sí misma de forma dividida en dos opuestos encarnados en una misma persona: por un lado, el de mujer –ángel– y, por otro, el de escritora –el lado monstruoso.

4. ANAÏS NIN: LA MASCULINIDAD Y MONSTRUOSIDAD DE LA ESCRITORA

En lo referente a Nin, se pueden observar dos conformaciones de su identidad de escritora entendida en términos de extrañeza, amenaza y, por tanto, monstruosidad. Por una parte, se encuentran numerosas ocasiones en las que sus relaciones con su entorno se ven entorpecidas por su afán literario y, por otra, se ve la propia exploración del yo que Nin lleva a cabo y la manera en que la escritora tiene una concepción de sí misma como un ser híbrido –un punto medio entre la angelical feminidad y el afán creativo tan identificado con la masculinidad. Así, analizar este trabajo de índole autobiográfica se vuelve de gran ayuda para poder establecer “[...] the raw intensity of feeling and the insistence on the relationship of literature to personal experience” (Showalter, 1985: 4). A partir de estas experiencias se puede comprender el desarrollo de la mujer creadora y la ansiedad ante la difícil tarea de reconciliar su rol femenino con su espíritu creador –“anxiety of authorship”⁸ (Gilbert y Gubar, 1988: 199) – así como ante el rechazo a sus proezas intelectuales y los debates internos que esto, a su vez, provoca en la identidad de la escritora.

4.1. El hombre sobre la escritora

Anaïs Nin se adentra de forma íntima en la realidad de la escritora, detallando exhaustivamente sus interacciones con los hombres principales que componen su entorno más próximo en este momento de su vida: Hugo, Henry Miller, Eduardo, y el Doctor Allendy. A partir de sus dinámicas con cada uno de ellos, se puede ver la antipatía con la que incluso estos hombres tan cercanos parecen percibir su faceta más autónoma y dominante. Estos sentimientos de rechazo, además, siempre parecen estar dirigidos hacia su intelecto y su talento literario aunque se dan tanto en su vida personal como en el área profesional. Es de especial importancia además la noción de que, dentro de la dicotomía ángel-monstruo, la mujer está sujeta a ideales a través de los que su entorno parece respaldar estas imágenes y condenar los comportamientos femeninos que se acerquen a la categoría de monstruoso.

En el diario de Nin, se encuentran numerosos ejemplos de lo que se podría denominar según Gilbert y Gubar (1979: 28) como las “[...] male anxieties about female autonomy”. Más aún, Gilbert y Gubar establecen la dirección de estas ansiedades

⁸ “Anxiety of authorship” es descrito por Gilbert y Gubar (1988: 199-200) como “the fear that because one is a woman one cannot be a writer.”

masculinas hacia una caracterización despectiva de la mujer que las personifica (1979: 28). Es decir, se puede ver cómo la muestra de características creativas o intelectuales es estigmatizada y castigada cuando estas son ejercidas por una mujer. En *Henry and June* (2001) existen numerosas ocasiones en las que esto afecta a las relaciones de Nin. Especialmente en el caso de su aventura con Henry Miller, se encuentran momentos en los que la intelectualidad de Nin es ridiculizada o, incluso, castigada a través de la desposesión de su feminidad. Esto es, Anaïs se encuentra constantemente en situaciones en las que debe elegir entre mostrar la fuerza de su carácter o ser aceptada y deseada por Henry:

If Henry realizes that I am becoming shameless, strong, sure of my actions, refusing to be impressed by others, if he realizes the true course of my life now, will he change towards me? [...] He has his needs, and he needs the woman in me who was soft, timid, good, incapable of hurting, or running wild. (Nin, 2001: 146).

A través de estas palabras se puede ver la ansiedad de la escritora por tener que elegir entre su lado deseable —femenino y bueno— y su lado más fuerte y creativo el cual, por tanto, pasa a entenderse como masculino y antinatural.⁹

Esta alienación entre feminidad e intelectualidad es la que ocurre también en los momentos en los que Anaïs muestra su intelecto y su talento literario. Es en estos pasajes donde se puede ver la incomodidad de Henry hacia la proeza intelectual y creativa de Nin:

[...] you put things so clearly and beautifully to me—so crystal clear—it looks simple and true. You are so terribly nimble, so clever. I distrust your cleverness. You make a wonderful pattern, everything is in its place, it looks convincingly clear. And meanwhile, where are you? Not on the clear surface of your ideas, but you have already sunk deeper, into darker regions, so that one only thinks one has been given all your thoughts, one only imagines you have emptied yourself in that clarity. But there are layers and layers—you're bottomless, unfathomable. You're the thinker who arouses most confusion in me, most doubt, most disturbance. (Nin, 2001: 179-180)

Incluso en el propio diario, Nin caracteriza estas palabras como un claro ataque a su intelecto que, a su vez, muestra lo irritante y confusa que la intelectualidad femenina es para Miller. De manera similar, la propia admisión de Henry sobre la profundidad de Anaïs parece convertirse en causa de terror, lo que le lleva a describir esta profundidad intelectual de Nin como confusa o peligrosa. Una vez más, se encuentra el límite cultural dentro del que la escritura femenina se produce: la idea de que la creatividad o intelectualidad en la mujer son masculinas y, por tanto, peligrosas y monstruosas (Showalter, 1985: 6).

Respecto a esta relación entre Henry y Anaïs, se hallan momentos en los que el propio Miller reconoce tener sentimientos de ansiedad ante la autonomía femenina (Gilbert y Gubar, 1979: 28). Destaca, por tanto, la admisión sobre cómo sus ataques a la intelectualidad y la creatividad de Nin se deben a que:

He had never seen me go to the bottom of a subject like that. Most of my thinking was like shorthand to him. He had fought against a feeling of admiration [...], also a perverse hatred of the person who can tell him something new. I had opened worlds to him. (Nin, 2001: 181)

⁹ En este contexto, la anti-naturalidad de la escritora la acerca a lo anómalo, sobrenatural y monstruoso.

Más aún, en el siguiente volumen del diario de Nin, *Incest* (1993), se puede ver la continuación de la difícil relación de Henry con el talento literario de Anaïs. Aquí, la creatividad de Nin sigue contrapuesta a su deseabilidad como mujer. Esto se hace especialmente presente en cómo, a medida que la relación profesional entre Henry y Anaïs se vuelve más colaborativa, su vida sexual decae y Henry parece perder el interés sensual en ella (Nin, 1993: 29).

También en sus relaciones con Eduardo y Allendy se ven trazos de ataques hacia la faceta literaria de Nin que se encuentran directamente relacionados con la clara amenaza de perder el afecto o interés de estos hombres debido a la dominancia y masculinidad que la creación le atribuyen. Esto es lo que se ve en la reticencia e incluso miedo que Eduardo comunica constantemente hacia la escritura de Anaïs y hacia su diario (Nin, 2001: 90). Por otra parte, eso es también algo que Allendy describe como una característica problemática en su relación con los hombres (Nin, 2001: 104): “You are trying to identify yourself with me, to do my work. Have you not wished to surpass men in their own work? To humiliate them by your success?” A partir de estas palabras se puede ver que la intelectualidad de Nin se define continuamente como el principal problema en sus relaciones con los hombres de su alrededor. Adicionalmente, la intelectualidad de la mujer se adjudica a dos problemáticas: la de intentar identificarse con el hombre y la de intentar humillarlo—ambas acciones consideradas antinaturales y amenazantes. Para Allendy, es esta dominancia de la mujer la que convierte a un hombre en débil y es, por tanto, la intelectualidad de Anaïs la que condena sus relaciones al fracaso (Nin, 2001: 150). Esto, una vez más, se puede identificar como otro intento de su entorno por castigar sus transgresiones de la imagen de ángel.

Respecto a la ansiedad de estos hombres hacia la intelectualidad y creatividad de Nin, se observan también dificultades dentro de su relación con Hugo e incluso la propia Nin parece reconocer que las cualidades que atraen a los hombres hacia ella son las que se vuelven indeseables dentro del matrimonio (Nin, 2001: 140-141). Destaca especialmente el momento en que Hugo se une con Henry para atacar el intelecto de Anaïs, expresando que “[...] one feels that she gives you a neat pattern and then slips out of it herself and laughs at you” (Nin, 2001: 180). Sobre esta inesperada unión de su marido y su amante contra su intelecto, Anaïs determina lo siguiente:

I remember thinking, now the two slow-minded ones, the ponderous German and the unflashy Scotchman, have found solidarity against my nimbleness. Well, I will be more nimble and more treacherous. Henry identifies himself with Hugo, the husband, as I identify with June. June and I would have flagellated the two men with pleasure. (Nin, 2001: 180).

Es a través de estas palabras que finalmente se ve que la intelectualidad de Nin la ha puesto en una posición de identificación con June, la mujer dominante y monstruosa dentro del diario. Estas interacciones provocan en Nin (2001: 193) una conclusión sobre su dificultosa relación con estos hombres, lo cual expresa de la siguiente forma: “I do not believe men ever had, in one woman, such a potential enemy and such an actual friend”. Así, se establece la ambigua capacidad de la escritora de ser tanto ángel como

monstruo y se determina al talento literario como causa de la ansiedad masculina hacia la intelectualidad de Anaïs (y, por tanto, causa también de su demonización).

4.2. *La escritora sobre sí misma*

Al considerar el entorno masculino—tanto personal como profesional—en el que Nin se encuentra y las bases que este establece de la dualidad en la naturaleza de la escritora, el componente antinatural que se le atribuye a esta figura debe examinarse también dentro de la propia mente de Nin. Anaïs habla de sí misma en términos que unen masculinidad y feminidad dentro de su propia identidad, indicando cómo esta fragmentación demoníaca del yo que parece atribuírsele de manera extrínseca se encuentra también en su propio pensamiento. Debido a esto, se ven numerosas instancias en las que la misma Nin hace referencia a sus dificultades a la hora de resolver y romper la antinomia que se le plantea entre creación y masculinidad o pasividad y feminidad.

En primer lugar, Nin identifica su dificultad de llegar a una conformación completa y sólida del yo. Por ello, se pueden encontrar abundantes momentos en el diario a través de los que la autora reflexiona sobre el fraccionamiento de su propia identidad:

I have had masculine elements in me always, knowing exactly what I want (...) I acted delicately and yet as a man. It would have been more feminine to have been satisfied with the passion of other admirers, but I insisted on my own selection, on a fineness of nature which I found in a man weaker than I was. I suffered deeply from my own forwardness as a woman. As a man, I would have been glad to have what I desired. (Nin, 2001: 42).

En estas palabras, por tanto, se pueden ver los resultados psicológicos de la problemática que se le presenta a Nin y cómo estas consecuencias mentales dominan la idea dividida y dual que la autora tiene de su yo. Para Showalter (1985: 4), este es el principal peligro al que se enfrenta la escritora del siglo XX en cuanto a esta contraposición de su personalidad, la cual la pone en la situación de tener que elegir entre su identidad de género y su ambición intelectual.

Nin hace otra referencia clara a esta división dentro de su yo desde una imposibilidad que tiene de reconciliar su temperamento artístico con los ideales demarcados para la identidad femenina. Esta falta de reconciliación se puede interpretar además como la consecuencia de sus interacciones con los límites culturales impuestos sobre la feminidad y la intelectualidad. Esto se aprecia también en momentos en los que Anaïs describe que usa su lado femenino para vivir y su lado intelectual y masculino para reflexionar y reflejar sus vivencias en su escritura (Nin, 2001: 37). En estos momentos ella se refiere además a “[...] the two-sidedness of all things” para justificar las dos caras de su propia identidad (Nin, 2001: 37). Dentro de esta situación, se entiende que la propia escritora concibe esta división dentro de su yo como altamente problemática. Respecto a esto, la fragmentación interna de Anaïs se vuelve la consecuencia de la difícil unificación del yo que se le plantea a la escritora en un entorno en el que “[...] [it] is not only [that] she herself is fated to inhabit male-defined masks and costumes [...],

but that male-defined masks and costumes inevitably inhabit her, altering her vision” (Gilbert y Gubar, 1979: 19).

De acuerdo con Gilbert y Gubar (1979: 10), hay por tanto una noción de que cuando la creatividad “[...] appears in a woman it may be anomalous, freakish, because as a “male” characteristic it is essentially unfeminine”. Y es la propia Nin, más que ninguna de sus influencias externas, la que comunica cómo esta contraposición afecta a su identidad y hace que la propia escritora se entienda a sí misma como una criatura monstruosa. Un gran ejemplo de esto se encuentra ya al principio de *Henry and June* (2001) cuando Nin (3) se refiere a sí misma con las palabras “[...] I will always be the virgin-prostitute, the perverse angel, the two-faced sinister and saintly woman”. En este pasaje, Nin se confiere a sí misma la característica de híbrida, de criatura en la que parecen coexistir dos realidades, deseos e identidades completamente opuestas. Estas características de la feminidad y la creación vuelven además a relacionarla con la imposible naturaleza del monstruo¹⁰. Esta contraposición en su identidad se puede comprender también a través de otra reflexión similar:

I really believe that if I were not a writer, not a creator, not an experimenter, I might have been a very faithful wife. I think highly of faithfulness. But my temperament belongs to the writer, not to the woman. Such a separation may seem childish, but it is possible. (Nin, 2001: 11).

De este modo, Nin establece la dualidad de su carácter y la relación de esta con su escritura. Por una parte, el temperamento femenino se iguala al papel de esposa fiel, mientras que el talento creador se entiende de manera completamente opuesta a ese ideal. De manera más importante, Nin introduce su propia fragmentación determinando no sólo que los dos temperamentos se encuentran en ella, sino también que estos temperamentos están separados —confiriendo a su identidad los atributos de extraña, antinatural y fragmentada o, lo que es lo mismo, monstruosa.

La auto consideración de la escritora sobre su figura monstruosa es, por tanto, algo muy presente en el diario de Nin—quien dedica gran parte de su autoexploración a este concepto. Respecto a ello, la escritura en sí misma se vuelve el medio de identificación del yo de la escritora pero es entendida, incluso por Nin, como una característica de su parte maligna. Sobre esto se dice que:

The journal, like a fragment of myself, shares my duplicities. Where has my tremendous fatigue gone? Occasionally I stop writing and feel a profound lethargy. And then some demoniac feeling urges me on. (2001: 114).

En ese fragmento se encuentra otra vez el componente demoníaco que se atribuye a la escritura y el cual también Nin (2001: 49) vuelve a integrar a su identidad cuando se define a sí misma como una “monstrous paradox”. Esta división de su identidad es también caracterizada como algo monstruoso en sus sesiones de terapia con Allendy, las cuales refuerzan la percepción maligna que Nin tiene de sí misma. En cuanto a esto, Allendy suele describir la raíz de los problemas de Anaïs no sólo en términos de relación con los demás sino también en la relación consigo misma. Es decir, para

¹⁰ Roas, 2013: 8.

Allendy la clave de los problemas internos de Nin se encuentra en la división de su ser (Nin, 2001: 91).

Finalmente, se ve la opinión de Nin sobre su propia monstruosidad como escritora y mujer incluso en sus intentos de rebeldía. Aunque existen muchos momentos en el diario en los que Nin trata de romper con la dicotomía ángel-monstruo aplicada a su escritura —“To hell with angelical or literary women!”¹¹ (Nin, 2001: 93)—, ella misma vuelve a comprender su rebeldía o sus intentos de reunificar sus facetas en una sola identidad como problemáticos y enfermizos. Destacan especialmente momentos en los que Nin (2001: 131) se refiere a su “ambivalence of desires” como una forma de neurosis o en los que incluso atribuye un carácter monstruoso al propio acto de rebeldía contra la imagen prescrita a la feminidad (2001: 95): “Some perversity drives me outside of the role I am forced to play. Always imagining another role”. A partir de estas palabras se puede ver definitivamente la complicada relación que Nin mantiene con su feminidad y su creatividad respectivamente. Por una parte, existe un impulso de rebeldía que la ayuda a querer romper con la limitada imagen de feminidad a la que se espera que se adscriba. Por otra parte, es la fuerza creativa dentro de ella —delatada por la palabra “imagining”— la que motiva su insurrección. No obstante, tanto su rebeldía como la creatividad que la provoca son caracterizadas con una palabra que nos recuerda al horror de lo monstruoso: perversidad. Esto determina de nuevo la concepción que la propia escritora tiene de sí misma como monstruosa.

5. CONCLUSIÓN

La figura de la mujer creativa o intelectual se puede considerar opuesta a los ideales admitidos en el concepto tradicional de feminidad —muy apoyado en ideales como la pasividad, la domesticidad y la sensualidad. De forma adicional, los atributos de creación, acción e intelectualidad en la sociedad y mundo literario del siglo XX se conciben como parte del concepto de masculinidad. Por ello, se encuentra en la figura de la mujer creativa y de la escritora a la encarnación de una unión entre características femeninas y masculinas —las cuales se construyen en contraposición. Los atributos de creatividad e intelectualidad, al ser considerados masculinos, promueven una problemática en la identidad de la escritora ya que esta debe desarrollar su concepto del yo y su obra en una sociedad que la define como un ser anómalo y, por otra parte, en un mundo literario dominado por hombres que la excluye. Debido a esta aparente contraposición entre feminidad y creatividad, la escritora se encuentra en una posición complicada y es calificada tanto por su entorno como por sí misma como un ser extraño, perverso y amenazante.

A través del volumen *Henry and June* (2001) del diario de Anaïs Nin se puede observar la demonización que se hace de la escritora como un ser dominante y

11 En esta exclamación se puede ver, una vez más, la dicotomía que pone en contraposición la figura del ángel y de la mujer literaria. Por ello, dentro de la dicotomía ángel-monstruo anteriormente establecida, se puede ver la identificación de la mujer literaria como monstruosa incluso dentro de la mente de la propia escritora.

masculino—siendo estas características que se consideran enfermizas, antinaturales y monstruosas en la mujer. Esta patologización y demonización de la creatividad femenina se encuentra en el diario través de June Miller—como la personificación de la mujer creativa o la musa rebelde—y a través de la propia Anaïs Nin—que representa la coyuntura de la escritora. Respecto a Nin, se puede además hacer uso de sus interacciones con su entorno y sus propias ideas sobre su identidad para determinar de qué modo la dicotomía ángel-monstruo se utiliza para estigmatizar el talento creativo y la intelectualidad de la mujer. En consecuencia, este volumen del diario de Anaïs Nin se convierte en un relato sobre la fragmentación de la identidad de la escritora y cómo dicha fragmentación condena todo atributo intelectual o acción creativa de la mujer a ser caracterizada de manera monstruosa.

BIBLIOGRAFÍA

- Braidotti. (2017): “Les poshumanitats a debat/The contested posthumanities”, Barcelona, CCCB.
- Casas, Ana. (2018): “Prólogo”, en. Ana Casas y David Roas (eds.) (2018) *Las mil caras del monstruo*, España, Eolas Ediciones: 7-18.
- Creed, Barbara. (1986): “Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection”, *Screen*, 27, 44-71.
- Gilbert, Sandra M. (1985): “What do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano”, en Elaine Showalter (ed.) (1985) *The New Feminist Criticism: Essays on women, literature and theory*, Nueva York, Pantheon Books: 29-45.
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1979): *The Madwoman In the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1988): *No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- Kristeva, Julia. (1982): *An essay on abjection*, Nueva York, Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. “Is there a feminine genius?”, *Critical Inquiry*, 30, 493-504.
- Nin, Anaïs. (2001): *Henry and June*, Reino Unido, Penguin Books.
- Nin, Anaïs. (1993): *Incest: From “A Journal of Love” -The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin (19321934)*, Estados Unidos, Harvest Books.
- Roas, David. (2013): “Presentación”, *Pasavento Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 7-10.
- Roas, David. (2019): “El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación”, *Revista de Literatura*, LXXXI, 29-56.
- Showalter, Elaine. (1985): “Introduction: The Feminist Critical Revolution”, en Elaine Showalter(ed.) (1985) *The New Feminist Criticism: Essays on women, literature and theory*, Nueva York, Pantheon Books: 3-17.

LA SOMAESTÉTICA DE MEDUSA EN LAS ADAPTACIONES TEATRALES DE LOPE DE VEGA, CALDERÓN DE LA BARCA Y QUINAULT¹

SOMAESTHETICS IN MEDUSA'S BAROQUE THEATRICAL ADAPTATIONS: LOPE DE VEGA, CALDERÓN DE LA BARCA AND QUINAULT

ALEXANDRA MIRA ALONSO

Georgetown University

Resumen:

Este artículo explora la versión del mito de Perseo y Andrómeda escrita por Lope de Vega, Calderón de la Barca y Philippe Quinault desde la perspectiva de la somaestética y la amplificación del uso de la personificación filosófica a través de la figura de la Medusa barroca. Esta filosofía interdisciplinaria permite analizar la metamorfosis de Medusa y su movimiento, entre otros, desde un plano filosófico y corpóreo a través del cual entender la adaptación a los cánones de belleza y alegorías de la época.

Palabras clave: Medusa, cuerpo, monstruosidad, belleza, somaestética, género, sexualidad.

Abstract:

This article explores the version of the myth of Perseus and Andromeda written by Lope de Vega, Calderón de la Barca and Philippe Quinault from the perspective of somaesthetics and the amplification of the use of philosophical personification through the figure of the baroque Medusa. This interdisciplinary philosophy allows us to analyze the metamorphosis of Medusa and her bodily movements, among others, from a philosophical and corporeal lens, thanks to which one understands the adaptation of beauty canons and allegories.

Keywords: Medusa, body, monstrosity, beauty, somaesthetics, gender, sexuality.

La cabeza de Medusa se concibió en la cultura occidental como uno de los elementos más poderosos y peligrosos en la faz de la tierra. De lo contrario, ¿por qué

1 Georgetown University. Correo-e: am4080@georgetown.edu. Recibido: 15-06-2021. Aceptado: 30-11-2021.

Polidectes intentaría tenderle semejante emboscada a Perseo? ¿Por qué Odiseo temía tanto que Perséfone pudiese mandarle la cabeza del monstruo? El rostro y el cuerpo de los personajes literarios, en especial los de los dioses, evidencian la necesidad de humanizar y personificar ideas y valores abstractos que, de otra manera, no podrían representarse nítida y prototípicamente ante los ojos de los espectadores. El poder que reside en el físico y la belleza femeninos se consolida, al menos en la cultura occidental, como la amenaza principal para los hombres, aunque lo es en especial para las mujeres, que, desde la antropogénesis —y Eva es el mejor ejemplo—, sufrieron castigos a causa de su cuerpo y su atractivo; unos castigos que, en la literatura, pasarían a tener un significado alegórico moral y que, siglos más tarde, se analizarían desde perspectivas psicoanalíticas y feministas². De hecho, y sin caer en los anacronismos típicos de una lectura contemporánea, el nivel de misoginia que se presenta tanto la mitología grecorromana como en posteriores adaptaciones o relecturas podría interpretarse no solo como un indicio del latente pavor hacia la mujer sino también como muestras de una concepción errónea de lo que era la feminidad.

La figura de Medusa en las versiones barrocas del mito de Perseo, que esbozaban a un monstruo encolerizado a la par que triste, se convirtió, de alguna manera, en la personificación alegórica de la furia y la venganza, una personificación moralista de una criatura dispuesta a sacrificar las virtudes del hombre con tal de no solo preservar el vicio sino también sentenciar a cualquiera que se atreva a cuestionarlo. Curiosamente, Medusa siguió y sigue siendo extremadamente fascinante para artistas contemporáneos³, hecho que nos lleva a reflexionar sobre los motivos que yacen detrás de éstos a la hora de usar y representar su cabeza en sus obras —ya sea desde perspectivas psicoanalíticas, marxistas o puramente literarias.

Autores barrocos como Pedro Calderón de la Barca, Lope de Vega o Philippe Quinault decidieron adaptar a su estilo y propósito la versión del mito de Perseo a pesar de que mantuvieron intacto el yugo bajo el que Medusa vivía a causa del castigo de Minerva. Según Richard Shusterman, el cuerpo o “soma”⁴ es un templo donde la percepción activa y la subjetividad salen a flote (2012: 5), un instrumento básico para el desarrollo de nuestras vidas, “our tool of tools, a necessity for all our perception, action,

2 Por ejemplo, Hélène Cixous y su famoso ensayo “La Rire de la Méduse” (1975) no solo denuncian través de la alegorización de Medusa que los hombres se apropian del cuerpo y la psique femeninas, algo que “no les pertenece”, sino que también instan a las mujeres a escribir sobre sus experiencias corporales para recuperar, según Cixous, una escritura que siempre les ha sido exclusiva. Véase Cixous, H. (1975).

3 Por ejemplo, se puede ver el enorme impacto de Gianni Versace y su marca, cuyo principal emblema es la cabeza de Medusa. La evolución de las redes sociales y el concepto de “influencers” han permitido que Medusa entre en una nueva era en la que su estética binaria monstruo-humano empieza a concebirse de forma positiva por su asociación a la ostentación en vez de a la mitología. Shusterman cree que “somatic self-stylization generates an enormous commercial market that feeds the cosmetic, fashion, dieting, exercise, and plastic surgery industries, along with the advertising industry that supports them by stimulating our desire to stylize ourselves somatically” (2012: 323).

4 Shusterman prefiere usar el término “soma” para referirse al cuerpo ya que “because of our culture’s deeply entrenched body/mind dualism, the very notion of body suggests mere material mass and mindlessness, which makes “philosophy of body” seem a contrast to philosophy of mind.” (2012: 5)

and even thought" (2012: 26). Por ello, cabe preguntarse de qué manera las redefiniciones barrocas alteraron el mito y, si, por lo contrario, la decapitación y metamorfosis física de la Medusa barroca impactó de manera psicológica y social en su retórica a la hora de transmitir el mensaje personal de sus autores. En este artículo, pues, analizamos la evolución de la representación del cuerpo Medusa y sus movimientos dentro del marco binario mujer-monstruo, su papel en el mito de Perseo en el teatro barroco y las varias perspectivas con respecto a la monstruosidad, la belleza y el peligro abordadas en *La fábula de Perseo* (1621) de Lope de Vega, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*⁵ (1653) de Pedro Calderón de la Barca y *Persée* (1682) de Philippe Quinault⁶.

Por otro lado, evalúo el concepto paradójico e irónico del poder que tiene la mirada apotropaica de Medusa, la sexualización de su cuerpo y su posterior exclusión a través de la decapitación alegórica —una noción de castigo y condena al vicio—, y el rol de la sangre y la magia, todo desde la perspectiva de la somaestética —vocablo formado por dos términos griegos, 'soma', que significa 'cuerpo' y 'aesthetics', derivado de 'aesthesis', que significa 'percepción sensorial'—, una teoría y práctica filosófica interdisciplinaria que define la expresión corporal dentro de los parámetros de la exploración del conocimiento a través de las sensaciones y movimientos corpóreos en los que el soma es "the basic instrument of all human performance" (Shusterman, 2012: 26) además de "a sentient lived body" (2012: 5).

1. LA ESTÉTICA Y VALORES DEL BARROCO

Medusa, nombre que significa "la mujer gobernante" (S. Butterworth, 1966: 22), salvaguardó su esencia clásica en las artes y humanidades barrocas porque irradiaba una energía misteriosa y mágica —dos de los elementos que caracterizaron el período de las obras del siglo XVII al XVIII— que permitió a los escritores reflexionar y crear a partir de una "filosofía inductiva y experimental que fundar[í]a un nuevo canon para el pensamiento científico" (Méndez, 2006: 151). Es fundamental, pues, concebir a Medusa como una fuente primaria de inspiración a través de la cual no solo se alegorizaban temas de índole filosófico-religiosa —heredados de la Edad Media— como la virtud o la limpieza de sangre, sino que también se forjaban nuevos vínculos intelectuales y experimentales —ciencia y filosofía— en los que las criaturas, monstruos y la fealdad femenina estaban directamente asociados tanto a la estética visual como a la corrupción moral, el vicio y la muerte. Calderón, Lope y Quinault parecen intentar redefinir el mito de Perseo a través de este doble juego con el "significado-significante", donde encontramos la incorporación de diferentes técnicas, como el uso de la magia mediante la presentación de la alquimia o la transubstanciación⁷ y la introducción del concepto

5 No confundir con el auto sacramental alegórico *Andrómeda y Perseo* del mismo Calderón, un auto más ligero y sencillo en comparación con las *Fortunas*.

6 *Persée* (1682) es una ópera formada por un "libretto" —texto y directrices artísticas— de Quinault y música de Jean-Baptiste Lully, uno de los músicos más destacados del barroco.

7 Entendido como el enfoque católico por el cual la presencia piadosa de Jesucristo, concebida en el vino y el pan durante la Eucaristía, se convierte en su sangre y cuerpo a través de tales elementos.

de “cuartos de maravillas” en los que la caza y exposición de lo exótico acentúan los valores sociales y los estándares culturales de la época. Estos autores enfatizaban técnicas literarias que agradaban a la sociedad del siglo XVII, como la música y sonidos en las comedias de Lope y Calderón, las cuales permitían redefinir y configurar la experiencia del cuerpo y sus sentidos desde la óptica de la mercantilización colonial, la ciencia y sus descubrimientos –como el telescopio– y el declive de la alquimia, una perspectiva inmejorable para que la monstruosidad y la belleza se fusionaran y proporcionaran una nueva correlación entre la moral y la ética⁸.

El cuerpo se considera el mecanismo con el que los humanos somos capaces de sentir, percibir y experimentar la vida, con lo que sin él la realidad se distorsiona por completo. “First, [the living body] expresses our double status as object and subject – as something in the world and as a sensibility that experiences, feels, and acts in the world” (Shusterman, 2012: 28), y, por consiguiente, nos permite posicionarnos en el mundo como seres que sienten y permiten sentir. Si el cuerpo es un instrumento, un mero objeto con el que experimentar y descubrir la naturaleza de nuestra esencia, nuestra doble funcionalidad –el sujeto-objeto– es la que nos ha de permitir entretejer un vínculo entre la realidad y el conocimiento para explorar todos sus matices. Un cuerpo mutilado, como el de Medusa, no puede experimentar, y, por ende, ‘conocer’. Y, tal y como argumento a lo largo del artículo, eso se debe a que su papel como sujeto ha sido neutralizado para establecer una percepción homogénea de su figura como objeto de la trama, de un cuerpo sin subjetividad que solo existe para ser usado como instrumento.

Sin embargo, ¿qué implicó la estética corporal barroca para el mito de Perseo? El barroco y sus artes visuales se caracterizaron por la sobrecarga ostentosa además del culto a la racionalidad. El barroco también tendía la mano a presentar visualmente la barbarie, la sangre y la violencia como medios de expresión existencial. Aunque hay instancias de que el término “barroco” se empleó por primera vez en la Inglaterra de 1760⁹, es imposible ubicar todas las categorías que forman el “barroco” como movimiento social y cultural en el mismo margen temporal de un cronograma. No obstante, hay algo que las obras barrocas sí compartían por lo general, ya fuesen literarias, visuales o musicales, y era el uso de la alegoría para expresar esa consternación y ansiedad para con lo racional y lo moralmente correcto. Las metáforas y alegorías permiten dar dimensión y volatilidad a los personajes y la trama, pero también a los temas, como la muerte y la vida, la vergüenza, la confianza y la venganza. La oscuridad y morbosidad del mito de Perseo, así como sus ideas y moralejas, podrían, de hecho, extrapolarse a la quinta categoría propuesta por Heinrich Wölfflin en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (ed. 1952), la cual contempla que “en el barroco se llega a oscurecer la claridad absoluta aún allí donde la intención se atiene a la perfecta objetividad”

8 Keeble (1948) nos informa sobre dos tendencias estereotipadas en la literatura del siglo XVII: las que siguen y mantienen la tradición mitológica de los mitos de forma seria y racional, y las que satirizan a los dioses. (27)

9 Véase Nicholas D. Nace (2013: 230-31) para una reflexión sobre el nacimiento del término “barroco” en Europa.

(1952: 279), permitiendo a los artistas modificar la percepción de la belleza a través de lo sombrío. Así pues, podemos considerar que la oscuridad barroca no es una realidad física sino más bien una interpretación visual de la vida. Existe, pues, una idealización y modificación estética de la violencia que no solo se encuentra en el arte sino también en la literatura, donde la vida y la muerte, junto con el paso del tiempo se postulan como motivos típicos del movimiento¹⁰.

En el mito de Perseo y Andrómeda ovidiano, Medusa se nos presenta como una hermosa sacerdotisa Gorgona que, castigada por Minerva¹¹ al enterarse de que Neptuno la ha violado en su templo, se transforma en una criatura “Soberana” (Ruiz de Elvira 2016: 156) y horripilante regida por una cabeza habitada por serpientes¹². Veremos que la percepción corporal de la Medusa venenosa en adaptaciones barrocas del mito se recibe con los brazos abiertos¹³, como en *La fábula de Perseo* (1621) de Lope de Vega — también conocido alternativamente como *La bella Andrómeda* — donde Perseo desvela el monstruo real después de decapitarla. Por un lado, la noción sensorial del cuerpo fue el fundamento de algunas de obras barrocas como la “comedia nueva”, la cual promovía la transgresión de las normas aristotélicas, así como la modificación/adaptación de los personajes y temas clásicos. Todos los elementos de la comedia nueva que nos expone Lope de Vega en *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) están, de alguna manera, vinculados a los movimientos o sentidos corporales tanto de los personajes como del público; por ejemplo, el uso de la unidad de tiempo y lugar afecta directamente a la ubicación física de un personaje, y, por consiguiente, a su experiencia física en la obra, así como los personajes que aparecen redefinidos por los dramaturgos se aceptan por un público que tiene preferencias físicas y culturales con respecto a ellos.

La literatura barroca —del Siglo de Oro español— se construye sobre los cimientos de la cultura medieval, en la que la dualidad religión-monarquía gobernaba la sociedad —y, por ende, el papel de la mujer en cualquier aspecto de la vida. Aunque parezca irónico, la cultura occidental —antes y después de ser cristianizada— ha permitido que la mujer represente un papel sacro en las artes y humanidades, ya sea representando a Hera/Juno, a Afrodita/Venus, la Virgen María, esa ‘Mater Dolorosa’, o a Medusa, entre muchas otras figuras. Todas estas obras enfatizaban el valor de la posesión o pérdida de la castidad, la virtud más preciada en una mujer desde la

10 Según Según R. Daniells, “the development of a cult of significant darkness, parallel to the deliberate obscurity in graphic and plastic design of which Wölfflin makes so convincing an analysis, goes on throughout the early seventeenth century. The varieties of deliberate and meaningful obscurity are many and the relation among them is itself obscure” (1946: 119).

11 Minerva (en latín) - Atenea / Palas (en griego clásico). Algunas de las obras intercalan las referencias a la diosa entre Minerva o Palas indistintamente.

12 Hago un énfasis en el “se” reflexivo del verbo “transformar”, el cual se emplea con frecuencia para describir la metamorfosis de Medusa. A mi parecer, ese “se” implica una auto-transformación, hecho no aplicable en el caso de Medusa, que sufre una acción infligida sobre ella.

13 Menéndez Pidal afirmaba que “Ovidio en las Metamorfosis constituye la verdadera fuente de *El Perseo* de Lope, de las *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de Calderón, y de todas las Andrómedas modernas” (1949: 197)

antigua Roma, así como otros roles asociados a su género, como la maternidad o el matrimonio. A lo largo de los siglos XV y XVI, el famoso movimiento ‘querelle des femmes’ marcó un antes y un después en el discurso literario europeo en cuanto a la mujer*, pues ese debate sobre lo femenino, esa “cuestión odiosa”¹⁴ que decía Rodríguez del Padrón, se convirtió en el foro principal de discusión entre muchos escritores, los cuales aprovecharon el momento para exponer su visión y percepción de los roles de género establecidos por la retórica y la ley medieval: unos a favor de las mujeres y otros radicalmente en contra.

Definir a la mujer en la historia de occidente es una tarea extremadamente compleja, puesto que la variedad de voces masculinas que han proliferado a lo largo de los siglos nos ha mostrado ampliamente, ya sea a través de la retórica como del arte, que la mujer ha sido subyugada y cosificada tanto físico como psicológicamente. La debilidad física, su rol como procreadora, su dualidad virgen-pecadora, y su figura sexualizada llevaron a considerarla “un ser gobernado por sus órganos, sobre todo por sus órganos sexuales” (Thomasset 1992: 72). La percepción corporal de las mujeres en la literatura medieval es clave para poder visualizar el sistema de opresión barroca en el que la recepción de la belleza pasó de simbolizar pureza, salud, y, en caso de ausencia, pecado, a ser la “oscuridad que devora la forma” (Wölfflin, 1952: 280), con lo que la fealdad y el marcaje del cuerpo se hallaban en un mar de ambigüedades, pues cristalizaban tanto la naturaleza de la imperfección y, por consiguiente, la exclusión social, como el nuevo sentido de la estética y el encanto. Se debería, pues, considerar la adjudicación de un valor somático tanto a los sentidos corporales externos como a los internos, proponiendo así el examen de una dinámica de espectáculo extracorpóreo que el hombre-personaje siente al narrar la humillación física de la metamorfosis femenina. De hecho, el mito de Perseo comienza y se materializa en el deseo de un hombre, Polidectes, de no solo poseer a una mujer, Dánae, sino de matar y decapitar a otra, Medusa.

2. DEL MITO AL CUERPO

A pesar de que Hesíodo fue quien nos presentó por primera vez al personaje mitológico de Medusa (*Teogonía* 230-7)¹⁵, *Las metamorfosis* de Ovidio (8 d.C.) acabaron convirtiéndose en la base popular de su representación en la cultura occidental, la cual sería, de hecho, la inspiración detrás del trabajo de generaciones de artistas y escritores

* Gracias a Emily C. Francomano por sus sugerencias bibliográficas.

14 El debate sobre la mujer en Europa fue polémico, en especial en España y Francia, donde autores se posicionaron tanto radicalmente en contra como a favor de las ‘mujeres’, muchos de forma explícita a la par que alegórica —pues la defensa de dichas mujeres, en muchas ocasiones, solo pretendía halagar a una reina. *El triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón— o de la Cámara —fue la primera obra en la que, a finales del siglo XV, se alababan las virtudes de la mujer (en concreto las de María de Aragón). Véase Robert Archer (2011: Capítulos 2 y 4) y Weiss (2002) para una disección en profundidad de las dos posiciones literarias.

15 A pesar de que Homero menciona a la cabeza peligrosa de la Gorgona tanto en el canto XI de *La Ilíada* como en el canto XI de *La Odisea*, el autor nunca llega a proporcionarnos el nombre de Medusa, cosa que Hesíodo sí hace.

(Currie, 2011: 170)¹⁶. El mito de Ovidio no nos presenta la historia de Medusa como personaje, sino más bien la historia de su cuerpo. De hecho, tal y como argumentamos, a pesar de que el autor parece ser el primero en adentrarse en el mundo de la Gorgona de forma más compleja, Medusa carece por completo de voz y voto, incluso de rostro, como explicaré a continuación, quedando así atrapada en un cuerpo vacío, monstruoso, sin persona, que simplemente existe para que las hazañas de otros personajes del mito puedan llevarse a cabo. Julia M. Walker ya confirmaba que Ovidio no nos presenta a una mujer transformada en monstruo, sino más bien a una mujer que siempre ha sido un monstruo, solo que, después de su castigo, ha sufrido una metamorfosis en el que la ambigüedad de la fealdad y la sexualidad pasa a ser su rasgo distintivo por excelencia. (1998: 49).

Para empezar a diseccionar el mito barroco desde una óptica somaestética, cabe ubicar primeramente a Medusa y sus orígenes ctónicos dentro de un linaje, en el que directamente se la asocia a la monstruosidad de forma geográfica¹⁷. Aunque no podemos situarla en un lugar exacto, uno eventualmente se percatará de que sus orígenes son esenciales, al menos para una lectura barroca. Medusa fue considerada primeramente una diosa dominante e influyente, pero al final se demostró que era una Gorgona mortal, hija de un monstruo y dios descendiente de los Gaianos, los creadores de la tierra (Bowers, 1990: 221). No debemos pasar por alto la descripción en obras como *Farsalia* de Lucano¹⁸, donde se explica que Medusa, hija de Forcis y Ceto¹⁹, vivió en el lejano oeste de África, en Libia, donde las tierras de la Gorgona se transformaron en roca a causa de su mirada (Libro IX, v. 660). Lope, Calderón y Quinault, al igual que los escritores clásicos, y aunque sus descripciones no coincidan geográficamente, ubican a Medusa en territorios ‘exóticos’. *La fábula de Perseo* (1621) de Lope de Vega transcurre en Argos, Grecia, y, aunque no se nos proporciona la ubicación exacta de Medusa, se la presenta como una poderosa villana que vive en un castillo aislado y bien protegido en “el monte Atlante”²⁰. *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) de Calderón empieza en Sicilia, donde Medusa, “humano monstruo en los valles” (*Fortunas*, Acto

16 La versión del mito de Perseo de Pierre Corneille, *Andròmede*, también fue de gran importancia para el mundo de la ópera. Véase Bolduc (2002) y Powell (2007).

17 A Medusa se la ha ubicado en diferentes linajes, como, por ejemplo, en el de Tifón y Equidna. En todo caso, Medusa siempre ha sido considerada descendiente del inframundo, un ser ctónico, tal y como se apreciaba en las obras de autores como Hesíodo o Esquilo.

18 “sino erizados de rocas nacidas de la mirada de su dueña” (IX, 628).

19 En la mitología griega; Forcis, hijo de Ponto y Gea, es el dios de los peligros del mar; mientras que Ceto, por otro lado, es un monstruo marino cuyo nombre está directamente vinculado con la palabra “ballena”. (Hesíodo, *Teogonía*, 270).

20 Esta idea del castillo custodiado por cuatro caballeros —la encarnación de cuatro pecados, la Envidia, la Lisonja, la Porfía y los Celos— nos confirma que las novelas de caballerías fueron esenciales para la construcción —y exclusión— física Medusa en Lope de Vega. Críticos como M.D. McGaha creen que “el manejo de la alegoría por Lope en *Perseo* es muy torpe. ¿Por qué es necesario que Perseo venza a la Envidia, la Lisonja, la Ingratitud, los Celos y la Porfía antes de entrar en el castillo de Medusa? Es decir, ¿por qué estos vicios y no otros? Parecen escogidos al azar, y no tienen nada que ver con la trama ni con los personajes. Tal vez sea un ejemplo de la literatura de regimine principium, destinado a mostrarle al futuro Felipe IV que estos son los vicios que constituyen los mayores príncipes, y sobre los que hay que triunfar para llegar a la virtud” (1985: 27).

3) vive en el bosque, y poco después, nos aclara su ascendencia y ubicación, Libia, “Medusa, monstruo africano” (*Fortunas*, Jornada II, vv. 820). Sin embargo, *Persée* (1682) de Quinault solo nos informa brevemente de que Medusa vive en Etiopía.

Antes de adentrarnos en la idea de monstruosidad binaria del cuerpo de Medusa, nos gustaría hacer un inciso, pues, en su cabeza y mirada para poder desarrollar nuestro argumento. Medusa, que aparece hacia la mitad o final del mito de Perseo, es —aunque no lo parezca— uno de los personajes más importantes de la trama. El mito empieza presentándonos a Polidectes, rey de la isla de los Séfiros, que se enamora de Dánae, madre de Perseo, quienes, después de ser lanzados al mar por Acrisio, acaban naufragando en la costa de la isla. Pero para deshacerse de Perseo, Polidectes trama un plan en el que, fingiendo querer casarse con Hipodamía, todos sus habitantes deben entregarle un regalo que él pueda usar para conquistarla, siendo el máspreciado la cabeza de Medusa, asignado a Perseo. Éste, que con un escudo consigue ver el reflejo de Medusa y así no mirarle directamente a los ojos, lo consigue y la decapita brutalmente, convirtiendo además su mirada y cabeza en un símbolo apotropaico y arma de guerra²¹.

La cabeza es el epicentro del cuerpo, donde hallamos cuatro de los cinco sentidos sensoriales: el gusto, el olfato, el oído y, en especial para nuestro caso, la vista. También encontramos en la boca nuestra principal fuente de comunicación y expresión. Según Shusterman, la cabeza es esencial “not only because of its prominent visibility but also because of our ability to move it in so many clear and subtle ways to express our personality and feelings, our desires and moods” (2012: 332). El cuerpo de Medusa se rige por la estética de su cabeza, sus ojos, y su pelo, pero no por lo que ésta pueda sentir o expresar con ella. Su cabeza está cubierta por una melena de serpientes y su rostro está regido por sus letales ojos, que al entrar en contacto con otros petrifican al observador. Tanto en los mitos clásicos como en *La fábula* de Lope, *Fortunas* de Calderón y *Persée* de Quinault encontramos la única y sublime instancia de subjetividad en Medusa, quien parece ser consciente de su desfiguración y/o subordinación social y estética. Por ejemplo, la Medusa de Calderón no solo se muestra afligida y frustrada por su transformación física, sino que también recalca su sufrimiento por haber sido anulada como ser humano:

[...] baste, baste
el saber que mi veneno
ya por mis venas se esparce,
y que cebado en mi mismo
corazón sin mí late,
que neutral de fuego, y nieve
ni bien yela, ni bien arde (*Fortunas*, Acto III h. 41).

21 La versión del mito de Perseo se va alternando. El episodio de la boda de Hipodamía y Polidectes no aparece en la *Biblioteca* de Apolodoro (II, 4, 2). Sin embargo, sí aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio, donde no se especifica por qué Perseo va a visitar a la Gorgona (libro IV).

No obstante, esta autopercepción o “propriocepción” en Medusa le sirve para predecir las reacciones corporales de sus adversarios, con lo que:

someone with an aggressive style of movement who tends to come too close to people with whom he converses will tend to cause those people to react somatically by leaning away, moving back, cringing, or stiffening when that person penetrates their more personal space. (Shusterman: 2012: 231)

De hecho, la Medusa de Quinault afirma con orgullo que “Ma tête est fière encore d’avoir pour ornement / des serpents, dont le sifflement / excite une frayeur mortelle.” (*Persée*, Acte III, esc. I), un siseo sibilino que, al igual que su aspecto, provoca una reacción no solo psicológica sino también corporal en el *otro*. A diferencia de la versión de Quinault, *La fábula* de Lope nos presenta a una Medusa cuya cabeza aún está intacta, humana, y no sufre una metamorfosis hasta que Perseo la decapita; una concepción de “femme fatale” en la que la belleza externa y la corrupción interna juegan a enmascarar la verdadera naturaleza del personaje de la Gorgona. Como desarrollaremos más adelante, la Medusa aún no transformada de Lope sigue siendo un monstruo, no solo por lo que ésta significa metafóricamente —el vicio— sino porque tampoco cumple los estándares de belleza barrocos. La decapitación de la Medusa de Lope simboliza mucho más que un vuelco inesperado de la trama, pues el cuerpo es la representación de nuestra dignidad y derechos más básicos, así que sacrificarlo o dañarlo implican la obliteración de “a basic Lebensraum or kinesphere.” (Shusterman, 2012: 30).

Por otro lado, la Medusa de Calderón sí se nos presenta transformada, ya castigada por Minerva, como un

[...] monstruo africano, cuyo cabello, de sierpes,
coronado, es duro assombro
de quantos desde su alvergue,
basilisco de las vidas,
en duros troncos convierte. (*Fortunas*, Jornada II, vv. 820-825, h. 30)

¿Qué sucede, pues, cuando el hombre se da cuenta de que la autoridad de Medusa yace en su cabeza? Se genera una ansiedad y necesidad de cazarla, poseerla y mantenerla como una “vital source of own power” (Garber y Vickers, 2003: 30). H. M. Martin firma que Lope sigue “una forma racionalizada del mito” (1931: 458)²², donde Medusa se nos presenta como una reina-campeadora que acaba muriendo para que Perseo no solo pueda ganar su propia guerra sino también exponer su cabeza como trofeo y reliquia de su hazaña en Grecia. Calderón también seguirá los pasos de Lope y confirmará que la cabeza de Medusa no solo sirve de reliquia sino también de motín, el cual ensalza su estatus social y, sobre todo, histórico: “porque ella ha de ser blasón / de mis hechos inmortales” (*Fortunas*, Jornada III). Tal y como reflexionábamos antes, los gabinetes de curiosidades —o cuartos de maravillas— fueron una tendencia en la cultura barroca y, según las varias versiones del mito de Perseo barroco, se nos presentan como la representación física, demostrable, de las hazañas de los héroes en

22 Mi traducción de la cita original en inglés.

sus aventuras. Sin duda alguna, la cabeza de Medusa se puede concebir, no solo como una alegoría, sino también como un trofeo a exhibir y, nos atreveríamos a afirmar, como un intento de mostrar una dominación masculina, ya que “Medusa’s parallel powers of attraction and petrification are both threats to the male” (Currie, 2011: 172).

La cabeza de Medusa debería considerarse, pues, como la principal arma intimidatoria en este mito. Su cabeza sirve de partida para poder ejemplificar el estilo somático adquirido y mostrado de forma involuntaria (Shusterman 2012: 324), un ‘estilo’ que, sin duda alguna, define por completo su *persona*²³. Su nuevo estilo somático comprende la imagen de su cabeza y sus funciones y, por ende, se define por expresiones y movimientos involuntarios, como petrificar a quien la mire, a pesar de que sea consciente de ello. Ya hemos aclarado que su cabeza era un emblema apotropaico y no solo se usaba como trofeo, sino también como escudo y arma. Así pues, “the distinction of style – whether literary or otherwise – from the essence of a person’s character and thought finds expression in other metaphors than picturing or imaging” (Shusterman 2012: 320), como la apropiación de su mirada a través del reflejo del escudo o la revalorización de su cabeza una vez ha sido mutilada.

Toda la humanidad temía a las serpientes que habitaban la cabeza de Medusa, incluidos sus padres Forcis y Ceto e incluso sus hermanas gorgonas, Esteno y Euríate²⁴. De hecho, “she had the extraordinary power of paralyzing everything in the sea, in sky, or on earth by turning it to stone” (Garber y Vickers, 2003: 41)²⁵, un poder somático involuntario que definía su persona y la apartaba radicalmente de los otros estilos. Medusa se postula como un ser sin subjetividad y, por consiguiente, la debemos concebir sin cara, pues su rostro, modificado por el castigo de Minerva, no es más que una máscara en la que se esconden las frustraciones de Minerva y, en este caso, los miedos y ansias morales de los autores. Así pues, todo lo que percibimos de su cabeza no es solo la expresión de un ser sin cara que emplea su figura para distinguirse del resto de mortales o dioses, sino también la privación de su experiencia somática y emotiva, en la que “any properly realized ethical virtue depends not only on some bodily act (speech acts included) but also on having the right somatic and facial expression” (Shusterman, 2012: 31).

Veremos que, en la Medusa de Lope, aún no transformada, no existe un sujeto que piense por sí mismo, sino más bien un ser cuyo cuerpo piensa por él. No obstante,

23 Shusterman propone varios tipos de estilos somáticos: los genéricos y personales – género, edad, ropa, origen, personalidad, profesión, deporte, música –, como la de un soldado o un ‘somelier’; los conscientes e inconscientes/espontáneos – auto estilización, caminar, hablar, peinarse; el natural y el adquirido – tics, ruborizarse, sudar – (2012: 320-325)

24 El nombre de las hermanas cambia en función de la versión. Quinault mantiene los nombres clásicos, “Euryale et Stenone” en *Persée*; Calderón las llama “Libia y Sirene” en *Fortunas*, mientras que Lope opta por omitir su presencia, y simplemente menciona su vínculo con las Grayas, las hermanas que comparten un ojo, el cual, en la mitología clásica, Perseo usa para dormir las.

25 En alguna versión del mito, como el de Dante, varían tanto en medios como en fines. Por ejemplo, la mitología griega tradicional afirmaba que Medusa tenía poder exclusivamente sobre los hombres, una sensualidad y poder erótico que conseguían atraer la mirada de los hombres.

Lope sí le permite dar voz a sus emociones, como el miedo o la tristeza, que configuran su personalidad. J. M. Walker confirmaba que “it is the power of the act that is described – both the act of rape and [...] the act of transubstantiation as this unspeakable face turns the power of the direct gaze back to upon the gazer” (Walker 1998: 48). Medusa tiene un cuerpo con estilo propio, reconocible por “her distinctive style of walking; usually it is a visual recognition of the gait, but if we are close enough [...] we can identify it by hearing” (Shusterman 2012: 327). Sin embargo, su profundidad como personaje es casi inexistente, pues la Gorgona no da voz a los valores que representa alegóricamente –ni siquiera conocemos su versión del mito– sino que los demuestra a través de su corporeidad y estilo somático.

3. FILOSOFÍA ENCARNADA

Al igual que su cabeza, el cuerpo de Medusa es tanto un fin como un medio. La denuncia y caza de su persona en estas obras enfatizan “the notion of humanity to urge a person toward moral excellence and rationality that transcend mere animality” (Shusterman, 2012: 30), con lo que es común verla encarnar un cuerpo-herramienta que simboliza todas aquellas nociones irracionales propias de un monstruo, como la muerte –“soy de mi misma cadáver” (*Fortunas*, Jornada III)–, además de otros elementos de índole estético-filosófica, como la fealdad –tanto exterior como interior. Por ejemplo, el Perseo de Lope, apuesto caballero honrado, no rechaza a Medusa por su físico sino porque ésta no personifica los valores que él y su sociedad defienden: “aquí estoy significando / la virtud, y tú, cruel, / el vicio” (*La fábula*, Acto II, vv. 1653-4). La monstruosidad en la figura de Medusa fue evolucionando hasta llegar a convertirse en un modelo rompedor de tristeza bella y melancólica, ese “monstro de la tierra bello” (*La fábula*, Acto II, v. 1643) que, irónicamente, no solo sería satirizado, sino también idolatrado por muchos escritores. Como Gorgona –del griego ‘gorgo’, ‘terrorífico’–, Medusa se concebía como un ser binario formado por una esencia mágico-monstruosa a la par que mortal, una hermosa criatura cuyo magnetismo sexual acabó siendo villanizado, ridiculizado y brutalmente sancionado. La teoría somaestética nos confirma el razonamiento detrás de la perspectiva humana sobre la idea de “monstruosidad”:

[i]f we imagine creatures displaying human language and behavior but having a very different kind of body, we would think of them not as humans but as monsters, mermaids²⁶, robots, aliens, angels, or persons whose humanity has been somewhat robbed or diminished, perhaps by some inhuman spell, as in fables such as *Beauty and the Beast*. (Shusterman, 2012: 29)

Lo monstruoso en la Medusa barroca reside, pues, en esta dualidad humano-criatura, en la contradicción de un ser que se villaniza por su estilo somático –su habla, su andar, su movimiento– pero cuya estética corporal es necesaria para que el mito tenga un sentido filosófico. Además, el barroco alteró la noción de belleza femenina en

26 En la obra *El animal de Ungría* de Lope (pub. 1776), hay otra representación monstruosa de la mujer, también descrita como “fiera”, “sirena”, “espanto de toda Hungría” (430), por su presunta infidelidad a su marido, el rey. Veremos que, en *Fortunas* de Calderón, una de las hermanas Gorgonas también se llama “Sirene”.

la Europa moderna y, de alguna manera, dio paso a valores alegóricos inculcados en ciertas facciones y rasgos corporales:

En Italia, en Francia, en España, en Alemania, en Inglaterra, la estética básica era la misma: piel blanca, pelo rubio, labios y mejillas rojos, cejas negras. El cuello y las manos debían ser largos y finos; los pies, pequeños; la cintura, graciosa. Los pechos debían ser firmes, redondos y blancos, con pezones rosados. El color de los ojos podía variar —a los franceses les entusiasmaba el verde, los italianos preferían los negros y los castaños—, y eventualmente podían hacerse concesiones al pelo oscuro, pero el canon de apariencia femenina se mantuvo sin alteraciones durante trescientos años (Matthews Grieco, 1992: 80)

Medusa no cumple estos cánones de belleza en ninguno de las tres versiones, a pesar de que Lope nos confirma que su cabello dorado acaba transformándose en un mar de culebras. Inevitablemente, su cuerpo se metamorfosea en una amenaza a la par que una inspiración para los autores, quienes, sin piedad alguna, la asesinan en nombre de la virtud y la degradan por lo que su cuerpo representa. Esta ridiculización del cuerpo de Medusa acaba por parecernos obscena, e introduce un nuevo tema que debemos discutir dentro de la lectura: la narrativa sexual subyacente en los movimientos y expresiones corporales de Medusa al seducir —proteger su vida— y desnudarse ante su oponente. Esta aparente sexualización de Medusa coincide con la alegorización de su persona en el vicio, la cual aparece en las tres obras analizadas.

En *La fábula* de Lope de Vega, Medusa se nos describe como una mujer poderosa y hermosa —una guerrera— que se enamora de los encantos de Perseo, en concreto, su honra y valor. Medusa aparece como una guerrera vencedora que vive en un castillo protegido por su estatus, no por ningún castigo divino. Como afirma Yarbo-Bejarano, “as male property, women must be controlled by codes that dictate a closed mouth, a closed body and a locked house” (1994: 14), la forma en la que concebimos esta idea medieval de “castillo” como forma de exclusión del soma pre —monstruo. Medusa se enamora de Perseo, le pide matrimonio y promete entregarle todas sus valiosas posesiones. No obstante, Perseo, al declinar su oferta, se muestra árido y maltrata verbalmente a Medusa, alegorizada como el vicio, que acaba magullada y humillada. En el segundo acto descubrimos a una Medusa que incluso se disculpa por no cumplir con los cánones de belleza establecidos:

[...] Si mi rostro no es disculpa
de tu amor, ni mi afición
te da sangre, no es razón
dar a la virtud la culpa.
Cuando no dais en viciosos
es la virtud alabada;
que, de lo que no os agrada,
sois todos muy virtuosos.
Dame tú que yo naciera
a tu gusto, que yo sé,
si el ejemplo que se ve
de vicio o virtudes fuera. (*La fábula*, Acto II, vv. 1693-1704).

Esta humillación “functions to protect and augment man’s honor in a way that his honor does not function to protect or augment her shame” (Yarbro-Bejarano 1994: 29). Calderón directamente animaliza a Medusa — “basilisco de la selva” (*Fortunas*, Jornada I) —, hecho que la priva de racionalidad y humanidad.

3.1. Sobre cómo la belleza castiga

Ya hemos aclarado que el barroco fue la época del exceso y el embellecimiento por excelencia, con lo que la belleza era considerada la seña de identidad de una mujer socialmente aceptada en el siglo XVII, sobre todo en una corte —por lo que no es extraño que Medusa figure luchando por salvaguardarla (Bolduc, 2004: 3.5). No obstante, esta lucha por la belleza podría alegorizarse en la guerra entre el vicio y la virtud, la honra de Perseo y la desfachatez moral de Medusa. Por lo tanto, el poder de su belleza ha sido reemplazado por su desfiguración, tal y como se puede analizar en el *libretto* de Quinault, donde Medusa, melancólica, afirma:

J’ai perdu la beauté qui me rendit si vaine:
Je n’ai plus ces cheveux si beaux,
Dont autrefois le dieu des eaux
Sentit lier son coeur d’une si douce chaîne.
Pallas, la barbare Pallas,
Fut jalouse de mes appas,
Et me rendit affreuse autant que j’étais belle. (*Persée*, Acte III, esc. I).

La primera aparición de Medusa en Calderón resulta irónica ya que la acotación en la que “sale Medusa vestida de pieles y la cabeza llena de culebras” (*Fortunas*, Jornada III, acotación) es, de nuevo, sumamente ornamental, aunque más descriptiva que las de Lope y Quinault. ¿Por qué Medusa, excluida y recluida en un bosque africano decidiría vestir pieles? —al fin y al cabo, nadie puede mirarla. Según Shusterman, “style becomes an artificial dressing that hides the real substance of one’s thoughts or distracts attention from even seeing that those thoughts have no real substance worth communicating” (2012: 320-1).

Ovidio fue el primero en incorporar al mito un elemento que finalmente cambiaría la representación de Medusa por completo: la violación de Neptuno — Poseidón— y su posterior castigo. Se ha asumido y sugerido que el autor inventó la violación en el mito para así presentarnos y justificar el castigo de Minerva (Currie, 2011: 173). En el Libro IV de *Las metamorfosis*, el autor nos explica por qué Medusa es la única hermana con semejante cabellera, y se nos narra, por primera, de forma más o menos explícita, la violación de Neptuno en el templo de Minerva:

Puesto que es digno de relatarse lo que deseas saber, escucha el motivo de lo que preguntas. Era Medusa de espléndida belleza, aspiración codiciada de innumerables pretendientes, y no había en todo su cuerpo parte más admirable que sus cabellos; he conocido a alguien que aseguraba haberla visto. Se dice que la deshonró el soberano de los mares en el templo de Minerva; volvióse la hija de Júpiter y se cubrió el casto semblante con la égida; y para que la cosa no quedase impune, transformó la cabellera de la Gorgona en repugnantes reptiles. Y aun ahora, para aterrar a sus enemigos

paralizándolos de espanto, lleva delante del pecho las serpientes que ella creó. (*Metamorfosis*, 4, 793-803)

Los escritores barrocos no se arriesgaron mucho al adaptar con entusiasmo la escena del abuso en sus obras, hecho que les permitió mostrarnos la yuxtaposición de la monstruosidad y la magia con la brutalidad, el miedo y la rabia. Por ejemplo, Calderón narra la violación de forma extremadamente somaestética con el fin de contextualizar su castigo:

Y así, un día que la vio
en el templo de Minerva,
que a las orillas del mar
sobre sus rizos se asienta,
desatando de sus ondas
toda la saña violenta,
para sus tranquilidades,
se valió de sus tormentas.
El templo inundó, y entre
el susto que a todos cerca,
el miedo que a todos turba,
el pavor que a todos ciega,
reservando de Medusa
la soberana belleza,
por fuerza logró su amor. (Jornada I, vv. 991-925)

La vista —“ver” y “cegar” — y la reacción somática de Medusa provocada por la tormenta de Neptuno —“el susto”, “el miedo”, “el pavor” —nos indican que, antes de ser violada y castigada, la Gorgona era un ser con reacciones kinéticas naturales propias de un humano, ese “body schemata” (Shusterman 2012: 333) que permite regularizar las funciones y sensaciones del cuerpo. Quinault, no obstante, no introduce ningún episodio de violación en su obra, aunque permite que el público tome consciencia de la furia de Minerva y las severas consecuencias de su castigo. De hecho, se puede apreciar que la experiencia somática de Minerva en estas tres obras se emplea con el fin de exaltar el valor de las acciones de Perseo: el discurso de Minerva es, de alguna manera, el empujón final que Perseo necesita para llevar a cabo el asesinato. Y es que, a pesar de que el cuerpo de Minerva no tenga aparentemente un forma o estilo somático en la obra, su voz, “clearly a bodily act, involving one’s breath, vocal chords, and mouth” (Shusterman 2012: 315), es la que sentencia oralmente el destino de Medusa por segunda vez. Así narra Calderón la rabia que siente Minerva al descubrir que Medusa ha sido violada en su templo:

Minerva, ofendida al ver
las dos sacrílegas muestras
que a su templo y su decoro

hizo la ruina y la ofensa,
no pudiendo de él [Neptuno] vengarse,
dispuso a vengarse en ella;
que un rencor que en el culpado
no se satisface queda
siempre rencor hasta que
en el que puede se venga. (*Fortunas*, Jornada I, vv. 929-938)

Quinault, por otro lado, opta por presentar a Minerva como una diosa escéptica que castigó a Medusa por celos. Aquí, pues, encontramos esta encrucijada, en la que, si queremos ver a las musas como símbolos de poder, “the problem we are faced with is the gap between the symbolic function of the female in the male imaginary and the actual reality of women’s lives” (Murray, 2006: 340), que, por supuesto, se ve en sus descripciones físicas villanizadas y sus sentidos corporales.

El momento culminante para Medusa en *La fábula* de Lope llega, irónicamente, con la inversión de roles —Medusa-Mineva / Medusa-Andrómeda— inspirada en la versión clásica del castigo de Minerva. Medusa —aún no metamorfoseada— descubre que la belleza de Andrómeda ha superado la suya. Fineo, tío de Andrómeda, confiesa no solo su amor por Andrómeda, sino también, entre otras cosas, por su cabello, “ondas del mar” (v. 1321), sus ojos, y su nariz bella “como un compás de cristal” (v. 1331), lo que enfurece a Medusa hasta llegar a expulsarlo de su castillo. El propio Fineo afirma “que el hombre debe saber / que mujer no ha de alabar / delante de otra mujer” (*La fábula*, Acto II, vv. 1367-70). Una vez más, la idea de belleza que provoca dolor se vincula a la concepción barroca de la pérdida de identidad de la mujer fea. Currie cree que

while Medusa’s former ability to incite men to action through her beauty is then countered by an ability to petrify them with her hideousness, the loss of the first of these powers through her transformation is then echoed in the loss of the latter through her decapitation and death (2011: 172).

El final de Lope y Quinault es bastante similar, puesto que ambos nos presentan una yuxtaposición moral alegórica en la que Medusa personifica el vicio y Perseo la honra. Por otro lado, Calderón parece más interesado en el concepto de letargo, tal y como lo hizo en su famosa obra *La vida es sueño* (1635)²⁷. Quinault también usa la misma técnica literaria para que su héroe gane la guerra contra la Gorgona: dejar que los dioses ayuden a Perseo invocando el sueño para así distraer y anular a Medusa. Mientras Quinault duerme por completo a Medusa —“Persée, approchez-vous, Méduse est endormie / Avancez sans bruit, surprenez / une si terrible Ennemie” (*Persée*, Acte III, esc. III)— Calderón decide que los dioses solo duerman a sus hermanas protectoras

27 La faceta onírica de la monstruosidad también es destacable en los siglos XVII-XIX. Por ejemplo, el cuadro de Goya “El sueño de la razón produce monstruos” (1797-99) nos invita a reflexionar sobre los monstruos en vez de juzgarlos; unas representaciones de las teorías psicoanalíticas en las que la noche y el sueño comprenden el inicio de las imaginaciones inconscientes de nuestro cerebro, una burla a nuestros vicios y conductas hallados en la irracionalidad del ser.

Libia y Sirene: “(...) No trate / de despertarlas, que no es sueño, / sino letargo el que hace / tan no usado efecto en ellas” (*Fortunas*, Jornada III).

4. SANGRE Y MAGIA: LA GRAN MADRE

Si bien la propia metamorfosis de Medusa puede considerarse el rasgo más destacable de estas versiones, veremos que no es no por la transformación en sí, sino por lo que conlleva moralmente para consigo misma y los otros personajes. En esta transformación encontramos redefinidos otros motivos comunes, como los sueños, la sangre y la transubstanciación o la alquimia. Las “cualidades o propiedades ocultas se consideraban aquellas que, sin ser apreciables por los sentidos, pueden ser observables por sus consecuencias” (Montaner Frutos 2016: 409), es decir, que la percepción somática de la magia no consiste en cómo se percibe sino en lo que ésta desata —como la petrificación a través de la mirada de Medusa o el reflejo del mundo en el espejo. Ideas como la deshonra, por ejemplo, se discuten predominantemente como alegorías vinculadas a la figura Gorgona, y la virtud, la honra, se asocia directamente a Perseo. Por ejemplo, Quinault reflexiona sobre su Medusa monstruosa que, afortunadamente, es ejecutada por un héroe celestial y talentoso: “le monde est délivré d’un monstre si terrible / le Ciel s’est servy de mon bras...” (*Persée*, Acte III, esc. IV). En *La fábula* de Lope de Vega, se hace referencia a Medusa como “hechizera” (Acto II, v. 1545), que, a diferencia de la obra de Quinault, define su papel de bruja y encantadora, características de las ilusiones de la escenografía barroca y de la obsesión masculina de la ‘mujer bruja’ que debe ser asesinada antes de que acabe con el varón.

La sangre y la transubstanciación son elementos clave en estas versiones ya que de la decapitación de Medusa (y su sangre) nace otra criatura mitológica, Pegaso²⁸. De hecho, es en la acción somática de la decapitación que se descubre otro rasgo corporal de Medusa que se desconocía hasta el momento —la fecundación de Neptuno que no dejó muestras corporales en la Gorgona— como la de un embarazo. Con respecto a esto, podríamos evaluar el concepto de “Gran Madre” acuñado por el psicólogo Erich Neumann en *Los orígenes e historia de la consciencia* (1949), que ayudó a muchos académicos a releer la descripción de Medusa como un cuerpo creador en lugar de uno destructor —“The Terrible Great Goddess”²⁹. Es decir, según Neumann, la implicación de Medusa en el mito llega a su clímax con el parto de Pegaso, una criatura sobrenatural que ha quedado atrapada en su interior y necesita una excarcelación para reencontrarse con su padre, el dios Neptuno. Esa magia “invisible” se ve reflejada en el embarazo de Medusa, no evidenciado por ningún signo corporal, como un vientre.

28 El nacimiento de Pegaso ya aparece en la versión clásica de Hesíodo (*Teogonía*, 274-84), así que estas tres versiones barrocas lo que hacen, de nuevo, es redefinir el significante ‘Pegaso’.

29 Las teorías de E. Neumann se basan en la idea de arquetipo de Carl Jung, doce arquetipos universales —imágenes y temas— vinculados a lo inconsciente. Estos arquetipos son universales, se comparten entre culturas porque, según Jung, todas las ideas provienen de la misma inconsciencia humana y, por ende, de nuestro instinto. Varios arquetipos incluyen el nacimiento, así como las figuras de Gran Madre. Véase Carl Jung (1981).

Sin embargo, el hecho de que “the symbolism points clearly enough the victory of the masculine, conscious spirit over the powers of the matriarchate” (Neumann, 1962: 218) refuerza la idea de que Medusa estaba claramente sumisa y reducida, una vez más, a sus roles de género y sexo, así como reprendida por su ‘encuentro’ con Neptuno. Medusa se convierte en una “Gran Madre Trágica” para dar a luz a un Pegaso destinado a ser eternamente percibido como la alegoría de la liberación. “What the winged horse symbolizes is the freeing of libido from the Great Mother and its soaring flight, in other words its spiritualization” (Neumann, 1962: 218), hecho que aclara por qué Pegaso, a pesar de haber sido engendrado por Neptuno, jamás será aceptado en el mundo mitológico. Será marginado y repudiado por haber nacido de Medusa.

Según Lope, “de la sangre que humedece / la tierra un caballo sale / con alas de mil colores” (*La fábula*, Acto III, vv. 1760-62); para Calderón, “(...) de su sangre concibió la tierra / aquel blanco caballo” (*Fortunas*, Jornada III). Sorprendentemente, Quinault decide que “c’est son sang qui produit tant de Monstres divers.” (*Persée*, Acte III, esc. IV, mi énfasis). La acotación al final de esta escena en *Persée* nos informa de que

Chrysaor, Pégase et plusieurs autres monstres de figure bizarre et terrible, se forment du sang de Méduse. Chrysaor et Pégase volent, quelques-uns des autres monstres s’élèvent aussi dans l’air, quelques autres rampent, les autres courent, et tous cherchent Persée, qui est caché à leurs yeux par la vertu du casque. (*Persée*, Acte III, esc. IV)

Por otro lado, la sangre de Medusa también se nos presenta como un antídoto para su propio veneno. Calderón parece remontarse a la tradición ovidiana, la cual aseguraba que la sangre de Medusa debía usarse como remedio: “De su sangre, respondió / que habían de fabricarse / los remedios de otras ruinas” (*Fortunas*, Jornada III, vv. 109-111). También observamos que Lope muta la sangre que gotea de la cabeza de Medusa y la convierte en solución mágica que fecunda los corales del mar — otra alegoría del embarazo de Medusa después de la violación-fecundación de Neptuno.

Los elementos de la alquimia y la magia son, sin duda, imprescindibles para concebir adaptaciones somáticas de este mito barroco. Para empezar, es crucial analizar cómo estos escritores modificaron el asesinato y el uso que Perseo hizo de sus armas, en especial del escudo-espejo. El mito ovidiano explica que Perseo recibe dos regalos de los dioses para así poder derrotar a Medusa: Mercurio lo obsequia con unas sandalias aladas para así poder volar y Minerva le hace entrega de un escudo de bronce que le permite reflejar el rostro de Medusa (y atacarla) mientras ésta duerme. A pesar de que podemos leer diferentes asaltos, parece haber una predisposición a sustituir el bronce del escudo por un espejo mágico o reflectante. La irradiación solar o los rayos cegadores son “una de las imágenes (...) de la emblemática barroca (...) que participaba en la totalidad lumínica de la monarquía, mientras la honra, a su vez, se comparaba a la luminosidad” (Forastieri Braschi 1976: 76).

La alquimia se consideró un elemento atractivo a la par que magnífico, el cual Perseo terminaría necesitando para derrotar a Medusa, pues

our eyes are fixed forward in the head, so that we cannot see behind it or even see our own face without the aid of reflecting devices; nor can we simultaneously focus our gaze forward and backward, left and right, up and down (Shusterman 2012: 33)

H.M. Martin afirma que todas las representaciones mágicas que implican el uso de espejos se difundieron a través de los romances improbables (1931: 456). Referencias constantes al reflejo de la mirada, como “luciente espejo” (*La fábula*, Acto II, v. 1529), o “un bouclier de diamant” (*Persée*, Acte II, esc. 9,) son elementos que reafirman lo que Neumann llama la “crystallization of the anima from the mother archetype” (1962: 218), la cual está sujeta a ser concebida como el proceso por el cual la feminidad se aleja de la Madre Terrible (1962: 218).

La Medusa de Calderón se ve reflejada en el “cristal de delante / de [sus] ojos” (*Fortunas*, Jornada III), ese escudo cristalino con el que Palas obsequia a Perseo y que enfatiza esa reversión de la imagen del mundo. Las alusiones al espejo son constantes en *La fábula* de Lope, en especial, el “reluciente escudo, / cuyo cristalino espejo, / a la vista de Medusa / será contrario veneno” (*La fábula*, Acto II, vv. 1419-22) que Palas le entrega a Perseo. Al llegar al castillo de Medusa, Perseo ya hace uso de dicho espejo contra los cuatro caballeros que custodian el castillo: “Quitaré, villanos, / la banda al luciente espejo” (*La fábula*, Acto II, vv. 1529-30). La brujería de Medusa en la obra de Lope se ve reforzada cuando ésta refleja mágicamente el rostro de Andrómeda en el espejo y se ofrece a llevarla al castillo después de haber fallado en su intento de seducir a Perseo. Éste usa el mismo espejo para derrotar a Medusa, sentenciando: “así muerte al vicio doy / con la virtud celestial (*La fábula*, Acto II, v. 1748) y, como entiende H. Kallendorf, “ultimately wiping out sin with heavenly power” (2017: 10).

Medusa es una figura mitológica que influyó desmedidamente en la percepción y uso de la moralidad en escritores barrocos. A pesar de que renació como la alegoría que llevaría a conclusiones variopintas sobre cuestiones de estado, estos dramaturgos usaron su personaje para no solo entretener a su público, sino también para abordar interrogantes morales de la época. Sin embargo, las lecturas patriarcales del cuerpo de Medusa han llevado a concebirla como una villana monstruosa. A través de su cuerpo podemos observar que pocos son los rasgos de subjetividad y emoción que se le brindan, pues esta dicotomía Perseo-Medusa en la que el héroe simboliza la virtud y la Gorgona la crueldad y vicio limita por completo la experiencia somática de Medusa. Lope de Vega radicaliza el mito y cambia tanto su estructura como su temática: Medusa no se metamorfosea hasta ser degollada por Perseo y ésta parece estar más humanizada que la clásica; Calderón de la Barca se ciñe a la versión tradicional del mito, pero satiriza su cuerpo, sus sentimientos y todo lo que gira alrededor del estilo somático de Medusa. Al igual que los autores españoles, Philippe Quinault también ahuyenta los sentidos corporales de Medusa a pesar de que le permite reflexionar sobre su fealdad. Las reflexiones breves de Medusa en las tres obras nos dan a entender que, a pesar de estar subyugada a la narrativa de Perseo, su cuerpo-herramienta sigue poseyendo características humanas que le permiten racionalizar ciertas ideas y emociones para así llegar a expresar conclusiones morales.

BIBLIOGRAFÍA

- Archer, Robert (2011): *La cuestión odiosa: la mujer en la literatura hispánica tardomedieval*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- Bolduc, Benoît (2002): *Andromède au rocher. Fortune théâtrale d'une image en France et en Italie (1587-1712)*, Florencia, Olschki.
- Bolduc, Benoît (2004): "From Marvel to Camp: Medusa for the Twenty-First Century", *Journal of Seventeenth-Century Music*, 10, <https://sscmjscm.org/v10/no1/bolduc.html> (consultado en junio de 2021)
- Bowers, Susan (1990): "Medusa and the Female Gaze", *NWSA Journal*, 2, 217-235.
- Butterworth, E. A. S. (1996): *Some Traces of the Pre-Olympian World in Greek Literature and Myth*, Berlín, De Gruyter.
- Calderón de la Barca, Pedro (1683): *Sexta parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca que nuevamente corregidas*, publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel, Madrid, Por Francisco Sanz, [<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/44122>]
- Cixous, H. (1975), "Le Rire de la Méduse", *L'Arc*, 61, 39-54.
- Currie, Charlotte (2011): "Transforming Medusa", *Amaltea- Revista de mitocrítica*, 3, 169-181. https://doi.org/10.5209/rev_AMAL.2011.v3.37616 (consultado en junio de 2021)
- Daniells, Roy (1946): "English Baroque and Deliberate Obscurity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 5, 115-121, JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/425799> (consultado en junio de 2021)
- Forastieri Braschi, Eduardo (1976): *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega*, Madrid, Hispanova de Ediciones.
- Freud, Sigmund (1922): "The Medusa's Head", en J. Strachey et al (eds.) (1955) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londres, Hogarth Press (vol 18).
- Garber, Marjorie B. y Vickers, Nancy J. (2003): *The Medusa Reader*, Nueva York, Routledge.
- Hesíodo (1983): *Obras y Fragmentos*, A. Pérez y A. Martínez (trad.). Madrid, Gredos.
- Homero (1910): *La Odisea*, Luis Segalá y Estalella (trad.). Barcelona, Montaner y Simón.
- Jung, Carl ([1959] 1981): *The Archetypes and The Collective Unconscious*, collected Works, 9 Princeton, Bollingen (2 ed.).
- Kallendorf, Hilaire (2017): *Ambiguous Antidotes: Virtue as Vaccine for Vice in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press.
- Keeble, T.W. (1948): "Some Mythological Figures in Golden Age Satire and Burlesque" en *BSS*, 25, Liverpool, 238-246.
- Lope de Vega y Nadal, Juan (1776): *El animal de Ungría*, Barcelona, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczg771> (consultado en junio de 2021)
- Lope de Vega, *La fábula de Perseo o La bella Andrómaca*, Ed. crítica, introd. y notas de Michael D. McGaha, Kassel, Reichenberger, 1985 (Teatro del Siglo de Oro. Ediciones Críticas, 6)
- Lucano. *Farsalia*. Ed. Jesús Bartolomé Gómez. Madrid: Cátedra, 2003.

- Martin, Henry M. (1931): "The Perseus Myth in Lope de Vega and Calderón with Some Reference to Their Sources", *PMLA*, 46, 450-460, JSTOR, www.jstor.org/stable/458043 (consultado en junio de 2021)
- Matthews Grieco, Sarah F. (1992): "El cuerpo, apariencia y sexualidad", en Natalie Zemon Davis y Arlette Farge (eds.) (2013) *Historia de las mujeres en Occidente (del Renacimiento a la Edad Moderna)*, Taurus: 67-110.
- Méndez, Sigmund (2006): "Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo", *Andamios. Revista de Investigación Social*, 2, 147-180.
- Menéndez Pidal, Ramón (1964): "Del honor en el teatro español", en R. Menéndez Pidal (1964) *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Austral: 145-173.
- Montaner Frutos, Alberto (2016): "La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro" en M. L. Lobato, J. San José y G. Vega (eds.) (2016) *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: 405-474.
- Murray, Penny (2008): "Reclaiming the Muse", en Zajko and Leonard (eds.) (2008) *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Nueva York, Oxford University: 327-354, DOI:10.1093/acprof:oso/9780199237944.003.0014 (consultado en junio de 2021)
- Nace, Nicholas D. (2013): "Baroque in England", *The Burlington Magazine*, 155, 230-31, JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/23395423> (consultado en junio de 2021)
- Ovidio y Ruiz de Elvira, A. ([8 AC] 2016): *Las metamorfosis vol. I*, Madrid, CSIC, 5ª vol.
- Neumann, Erich (1962): *The Origins of Consciousness I*, Nueva York, Harper.
- Persée*, / Tragedie / Representée par l'Academie / Royale de Musique / l'An 1682. / Les Paroles de M. Quinault, / & / La Musique de M. de Lully. / XIV. Opera. / s.p.i. pp. 299-368. [<https://www.loc.gov/resource/musschatz.21575.0/?sp=39>]
- Powell, John S (2007): "Music and Corneille's Andromède", en M. Biget y R. Schmusch (eds) (2007) *L'Esprit français et la musique en Europe: Emergence, influence et limites d'une doctrine esthétique*, Nueva York, Georg Olms Verlag: 191-207.
- Shusterman, Richard (2012): *Thinking through the Body: essays in somaesthetics*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- Thomasset, Claude (1992): "La naturaleza de la mujer", en C. Klapisch-Zuber (ed), G. Duby y M. Perrot (dirs.) *Historia de las mujeres en Occidente (La Edad Media)*, Taurus: 61-92.
- Walker, Julia M. (1998): *Medusa's Mirrors: Spenser, Shakespeare, Milton, and the Metamorphosis of the Female Self*, Associated University Press.
- Weiss, Julian (2002): "¿Qué demandamos de las mugeres?: Forming the Debate on Women in Late Medieval and Early Modern Spain (With A Baroque Response)", en Thelma Fenster and Clare Lees (eds.) (2002) *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*, Nueva York, Palgrave: 237-274.
- Wölfflin, Heinrich (1952): *Conceptos fundamentales de la historia del arte (tercera edición)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne (1994): *Feminism and the honor plays of Lope de Vega*, West Lafayette Ind, Purdue University Press.

EL MONSTRUO FEMENINO Y LA VIOLENCIA LIBERADORA EN *A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT (UNA CHICA VUELVE A CASA SOLA DE NOCHE, 2014)*, DE ANA LILY AMIRPOUR¹

THE FEMALE MONSTER AND THE LIBERATING VIOLENCE IN *A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT (2014)*, BY ANA LILY AMIRPOUR

SILVIA USEROS RODRÍGUEZ

Universidad de La Rioja

Resumen:

El objetivo de este texto es analizar el monstruo femenino en el film *A Girl Walks Home Alone at Night (Una chica vuelve a casa sola de noche, 2014)*, de Ana Lily Amirpour, exponiendo el giro del arquetipo de la mujer vampiro, para tratar el tema de la violencia patriarcal y, mediante una serie de referencias críticas de la teoría del cine feminista, con figuras como Barbara Creed, Pilar Pedraza y Laura Mulvey, entre otras, entender las nuevas manifestaciones de lo femenino y lo monstruoso.

Palabras clave: monstruosidad, femenino, terror, feminismo, cine.

Abstract:

The aim of this paper is to analyze the female monster in Ana Lily Amirpour's film *A Girl Walks Home Alone at Night (2014)*, exposing the reversal of the female vampire archetype to address the violence of patriarchy, and through a series of critical references from feminist cinema theory with figures such as Barbara Creed, Pilar Pedraza, and Laura Mulvey, among others, to understand the new trends of the feminine and monstrosity.

Key words: monstrosity, feminine, terror, feminism, cinema.

1. INTRODUCCIÓN

La cuestión del monstruo ha perseguido a los seres humanos desde tiempos inmemoriales para tratar de responder a las inquietudes de las personas sobre la propia existencia y los miedos. La muerte, lo sobrenatural, la otredad son algunos de los temas que la figura del monstruo ha encarnado a lo largo de la historia, a través

¹ Universidad de La Rioja. Correo-e: silvia.useros@alum.unirioja.es. Recibido: 15-06-2021. Aceptado: 30-11-2021.

de mitos y leyendas, para “metaforizar nuestros atávicos miedos” (Roas, 2019: 30). Al mismo tiempo, el monstruo encarna una transgresión social ya que, “siempre implica la existencia de una norma: es evidente que lo *anormal* solo existe en relación a lo que se ha constituido o instaurado como *normal*” (Roas, 2019: 30). Por ello, reflexionar sobre las diferentes representaciones de estas criaturas fantásticas ayuda a entender “la cultura que los produce” (Abdi y Calafell, 2017: 359), pues al originarse como una personificación de los miedos y ansiedades de un determinado momento cultural (Cohen, 2012: 4), se les concede “un carácter crítico de la realidad social retratada” (Antón, 2017: 93).

La representación del monstruo se percibe como una amenaza que simboliza “lo que no somos pero ansiamos ser” (Roas, 2019: 30). Por consiguiente, la monstruosidad aparece como una reflexión sobre la identidad a través de la ficción del terror y lo fantástico. El reconocimiento de una parte de nosotros mismos en estas criaturas emerge del efecto catártico y de las perspectivas identificatorias de los diferentes arquetipos. En este sentido, resulta de gran interés atender al discurso sobre las representaciones de género para entender la categoría monstruosa como metáfora de desigualdad.

Según Laura Antón (2017: 90), la figura del monstruo se relaciona con las identidades reprimidas construidas socialmente:

En relación al estudio del deseo femenino, la figura del monstruo adquiere un renovado interés, pues esta energía narrativa también se ha caracterizado por su identidad reprimida o invisible dentro de los esquemas de significación dominantes. La criatura monstruosa coincide con la mujer en que ambos conceptos se han construido como una contraposición, diferente y extraña, de cara al patrón cultural dominante.

El monstruo vampiro encarna muchos de los miedos intrínsecos al ser humano anteriormente mencionados. A pesar de ser una figura inquietante, sus diferentes representaciones fílmicas y literarias han evolucionado con el paso del tiempo. Las primeras representaciones, que aparecen en films como *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu: Una sinfonía del horror*, 1922, F.W. Murnau), *Dracula* (*Drácula*, 1931, Tod Browning), o *Vampyr-Der Traum des Allan Grey* (*Vampyr, la bruja vampiro*, 1932, Carl Theodor Dreyer), muestran un ser espectral, de aspecto aterrador, monstruoso en su dimensión física y que se aleja de la condición humana. En la vertiente de la mujer vampiro, es representativo el film *Dracula's Daughter* (*La hija de Drácula*, 1936, Lambert Hillyer), donde se introduce por primera vez a la vampiresa, un ser erotizado y con toques lésbicos, influenciado por el personaje de Carmilla, perteneciente a la novela de Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla*.

Posteriormente, la imagen del vampiro se aleja de la figura repulsiva para convertirse en un ser elegante, típico de la Era Victoriana, donde empieza a adquirir una dimensión más cercana a la naturaleza humana. Además, las últimas representaciones de esta figura monstruosa muestran un amplio espectro de interpretaciones. Ahora, los vampiros son retratados como depredadores urbanos, como en el caso de *Underworld* (*Underworld*, 2003, Len Wiseman), seres en tránsito que muestran ritos de pasaje, como en *The Lost Boys* (*Jóvenes ocultos*, 1987, Joel Schumacher, James Arnett), o vampiros

naturalizados, como en *Twilight* (Crepúsculo, 2008, Catherine Hardwicke) y *Låt den rätte komma in* (Déjame entrar, 2009, Tomas Alfredson).

En relación con la mujer vampiro posmoderna, una de las películas que mejor explora esta nueva dimensión del monstruo es *Wir sind die Nacht* (Somos la noche, 2012, Dennis Gansel). En ella, aparece un grupo de mujeres vampiras que viven su sexualidad libremente y disfrutan de los placeres que su naturaleza monstruosa les ofrece como seres inmortales y libres de toda norma. Las vampiras poseen la libertad de la que el resto de las mujeres no pueden disfrutar.

De manera similar, en *The Hunger* (El ansia, 1983, Tony Scott) y *Vampyrer, Not like Others* (Vampyrer, Not like Others, 2008, Peter Pontikis) también prevalece una visión de la mujer vampiro que se aleja de la tradición clásica, ya sea por la búsqueda de amor y deseo, en el caso de la vampiresa Miriam Blaylock (El ansia, 1983, Tony Scott), o por la visión, quizás algo pesimista, pero de marcado carácter transgresor, del film sueco de bajo presupuesto, *Vampyrer*. Aquí, las dos hermanas hematófagas, Vera y Vanja, tienen que escapar de una banda de moteros y decidir si abandonan su vida vampírica para ajustarse al mundo humano y vivir con una pareja humana. Este tipo de films presenta un nuevo arquetipo de la mujer vampiro, donde la vampiresa adquiere una connotación que se aleja de las convenciones tradicionales para posicionarse como una representación monstruosa postmoderna. Una nueva mujer siniestra, joven e independiente, se integra en la sociedad.

El tema del vampiro humanizado vuelve a mostrarse en numerosas ocasiones para alejar esta figura de la tenebrosa imaginaria tradicional. Uno de los films contemporáneos más conocidos en el género vampírico es el film *Interview with the Vampire* (Entrevista con el vampiro, 1994, Neal Jordan), basado en la novela de Anne Rice, con el mismo nombre. En el film, el espectador empatiza con el personaje de Louis y sus vivencias. Un ser que se aproxima a la naturaleza de los seres humanos, ya que comparte las mismas inquietudes y los mismos miedos. Para David Roas (2012: 446), el espectador se siente inmediatamente identificado, ya que “nos reflejamos en él, en sus dudas y angustias existenciales. Dicho de otro modo, el vampiro se humaniza”.

Los monstruos “han evolucionado” (Pérez, 2014: 28) y reflejan inquietudes acordes a la época a la que pertenecen. La naturaleza depredadora de estos seres, ya que se alimentan de sangre humana, transgrede la tranquilidad de diferentes maneras e incluso, muestra una evolución. Para Roas (2012: 442), “el vampiro es un ser absolutamente subversivo: altera el orden “natural” de la vida y es una amenaza para los seres humanos”. Pero, además, la transgresión de ciertos límites naturales implica también que sea necesaria la redefinición de lo monstruoso, ya que, como menciona Lola Robles (2020: 7), la amenaza que representan la monstruoso hace referencia también, a las convenciones sociales que determinados colectivos sufren. Por ello, el estudio de las nuevas representaciones del monstruo en la gran pantalla, y en especial, la monstruosidad con arquetipos femeninos, implica, por un lado, entender las nuevas manifestaciones de los cuerpos que se encuentran en los “límites de la norma social y cultural” (Balza: 2009: 234), de lo femenino y lo monstruoso, y de todas las

representaciones consideradas como fuera de los márgenes de la normalidad. Por otro lado, el estudio del monstruo permite profundizar en la deconstrucción de la mirada del arquetipo de la mujer siniestra, en este caso, en su dimensión como mujer vampiro, para entender la nueva proyección de este arquetipo como redentor de las estructuras patriarcales y de la violencia que es ejercida sobre ciertos grupos sociales por parte de la dominación patriarcal.

Este análisis es una aproximación a la monstruosidad femenina desde el contexto de lo fantástico, como una categoría que presenta una “transgresión de nuestra idea de lo real” (Roas, 2012: 446), ya que se trata de fenómenos que son imposibles, pero ubicados en un contexto real que pertenecen a la cotidianidad. Conviene recordar aquí, la dicotomía marcada por Freud entre lo fantástico/maravilloso denominada como lo *ominoso*², término que hace referencia al efecto sufrido tras el enfrentamiento entre fantasía y realidad. Por lo tanto, la finalidad de lo fantástico es desestabilizar los límites entre dicha fantasía y la realidad, para cuestionar la sociedad y sus comportamientos. De esta manera, se considera que el monstruo, en su representación como mujer espectral, encarna una transgresión doble. Por un lado, abandona su monstruosidad como parte de las estructuras que la presentan en relación a la construcción del monstruo masculino (Creed, 1993: 3) y, por otro lado, aparece para ejercer una violencia liberadora como reflejo de las nuevas preocupaciones sociales. Adquiere una nueva dimensión:

Nuestra actitud hacia el monstruo es frecuentemente ambivalente: aunque la sociedad nos enseña a estar moralmente paralizados por sus terribles actos, en rara ocasión se presenta al monstruo completamente sin compasión. De hecho, una parte de nosotros disfruta con sus acciones y se identifica con ellos. (Chaudhuri, 2006: 92)³⁴

En el presente ensayo, la criatura monstruosa que se va a analizar es el arquetipo de la mujer vampiro a través de la película *A Girl Walks Home Alone at Night* (Ana Lily Amirpour, 2014), por considerarlo como un ejemplo del nuevo paradigma de monstruo femenino en el contexto del siglo XXI. Para lograr este objetivo, el texto consta de dos partes. En la primera se analizan las características fundamentales de la representación de la mujer vampiro en el género de terror, con el objetivo de sentar las bases teóricas en el análisis textual. En la segunda parte, se analiza el film de Ana Lily Amirpour, *A Girl Walks Home Alone at Night* (*Una chica vuelve a casa sola de noche*, 2014), prestando especial atención al giro del arquetipo de la mujer vampiro en las nuevas representaciones fílmicas, y atendiendo a los postulados teóricos de Barbara Creed,

2 “Das Umheimliche”, publicado en su artículo “Das Unheimliche” de 1919.

3 “Our attitude to the monster is frequently ambivalent: although society teaches us to be morally appalled by its terrible deeds, rarely is the monster presented as wholly unsympathetic. Indeed, part of us takes delight in its actions and identifies with them”.

4 Nótese que todas las traducciones de las citas que aparecen en el cuerpo del texto principal son obra del autor del presente artículo.

Pilar Pedraza, Laura Mulvey, Linda Williams, Janice Loreck, David Roas, entre otros autores.

2. EL MONSTRUO FEMENINO: LA MUJER VAMPIRO

El origen del vampirismo tiene sus orígenes en numerosas leyendas que la industria cinematográfica ha explorado desde sus inicios. Aunque tradicionalmente, el género de terror representó a las mujeres principalmente como víctimas (Creed, 1993: 1), a partir de los años 70 la figura del monstruo femenino, y en especial, de la mujer vampiro, comienza a representarse en la gran pantalla para analizar la “relación entre sexo, violencia y muerte” (Creed, 1993: 59). Originalmente, la crítica centró su atención principalmente sobre la figura del monstruo desde su dimensión masculina, relegando al monstruo femenino a un segundo lugar:

Aunque se ha escrito mucho sobre el cine de terror, muy poco de este trabajo ha discutido sobre la representación de la mujer-como-monstruo. En su lugar, el énfasis se ha hecho en la mujer como víctima del monstruo (principalmente masculino). ¿Por qué se le ha excluido a la mujer como monstruo en la teoría feminista y virtualmente en todos los análisis teóricos de las películas de terror populares? (Creed, 1993: 1)⁵

Posteriormente, las teorías feministas fílmicas exploraron las representaciones de género en el ámbito cinematográfico, a raíz de los estudios de Laura Mulvey, y centraron su análisis en el estudio de la posición de la “mirada masculina”⁶ (Mulvey, 1975: 27), y en el lugar que ésta ocupa en el cine a través de la forma de mirar y obtener placer en la mirada (Mulvey, 1975: 23). En su ensayo, titulado “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Mulvey (1975: 22) plantea que las estructuras patriarcales se han apropiado del formato fílmico, y, en consecuencia, han obtenido un control sobre la imagen:

La mujer se sitúa en la cultura patriarcal como un significante para el otro masculino, ligada por un orden simbólico en el que el hombre vive sus fantasías y obsesiones a través de un orden lingüístico imponiéndoles la imagen silenciosa de la mujer atada a su lugar como portadora de significado, no como creadora de significado⁷.

5 “Although a great deal has been written about horror films, very little of that work has discussed the representation of woman-as-monster. Instead, emphasis has been on woman as victim of the (mainly male) monster. Why has woman as monster been neglected in feminist theory and in virtually all significant theoretical analyses of the popular horror films?”.

6 “The Male Gaze”. Este concepto, introducido por Laura Mulvey en su ensayo ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, es clave para entender las teorías fílmicas feministas. En él, Mulvey explica cómo la mirada dominante en el cine ha sido siempre masculina. Además, esta “mirada masculina” es determinante para posicionar la mirada del espectador, que se va a identificar con la mirada masculina del héroe. Como consecuencia, la heroína se convierte en un objeto pasivo para el disfrute y espectáculo erótico (Mulvey, 1975: 27).

7 “Woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning”.

El análisis de dichas estructuras, basadas en la mujer como imagen-objeto de placer por parte de la mirada masculina, permite realizar una aproximación al estado de la representación de género y reflexionar sobre las identidades que se crean en la gran pantalla.

En este sentido, los estudios más recientes sobre lo monstruoso y lo femenino analizan las diversas manifestaciones monstruosas y las figuras femeninas siniestras que configuran este imaginario fantástico, para entender los mecanismos de opresión subyacentes. Según Pilar Pedraza (2020: 9):

La construcción de la otredad, de lo que queda fuera de los límites del grupo, sirve para asegurar el orden social y la adhesión interna. La diferencia entre el nosotros y el otro permite establecer las conductas que se consideran aceptables y las que no, los comportamientos admisibles y los inadmisibles.

Estas perspectivas, analizan las distintas figuras que conforman la literatura y el cine, para entender los mecanismos de la relación mujer-monstruo contemporánea, así como los “prejuicios misóginos de sus creadores y de la cultura dominante” (Pedraza, 2004: 16). Esta transgresión de los cánones tradicionales permite asistir a “una mujer transformada en sujeto de acción” (Antón, 2017: 89). Por ello, el estudio de las nuevas representaciones del monstruo mujer resulta imprescindible en la teoría fílmica, porque permite entender el cambio de paradigma actual que desafía al espectador a enfrentarse a la figura del monstruo femenino, para realizar una reflexión sobre el papel que representa esta figura dentro de los estudios de género. Por otro lado, entender estas estructuras permite aproximarse a la cuestión de la violencia liberadora en el contexto de lo fantástico. El miedo que provoca el monstruo femenino radica en “el poder de mutilar y transformar al hombre vulnerable” (Williams, 2002: 65). Lo monstruoso aparece como un ser que transgrede las normas dominantes y expone un cambio de paradigma, pues “lo monstruoso no solamente no tiene connotaciones negativas, terroríficas y/o perversas, sino, por el contrario, puede ser positivo” (Robles, 2020: 6).

Debido a las crisis sufridas en los últimos años, la industria cinematográfica ha experimentado una proliferación de films que reflejan el malestar social actual y asumen un compromiso político. En este sentido, resultan esclarecedores los trabajos de nuevas directoras de cine de terror que consideran dicho género un excelente medio para transmitir todas estas nuevas ansiedades femeninas. Directoras como Natalie Erika James (*Relic*, 2020), Julia Ducournau (*Grave*, 2016), Coralie Fargeat (*Revenge*, 2017), Jennifer Kent (*Babadook*, 2014), Anna Biller (*The Love Witch*, 2016), Emma Tammi (*The Wind*, 2018), entre otras, enriquecen el panorama fílmico con nuevas representaciones de lo monstruoso en sus películas. Esta progresiva visibilización de las mujeres directoras en el género de terror, género cultivado tradicionalmente por hombres, conlleva una ruptura con los modelos anteriormente establecidos en torno a la monstruosidad femenina. Además de representar las ansiedades femeninas, muchos de estos films abordan la problemática de la violencia de género, con manifestaciones de la mujer monstruosa encarnando diferentes representaciones y arquetipos del monstruo. Estas nuevas categorías muestran una nueva visión sobre la renovada identidad monstruosa, ya que se puede identificar en esta nueva definición del monstruo femenino el canal perfecto para expresar ansiedades y miedos que reflejan la sociedad posmoderna y

en particular, las inquietudes femeninas. Como indica María C. Martínez, “las mujeres, al ponerse tras la cámara, se ocupan de forma preponderante de asuntos feministas: dan a su obra un enfoque político y social, reivindicativo, buscando una proyección externa para los asuntos que se plantean” (2007-2008: 320).

La representación de la mujer en las películas de vampiros se puede estudiar desde diferentes perspectivas que van desde el arquetipo de “la mujer como vampiro lésbico, mujer como víctima, mujer como criatura, género y metamorfosis, la abyección y lo maternal” (Creed, 1993: 59). Inicialmente, el mito representa al monstruo hematófago con diferentes nombres según la tradición cultural a la que pertenezca, pero compartiendo la sangre como elemento común y más poderoso, símbolo de la vida, y de su naturaleza inmortal. Además, se ha representado la figura del vampiro con una clara conexión con el personaje del conde Drácula. De los primeros films en los que se representa al vampiro como a un ser repulsivo, con grandes colmillos y vestido de negro, el arquetipo del personaje vampiro ha evolucionado a lo largo de los siglos hasta convertirse en un ser relativamente integrado en la sociedad. A pesar de que su condición monstruosa se basa en el hecho de que se alimenta de seres humanos, y en su carácter de ser imposible que ha vuelto de la muerte, se ha conseguido dotar al vampiro de cierta naturalidad y con ello, se ha logrado que este ser no difiera en muchos casos de los seres humanos. Como indica Jesús de la Peña, “si bien el vampiro macho está caracterizado desde un primer momento como un ser elegante, hermosos y bien parecido, la mujer vampiro se verá como un ser monstruoso en casos” (2000: 249). De este modo, al contemplar el monstruo femenino vampiro se observa que se ve afectado por su género más que por sus características monstruosas:

La presencia del monstruo femenino en las películas de terror popular nos habla más de los miedos masculinos que sobre el deseo o la subjetividad femeninos. Sin embargo, esta presencia desafía la visión que el espectador masculino está situado siempre en una posición activa, y sádica y la espectadora femenina en una posición pasiva y masoquista. (Creed, 1993: 7)⁸

Uno de los grandes cambios que aparecen en el monstruo posmoderno es la humanización del vampiro (Roas, 2012: 446). El monstruo vampiro se aleja de su categoría monstruosa al revelarse contra su propia esencia y naturaleza vampírica. De esta manera, el nuevo monstruo femenino va a adquirir una nueva connotación. Las imágenes de este ser arrojan al espectador a un proceso identificador basado en los anhelos reflejados en estos seres, belleza y vida eterna, pero también sus miedos de no sobrevivir (Pérez, 2014: 65). La vampira vive en un mundo que las despoja de su condición femenina y la maldice por su cuerpo monstruoso. Sin embargo, hay una tendencia a integrar al monstruo en la sociedad dotándolo de una naturalización donde “se le incorpora a la vida humana” (Roas, 2012: 450).

El nuevo arquetipo de la mujer vampiro disfruta de su condición monstruosa y liberadora en numerosos films contemporáneos. Así, se observa que la evolución de esta

8 “The presence of the monstrous-feminine in the popular horror film speaks to us more about male fears than about female desire or feminine subjectivity. However, this presence does challenge the view that the male spectator is almost always situated in an active, sadistic position and the female spectator in a passive, masochistic one”.

criatura pasa del rol pasivo o seductor, catalogada como “innoble”, a transformarse en un monstruo depredador y, posteriormente, formar parte de complejas estructuras en las que ellas mandan. Creed (1993: 61)⁹ incide en que el “monstruo-femenino” vampiro tiene una condición monstruosa y atractiva por el discurso que propone para romper con las estructuras hegemónicas de la cultura:

La mujer vampiro es monstruosa —y también atractiva— precisamente porque amenaza con debilitar las relaciones formales y extremadamente simbólicas de hombres y mujeres esencial para la perpetuación de la sociedad patriarcal.

No obstante, muchas de ellas serán encauzadas a través “del amor”, como agente corrector, que actúa como forma de control sobre la desviación que la mujer monstruo sufre al alejarse de las normas sociales (Pérez, 2014: 31), además de otras formas de control que forman parte del discurso hegemónico, como son la destrucción de estas mujeres monstruosas que se alejan de la norma establecida (Pérez, 2014: 75).

3. EL MONSTRUO FEMENINO EN LA OBRA DE ANA LILY AMIRPOUR

En 2014, la guionista y directora Ana Lily Amirpour presentó su primera película *A Girl Walks Home Alone at Night* (*Una chica vuelve a casa sola de noche*, 2014), calificada como el primer *western* vampírico iraní. Considerada una mezcla de géneros que va desde el terror y el *spaghetti western*, y con una estética en blanco y negro que recuerda, en algunas ocasiones, a la novela gráfica, y en otras, al expresionismo alemán, el film presenta una historia vampírica en una ciudad postindustrial y corrupta llamada Bad City. En este contexto de decadencia social, la directora desarrolla una historia con rasgos oníricos sobre un territorio “inexplorado”, donde se ejerce la violencia patriarcal. Su protagonista, una joven mujer vampiro, vigila por las noches a sus habitantes, para castigar los actos violentos que observa. Paralelamente, nace la historia de amor entre ella y Arash, que definirá el final de la historia.

Como el título sugiere, *A Girl Walks Home Alone at Night* (*Una chica vuelve a casa sola de noche*, 2014) pone de manifiesto la inseguridad que sufren las mujeres, o ciertos colectivos *queer*, a sufrir una agresión por la noche. No obstante, la directora, estadounidense, nacida en Inglaterra y de origen iraní, le da una vuelta de tuerca al tema y convierte esta situación de desigualdad y miedo en una amenaza para los hombres, ya que representa a la mujer vampira como un sujeto que vigila y castiga cuando observa que la violencia es ejercida hacia las mujeres. Este arquetipo de *femme fatale*, o mujer castradora, se considera, de esta manera, como una advertencia que emerge desde su naturaleza monstruosa de mujer vampiro. El monstruo encarna una nueva dimensión. Más que nunca, el cuerpo monstruoso es un cuerpo político.

Isabel Balza (2013: 106) incide sobre la cuestión de que, el monstruo, considerado un sujeto excluido de los estándares de normalización, es un cuerpo político, “porque evidencia la vulnerabilidad de todo sujeto en tanto en cuanto pone en entredicho las

9 “The female vampire is monstrous - and also attractive - precisely because she does threaten to undermine the formal and highly symbolic relation of men and women essential to the continuation of patriarchal society”.

normas que otorgan ciudadanía y legitimidad subjetiva". La alteridad que representa es una amenaza que vulnera los valores establecidos.

El personaje principal, llamado "the Girl" (Sheila Vand), haciendo alusión a una identificación colectiva, es una joven vampiresa que viste con un chador a modo de capa y recorre las calles en monopatín, para vigilar por la noche a los habitantes de la ciudad Bad City. La violencia que denuncia el film queda expuesta desde las primeras imágenes que aparecen en la pantalla. Se muestra al espectador cómo es Bad City, una ciudad corrupta donde la violencia está arraigada en la sociedad, hasta el punto de que se apilan cadáveres en zanjas sin que esto provoque ningún tipo de agitación en la población. Bad City se convierte en un territorio fantástico que refleja la pérdida de valores y desesperanza de la era postmoderna.

Ambientada en una ficticia ciudad iraní, el film fue grabado en persa, pero su ubicación podría identificarse con cualquier ciudad americana dadas las similitudes y los múltiples referentes que aparecen a lo largo del film con la cultura estadounidense. También, las imágenes resultan cercanas a la cultura occidental, por lo que el espectador se siente identificado, y puede considerarla un territorio familiar. Esta identificación es inmediata en algunas de las escenas donde aparecen personajes, cantantes y símbolos norteamericanos. Además, esta idea se refuerza nada más comenzar el film con la introducción del personaje de Arash (Arash Marandi). Aparece en la gran pantalla fumando, vestido con unos *jeans*, camiseta blanca y unas gafas de sol al estilo de James Dean. Un símbolo americano en contraposición al vampiro iraní, que explora de esta manera la dualidad de espacios para que el espectador se aproxime aún más a este territorio insólito. Como afirma Farshid Kazemi (2021: 7), la entrada de Arash en Bad City se puede considerar como un "descenso al inframundo". En este universo de personajes marginales, el espectador observa las complejas relaciones que todos ellos comparten, manteniendo un mismo hilo conductor: la violencia. Por ello, Kazemi (2021: 39) ubica el film en un territorio fronterizo entre lo *weird* y lo *erie*, donde esta sensación de extrañeza deja paso a una fuerza mayor:

También hay una sensación palpable de lo inquietante en la película, no solo en las oscuras calles vacías, o en el industrial ruido que reverbera en muchas escenas [...] sino una fuerza amenazadora invisible que impregna la atmósfera de la película y sugiere, que alguien está observando más allá de los atentos ojos de la Chica vampiro¹⁰.

Y, aunque carente de voz en la mayor parte de la película, "the Girl" se convierte en una figura subversiva. La idea que transmite es de una conciencia que arroja una imagen colectiva. No es su condición monstruosa lo que la margina, es la sociedad en la que habita. Por eso, no importa que no mantenga diálogos, ni apenas se pronuncie, el espectador sabe lo que quiere decir.

Según Roas (2012: 448), la cuestión de "darle voz al ser imposible supone una transgresión radical de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico". Es

10 There is also a palpable sense of the eerie to the film, not only in the empty dark streets at night, or the industrial noise that reverberates in many scenes [...] but to a more invisible menacing force that pervades the atmosphere of the film that suggests someone else is watching beyond the vampire Girl's watchful eyes".

ahora, el personaje de “the Girl” quien toma la voz narradora, a través de su *mirada*, pues apenas hay diálogos con ella. Cómo observa *Bad city*, y los hechos que vigila, son lo que “narra” la historia. De esta manera, no solo refleja los peligros de esta sociedad patriarcal, sino que, además, hace partícipe al espectador través de su mirada.

Según Yuko Minowa et al. (2014: 220), “la representación de las imágenes visuales en los medios culturales tiene un efecto poderoso sobre las imágenes que mujeres y hombres tiene de ellos mismos: de lo que son y quiénes son”¹¹. Por ello, la identificación con “the Girl” en este universo simbólico de violencia tiene lugar desde el comienzo del film. El espectador participa en esta mirada monstruosa que le permite observar y analizar esta situación, así como compartir la visión preocupante de la violencia intrínseca en la sociedad contra las mujeres. Además, aunque no se desvela la verdadera naturaleza de la identidad monstruosa de ella (porque no se muestra el origen de su vampirismo), “the Girl” podría ser cualquier chica joven, pues se muestra en la pantalla como una chica normal, con las mismas inquietudes, disfruta de su intimidad mientras baila en la soledad de su cuarto, escucha música *rock*, se pinta la raya del ojo y se enamora. Además, en lugar de descansar en un ataúd, como las clásicas narraciones y films de vampiros han mostrado, “the Girl” tiene un espacio propio, íntimo, que se aleja de las convenciones monstruosas. En definitiva, el personaje aparece en un territorio familiar para el espectador, donde múltiples elementos simbólicos hacen alusión a nuestra cultura, y la alejan de los clásicos patrones de terror. Solo mantiene su naturaleza depredadora como elemento vampírico.

Uno de los elementos más interesantes que introduce el film es la idea de la mujer vampiro que utiliza la violencia, no para satisfacer sus impulsos monstruosos —ni sexuales— sino con una condición redentora. Este arquetipo de mujer perversa adquiere una dimensión del monstruo que ejerce la violencia, simbólica e implícita, en ocasiones, con un único fin, vengativo o purgador. Lejos de los clásicos *Rape and Revenge* y películas donde se representan agresiones sexuales y personajes femeninos violentos que buscan venganza, *A Girl Walks Home Alone at Night* busca desafiar el canon para aproximarse a la condición monstruosa en todas sus dimensiones. La violencia ejercida por la mujer vampiro no es otra que la búsqueda de romper con el orden hasta ahora establecido, y exponer un giro del arquetipo de la dama muerta como catalizador de denuncia ante esta situación. El monstruo posmoderno de la Mujer muerta pone de manifiesto la desesperación generacional, las adicciones, los problemas de consumo, la sociedad (Pedraza, 2014: 323). Y ahora, refleja también el sufrimiento y la violencia de una sociedad, que despoja a la mujer de su condición de ser humano, la agrede, la deshumaniza. La mujer vampiro y el resto de mujeres comparten una misma categoría de animales. Despojadas de su condición humana solo les depara la violencia sexual. Por lo tanto, la vampira encarna una vuelta de tuerca en este territorio fantástico.

Principalmente, la violencia que atraviesa *Bad City* es la violencia machista, pero también se puede encontrar otras formas de violencia, como la violencia cotidiana,

11 “The representation of visual images in cultural media has a powerful effect on women’s —and men’s — images of themselves: what and who we are”.

prostitución, drogas, alienación, consumismo, o el sufrimiento de sus habitantes, que hacen que el espectador se sumerja en un ambiente decadente. El miedo de volver a casa sola de noche es una exploración que reivindica la necesidad de establecer un nuevo orden social y político.

Uno de los puntos álgidos del film tiene lugar cuando la protagonista se encuentra con un niño que observa todo lo que sucede en Bad City. En esta escena, ella le advierte que no tolerará la violencia. De esta manera, la escena gana en tensión e intensidad a través de una mirada feminista que enfrenta al espectador con la condición monstruosa más salvaje de “the Girl”. No es la sed de sangre lo que busca, sino establecer una advertencia. La joven vampira se acerca a la frontera entre lo animal y lo humano, lo monstruoso encarnado en la mujer vampira que representa lo abyecto (Creed, 1993: 61)¹². El niño encarna la esperanza de un futuro más equitativo, o la posibilidad de continuar con la figura que perpetua los patrones violentos.

The Girl: —¿Eres un buen niño? Respóndeme.

The Girl: —¿Eres un buen niño o no?

Niño: —Sí.

The Girl: —No mientas. ¿Eres un buen niño?

Niño: —Sí.

The Girl: —Te lo preguntaré una vez más. Di la verdad. ¿Eres un buen niño? Te puedo sacar los ojos de la cabeza y dárselos a los perros para que se los coman. Hasta el final de tu vida, te estaré vigilando. ¿Entendido? Sé un buen niño.

Lo abyecto en *Una chica vuelve sola a casa de noche*, tiene que ver con la perturbación de la identidad y del orden (Kristeva, 1982: 11). Encontrarse con la representación del monstruo femenino, una figura que colapsa con la cultura dominante, produce aversión porque está desprovista de su condición como sujeto válido en una sociedad que rechaza y marginaliza a ciertos de sus habitantes. No es su condición vampírica lo que se juzga, sino su género. Esto provoca que, teniendo en cuenta el concepto de “lo siniestro u ominoso”, desarrollado por Sigmund Freud (1919: 11), la sensación de miedo es una consecuencia de la pérdida de familiaridad en este contexto, o, en su sentido contrario, Bad City es una experiencia que resulta familiar, pero en el contexto de algo inquietante.

Para Kristeva (1982: 9), “el borde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mi salvación”¹³. La monstruosidad que originalmente aparece como una amenaza, y que pone en peligro los valores y las creencias culturales (Álvarez, 2017: 33), se subvierte. Lo monstruoso se inscribe

12 En *Powers of Horror (Poderes de la perversión)*, 1982). Julia Kristeva explora la representación del monstruo femenino en los films de terror y la relación que éstas tienen en relación a la figura materna, así como con la abyección. Barbara Creed retoma este concepto para desarrollar su teoría fílmica en *The Monstrous-Feminine*.

13 “On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards”.

en el espacio de lo seguro, situando a su contrario como su agresor. Independientemente, el monstruo femenino, “the Girl”, constituye una amenaza para los hombres y para las estructuras patriarcales que dominan este espacio. Sin embargo, la *amenaza* que representa se localiza no solamente por su situación monstruosa, sino también por la violencia que ejerce al invertir las relaciones de poder establecidas, denunciando la alteridad de roles. La conversación con el niño retoma las cuestiones sobre las relaciones de poder, y en especial, en cuestión con la situación de las mujeres. Esto muestra las limitaciones de la verdadera naturaleza monstruosa de “the Girl” como mujer vampiro, ya que después de haber mostrado la cotidianidad, se aparece aquí como un ser de otro mundo, un ser monstruoso que se manifiesta para romper la perpetuación del comportamiento violento en la sociedad y subvertir las relaciones de poder establecidas:

El vampiro femenino es abyecto porque altera la identidad y el orden, movido por su sed por sangre, no respeta el dictado de la ley que deja por escrito las reglas de una conducta sexual apropiada. Como el vampiro, la mujer vampiro también representa lo abyecto porque traspasa los límites entre lo vivo y lo muerto, lo humano y lo animal (Creed, 1993: 61)¹⁴.

La violencia redentora tiene lugar también en el encuentro entre “the Girl” y “the Dealer”. Cuando “the Girl” observa cómo “the Dealer” saca a rastras del coche a la prostituta, Atti, y es testigo de cómo la trata. La joven vampira le sigue y le acompaña a casa. Además de la violencia que ejerce “the Dealer”, también está arruinando la vida del padre de Arash, Hossein (Marshall Manesh), debido a las drogas que le vende.

Momentos antes de su encuentro con “the Girl”, “the Dealer” mantiene una conversación con Atti. La violencia no es solo física, también verbal, reduciendo a la prostituta a la categoría de mujer-objeto en base a los estereotipos que conforman el imaginario social:

El traficante:—¿Cuántos años tienes, Atti?

Atti:—30.

El traficante: —Te estás haciendo vieja.

¿Quieres tener hijos? Las mujeres quieren tener hijos.

Cuando “the Dealer” se encuentra con la joven vampiro, y no sin cierto toque humorístico, se comporta mostrando ciertos estereotipos que encarnan la representación de la masculinidad es, entendiéndolo como un proceso de poder. Con una estética ochentera, tatuajes en la cara y en el cuerpo, pone música y consume cocaína. “the Girl” observa cómo baila y cómo se dedica a levantar pesas para seducirla. Finalmente, ella saca sus colmillos y él introduce su dedo en su boca. “The Girl” le arranca el dedo y se abalanza para matarle.

Pat Kirkham y Janet Thumin (1993: 11) proponen, para estudiar la representación de las masculinidades, el estudio de los cuatro entornos: el cuerpo, la acción, el mundo

14 “The female vampire is abject because she disrupts identity and order; driven by her lust for blood, she does not respect the dictates of the law which set down the rules of proper sexual conduct. Like the male, the female vampire also represents abjection because she crosses the boundary between the living and dead, the human and animal” (Creed, 1993: 61).

externo y el mundo interno. Atendiendo a ellos, observamos como “the Dealer” encarna representaciones visuales de lo considerado como masculino socialmente. Además, se aprecian las manifestaciones de fuerza, la interacción con el resto de personajes, y la experiencia que representa el orden patriarcal (1993: 12).

El horror de esta escena aparece en el énfasis en la secuencia, donde se puede considerar como una ruptura simbólica con la norma patriarcal. El monstruo femenino aparece como un monstruo castrador¹⁵ (Lurie, 1981: 53) que es una amenaza para el hombre. El verdadero miedo proviene de lo que la mujer le pueda hacer (Creed, 1993: 6). Por lo tanto, esta imagen del monstruo femenino se aleja de las primeras apariciones para convertirse en una nueva categoría de la mujer monstruosa o el monstruo femenino castrador, considerado como un monstruo redentor de las relaciones de poder basadas en la norma patriarcal. El monstruo femenino es el que ahora toma el control a través de la violencia. Para Janice Loreck¹⁶ (2016: 1):

Aunque la violencia de un hombre pueda ser representada como heroica o villana, rara vez se describe su capacidad para la agresión física como problemática en sí misma. Cuando una mujer comete un acto de violencia, su comportamiento —incluso, su existencia— causa un profundo malestar y cuestionamiento.

Si se considera a la mujer violenta como “una manifestación textual de la ansiedad, trauma o ambivalencia sobre el género que es característico de un particular momento histórico” (Loreck, 2016: 5), ¿se puede afirmar que el monstruo femenino es una representación de la violencia abyecta que no es posible representar de otra manera? En este sentido, el monstruo femenino emerge como the *femme castratrice* que castiga y controla “la mirada sádica”, donde el hombre es su objeto (Creed, 1993: 153).

Sin embargo, cuando “the Girl” se encuentra con Arash en la calle, después de la fiesta de disfraces, descubre en Arash, que al igual que ella, también es una víctima de Bad City:

Arash: —Estoy perdido, ¿dónde estamos?

The Girl: —Bad City.

Arash: —¿Bad City? Yo vivo en Bad City. Esto no parece Bad City, ¿verdad?

No me suena... Soy Drácula... No te preocupes no te haré daño.

A pesar de que Arash está vendiendo la droga que le ha robado a “The Dealer”, después de encontrarlo muerto, la joven decide estar con él. Ambos son víctimas de

15 A pesar de que la posición tradicional basada en la teoría freudiana argumenta que los hombres tienen miedo de las mujeres por su condición como “castradas”, Creed propone el posicionamiento de Lurie, que considera que los hombres tienen miedo a las mujeres por su naturaleza como “no-castradas”. Ya que, según Lurie, el miedo real es que “women could castrate him both physically and, in a sense, physically” (Creed, 1993: 6).

16 “Although a man’s violence might be represented as heroic or villainous, rarely is his capacity for physical aggression depicted as problematic in and of itself. When a woman commits an act of violence, her behaviour - indeed, her very existence - causes profound unease and questioning”.

Bad City. De igual manera, Atti está atrapada en este lugar insólito. Por ello, cuando “the Girl” conversa con ella, su intención es salvarla de este lugar.

Atti:—¿Por qué me estás siguiendo? ¿Eres religiosa o algo?

The Girl: —No.

Atti:—Mira quien tiene lengua. ¿Quieres hacer lo que hago yo? No es fácil. Si por eso me sigues, no soy profesora.

The Girl: —No te gusta lo que haces.

Atti: —Me estás vigilando.

The Girl: —Por la noche.

Atti: —Entonces... ¿Qué has visto todo este tiempo vigilándome?

The Girl: —Estás triste. No recuerdas lo que quieres. No recuerdas querer. Hace mucho que pasó. Y nada ha cambiado.

Atti: —Idiotas y gente rica. Son los únicos que piensan que las cosas pueden cambiar.

Finalmente, “the Girl” mata al padre de Arash cuando obliga a Atti a drogarse. Cuando Arash descubre que su padre ha muerto, decide huir de Bad City y le pide a “the Girl” que vaya con él. El desenlace parece fatídico ya que Arash descubre que ha sido ella la que ha matado a su padre. Aunque se considere que va a ser castigada por sus acciones, el final es inesperado.

Quando la mujer se rebela, se empodera, toma consciencia de sí misma convirtiéndose en la mujer fálica. Sin embargo, este empoderamiento tiene un claro destino: es un protagonismo permitido hasta la llegada del momento aleccionador que nos muestra, una vez más, cómo salirse de la norma tiene su castigo (Pérez, 2014: 91).

Tras el descubrimiento de la verdad, Arash acepta la condición monstruosa de “the Girl, y ambos escapan de las estructuras sociales de Bad City.

4. CONCLUSIONES

En este artículo se ha abordado el análisis del arquetipo de la mujer vampiro en el film *A Girl Walks Home Alone at Night*. Tomando en consideración el texto fílmico, como una exploración del monstruo femenino, como medio para expresar las ansiedades femeninas en el contexto de lo fantástico y las nuevas representaciones del género de terror. Esta consideración se debe a que el film expone la violencia patriarcal a la que las mujeres están sometidas, y se considera un buen ejemplo de cómo las nuevas representaciones de lo monstruoso y lo femenino subvierten esta situación a través de la violencia liberadora. Para realizar el análisis, se ha partido de una perspectiva interdisciplinar, contemplando las teorías feministas y fílmicas, con el fin de contribuir al estudio del monstruo femenino como arquetipo redentor que utiliza la violencia para invertir las relaciones de poder. Además, este ensayo demuestra cómo este nuevo arquetipo de la vampiresa se aleja de las convenciones tradicionales que lo consideraban tan solo un mero contenedor del deseo masculino.

¿Qué es lo que produce esa inquietud en el monstruo femenino en *A Girl Walks Home Alone at Night*? El espectador asiste a un cambio del paradigma en el imaginario

del terror. La protagonista ejerce una vuelta de tuerca a su arquetipo perverso para convertirse en un monstruo fantástico que, pese a su figura malvada y terrorífica, vela por la seguridad de las mujeres en el contexto de un territorio violento. Como ya se expuso al principio, la naturalización del monstruo lo acerca a la condición humana, y, sin embargo, se convierte en un ser subversivo que adquiere un rol de heroína perversa. Como en el caso del resto de mujeres siniestras mencionadas anteriormente, la vampiresa posmoderna ha evolucionado hacia un universo que la dota de fuerza y de un protagonismo que, hasta ahora, había sido limitado. El mal que combate “the Girl”, con su intimidante presencia, no es otro que un reflejo de la sociedad actual, no mucho más lejana que Bad City.

BIBLIOGRAFÍA

- Abdi, S.& Calafell, B. M. (2017): “Queer Utopias and a (Feminist) Iranian Vampire: A Critical Analysis of Resistive Monstrosity in *A Girl Walks Home Alone at Night*”, *Critical Studies in Media Communication*, 43: 4, 358-370. https://www.academia.edu/31490748/Queer_Utopias_and_Feminist_Iranian_Vampires_A_Critical_Analysis_of_Resistive_Monstrosity_in_A_Girl_Walks_Home_Alone_at_Night (Consultado 20/04/2021).
- Álvarez, N. (2016): “Lo monstruoso femenino y la violencia simbólica de Hécabe de Eurípides” en *Revista de Filología y Lingüística de Costa Rica*, Vol. 42-Núm. especial, 31-48. (PDF) [Lo monstruoso femenino y la violencia simbólica en la Hécabe de Eurípides \(researchgate.net\)](#) (Consultado el 22/03/2021).
- Antón, L. (2017): “Reconociéndose como lo otro. La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, no 15, pp. 85-108. [Reconociéndose como lo otro. La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo | Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía \(uma.es\)](#) (Consultado 20/04/2021).
- Balza, I. (2009): “Ciudadanía y nuevas identidades de género: sobre biopolítica y teoría queer”. Ponencia presentada en: XVI Semana de ética y filosofía política. Congreso Internacional “Pasado, presente y futuro de la democracia”. (231-238).
- Balza, I. (2013): “Hacia un feminismo monstruoso: sobre cuerpo político y sujeto vulnerable”, en *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, Centre Dona i Literatura, pp. 85-115. https://www.academia.edu/34599986/Hacia_un_feminismo_monstruoso_sobre_cuerpo_pol%C3%ADtico_y_sujeto_vulnerable (Consultado 4/10/2021).
- Chaudhuri, S. (2006): *Feminist Film Theories*, Oxon, Routledge.
- Cohen J.J. (2012): “Monster Culture (Seven Theses)” en *Speaking Monsters*, Picart C.J.S., Browning J.E. (eds.), New York, Palgrave Macmillan.
- Creed, B. (1993): *The Monstrous Feminine*, London, Routledge.
- De la Peña, J. (2020): “Una aproximación iconográfica del cine de vampiros” en *Imafronte*, nº 15, pp. 237-254. (PDF) [Una aproximación iconográfica del cine de vampiros \(researchgate.net\)](#) (Consultado 30/04/2021).

- Freud, S. (1919): *Lo ominoso*, Recuperado el 10/10/2021 de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Kazemi, F. (2021): *A Girl Walks Home Alone at Night*, Liverpool, Devil's Advocate.
- Kirkham, P. and Thumin, J. (1993): "You Tarzan" en *You Tarzan. Masculinity, Movies and Me*, London, Lawrence & Wishart.
- Kristeva, J. (1982): *Powers of Horror, An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.
- Loreck, J. (2016): *Violent Women in Contemporary Cinema*, New York, Palgrave Macmillan.
- Lurie, S. (1981): "The Construction of the "Castrated Woman" in Psychoanalysis and Cinema". *Discourse*, 4, 52-74 [The Construction of the "Castrated Woman" in Psychoanalysis and Cinema on JSTOR](#) (Consultado 20/04/2021).
- Martínez Tejedor, María C. (2007-2008): "Mujeres al otro lado de la cámara (¿Dónde están las directoras de cine?)". UNED, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, t. 20-21, 2007-2008, págs. 315-340. https://www.researchgate.net/publication/286166826_Mujeres_al_otro_lado_de_la_camara_donde_estan_las_directoras_de_cine/fulltext/56668fb508ae418a786f49d3/Mujeres-al-otro-lado-de-la-camara-donde-estan-las-directoras-de-cine.pdf (Consultado 22/03/2021).
- Minowa, Yuko et al. (2014): "Visual Representations of Violent Women", *Visual Communication Quarterly*, 21: 4, 210-222. (PDF) [Visual Representations of Violent Women \(researchgate.net\)](#) (Consultado 22/03/2021).
- Mulvey, Laura. (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn, Pages 6-18.
- Pedraza, P. (2020): *El salvaje interior y la mujer barbuda*, España, Antipersona.
- Pedraza, P. (2004): *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid, Valdemar.
- Pérez, María del R. (2014): *Arquetipos femeninos en el cine de terror: el mito y la construcción de la mujer vampiro y su (re)producción en la sociedad occidental*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Roas, D. (2012): "Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo", *Letras & Letras*. 28 (2), pp. 441-455. [Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo | Letras & Letras \(ufu.br\)](#) (Consultado 22/03/2021).
- Roas, D. (2019): "El monstruo fantástico y posmoderno: entre la anomalía y la domesticación", *Revista de Literatura*, vol. LXXXI, núm. 161, 29-56. [El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación | Revista de literatura \(csic.es\)](#) (Consultado 22/03/2021).
- Robles, L. (2020): "La reivindicación del monstruo en la obra de Pilar Pedraza: de las novias inmóviles a El amante germano", *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*, Vol. 7, article 2. <https://digitalcommons.usf.edu/alambique/vol7/iss1/2/> (Consultado 20/09/2021).
- Williams, L. (2002): "When the Woman Looks", Jancovich, Mark (ed.), en *Horror. The Film Reader*, Londres, Routledge.

LA RECONCEPTUALIZACION DE LA BRUJA COMO HEROÍNA EN LAS NOVELAS DE MAITE CARRANZA¹

THE RECONCEPTUALIZATION OF THE WITCH AS A HEROINE IN THE NOVELS BY MAITE CARRANZA

CRISTINA CASADO PRESA

Washington College

Resumen:

El presente artículo analiza la trilogía “La guerra de las brujas” de Maite Carranza, publicada entre 2005 y 2007. La figura de la bruja, tradicionalmente considerada como un exponente de lo monstruoso femenino, ha surgido como una figura popular en la ficción para jóvenes adultos a la hora de abordar la formación de la identidad en lo que se ha denominado como ‘the teenage witch convention’. Mi análisis parte de este concepto y de las teorías de Joseph Campbell acerca del viaje del héroe para explorar la figura de la bruja joven o adolescente como un espacio de mediación e hibridez que permite articular los conceptos de heroína, negociación cultural y poder femenino.

Palabras clave: brujas, Maite Carranza, jóvenes adultos, heroína, monstruoso, femenino

Abstract:

This article analyzes the trilogy *The War of the Witches* by Maite Carranza, published between 2005 and 2007. The figure of the witch, traditionally considered an exponent of the monstrous feminine, has emerged as a popular figure in young adult fiction as a vehicle to address identity formation in what has been called “the teenage witch convention”. My analysis builds upon this concept and Joseph Campbell’s theories about the hero’s journey to explore the figure of the young witch as a space of mediation and hybridity that allows to articulate the concepts of heroine, cultural negotiation, and feminine power.

Key words: Witches, Maite Carranza, young adults, heroine, monstrous, feminine

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo explora la aproximación al mundo de la brujería en la trilogía de Maite Carranza *El Clan de la Loba* (2005), *El desierto de hielo* (2006) y *la maldición de Odi* (2007) (“La guerra de las brujas”). A lo largo de las siguientes páginas analizaremos cómo Carranza reformula, a través lo que Joseph Campbell ha denominado “el viaje del

1 Washington College. Correo-e: ccasadopresa2@washcoll.edu. Recibido: 18-06-2021. Aceptado: 30-11-2021.

héroe" ("The Hero's Journey"), la figura de la bruja como una forma única de construir heroínas en un mundo en el que pueden demostrar poder gracias a sus habilidades y aparecen como mediadoras a través de una identidad fluctuante e híbrida. En consecuencia, son capaces de propugnar una diversidad cultural, social y sexual que desafía las concepciones reduccionistas de lo que significa ser "normal". Las novelas de Carranza describen las experiencias vitales de Anaíd, una tímida adolescente que descubre su herencia mágica y se convierte en la elegida para decidir la batalla final entre las brujas Omar y sus mortales enemigas, las brujas Odish. Así, la brujería es el motivo que Carranza manipula de forma magistral con el fin de describir procesos adolescentes y reclamar una enigmática forma de poder femenino.

2. EL RETORNO DE LA BRUJA

Como apunta Barbara Creed en *The Monstruous Feminine* (1993), todas las sociedades poseen una concepción de lo monstruoso femenino, de todo lo que se considera monstruoso en una mujer, lo que resulta impactante, terrorífico y abyecto. Creed analiza, entre otras, las figuras de la madre amoral, la mujer vampiro, la hermosa asesina, la mujer no humana animal, o la famosa *vagina dentata*. No obstante, y como Creed subraya: "There is one incontestable monstrous role (...) that belongs to woman-that of the witch" (1993: 75). Creed nos recuerda cómo durante mucho tiempo se han dejado de lado la faceta social y de sanadora de la bruja y tanto en su vertiente histórica como en la mitológica "the witch has inspired both awe and dread", y ha sido caracterizada como "a monstrous figure with supernatural powers and a desire for evil. (...) She is thought to be dangerous and wily, capable of drawing on her evil powers to wreck destruction in the community" (1993: 75-76). Y, sin embargo, a pesar de haber sido considerada una antagonista tan formidable, o precisamente por ello, las representaciones de la figura de la bruja han estado aquejadas de su propia versión de unidimensionalidad, que principalmente se ha basado en la oposición binaria entre lo bueno y lo malo, lo que resulta, en abundantes ocasiones, extremadamente simplista.

Una parte significativa de esta mala fama y malevolencia que se les adjudica a las brujas puede atribuirse al contenido del *Malleus Maleficarum*² el manual del cazador de brujas más famoso de la historia, de acuerdo con el cual existen numerosas razones por las que la mujer es más propensa a la práctica de la brujería que el hombre. Todas estas razones parten de la idea falocéntrica de la mujer como "la otra", ese complemento del hombre, más débil, pero potencialmente peligroso:

All wickedness is but little to the wickedness of a woman... What else is woman but a foe to friendship, an unescapable punishment, a necessary evil, a natural temptation, a desirable calamity, domestic danger, a delectable detriment, an evil nature, painted with fair colours... When a woman thinks alone, she thinks evil...a structural defect rooted in the original creation (2009: 43).

2 Este libro, publicado en 1484, fue escrito por dos dominicos, Heinrich Kramer y James Sprenger deja clara no sólo la existencia de las brujas, sino también las pautas a seguir para reconocerlas y eliminarlas. Algunos de los crímenes que se les atribuyen incluyen desangrar niños, provocar tormentas y desatar plagas para arruinar las cosechas. La edición citada en este artículo es la traducción publicada por Christopher Mackay en 2009.

Mucho se ha escrito acerca de este volumen y sus repercusiones. Tal y como señala Eva Lara, hoy en día podemos considerar estos tratados o manuales como:

La creación o recreación de un gran relato construido a partir de la tradición oral, las confesiones de las víctimas y los imputados, y de los intermediarios que hacen llegar esta información a los autores (2016: 167).

No obstante, a pesar de que “todo queda reducido a pura literatura de ficción” (Lara 2015: 63), su influencia ha sido más que notable cuando hablamos del concepto de brujería que tenemos hoy en día.

Obviamente, las palabras del *Malleus* asocian firmemente a la mujer con el concepto del “Mal”, de tal forma que la bruja se conforma como una figura abyecta que resulta peligrosa para el orden patriarcal, en tanto que es capaz de diluir la frontera entre lo racional y lo irracional, lo simbólico y lo imaginario, lo que las convirtió en un adversario a exterminar.

Pese a arrastrar ese aura de malignidad, que las retrata como formidables oponentes, las brujas han resultado ser extremadamente resistentes y persistentes. Así, se han negado a desaparecer, reclamando para sí su monstruosidad, reformulándola y cambiando las reglas del juego.

Por ello, no es de extrañar que, aunque el miedo continúa en cierto modo impregnando la reputación de la bruja, se aprecia una fuerte tendencia a abrazar y reclamar Su alteridad, en lugar de participar en su rechazo, una tendencia que se ha mantenido constante en los últimos cincuenta años llegando al punto de poder hablar de la existencia de un movimiento que, de forma paulatina ha buscado redimir, recuperar y reclamar esta figura femenina, reformulando su rol y su apariencia.

El término “bruja” es una expresión con una larga e intrincada historia que excede lo que puede tratarse en este artículo, pero merece la pena esbozar algunos apuntes y señalar algunas de las aproximaciones a esta figura.

Por una parte, el folklore y los cuentos de hadas igualan, a menudo, la figura de la bruja a la de la hechicera. Al mismo tiempo, las mujeres que en el mito y la historia practicaron brujería han sido reconocidas por sus conocimientos extraordinarios y también por su habilidad de ver el futuro.

Por otra parte, han surgido numerosas y diferentes posiciones críticas que entienden a las brujas como una metáfora de resistencia femenina encarnada en mujeres que viven de una forma alejada de lo convencional, al margen de la sociedad patriarcal y sus normas, y que fueron perseguidas y castigadas por ello. Según Justyna Sempruch (2008), las revisiones de la bruja han enfatizado la representación de la mujer como víctima, una reconfiguración como una figura mítica de “supermujer” o una recreación de lo monstruoso femenino. Diana Purkiss (1996) busca proporcionar una visión feminista positiva del folklore de las brujas, pero no contradice directamente otras perspectivas. Purkiss considera que la brujería permitió a estas mujeres ejercer un poder que antes les había sido negado y la utilizaron para expresarse en una época

en la que las mujeres tenían muy poca influencia en una sociedad predominantemente masculina.

Otras interpretaciones, sin embargo, reclaman una identidad femenina más tradicional y celebran a la bruja como la esencia de lo femenino, asociada con la naturaleza, poniendo énfasis en poderes como el de dar a luz. Barbara Ehrenreich y Deirdre English (2010) recuperan a la bruja como la mujer sabia que se dedicaba a la curación a través del conocimiento de las hierbas y que suponía una amenaza para la iglesia y el estado. Por otra parte, Mary Daly considera a la bruja como la protagonista de una historia de mujeres que ha sido olvidada y reivindica su figura como una mujer poderosa y liberada "whose physical, intellectual, economic, moral, and spiritual independence and activity profoundly threatened the male monopoly in every sphere." (1978: 118). O, siguiendo el argumento de Mona Chollet (2018), la bruja ha renacido convirtiendo lo que fue un estigma en un símbolo de fuerza femenina. No en vano, y tal y como nos recuerda Christina Lerner, la bruja es "a feminine being, an adult who does not submit to the masculine idea of what constitutes correct feminine behavior: (...) She has the power of the word, to defend herself or to curse" (1984: 84). En cualquier caso, este retorno de la figura de la bruja, y la riqueza y variedad de las posiciones en cuanto a estudios sobre el tema han establecido un diálogo que no solo se centra en aproximaciones teóricas, sino que ha favorecido, asimismo, una proliferación de obras artísticas y literarias en torno al mundo de las brujas.

3. BRUJAS Y JÓVENES ADULTOS

En la actualidad, es evidente que las brujas están de moda y se perfilan como uno de los roles femeninos más atractivos y misteriosos. Autores como Sheldon Cashdan destacan que su encanto reside en su capacidad de inclinar la balanza a favor del bien o del mal y su poder para alterar el destino de los mortales, llegando a calificarla de "diva of the piece" (1999: 30). La atracción que suscitan estas "divas" no se limita a la producción artística y cultural destinada a un público adulto: el personaje de la bruja ha florecido de forma ostensible y en un contexto global dentro de las novelas, series y películas para jóvenes adultos. En palabras de Kathryn James: "Young adult readers, poised between childhood and adulthood, have proven especially receptive to the Gothic's themes of liminality, monstrosity, transgression, romance, and sexuality (2009: 116). En estas obras, enmarcadas a menudo en el mundo de lo sobrenatural y de la magia, las brujas ocupan una posición prominente³. Autores como John Stewig subrayan la tendencia a que estos personajes cobren una importancia crucial y se coloquen en el centro de la trama:

Wise/witch woman is one of the most interesting stock figures in recent fantasy writing for preadolescent readers. [...] There are in such fantasies complexly developed, recurring characters [...] either at the plot's center or at least as an important operative to get the plot going (1995: 119).

En numerosas ocasiones, estas obras retratan personajes que son, al mismo tiempo, muchachas normales y jóvenes brujas con poderes mágicos, y cuyas historias ofrecen una aproximación al mundo de la adolescencia a través de imágenes de

la brujería para plasmar una imagen reconocible de la identidad y el desarrollo adolescente.

Estudios como el de Nickianne Moody profundizan en esta relación entre brujería y pubertad, en lo que define como “teenage witch convention (...) a fictional construct of the 1990s. It does have precedents, but the unique character of the form at the end of the twentieth century is its use across media and genre” (2005: 57).

Moody considera que el creciente número de estas representaciones señala el interés cultural de usar la fantasía para desafiar y subvertir las normas sociales. A su vez, afirma que estas narrativas están estructuradas en torno al elemento fantástico en tanto que éste anima a cuestionar lo familiar y admite la oposición al orden establecido. Sin embargo, también subraya un carácter formuláico en la representación de problemas convencionales e insiste en que el uso correcto del poder se centra en el ámbito de lo doméstico. En líneas similares se expresa Alison Waller, argumentando que las brujas son devueltas “firmly back into domesticity and reality as soon as they have become comfortable with their magic” (2004: 85), aún reconociendo que sus habilidades mágicas “open up mystical possibilities of empowerment, fulfilment, and sexuality” (2004: 85). Igualmente, Rachel Moseley expresa sus reservas acerca de esta convención. Aunque admite su capacidad de reflejar problemáticas contemporáneas que surgen en torno a la conjunción de poder y género, concluye enfatizando cómo nos enfrentamos a una historia convencional en la que la diferencia y alteridad termina contenida en el ámbito de lo doméstico y lo familiar: “power, danger and difference safely contained on the spectacular surface of the text. The glamour of the teen witch may well be both a sequinned corset and a glittering prison” (2002: 422).

4. LA BRUJA Y EL MONOMITO

A primera vista, “La guerra de las brujas” se presenta como una contribución más, aunque pionera dentro de las letras españolas, a este tipo de novela para adolescentes, ya que nos ofrece una historia de desarrollo femenino enmarcada en el mundo de lo oculto y lo sobrenatural. No obstante, Maite Carranza se desvía de la convención y usa un método ecléctico y selectivo a la hora de escribir sobre brujas y magia. De este modo, la trilogía recoge algunas de estas convenciones de la literatura juvenil para crear una imagen reconocible y convincente de la adolescente Anaíd, pero la enriquece y complica añadiendo una variada iconografía del mundo de la brujería.

Debemos recordar que la brujería no es un concepto unificado, y las brujas de Maite Carranza practican un variado compendio de sus versiones tanto míticas como modernas. La trilogía gira en torno a las Omar y las Odish, dos grupos de brujas tan antiguos como la propia Tierra, descendientes de la madre O y enemigos irreconciliables. Las brujas Omar muestran rasgos reconocibles de la brujería moderna o *Wicca*. Sus clanes están en sintonía con la naturaleza y el cosmos, de tal manera que cada uno de ellos se asocia con un animal, que es su tótem, al tiempo que muestran una especial afinidad a uno de los elementos de aire, tierra, agua y fuego. Las Omar transmiten su sabiduría de generación en generación a través de la línea materna.

Y, aunque las novelas de Carranza no hacen ninguna referencia directa a la brujería moderna, conservan algunos de los aspectos importantes de estos sistemas de creencias. Como ya hemos mencionado, Diane Purkiss (1996) ha teorizado sobre una construcción de la brujería en un tono feminista que se apoya en ciertos mitos e historias de brujas. Esta construcción de la imagen de la naturaleza de estas mujeres parece haber inspirado a Carranza, quien representa a las brujas de los clanes Omar como mujeres independientes y poderosas, sin tomar en cuenta las connotaciones negativas de la brujería que asocian a las brujas con los actos malévolos de la magia. Las heroínas Omar de la trilogía encuentran su libertad, poder y fuerza en sus identidades mágicas, pero al mismo tiempo no abandonan su condición de hijas, hermanas, estudiantes, médicas o bibliotecarias. Las protagonistas de “La guerra de las brujas” son descritas como mujeres normales que poseen poderes extraordinarios que ponen al servicio de los demás y bajo ningún concepto deben ser utilizados en su propio beneficio. De igual forma, las consecuencias del uso de la magia negra y el abuso de poder se representan en la figura de las Odish, quienes encarnan los rasgos más siniestros y crueles de la bruja.

Al contrario que sus hermanas Omar, las Odish no dudan en utilizar la magia para sus propios fines lucrativos. Hambrientas de poder, han logrado la inmortalidad asesinando y bebiendo la sangre de inocentes bebés y niñas Omar que aún no han sido iniciadas. Las Odish personifican las facetas más oscuras de la bruja, las que se originan de los miedos del cristianismo a lo demoníaco y a la unión con el diablo, y que fueron recogidas durante la caza de brujas que tuvo lugar entre los siglos XIV y XVII en libros como el infame *Malleus Maleficarum*⁵. Asimismo, la representación de las Odish no esconde la influencia de narraciones clásicas de bellas y peligrosas hechiceras como Circe y Medea, figuras como Lilith³ o antiguas deidades mesopotámicas como Astarté o Baalat. Las Odish se constituyen en la otra cara de la bruja, la hermosa y poderosa mujer de naturaleza seductora a la par que traicionera, pero que posee el poder de llevar a cabo lo imposible.

Las Omar siempre han vivido ocultándose de las brujas Odish y esperando a que se cumpla la profecía de Oma, que augura la llegada de la elegida destinada a poner fin a las disputas entre los clanes tras iniciar una guerra cruel y encarnizada. La historia arranca en el momento en que todos los signos apuntan a que la llegada de la elegida se acerca y tanto las Omar como las Odish deben prepararse para la gran batalla que decidirá la supremacía de unas a través de la completa destrucción de las otras. Sin embargo, el enfrentamiento entre los dos grupos de brujas y la magia están intrínsecamente ligados a la existencia y los problemas de la adolescente Anaíd. En consecuencia, *El clan de la loba*, *El desierto de hielo* y *La maldición de Odi*, son, al mismo

3 Existen numerosos mitos y leyendas acerca de la figura de Lilith. Los mitos rabínicos de Lilith parecen relacionarse con la diosa sumerio-babilónica Belili. En otra versión del mito, ella fue la primera esposa de Adán. Lilith es mas conocida hoy en día como un demonio nocturno que supuestamente vuela en busca de los niños recién nacidos, ya sea para secuestrarlos o estrangularlos. Para más información ver Dame, E., Rivlin, L., & Wenkart, H. (1998): *Which Lilith?: Feminist writers re-create the world's first woman*, Northvale, N.J, Jason Aronson.

tiempo, una historia sobre el pasado de una familia, el amor, el odio y la sangre que une a madres e hijas. Y, sobre todo, es la historia de Anaíd, una adolescente que, con sus inseguridades y sus ilusiones cotidianas, descubre el significado oculto de palabras adultas como lealtad, compromiso o amor.

De esta manera, la trilogía se convierte en su viaje literal y metafórico en busca de su destino y el proceso de madurez que conlleva, lo que Sheldon Cashdan define como “the journey to the center of the self” (1999: 31). Cashdan parte de la idea de Joseph Campbell, quien explora la teoría de que diferentes y conocidos mitos procedentes de todas las partes del mundo y que han sobrevivido durante miles de años comparten una estructura fundamental, que Campbell define como “monomyth”. En una popular cita de la introducción a su obra *The Hero with one Thousand Faces*, Campbell sintetiza el significado del término:

A hero ventures forth from the World of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his Fellow man (1968: 23).

Campbell esculpe su imagen del ciclo monomítico del héroe a partir de una gran variedad de fuentes que abarcan desde los cuentos de los hermanos Grimm a los Upanishad⁴. Es interesante notar que Campbell se refiere específicamente al héroe masculino. El papel que juega la mujer en el monomito es, cuanto menos, controvertido:⁵

And when the adventurer, in this context, is not a youth but a maid, she is the one who, by her qualities, her beauty, or her yearning, is fit to become the consort of an immortal. Then the heavenly husband descends to her and conducts her to his bed—whether she will or not. And if she has shunned him, the scales fall from her eyes; if she had sought him, her desire finds its peace. (1968: 118)

Agregando a lo anterior, Campbell sugiere que el viaje del héroe se perfila de forma diferente para ambos sexos en tanto que “the male body lacks that recall to nature, to the female nature, that there is automatically in the female body” y esa diferencia se extiende al plano mítico: “woman as receptive dreamer, man as active warrior” (2004: 147). Sarah Nicholson analiza las teorías de Campbell y su problemática desde una perspectiva feminista y admite que esta tensión no está restringida a la obra de Campbell:

At root level even the term ‘heroine’ is problematic. ‘Other’ to the hero, it can oddly connote a certain weakness and vulnerability as much as it expresses strength. [...] Almost always defined by her sexual difference, almost always. In contrast or relation to the active hero, she ‘represents’

4 Podemos encontrar mitos de la Antigua Grecia, Roma, Persia, Melanesia y Corea; antiguas leyendas celtas, historias de la Biblia; textos judíos, budistas e hindús; historias del Corán y antiguos cuentos chamánicos, o textos de Shakespeare y Joyce.

5 Recordemos que solamente dos etapas de las detalladas por Campbell están descritas en términos de un papel femenino y resultan en cierto modo condescendientes. Una de estas etapas es “The Meeting with the Goddess” (Campbell, 1968:109), donde el héroe descubre el amor en forma de alma gemela o reminiscente de una metáfora de amor maternal. Estas mujeres no son compañeras, aliadas o iguales, sino figuras que deben protegerse e incluso adorarse en un pedestal. La siguiente etapa, “Woman as Temptress, (Campbell, 1968:120) muestra al héroe enfrentado a una poderosa tentación que amenaza con apartarlo de su camino y de la realización de su destino y que suele estar personificada en la figura de la mujer tentadora.

something for him: it is she who waits (Penelope), she who is to be rescued (Andromeda), she who receives (Mary), she who is abducted (Persephone). (2011: 191)

En términos similares se expresa Valerie Frankel al afirmar que el viaje del héroe ofrece una forma injusta y desequilibrada de ver la vida y apunta que, en la sociedad actual, las mujeres oprimidas por los monomitos solo tienen dos opciones: “Be the helpless princess sobbing for rescue, or be the knight, helmeted and closed off in a cubicle of steel, armored against the natural world, featureless behind a helmet” (2010: 3). Sin embargo, las protagonistas de “La guerra de las brujas” reescriben el ciclo descrito por Campbell para reformular la figura de la heroína y mostrar que su auténtica meta no es el heroísmo y tampoco ser el premio del héroe. La trilogía busca recuperar una serie de figuras femeninas inteligentes y creativas, bondadosas y malvadas, y que no son meramente invenciones destinadas a incrementar la consciencia de lo femenino, sino que siempre han existido, oscurecidas por la historia de héroe, aunque son igualmente antiguas y universales.

En contraste con los argumentos expuestos, la historia de Anaíd explora al tiempo que subvierte el monomito a través del viaje de la heroína universal alterando las nociones populares de la niña pasiva e indefensa. Al igual que el héroe de Campbell, Anaíd busca la iluminación y fuerza a través de una búsqueda plagada de difíciles pruebas que conducen a la muerte simbólica. En lugar de una espada, ella maneja su vara y su atame o daga ritual, y persigue dominar el poder que reside en el cetro de la madre O. Sólo después de haber derrotado su lado oscuro, la bruja Odish que forma parte de su alma, la joven puede llegar a la madurez y al conocimiento de sí misma.

En *El clan de la loba*, Anaíd es una jovencita apocada que ha vivido siempre a la sombra de su atractiva y exuberante madre, la pelirroja y desinhibida Selene. Anaíd anhela parecerse más a ella y así conseguir la atención de Roc, de quien está secretamente enamorada. Por lo tanto, Anaíd se presenta al principio de la trilogía como una muchacha ordinaria que nunca ha mostrado signos de poseer una cualidad extraordinaria que la distinga del resto. Ella misma se define como: “Anaíd Tsinoulis. La enana sabelotodo. La empollona” (2005: 12).

La súbita desaparición de Selene, una serie de pesadillas y la constatación de que las amigas de Selene esconden algo sobre su desaparición provoca la aceptación de Anaíd de lo que Campbell define como “the call to adventure” (1968: 49), que no es otra que la determinación de encontrar a su madre, momento que cambia su vida dramáticamente al revelarse que Anaíd es una bruja, al igual que lo es su madre y al igual que lo fue Deméter, su abuela.

La antes callada niña se transforma en una bruja a través de la ceremonia en la que recibe su vara y su atame pero son, sobre todo, sus propias palabras las que completan su transformación de simple adolescente a su nuevo estatus. Así, tras su iniciación, la tímida Anaíd se ha convertido en: “Anaíd, hija de Selene, nieta de Deméter, de la tribu escita, del clan de la loba, del linaje de las Tsinoulis” (Carranza, 2005: 80), y como apunta Campbell “has summoned the hero and transferred his spiritual center of gravity from within the pale of his society to a zone unknown” (1968: 48). Anaíd es

ahora aconsejada por las brujas más experimentadas, las jefas de los clanes Omar, que ponen a su servicio todo su conocimiento, ya que a la constatación de que es una bruja, debe sumarse el hecho de que, contra todo pronóstico, es ella y no Selene la elegida de la profecía de Om, la que gobernará el cetro del poder. De esta manera entra el juego lo que Campbell describe como “Supernatural aid” (1968: 69), una serie de figuras protectoras que proporcionan al héroe la ayuda necesaria para los peligros que va a enfrentar. En consecuencia, Anaíd aprende el arte de la transformación de manos de Valeria, la poderosa matriarca del clan del delfín, el arte de la lucha a través de Aurelia, la más aguerrida luchadora del clan de la serpiente, y aprende cómo transformarse en pájaro de la mano de Cornelia, matriarca del clan de la corneja, de tal modo que Anaíd es capaz de controlar todos los elementos y aunar la fuerza para enfrentarse a lo que Campbell denomina “the crossing of the first threshold” (1968: 77), cuya guardiana es la poderosa Odish Salma. La ayuda de otra Odish, Cristine Olav, La dama de Hielo, resulta determinante para vencer y lograr rescatar a Selene del mundo opaco. Citando una vez más a Campbell:

The adventure is always and everywhere a passage beyond the veil of the known into the unknown; the powers that watch at the boundary are dangerous; to deal with them is risky; yet for anyone with competence and courage the danger fades (1968: 82).

Y, sin embargo, la adquisición de la magia no va acompañada de la adquisición de madurez. Esto se hace evidente en hechos como que Anaíd oculta al resto del Coven que puede comunicarse con los espíritus, o el uso de sus poderes para llenar de granos la cara de Roc y Marion, su rival. Empero, la importancia de su iniciación como Omar y su condición de elegida es mental y social al tiempo que física, de forma que Anaíd encuentra que sus poderes la colocan en una posición más estable y satisfactoria en relación con los demás, y es que como explica Cashdan, “The crossing of the threshold leads to unexpected pleasures” (1999: 33). De este modo, Anaíd se acerca a Roc y deja de sentir celos de Marion porque ahora es capaz de reinventarse a sí misma de una manera más segura y atractiva. En suma, sus transformaciones tanto en bruja como en elegida son dos procesos en los que Anaíd pasa de la incertidumbre a la seguridad, de la exclusión a la confianza en su identidad dentro de una estructura social.

No obstante, cualquier iniciación requiere una serie de trabajos: “the hero, instead of conquering or conciliating the power of the threshold, is swallowed into the unknown and would appear to have died” (Campbell, 1968: 74). Este popular tema enfatiza la lección de que el paso del umbral significa para el héroe el acto de volver atrás, de nacer de nuevo. Así, *El desierto de hielo* supone una gran parte del aprendizaje de Anaíd a través de la historia de su madre, Selene, y de las circunstancias que rodearon a su propio nacimiento. Anaíd debe enfrentarse a una serie de desafíos que se interponen en su camino y que debe superar para cumplir su destino como elegida. La misión de la adolescente es aprender a controlar el cetro de poder y descender por el camino de los muertos para lograr destruir a Baalat, la poderosa Odish nigromante que desea hacerse con el cetro a cualquier precio. Y, asimismo, nos encontramos ante un viaje interior en el que Anaíd debe enfrentarse a la parte oscura de sí misma, lo que es denominado por Campbell como “the road of trials” (1968: 97), una etapa en

la que aparecen las tentaciones que pueden llevar al héroe a desviarse e incluso a abandonar su misión: “once having traversed the threshold, the hero moves in a dream landscape of curiously fluid, ambiguous forms, where he must survive a succession of trials” (1968: 97). En el caso de Anaíd, es la constatación de su naturaleza dual de Omar y Odish, al aprender que es hija de Gunnar, el único brujo Odish, creado para concebir a la elegida, y que su abuela es Cristine Olav, la Dama de Hielo, una de las más peligrosas y poderosas brujas Odish, a la que deberá desafiar y vencer finalmente si quiere controlar el cetro y ganar la guerra.

De forma más significativa, Anaíd debe luchar con sus impulsos adolescentes. Como afirma Cashdan, “the danger is forbidden desire” (Campbell, 1968: 33), y los deseos prohibidos de Anaíd se materializan en su añoranza por Roc y su anhelo por poseer el cetro de poder, el cual aún no puede dominar. De este modo, si la iniciación de la joven representa la afirmación de su identidad, *El desierto de hielo* supone la caída en la tentación que subyace en el poder y el dilema de Anaíd, quien debe elegir entre la seguridad y los códigos de su madre, y por extensión su familia y su Coven, o el acceso a través de la magia Odish a experiencias que abren innumerables posibilidades místicas de poder, realización y seducción. Es decir, Anaíd debe elegir entre su naturaleza Omar y su naturaleza Odish y hacer frente a su lado oscuro, motivo que se desarrolla en profundidad en *La maldición de Odi*.

Así, en la última parte de “La guerra de las brujas”, Anaíd se deja llevar por su deseo de estar con Roc y su ansia por poseer el cetro. El desenlace de la guerra se acerca y Anaíd se abandona a sus impulsos de tal modo que se hace necesario recordarle su propia humanidad. La batalla final se decidirá en base a Anaíd y el bando que decida apoyar:

This is the center point of the journey. All the previous steps have been moving in to this place, all that follow will move out from it. For the transformation to take place, the person as he or she has been must be “killed” so that the new self can come into being (Campbell, 1968: 74).

Es precisamente aquí donde encontramos una importante diferencia con los pasos descritos por Campbell. En gran parte debido al punto de vista histórico de su análisis, su modelo del viaje del héroe describe un personaje que está construido en base a decisiones y valores que son mayoritariamente masculinos. En consecuencia, el monomito de Campbell nos muestra a menudo cómo el héroe abandona su casa y su familia, en ocasiones durante años, para llevar a cabo su tarea. Asimismo, lucha con sus adversarios en solitario, y en numerosas ocasiones la valentía va acompañada de un deseo de gloria personal o la búsqueda de aceptación por parte de una figura paterna, de autoridad e incluso de los dioses. En contraste, la búsqueda de la identidad que subyace en el viaje de la bruja Anaíd-de la heroína- revela decisiones icónicas y diferentes valores presentes en la vida de las mujeres.

5. LA BRUJA COMO HEROÍNA

La trilogía despliega a través de sus personajes una serie de opciones que se encuentran en el centro de la identidad femenina y que no aparecen en sus homólogos

masculinos. Precisamente la historia de la elegida está tejida en torno a conflictos generacionales, entre Anaíd y Selene, pero también entre Selene y su madre Démeter. Estos conflictos se observan también entre las jóvenes Omar, que buscan rebelarse a las rígidas tradiciones por las que se rigen sus clanes. De esta manera, las Omar se debaten entre el deber como bruja y los sueños de llevar una vida normal. La decisión de cuándo tener hijos, o la decisión de tenerlos o no, y la dificultad de equilibrar un trabajo y sus obligaciones con el clan y su familia son desafíos que definen la vida de estas mujeres de una forma que no sucede en la de los hombres.

Además, este modelo se aleja de alguno de los efectos involuntarios del monomito. La inclusión de otros personajes en el viaje reduce el riesgo de que los hombres sean ignorados o adquieran un rol minimizado en la historia de la heroína y evita el impacto negativo que tiene en las mujeres el viaje del héroe. Todas estas historias se entrelazan con la historia de la heroína y forman parte de su viaje de tal modo que el valor de su familia, amigos y relaciones sentimentales es de una importancia crítica a la hora de cumplir su destino.

Por lo tanto, Anaíd emprende su viaje como parte de un equipo, en contraste con la icónica figura del héroe solitario, y al final de su viaje, tras haberse convertido en la elegida maldita por Om, cambia su objetivo y motivaciones para proteger a los que ama, renunciando a sus sueños de gloria y poder y a su propia supervivencia. Igualmente, es finalmente la presencia de estos aliados la que sella el destino de Anaíd a través del apoyo de sus amigas Clodia y Dácil, el cariño de Roc, la abnegación de sus padres Selene y Gunnar, el sacrificio de la valiente Sarmik y la inesperada renuncia al poder y la inmortalidad por amor a su nieta de La dama de Hielo.

Como hemos mencionado anteriormente, los valores y las historias del pasado se encuentran relacionados de forma inextricable con una serie de visiones negativas de la mujer. La perspectiva de Carranza, por el contrario, se vale de estas historias del pasado para centrarse en el presente y en el futuro, de forma que crea una serie de personajes femeninos que modelan e influyen en el viaje de la heroína.

Al mismo tiempo, la trilogía destaca la significación de la bruja como alternativa a la figura del guerrero al tiempo que muestra el potencial de subvertir la negatividad del sentimiento de “no pertenencia” y acercarlo al “sentimiento de pertenencia” de forma que puede considerarse como una figura de negociación cultural. Como nos recuerda Katharine Hodgkin, las brujas ven y experimentan de una forma diferente al resto: “something that is neither seen nor experienced by others, that put their perceptions at odds with those of others around them” (2001: 222). Además de sus habilidades mágicas, Las brujas de la trilogía muestran una abierta resistencia a las actitudes patriarcales, pero también sugieren la necesidad de resistir a la clásica oposición binaria entre hombres y mujeres y la polarización entre el mundo empírico y el mundo mágico. Por lo tanto, “La guerra de las brujas” revela una evolución en el concepto de la convención de la bruja adolescente y acerca esta figura al concepto de “hybridity” desarrollado por Homi Bhabha (1994), con el que describe el espacio alternativo en el que se enmarcan las culturas. Este espacio, “third space” (1994: 2011) se constituye

en un lugar de hibridez y ambivalencia que presenta una amenaza continua para la permanencia del significado y, por lo tanto, para las estructuras binarias de poder y conocimiento. Bhabha defiende que la exploración y uso de la hibridez permiten la subversión y la renegociación de estos sistemas hegemónicos. Mientras Bhabha se centra en la teoría postcolonial y, sobre todo, habla de mezclas de culturas en el mundo globalizado, coincido plenamente con Karin Beeler cuando afirma que es un concepto efectivo a la hora de describir un espacio de mediación para grupos marginalizados y a mujeres “who subvert the binary concepts of “normal” vs “mad”, reason vs intuition through their unusual powers” (2008: 15).

Las brujas están conectadas a una forma de conocimiento que no guarda relación con la línea de pensamiento predominantemente masculina. Si bien es cierto que la imagen estereotípica que tenemos de la bruja es más bien una construcción cultural, un producto de la fantasía masculina que se ha abierto camino en la conciencia cultural común, al revelar el proceso de cómo se crea una bruja, surge un nuevo modelo de heroína constituido por la deconstrucción de la bruja y su consiguiente reconstrucción. Es un proceso semiótico que se aparta de los supuestos culturales y preconcepciones acerca de esta figura y reconstituye una nueva comprensión sobre ella. La brujería se revela, así, como un poder femenino, un proceso de maduración, un símbolo del desarrollo de la sexualidad, y una habilidad potencialmente peligrosa. En otras palabras, la trilogía recurre a ideas acerca de la brujería como un discurso acerca de la femineidad asociada con la naturaleza al tiempo que inscribe el estereotipo de la bruja malvada para presentar el espacio negociado entre estas dos representaciones.

Igualmente, podemos apreciar una identidad tanto femenina como feminista en su personaje central, dentro de lo que podemos calificar de discurso postfeminista, de acuerdo con la definición de Charlotte Brunsdon, que define a la mujer postfeminista como “neither trapped in femininity (prefeminist), nor rejecting of it (feminist) She can use it” (1997: 85-86). Por consiguiente, Anaíd aparece como una adolescente que depende de la identidad tradicional feminista de la bruja, al tiempo que la rechaza. Su identidad de bruja adolescente refleja la relación cambiante entre mujer y poder que se desprende de la propia palabra “bruja”, a través de su preocupación con la producción y control de lo que significa para ella su identidad femenina.

Anaíd Tsinoulis ofrece una representación de poder femenino, cuya magia le proporciona la capacidad de negociar su mundo de problemas adolescentes al tiempo que considera temas como el deseo de independencia y el desafío a la autoridad. “La guerra de las brujas” insiste, igualmente, en las dificultades de poseer ese poder y usarlo de la forma correcta, ser capaz de esconderlo a los ojos de los no iniciados y aceptar las consecuencias de su mal uso. Por otra parte, Anaíd es capaz de comunicarse con los espíritus, de forma que tiene acceso tanto al mundo de los vivos como al de los muertos, viaja al pasado, de manera que posee el conocimiento de lo que ya ha acontecido y puede descifrar las profecías que desvelan el futuro. Recibe crípticos mensajes de figuras animales como la madre loba. No solo acepta nuevas formas de ver, sino que anima a otros a hacerlo. Además, en su papel de heroína, ayuda y salva a otros en el proceso. Este singular espacio de hibridez le permite a la heroína incurrir en

contradicciones, por lo que puede llegar a tomar el rol de “antiheroína”. Recordemos que Anaíd es capaz de ayudar a los demás, pero su inestabilidad e inexperiencia hace que las Omar la consideren peligrosa.

Por consiguiente, Anaíd lucha continuamente con un afán de reconciliar los anhelos convencionales de una joven adolescente con las responsabilidades de ser una poderosa mujer con una misión que llevar a cabo. Anaíd quiere mantener una relación con Roc, ir a fiestas, salir de compras, pasar tiempo con sus amigos y controlar el cetro de poder para salvar al mundo de la amenaza de las Odish. En definitiva, Anaíd lo quiere todo, quiere renegociar lo que implica ser una mujer adolescente y busca encontrar un nuevo espacio.

Anaíd no es la única que se encuentra en este nuevo espacio de negociación e hibridez y es capaz de mediar entre diferentes mundos y experiencias. Las brujas Omar diluyen la frontera entre el mundo científico y las experiencias místicas o sobrenaturales. Karen combina su profesión médica y sus poderes para potenciar su habilidad como sanadora. Valeria domina el arte de la transformación en animales acuáticos al tiempo que es una reputada bióloga. Clodia se sirve tanto de sus poderes de adivinación como de foros de Internet para conseguir información. Incluso la Odish Baalat trata de llegar a Anaíd a través de mensajes de texto y de correos electrónicos. Así pues, estas mujeres con poderes extraordinarios subvierten los sistemas establecidos de conocimiento y ofrecen una forma viable de acercar ciencia y telecomunicaciones al mundo de lo místico y lo sobrenatural.

Por otra parte, la figura de la bruja en las novelas analizadas representa un amplio abanico de mujeres: adolescentes, mujeres solteras, madres y abuelas. En otras palabras, no se encuentran limitadas a una sola generación, como sucede en otras novelas sobre brujas adolescentes. En consecuencia, esta representación de la bruja es capaz de conectar con mujeres de toda edad y condición, al tiempo que admite y preconiza diferencias generacionales y culturales, ocupa y celebra su espacio de hibridez y dirige su diferencia para conectar con otros, especialmente con aquellos que también son diferentes.

6. CONCLUSIÓN

En definitiva, estas novelas se pueden considerar como una exposición de las tensiones existentes a la hora de articular el concepto de heroína en un contexto postfeminista. “La guerra de las brujas” lleva a cabo una recontextualización de las diferentes versiones de la bruja a través de un nuevo prisma que admite y comprende las complejidades y contradicciones inherentes a la propia representación del personaje. Maite Carranza reivindica una dimensión que a menudo es ignorada y se resiste a las interpretaciones reduccionistas o de absoluta victimización femenina o de la imposibilidad de conjugar poder y libertad, a la par que critica y celebra nuevas manifestaciones que reflejan las complejidades de la(s) identidad(es) femenina(s).

Desde personajes de ficción como la propia Anaíd, a personajes históricos como La Condesa Sangrienta, pasando por deidades como Balaat, la trilogía recupera una historia de mujeres que brinda infinitas posibilidades a la mujer adolescente. La trilogía ofrece diversas imágenes femeninas con conocimientos fuera de lo común y genera nuevas opciones a la hora de hablar de mujeres, su relación con el poder, el uso que hacen de sus habilidades y la forma en la que negocian tanto la presencia como la ausencia de hombres en sus vidas.

En conclusión, *El clan de la loba*, *El desierto de hielo* y *La maldición de Odi* se inscriben en una tradición de textos que se basan en la magia y la brujería y destacan la atemporalidad y fluidez de la figura de la bruja, que no cesa de ofrecer nuevas posibilidades de representaciones de género, prácticas culturales y relaciones de poder.

BIBLIOGRAFÍA

- Bhabha, H. (2004): *The Location of Culture*, New York, Routledge.
- Beeler, K. *Seers, Witches and Psychics on Screen: An Analysis of Women Visionary Characters in Recent Television and Film*, Jefferson, N.C., McFarland Press, 2008.
- Brunsdon, Ch. (1997). *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*, New York, Routledge.
- Campbell, J. ([1949] 1968). *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton UP.
- Campbell, J. (2004). *Pathways to Bliss: Mythology and Personal Transformation*. Novato, CA, New World Library.
- Carranza, M. (2005): *El clan de la loba*, Barcelona, Edebé.
- Carranza, M. (2006): *El desierto de hielo*, Barcelona, Edebé.
- Carranza, M. (2007): *La maldición de Odi*, Barcelona, Edebé.
- Cashdan, S. (1999): *The Witch Must Die: How Fairy Tales Shape Our Lives*, New York, Basic Books.
- Chollet, M. (2019): *Brujas: ¿estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* Barcelona, Ediciones B.
- Creed, B. (1993): *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, Routledge.
- Daly, M. (1978): *Gyn/ecology, the Metaethics of Radical Feminism*, Boston, Beacon Press.
- Dame, E., Rivlin, L., & Wenkart, H. (1998): *Which Lilith? Feminist writers re-create the world's first woman*, Northvale, N.J, Jason Aronson.
- Ehrenreich, B., and D. English. (2010): *Witches, midwives, & nurses: a history of women healers*, New York City, Feminist Press at the City University of New York.
- Frankel, V. (2010): *From Girl to Goddess: The Heroine's Journey Through Myth and Legend*, Jefferson, N.C., McFarland Press.
- Hodgkin, K. (2001): "Reasoning with Unreason: Visions, Witchcraft, and Madness in early modern England" en Stuart Clark (ed.) (2001) *Languages of Witchcraft: Narrative, Ideology, and Meaning in Early Modern Culture*, New York, St. Martin's Press.
- James, K. (2009): *Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature*, New York, Routledge.

- Lara Alberola, E. (2015): "La brujería en los textos literarios: el caso del "Malleus Maleficarum"" *Revista de Filología Románica*, 32. 1, 2015, 41-65.
- Lara Alberola, E. (2016): "Leyendo la brujería: la escritura o reescritura de esta creencia en el Malleus Maleficarum", *Revista De Filología Románica*, 33.2, 167-190.
- Larner, C. (1984): *Witchcraft and Religion: the Politics of Popular Belief*, New York, NY, Blackwell.
- Mackay, C., and H. Institoris. (2009): *The Hammer of Witches: A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*, Cambridge, Cambridge UP.
- Moody, N. (2005): "Modern Apprenticeships for Girls: The Teenage Witch Convention in Young Adult Fiction" en Nickianne Moody y Clare Horrocks (eds.) (2005) *Children's Fantasy Fiction: Debates for the Twenty First Century*, Liverpool, UK, Association for Research in Popular Fictions, 56-74.
- Moseley, R. (2002): "Glamorous Witchcraft: Gender and Magic in Teen Film and Television", *Screen*, 43.4, 403-422.
- Murdock, M. (1990): *The Heroine's Journey*, Boston, Shambhala Publications.
- Nicholson, S. (2011): "The Problem of Woman as Hero in the Work of Joseph Campbell", *Feminist Theology*, 19.2, 182-193.
- Purkiss, D. (1996): *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*, New York, Routledge.
- Sempruch, J. (2008): *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*, West Lafayette, Purdue UP.
- Stewig, J. (1995): "The Witch Woman: A Recurring Motif in Recent Fantasy Writing for Young Readers", *Children's Literature in Education*, 26.2, 119-133.
- Waller, A. (2004): "'Solid All the Way Through': Margaret Mahy's Ordinary Witches", *Children's Literature in Education*, 35: 1, 77-86.

[Estudios]

ALUSIONES, ELUSIONES E ILUSIONES DE LÁZARO DE TORMES¹

LÁZARO DE TORMES' ALLUSIONS, ELUSIONS, AND ILLUSIONS

MARCOS GARCÍA PÉREZ

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Desde que Claudio Guillén propuso el silencio como elemento constructivo del *Lazarillo*, el tema rara vez se ha recuperado, por lo que es necesario un estudio centrado en cómo la trama de la obra se orquesta en torno a lo que no se dice. Este artículo tiene por objetivo estudiar tres tipos de silencios: las alusiones, las elusiones y las ilusiones que se van encontrando a lo largo de la obra y que juegan un papel fundamental en su interpretación.

Palabras clave: Lazarillo, silencio, alusiones, elusiones, ilusiones.

Abstract

Since Claudio Guillén proposed silence as a constructive element of *Lazarillo*, the subject has rarely recovered, so a study focused on how the plot of the work is orchestrated around what is not said is necessary. This article aims to study three types of silences: allusions, elusions and illusions that are found throughout the work and that play a fundamental role in its interpretation.

Keywords: Lazarillo, silence, allusions, elusions, illusions.

1. SILENCIO E INTERPRETACIÓN EN EL LAZARILLO

Decía Francisco Rico que “[u]na novela tolerable no puede ser sino la artificiosa enunciación de un universo cuyos componentes —igual que en el poema y al revés que en la realidad— estén en sostenida y notoria dependencia mutua” (1982: 143-144). Si se acepta esta máxima como válida —y no veo inconveniente para hacerlo—, la novela anónima *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* se merece todos los calificativos positivos que en los últimos años han llovido en cascada sobre su ser,

1 Universidad Autónoma de Madrid. Correo-e: garpermarcos@gmail.com. Recibido: 09-12-2019. Aceptado: 12-07-2021.

no solo como “novela tolerable”, sino como gran hito literario². Y es precisamente este magnífico manejo de los elementos del relato lo que hace que el anónimo quinientista muestre una economía comunicativa y una riqueza literaria que ha atraído desde siempre a la filología y al estudio de la literatura.

El *Lazarillo* se ha abordado desde múltiples puntos de vista, y el análisis del texto desde diversas perspectivas — historia, teoría y crítica de la literatura, sin olvidar la literatura comparada — ha sido muy fructuoso en cuanto a explicar la obra en su contexto y en sí misma. No obstante, considero que una línea de investigación ha sido poco explorada con respecto a esta novela; me refiero a la que propuso con gran maestría Claudio Guillén (1988), quien sugirió la importancia del silencio en el *Lazarillo* — entendiendo el término en todas sus posibles acepciones —, aunque él mismo solo lo trabajó de soslayo, y pocas y esporádicas veces se ha recuperado el tema en estudios más recientes. Por esto, partiendo de la base de lo intrincado y complejo de la obra — lo cual permite a Lázaro callar diciendo o, en definitiva, confundir al lector con y sin palabras —, trataré de explorar las opacidades interpretativas de la novela quinientista³; esto, en mi opinión, permitirá seguir el camino hacia una explicación coherente del artificio literario que ha llevado a cabo el autor en esta obra, que en tan pocas páginas ha logrado dar tanto de sí; un artificio, al fin y al cabo, que ha permitido que la escueta autobiografía de un humilde pregonero pase por prohibiciones, censuras, añadiduras, siglos, corrientes, etiquetas, críticas y proposiciones de autoría, y que sin embargo siga a día de hoy ofreciendo tanto al lector que se entretiene en la lectura — y reiterada relectura — de sus páginas.

2. ALUSIONES DEL LAZARILLO

En pocas ocasiones se ha dudado de los aspectos que tradicionalmente se han venido atribuyendo al *Lazarillo*, si bien se han manifestado de formas diferentes: para hablar de anticlericalismo, se ha planteado tanto una crítica sutil, de corte erasmista, como una anacrónica conciencia de clases. Para hablar de la crítica social, hay quien ha visto en los tres primeros amos la representación de los estamentos sociales — pueblo

2 Véanse, por ejemplo, las ediciones de Francisco Rico (“... una originalísima manera de ficción” [2011: 159]), Florencio Sevilla (“... la más brillante aportación [del género picaresco] a la novela moderna” [2001: XVII]; “... tan deslumbrante y sibilino experimento novelesco” [2015: 35]), Antonio Rey Hazas (“De ahí la grandeza artística del *Lazarillo*” [2015: 53]) o Alberto Blecha (“... la mejor novela del siglo XVI, a gusto del lector actual” [1974: 46]), por citar algunas de las más autorizadas.

3 No desarrollaré aquí temas como el diseño dialogístico, la narratología, el punto de vista — único, doble, triple o múltiple —, el carácter folklórico, la autoría, la estructura, la autobiografía y demás. Me parece interesante recordarlos, sin embargo, sobre todo para comprender cómo el texto no da puntada sin hilo, ni pone palabra en boca de Lázaro que después no vaya a aprovechar. Remito para ello a otros estudiosos que han tratado estos temas con gran profundidad y acierto: el diseño dialogístico ha sido estudiado principalmente por Cabo (1992) y Sevilla (2001); la narratología por Villanueva (1991: 131-163); el punto de vista por Rico (2000); lo folklórico por Lázaro Carreter (1972: 91-102); los temas de la autoría, la estructura o la autobiografía han sido explicados de muy diversas formas por casi cada crítico que se ha acercado a la obra.

llano, clero y ejército o nobleza —, mientras que otros, en una línea muy parecida, veían un reflejo de la época en general, de la decadencia de la España del Siglo de Oro⁴.

En algunos de los datos que ofrece Lázaro ha habido ciertas discrepancias; por ejemplo en las fechas de “la de los Gelves” (4a)⁵ y de las Cortes de la “insigne ciudad de Toledo” (19a)⁶, así como en la naturaleza del *caso* por el que Lázaro es preguntado⁷.

Y tampoco la ironía del narrador ha dejado a nadie indiferente, pues al fin y al cabo es la encargada de ofrecer las críticas de las que he hablado, así como de crear el humor a través de distintos tipos de situaciones, elemento que tiene una importancia fundamental en la obra. Ironía conlleva, al fin y al cabo, callar cosas, o referir las que no se dicen, y es precisamente el punto que quiero tratar, las alusiones⁸.

Quizás me parezca demasiado arriesgado aventurar la interpretación de posibles alusiones como la del “maestro de pintar panderos”⁹ (18a) o la de los “primeros zapatos” que Lázaro “rompió” en su vida (15b). Empero, sí creo que hay partes del texto que ofrecen la suficiente información como para que el lector reconstruya el resto y capte el mensaje. Estas alusiones son, en este proceso de falta de información, el nivel más leve, en el que el narrador ofrece todos los elementos para interpretar sin problema lo que no se dice. Así, por ejemplo, las expresiones alusivas o metafóricas, como cuando describe al nuevo amante de su madre como “un hombre moreno, de aquellos que las bestias curaban” (3b); la alusión, vagamente ambigua, no obstante, queda resuelta cuando se da la información de forma expresa: para más señas, se llamaba Zaide y, con su madre, dio a Lázaro “un negrito muy bonito” (3b). De nuevo, por cierto, otra alusión, que se interpreta por el contexto, pues este hermano de Lázaro viene “continuando la posada y conversación” (3b)¹⁰. También Lázaro alude a sus artimañas para beber

4 En general, véase la bibliografía que ofrece la obra de Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala (2000: 280) para apreciar la lectura del *Lazarillo* desde su situación histórico-social.

5 Me limito a indicar, al lado de cada cita, el número de página correspondiente entre paréntesis; cito siempre por la edición de Florencio Sevilla Arroyo en su antología, *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia, 2001.

6 Antonio Rey Hazas está convencido de que el doblete es 1520-1538 (2003: 40-41). Manuel J. Asensio sostenía que las fechas eran 1510-1525 (1959: 80).

7 Tradicionalmente el *caso* ha sido entendido como un proceso inquisitorial. Víctor García de la Concha propuso que el *caso* podría ser la pregunta por la ascensión social de Lázaro (1983: 80). Antonio Rey Hazas dio un paso más: “El *caso* [...] es la presunción de honra y la ostentación del ascenso que hace el antihéroe a contrapelo de todo y de todos [...]. Se trata, pues, de un extraordinario caso de honra equivocada: eso le piden que cuente” (2003: 44).

8 Los tres términos que utilizo para la estructuración del artículo, “alusiones, elusiones e ilusiones”, los tomo del artículo de Claudio Guillén (1988), quien realiza una propuesta parecida a la que aquí manejo, aunque yo trato de detallar, matizar y apuntar cosas que él pasó por alto o quizás no dejó del todo explicadas; en definitiva, trato de llevar la propuesta hasta sus últimas consecuencias. He de decir que los tres términos aparecen también en un poema de José Isaacson (2004: 132), aunque desconozco si Guillén tomó de ahí la referencia, o si hay un origen anterior.

9 Véanse Antonio Rey Hazas (2015: 151) y Rodríguez y Billat (1995), entre otros.

10 Es alusión en tanto que, confrontado con otros elementos del texto, no hay otra explicación para que la “posada y conversación”, mediante la cual su madre se queda embarazada, no implique relaciones sexuales.

vino, dando “un par de besos callados” (4b) a la jarra. Otras veces Lázaro nos avisa expresamente de que suprime información, pero las palabras que acompañan a la advertencia de silencio no dejan lugar a dudas: “Mas, por no ser prolijo, dejo de contar muchas cosas, así graciosas como de notar” (5b); y estas cosas que Lázaro deja de contar están avisadas antes del cuento de las uvas, así como también está adivinado el objeto aludido: “Y, porque vea Vuestra Merced a cuánto se estendía del ingenio deste astuto ciego, contaré un caso de muchos que con él me acaescieron, en el cual me parece que dio bien a entender su gran astucia” (6a). Si Lázaro calla otros episodios, es porque en este ya queda explicado lo que con los otros trataría de exponer: la astucia del ciego.

También me parecen dignas de mención las alusiones a la naturaleza del mercedario, “[g]ran enemigo del coro y de no comer en el convento, perdido por andar fuera”; y, por si no quedara claro el tipo de vida del fraile, Lázaro dice callando: “Y por eso y por otras cosillas que no digo, salí dél” (15b). He ahí el elemento de interpretación: Lázaro se va “por eso y por otras cosillas” que no dice, pero que son, en cualquier caso, de aspecto negativo, como se puede entender por el resultado final. En general, he considerado alusiones con capacidad de reconstruir el significado de forma unívoca aquellas en las que, guiado por los elementos del texto, una lectura literal de las palabras lleve a una incoherencia expresa, mientras que una lectura metafórica de las mismas explica sin trabas lo que sucede en la historia.

3. ELUSIONES DEL LAZARILLO

Visto esto —y dejando de lado muchas pequeñas alusiones humorísticas que se dejan ver en el texto—, me fijaré ahora en el siguiente nivel de opacidad interpretativa, es decir, en las cosas que Lázaro calla, pero para las que no deja pistas en el camino que coadyuven a una interpretación unívoca.

Sucede así con el padre de Lázaro y la de los Gelves. Tras leer las líneas correspondientes, el lector no sabe, por un lado, si Tomé González fue de verdad a la de los Gelves, y si fue de parte de moros o de cristianos. El texto dice: “En este tiempo, se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre” (3a). ¿Quiénes son “los cuales”, los moros o los cristianos que iban en la armada? Al fin y al cabo, su padre “a la sazón estaba desterrado” (3b), con lo que pudo volver a la tierra de su origen. Aun así, Lázaro cuenta la diferenciación de color que hace su hermano: el Zaide, negro; él y su madre, blancos. Con lo cual se supone —así como por su nombre y apellido, y quizás por su cargo de molinero—, que Tomé González era cristiano. Y las suposiciones podrían seguir hasta el infinito, porque el texto no ofrece más información. Más tarde, Antona Pérez, hablando con el ciego, le dice “cómo [Lázaro] era hijo de un buen hombre, el cual, por ensalzar la fe, había muerto en la de los Gelves” (4a). ¿Cuál “de los Gelves”? ¿Miente Antona Pérez al ciego para que se lleve a su hijo?¹¹ Aun cuando

11 Véase Víctor García de la Concha (1981: 11 y 223).

dijera la verdad, el significado sigue oculto: no sabemos qué fe “ensalza” ni de qué bando murió.

Por otro lado, el mismo Lázaro elude en ocasiones cierta información para hacer el relato más interesante¹². Así, aun sabiendo de antemano que vendrían tiempos peores, dice del ciego: “Mas también quiero que sepa Vuestra Merced que, con todo lo que adquiría y tenía, jamás tan avariento ni mezquino hombre no vi” (4b), para después, estando con el clérigo, confesar: “Escapé del trueno y di en el relámpago, porque era el ciego para con éste un Alejandro Magno, con ser la misma avaricia, como he contado. No digo más, sino que toda la laceria del mundo estaba encerrada en éste” (7a). Se podría argüir que el ciego era el más “avariento”, y el clérigo el que encerraba toda la “laceria”, pero por matices que se les puedan dar, no dejan de ser sinónimos, como se puede ver en las penurias que pasa Lázaro, que lo deja claro: “Yo he tenido dos amos: el primero traíame muerto de hambre, y, dejándole, topé con estotro, que me tiene ya con ella en la sepultura” (8a). También podría suponerse que al decir “no vi”, Lázaro se refiere a que hasta aquel momento no lo había visto, es decir, que estaría adoptando el punto de vista de Lazarillo. En cualquier caso, es indudable que el relato habría perdido sin este artificio, es decir, si llegando al ciego, Lázaro dijese que “más avariento y mezquino hombre sí vi”, con lo que el relato subsiguiente sería de relleno para el lector, que esperaría al verdadero mezquino¹³.

4. ILUSIONES DEL LAZARILLO

A través de estos silencios, de los que el *Lazarillo* está colmado, se crean al fin las ilusiones. De nuevo, habría que constatar aquí una gradación, de modo que algunas elusiones darían lugar a un número mayor de posibilidades interpretativas, y otras a un número más escueto.

Así, por ejemplo, sucede con lo ya comentado de los Gelves y las Cortes de Toledo. Si la novela se escribió en una época temprana —hacia 1530, o incluso antes—, entonces no hay duda, al menos para el lector de estos años, o que manejase esta información: el doblete sería 1510-1525. Si la novela, por otro lado, se escribió hacia 1553 —posible primera versión, arquetipo de las cuatro conocidas de 1554—, entonces el artificio literario sería de un pasmoso ingenio: el lector, que conoce los dobletes, sería el encargado de decidir qué incursión de los Gelves sería más grandilocuente, y qué Cortes de Toledo vieron la entrada de “nuestro victorioso Emperador” (19a), donde “se hicieron grandes regocijos y fiestas” (19a). Al fin y al cabo, estos testimonios están proporcionados por Lázaro, de cuyos juicios el lector ya desconfía.

12 Esto está relacionado, por supuesto, con la selección de información por parte del narrador, que tiene muy en cuenta el punto de vista del personaje, y por lo general ordena sus testimonios con gran maestría para darle un carácter literario al relato —a pesar de que el narrador ya conoce la información, la coloca de tal modo que siempre haya un “misterio” que el relato tenga que resolver.

13 Aunque en este caso suceda así, adivinar información no siempre elimina la intriga. En el tratado del escudero, Lázaro advierte: “mas su salida [la del escudero] fue sin vuelta” (14b). A pesar de conocer el lector que el escudero no iba a volver, la intriga no desaparece, sino que aumenta: ahora será Lázaro el que tendrá que lidiar con la vieja y el hombre, y cómo sucederá esto es lo que el lector quiere conocer.

Continúan las ilusiones si el lector se da cuenta en determinado momento de que Lázaro, con toda su profundidad psicológica y su testimonio confesional, no deja de resultar confuso. Algunas veces, cuando se convierte en receptor de sus propias historias, vemos que las interpreta no como moralizantes, sino como jocosas: “con tanta gracia y donaire contaba el ciego mis hazañas, que, aunque yo estaba tan maltratado y llorando, me parecía que hacía sinjusticia en no se las reír” (6b). Se podría entender, sin embargo, que no se ríe de las historias, sino de la “gracia y donaire” con que las cuenta. Como decía Cipión en el *Coloquio de los perros*: “... unos [cuentos] encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos” (Sevilla y Rey Hazas 2010: 262). Pero en yuxtaposición a la jocosidad de algunos episodios, Lázaro —y a veces Lazarillo, más sorprendentemente— elabora algunas consideraciones y reflexiones que, más que de pregonero o de pícaro, son dignas de filósofo humanista: “... dije entre mí: «¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se veen a sí mismos!»” (3b); “No nos maravillamos de un clérigo ni de un fraile, porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto” (3a); “Dios es testigo que hoy día, cuando topo con alguno de su hábito con aquel paso y pompa, le he lástima con pensar si padece lo que aquél le vi sufrir” (13a).

En cualquier caso, Lázaro no deja ver nunca sus pensamientos, o al menos nunca con claridad, contraponiendo, a algunas sentencias claras y concisas, unos silencios que no infunden sino dudas: así sucede en el episodio de las uvas. ¿Quién iba a pensar que Lázaro, que siempre tiene la última palabra, que siempre pone a todo su comentario sarcástico, se iba a callar ante la astucia del ciego? Se ríe de la artimaña, sí, pero ¿indica eso su pensamiento? El silencio de Lázaro, tan típico, por otra parte, de los cuentos didáctico-filosóficos en los que el autor se inspiró para la configuración estructural, deja al lector con ganas del comentario tan quevedesco — osado atrevimiento — de Lázaro: “Reíme entre mí y, aunque muchacho, noté mucho la discreta consideración del ciego” (6a). Y más claro aún en la interpolación de Alcalá: “A lo cual yo no respondí” (5b).

Esto quizás ayude a comprender que Lázaro no es uno, sino muchos. Que la división no se da solo entre Lázaro (narrador) y Lazarillo (personaje), sino que a medida que va creciendo, que va protagonizando distintos cuentos, el pícaro va cambiando: “despierta” con la calabazada del toro, comenta, calla, ríe, llora, se venga, adora, mendiga, despide o es despedido de sus amos. A medida que el lector se acerca temporalmente a Lázaro, Lazarillo “ha quedado presentes sucesiones de difunto”.

Y es así como se urde, magistralmente, el verdadero contenido de la novela: se plaga el texto de alusiones que el lector entiende, que es capaz de reconstruir e interpretar, para después introducir elusiones, vacíos absolutos que el lector, en su falsa seguridad, cree saber interpretar, con lo que crea las sombras, las ilusiones de que el texto da lo que no tiene.

No creo, a todo esto, que el lector deba enfrentarse a una obra con ingenuidad; pero se me hace imprescindible tener en cuenta que la falta de duda metódica da paso

a la falsa seguridad de las “obviadas”, que solo propicia estancamiento e impide que afloren los avances en las investigaciones. Si bien la interpretación tradicional del *Lazarillo* ha predominado desde su aparición hasta hoy en día¹⁴, se hace necesario recordar que el texto solo “deja caer” una posible significación; escribe entre líneas, en el silencio, utilizando el artificio — que he descrito más arriba — de falsa seguridad que atrapa al lector, y que le hace creerse en la indudable verdad. Ya advertía Víctor García de la Concha que la obra “no tolera una descodificación unívoca” y que “presentándose como transparente de intención y proyectado hacia la realidad exterior, apresa en sus propias mallas a quien se propone ahondar y apresar aquélla” (García de la Concha 1981: 259). Antonio Rey Hazas también lo considera así:

... el punto de vista único puede ser fácilmente equivocado [...] pues depende de la situación particular y concreta de cada ser humano. [...] cualquier lector también se puede equivocar, porque el punto de vista individual de todos puede ser engañoso fácilmente, [...]. Luego, la polisemia no excluye el error, porque la vida condiciona la percepción literaria. [...] hace su entrada en la novela la polisemia, con una riqueza de significados que depende del lector, [...] no es explícita, no está expresa en el texto, sino que depende de la lectura (Rey Hazas 2015: 53-54).

Y ya Claudio Guillén (1988: 191) daba la misma — a menudo olvidada — clave: “... son legión [...] las ironías de la inagotable obra maestra que a todos nos convierte, *velis nolis*, en novelistas”. En general, y aunque como lector particular se pueda aceptar una u otra lectura del texto — sobre todo confrontándolo con la realidad histórica en que se inscribe —, no se debe olvidar que la realidad textual es la autoridad mayor. No estoy diciendo — y este falso paso atrás es quizás lo más arriesgado de mi propuesta — que el *Lazarillo* sea susceptible de cualquier interpretación, pues más allá de las fronteras textuales la cantidad posible de interpretaciones es poco menos que infinita; lo que propongo es que Lázaro ofrece un número limitado de posibilidades de explicación que construye con todos los recursos que tiene a mano, y que ha de contemplarse con cuidado si las interpretaciones se disponen sobre terreno firme o sobre vacíos que hayan de tirar abajo la propuesta. Esto, a su vez, constituye una actitud del personaje ante la vida que le ha tocado vivir: frente a la discordante sociedad pre y postridentina, un prisma de alejamiento, de extrañamiento, de jocosidad como filosofía para no derrumbarse; en fin, de engaño, mentira y máscaras como mecanismo de supervivencia.

Para comprobar la gravedad del asunto, cabe preguntarse: ¿qué sucedería si la mujer de Lázaro dijese la verdad? ¿Y si — podría plantear entonces — Lázaro no cuenta su vida para culpar a todos de su situación o incluso para meter a V. M. en el asunto, sino para culpar a la sociedad de estar llena de habladurías y acusaciones vacías? ¿Y si denuncia los límites sociales del honor, no porque sea un “complaciente cornudo”, por decisión propia, sino porque se lo impiden los comentarios de la gente

14 Véase cómo la inclusión en el índice de la Inquisición de 1559 o las versiones del *Lazarillo castigado*, que hicieron aparición por primera vez en 1573, ya nos advierten de que el anticlericalismo de la obra no quedaba tan oculto; también se puede ver en la literatura posterior cómo se entendía la obra. Así, Juan de Luna ya dejaba ver su interpretación al respecto: “El señor Arcipreste se opuso a mi demanda, diciendo, que no era mía [la hija], y para prueba de ello me mostró el libro del bautismo, que confrontado con los capítulos matrimoniales, se veía que la niña había nacido cuatro meses después que yo había conocido a mi muger. Caí de mi asno, en que hasta entonces había estado a caballo, creyendo ser mi hija la que no lo era” (Luna 1975: 126).

que, a la sazón, ya había sistematizado la etiqueta de prostituta para toda mujer que fuera criada de arcipreste o, más aún, que viviera “dentro de las puertas de Toledo”? Alberto Blecua (1974: 31-32) consideraba que Lázaro no se encontraba en la cumbre de toda buena fortuna (y así lo piensa también una buena nómina de críticos); quizás, si al contrario que Blecua, se entiende que la cumbre de la que habla Lázaro no es social, sino, siguiendo al texto, de “fortuna” —igual que la atalaya de Guzmán de Alfarache es moral—, entonces se puede estar de acuerdo con el juicio del pregonero: “cumbre”, al fin y al cabo, significa el lugar más alto posible; y la posibilidad la delimita, como he explicado, la sociedad que le rodea. Y el lector, que conoce las penurias por las que ha pasado Lazarillo, no puede negar que, desde que fue “nacido en el río” —lugar, para más señas, más bajo posible—, nunca la fortuna le había sonreído tanto como en ese momento, sea, o no, con complaciente *ménage à trois*. Ante esta situación, para escoger como válida una interpretación concisa, que comprometa al personaje en una posición concreta, no puede el lector decidirse sin rozar el terreno de la falacia o agarrarse al clavo ardiendo de la supuesta obviedad. Me parecen estas inquietantes preguntas un buen indicador de lo complejo —a la par que fértil— de la narración lazarlillesca. Y es precisamente esto lo que hace el *Lazarillo*: su genialidad no consiste —solo— en la ironía del lenguaje, en los chistes intercalados, sino en su propia construcción como texto de cara al lector.

Lo que he tratado de mostrar en este trabajo no es, creo que queda claro, una interpretación inusual de la obra¹⁵; mi pretensión es mostrar el mecanismo, ya esbozado por Guillén, de que la obra se sirve, siendo así que el texto no deja ver cómo es Lázaro —mera estructura narrativa—, sino cómo es el lector que se atreve a actualizarlo como obra literaria. El proceso continuo de alusiones (proyecciones reales), elusiones (vacíos) e ilusiones (proyecciones ficticias) es un arma de doble filo, que crea seguridad, mediante una suerte de inercia, donde no debería haberla: en definitiva, una obra digna de la más fina ironía socrática.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, A. (2002): “Contra los denigradores de Lázaro de Tormes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50 (2), 427-455.
- Anónimo ([1554] 1974): *La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Castalia.
- Anónimo ([1554] 2011): *La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española.
- Anónimo ([1554] 2015): *La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades*, ed. Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza.
- Anónimo ([1554] 2015): *La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades*, ed. Florencio Sevilla, Barcelona, Penguin.

15 La defensa de posibles interpretaciones “inocentes” ya ha sido realizada por Alatorre (2002) o Cazés Gryj (2017), entre otros.

- Asensio, M. J. (1959): "La intención religiosa del Lazarillo de Tormes y Juan de Valdés", *Hispanic Review*, 27, 78-102.
- Blanco Aguinaga, C., Rodríguez Puértolas, J. y Zavala, I. M. (2000): *Historia social de la literatura española I*, Madrid, Akal.
- Cabo Aseguinolaza, F. (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- Cazés Gryj, J. D. (2017): "Lazarillo de Tormes, ni más sancto que sus vecinos, ni peor hombre que su padre", *Signos literarios*, 13 (26), 136-151.
- Cervantes Saavedra, M. de ([1613] 2010): *Novelas ejemplares II*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Espasa.
- García de la Concha, V. (1983): *Nueva lectura del Lazarillo de Tormes*, Madrid, Castalia.
- Guillén, C. (1988): *El primer Siglo de Oro: estudios sobre género y modelo*, Barcelona, Crítica.
- Isaacson, J. (2004): *Poemas del conocer. Poèmes de la connaissance*, ed. Paul Verdevoye, Beatriz Curia y Alicia Bermolen, Buenos Aires, Corregidor.
- Lázaro Carreter, F. (1972): "*Lazarillo de Tormes*" en *la picaresca*, Barcelona, Ariel.
- Luna, J. de ([1620] 1975): *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, ed. Juan Alcina Franch, Madrid, Juventud.
- Rey Hazas, A. (2003): *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Rico, F. ([1970] (1982): *Primera cuarentena y tratado general de Literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo.
- Rico, F. ([1970] 2000): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.
- Rodríguez, A. y Billat, A. (1995), "Algo más sobre el tratado VI del *Lazarillo*", *Hispanófila*, 113, 11-17.
- Sieber, H. (1978): *Language and Society in "La vida de Lazarillo de Tormes"*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins.
- Sevilla Arroyo, F. (2001): *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia.
- Villanueva, D. (1991): *El polen de ideas*, Barcelona, PPU.

EL CUENTO DE *PITAS PAJAS* EN LA TRADICIÓN ORAL DE GUANAJUATO, MÉXICO: “ESTA ES LA QUE ME CONTARON ASÍ, LIGERITA, CHIQUITA, PERO ES ASÍ”¹

GABRIEL MEDRANO DE LUNA

Universidad de Guanajuato

JOSÉ MANUEL PEDROSA

Universidad de Alcalá

Resumen:

Transcripción, edición y estudio comparado de varias versiones del cuento oral de *Pitas Pajas* que fueron grabadas a una persona de Guanajuato, México, en los años 2018 y 2019. Se analizan también los comentarios del narrador. Y se estudia el cuento en relación con las demás versiones documentadas desde la versión refundida por Juan Ruiz, en el siglo XIV en el *Libro de buen amor*, en varias tradiciones y lenguas. Se estudian diversos fenómenos de poética, de adaptación y de simbiosis con otros cuentos, que se aprecian en los relatos grabados en Guanajuato.

Palabras clave: Juan Ruiz; Libro de buen amor; cuento tradicional; chiste; oralidad; literatura oral de México; literatura oral de Guanajuato.

Abstract:

Transcription, edition and comparative study of several versions of the oral tale of *Pitas Pajas* that were recorded to a person from Guanajuato, Mexico, in the years 2018 and 2019. The narrator's comments are also analyzed. And the story is studied in relation to the other versions documented from the version written by Juan Ruiz (in the fourteenth century in the *Libro de buen amor*) in various traditions and languages. A number of phenomena of poetry, adaptation and symbiosis with other stories are studied, as seen in the stories recorded in Guanajuato.

Keywords: Juan Ruiz; Libro de buen amor; folk tale; joke; orality; oral literature in Mexico; oral literature in Guanajuato.

1 Agradecemos su ayuda y orientación a José Luis Garrosa, Óscar Abenójar, Cruz Carrascosa y David Mañero.

Universidad de Guanajuato y Universidad de Alcalá. Correo-e: gmedranodeluna@hotmail.com; jmpedrosa2000@yahoo.es. Recibido: 18-07-2020. Aceptado: 02-09-2021.

1. LAS TRADICIONES DE UN CUENTO DE RAÍZ ORAL, ENTRE LOS SIGLOS XIV Y XXI

“Hay muchas pláticas sobre eso. Esta es la que me contaron así, ligerita, chiquita, pero es así”. Esta es una de las reflexiones, *metapoéticas* al tiempo que *autopoéticas*, pudiéramos decir, que pronunció el 8 de septiembre de 2018 el anciano don Luis Marín, al hilo de uno de los relatos que acababa de narrar delante de una cámara de video, en su casa del barrio de Marfil, en Guanajuato, México. Meses después, el 28 de junio de 2019, le fueron requeridas más versiones y más explicaciones relativas a ese cuento en concreto, que fueron también grabadas y dieron pie a sustanciosos comentarios suyos.

La experiencia en torno a aquel cuento dejó perplejo a don Luis, porque se trataba de un relato que para él no destacaba en absoluto entre los demás de su extensísimo repertorio: al revés, a don Luis no se le notaba cómodo mientras lo narraba, dado que él tenía en su memoria cuentos mucho más complejos, novelescos y (para él) atractivos, y no entendía la insistencia con que los etnógrafos se interesaban precisamente por aquella anécdota, que (decía él) le había contado un amigo que se refería con ella a una señora, ya mayor, a la que el propio don Luis había llegado a ver; y dado, además, que el muy acentuado sentido de la dignidad y el pudor de don Luis en la relación y en la conversación con los demás (y más cuando estaba siendo filmado) chocaba con el humor un tanto desvergonzado y chocarrero del relato.

Pero para cualquier etnógrafo-filólogo medianamente avezado aquel relato de don Luis Marín sí tenía el valor de una joya, por cuanto que se trataba de una versión del rarísimo cuento que solemos conocer como de *Pitas Pajas*, por causa del nombre que recibía su varón protagonista en la célebre recreación en cuaderna vía que elaboró Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en torno a la década de 1330-1340.

El *Enxienplo de lo que conteció a don Pitas Payas pintor de Bretaña*, que ocupa las estrofas 474-484 del *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, es uno de los relatos más singulares y más célebres, en efecto, de los que atesora la literatura en lengua española. Para ser sinceros, el altísimo aprecio que se le tiene se debe mucho más a lo venerable de la fuente (el inmortal *Libro* de Juan Ruiz) en que quedó engastada su primera versión trasladada a la escritura que a sus méritos pura e intrínsecamente literarios: porque chistes de matrimonios y de cuernos, de hombres celosos y mujeres adúlteras, y tan ingeniosos por lo menos como el de *Pitas Pajas*, los hay a mansalva en el repertorio hispano. El texto de Juan Ruiz está protagonizado, recordemos, por un marido celoso que antes de emprender un largo viaje pinta sobre el sexo de su esposa la figura de un cordero, con la convicción de que el animal se despintaría si la mujer tuviera relaciones sexuales con otros hombres, lo cual sería aviso para él, a su regreso, de fidelidad o de adulterio. En ausencia del marido, la mujer tiene en efecto un amante. Y cuando se enteran del regreso del esposo, y puesto que el cordero se había borrado, el amante pinta sobre el sexo de ella la figura de un carnero. A las preguntas del necio marido contesta la esposa explicándole que era lógico que, en el tiempo transcurrido, el animalito se hubiese hecho adulto.

Hasta los finales del siglo XX del cuento de *Pitas Pajas* solo se conocía la versión inserta dentro del *Libro de buen amor*, y unos cuantos paralelos más que llegaban hasta el siglo XVII y que habían sido reunidos por José Fradejas Lebrero en un estudio precursor y erudito de 1985²; también se contaba con un agudo y documentado artículo de Louise O. Vasvari (1992), acerca de las claves retóricas y poéticas de su humor.

El panorama empezó a verse muy alterado y enriquecido cuando Jesús Suárez López (1999: núm. 51.1) publicó la transcripción de una versión oral que él había registrado en aquel mismo año, de labios de un anciano campesino y albañil del pueblo de Vega de Muñalén (Tineo, Asturias). La constatación de que el cuento de *Pitas Pajas* había tenido una existencia latente o dormida, durante siglos, en un pliegue recóndito de la tradición oral española, arrojaba luz nueva y contribuía a despejar, en favor de la segunda opción, la vieja polémica acerca de si se trataba de un cuento de factura erudita o si sería más bien un cuento de transmisión oral y popular.

Un artículo fundamental, de 2007, de María Jesús Lacarra, con enumeración detallada de versiones de toda Europa occidental y reevaluación radical de todos los conocimientos anteriores³, marcó un antes y un después en la historia de su crítica. En años anteriores y posteriores afloraron, además, versiones registradas en tradiciones orales de pueblos de Murcia (Sánchez Ferra 2000, núm. 198) y Cáceres⁴.

Pero fue en 2018 cuando se produjo otro acontecimiento que vino a cambiar muchas cosas: la publicación de las transcripciones y de los documentos audiovisuales de nueve ramas, tramas o subtipologías, con argumentos claramente diferenciados, del cuento. El narrador de todas ellas fue el juguetero otomí Gumerindo España Olivares, Sshinda (1935-2018), natural del pueblo de Santa Cruz de Juventino Rosas (estado de Guanajuato, México), quien las comunicó en entrevistas que fueron realizadas por Gabriel Medrano de Luna y José Manuel Pedrosa entre 2015 y 2017 (MEDRANO DE LUNA y PEDROSA 2018a). Varias de esas versiones pueden ser vistas y escuchadas en el portal de internet del gran *Corpus de literatura oral* que dirige el profesor David Mañero Lozano en la Universidad de Jaén, bajo la rúbrica de “*El pintor engañado (Don Pitas Pajas)*”⁵.

El registro, la transcripción y el estudio, a partir de la voz de un narrador individual, célebre tanto por la calidad de su repertorio oral como por su inimitable arte juguetero, de hasta nueve (t)ramas de un cuento que había sido localizado poquísimas veces en la tradición oral, era un acontecimiento que no tenía paralelo en el ámbito de los estudios sobre el cuento y sobre la literatura oral en general del mundo hispánico.

2 FRADEJAS LEBRERO 1985, pp. 36-37 y 293-299. Hay quien ha relacionado el relato con el tipo ATU 1419 (*The Returning Husband Hoodwinked*, *El esposo que regresa, engañado*) del catálogo de cuentos folclóricos internacionales elaborado por Aarne-Thompson-Uther, por más que sus coincidencias sean parciales y borrosas. Véase la entrada correspondiente en Uther 2004. Acaso convendría, en alguna revisión-ampliación futura del catálogo, otorgar al cuento de *Pitas Pajas* un número específico.

3 Lacarra 2007; véase además el iluminador comentario de Beltrán 2005, pp. 394-395.

4 Domínguez Moreno 2011, núm. 154; con importante comentario de Hernández Fernández 2011.

5 <https://www.corpusdeliteraturaoral.es/Archivo-Sonoro/narrativa/el-pintor-enga%C3%B1ado-don-pitas-pajas>.

La cercanía, la complicidad, la amistad del paciente y entusiasta narrador con los impertinentes etnógrafos permitió mantener con él, además, una relación próxima a lo que podría ser una *observación participante* que propició preguntas y respuestas, elusiones y aclaraciones, que se prolongaron a lo largo de varios años: algo que tampoco tienen parangón, hasta donde sabemos, en los anales de los trabajos de recuperación de la literatura tradicional en nuestra lengua. Lo normal es que los etnógrafos graben determinado canto o cuento y pasen al siguiente. Con Sshinda, el cuento de *Pitas Pajas* fue objeto de *re-narración* y de reflexión compartida, entre el narrador y quienes le preguntaban por él, una y otra vez, durante años, y en ocasiones y espacios (en privado y en público) diferentes e influyentes en la producción de cada variante.

La posibilidad de observar y registrar los valores y las funciones pragmáticas, la vida chispeante y distinta que Sshinda insuflaba en cada versión de su relato (de ese y de otros muchos que pudimos registrarle), conforme fuese en cada ocasión el auditorio (Sshinda se *autocensuraba*, por ejemplo, cuando le escuchaban mujeres o niños; y no narraba con la misma soltura en la intimidad de su taller que ante un auditorio de universitarios); el soporte audiovisual en que quedaron registradas todas y cada una de las versiones, lo que permite la apreciación y el análisis no solo de sus palabras, sino también de sus gestos y del paisaje humano del que formaba parte y con el que se interrelacionaba; y el acceso al conjunto de las ideas, valores, capacidades, modos de vivir, familia, amigos, pueblo, del excepcional narrador, han hecho del cuento de *Pitas Pajas* y de sus nueve ramas, tramas o subtipologías filmadas a Sshinda el corpus de un tipo literario oral registrado, observado y estudiado con mayor detalle y profundidad del que tenemos noticia en el dominio hispánico⁶.

Un año después, en 2019, de que se diesen a conocer las versiones de Sshinda, fue publicada la transcripción y el estudio de otra versión del cuento de *Pitas Pajas* que José Manuel Pedrosa había registrado (en audio, no en video) en León (Nicaragua) en 2010 (Pedrosa 2019).

2. LAS TRAMAS DE PITAS PAJAS EN LA VOZ DE DON LUIS MARÍN: GUANAJUATO, 2018-2019

El 8 de septiembre de 2018 el cuento de *Pitas Pajas* volvió, de manera imprevista, a manifestarse, y de nuevo en México. Aquella vez fue en la casa de don Luis Marín, que se halla a medias excavada y a medias construida sobre una cueva en lo alto del hermoso barrio de Marfil, en Guanajuato (México). Don Luis tenía por entonces la edad de setenta y siete años, llevaba algún tiempo retirado de la que había sido su profesión durante muchos años (guardián de propiedades ajenas durante la noche); tenía fama de excelente narrador y agradecía muy cálidamente las visitas “para platicar”. Allí, en su casa, fue entrevistado aquel día (y otros, porque su repertorio era realmente

6 Sobre Sshinda y su arte narrativo pueden verse también los trabajos de Medrano de Luna, con prólogo de PEDROSA 2013; Medrano de Luna y Pedrosa 2018b y Medrano de Luna y Pedrosa, en prensa.

extensísimo, y requería que se le hicieran muchas visitas) por Pilar García Elegido y José Manuel Pedrosa. Y allí fue donde salió a la luz esta versión del cuento:

[I]

Me platicaba don Teodoro, y una vez me dijo así:

—Mira, fíjate bien en esa señora.

Una señora ya entrada de edad. Dice:

—Mira, cuando esa mujer estaba joven, su marido era tan celoso, tan celoso, que no me lo vas a creer que le hacía nuditos [en el vello púbico]. Le hacía nuditos para ver si andaba por ahí poniéndole los cuernos.

Pero él sabía cuántos nudos: dos, tres nuditos. Le amarraba así para darse cuenta si tenía relaciones con alguien.

Dice que una vez, pos sí, efectivamente la señora sí lo hacía, lo hacía tonto al hombre este. Pero le dijo al amante:

—Mira, aquí hay un problema. Es que mi marido me hizo nuditos para darse cuenta.

Dijo [el amante]:

—Nosotros solucionamos el problema —dice—. Todo importa que hay que hacer lo que vamos hacer.

[Dice la señora:]

—Pero, ¿tú te encargas de esto?

—Sííí, ¿cómo no? —dijo.

Entonces ya terminaron el trabajito. Y que le dijo [la señora]:

—Pos hora, ¿qué vas hacer?

—Pos te voy a seguir haciendo los nudos.

Pero aquel hombre [el marido, cuando se reencontraron] dice que le contaba los nudos. Y que le dijo:

—Oye, vieja, pero si no más te hice tres nudos y tienes cuatro.

Dice [la señora]:

—El otro aquel es igual de celoso que tú.

O sea que sí le dio a entender: “el otro [el amante] es más celoso que tú”, dijo. Por eso otro nudo.

Entonces esto pasó.

Aquel [el marido] se quedó pensando: “¿de qué otro se habló si el único que le hace los nudos soy yo?”.

Pos eran tres nudos, y ya después cuando apareció la señora con cuatro. Pero tenía más amantes.

Entonces cuando ella apareció, cuando la iba a necesitar a la señora, le dice:

—Oye, vieja, ya son cinco nudos.

[Dijo la señora:]

—Pos también ya son cinco amantes —dijo—. Y los dos son iguales de celosos que tú.

Por eso dice [el marido]:

—Mira, los voy a matar —ya enojao dijo—. Yo voy a matar esos que están haciendo tarugo conmigo.

Dijo [la señora]:

—Nooo, viejo, no vayas hacer así, mira, no vayas a matar al papá de tus hijos.

Dijo:

—No, vieja. Si no me hablas con tiempo, a poco si los mato.

Pero fíjate lo que dice: “no vayas a matar al padre de tus hijos...”. Le aceptó que sí [le era infiel].

Hay muchas pláticas sobre eso, ¿eh? Esta es la que me contaron así, ligerita, chiquita, pero es así.

Al comentario de las notables e interesantísimas discrepancias entre esta versión I del cuento de *Pitas Pajas* que nos comunicó don Luis y que acabamos de transcribir, y las demás que han sido registradas a personas y en lugares diferentes nos dedicaremos enseguida. Conviene ahora señalar que no hubo tiempo en aquel 8 de septiembre de 2018 para hacer más preguntas ni mantener una conversación más sosegada con don Luis. Esa es la razón por la que el día 28 de junio de 2019 regresó a su casa, con su cámara de video, Gabriel Medrano de Luna, ante quien el narrador pronunció alguna versión más, seguida por aclaraciones y reflexiones metapoéticas muy significativas, acerca del relato.

He aquí la versión II, de argumento similar a la versión I, aunque de resolución textual absolutamente distinta, como es lógico que suceda dentro del sistema variable de la narración oral:

[II]

Bueno. Había una señora, más bien un señor, que era muy celoso. Me platicaba don Teodoro que, efectivamente, la mujer de él era muy... Era muy bonita. Pos recién casaos taba joven de a tiro. Y esta quería venirse a trabajar acá, a Guanajuato. Dicen que se fue a trabajar aquí, al lao de la presa.

Con permiso o sin permiso, pero la señora se vino a trabajar. Y el hombre pos era bien celoso, demasiado celoso. Dicen que la hacía unos... Cuando se venía, pos le hacía nuditos [en el vello púbico], ¿eh?, con sus vellitos, ¿vedá? Le hacía nuditos.

Pero él recuerda... El marido recordaba que nada más le hacía un nudito, calculando que quedara en mero en medio, ¿eh? Para que hiciera sus necesidades la mujer.

Pos resulta que cuando llegaba a su casa la mujer, muchas de las veces, como platicaba don Teodoro, pos' era amiga de don Teodoro. Incluso me tocó la suerte de conocerla. Pero ya señora grande, y ya gordita, así un poquito gordita.

Dijo:

—Mira, esa es la que te platicaba yo —dice—, que que le amarraba su marido los pelitos así, mira.

Entonces llegaba con un nudito. Entonces resulta que cuando llegaba a la casa, pos ella misma se lo amarraba, se lo amarraba. Nooo, porque... Los primeros días no, porque lo taba haciendo tonto, sino que se le soltaba. Y para que el marido estuviera contento pos se amarraba uno, un nudito. Y el hombre estaba creyendo en la creencia pos que todo taba bien, que la cosa estaba bien.

Y tuvo viniendo, tuvo viniendo.

Pero la cosa es que después empezaron a aumentar los nuditos, ¿entiendes?

El marido sabía que nomás le echaba uno. Y taba conforme, de que no, de que no, de que no le hacía tonto. Pero llegó un buen día de cuando ya menos apareció, ya la mujer apareció con dos nuditos.

Y dijo el hombre:

—Pos es raro. Si yo no más te eché un nudito —dice—, ¿por qué traes dos nuditos aquí?

—No, no, no, es que tú juites el me lo echates. Que no te acuerdes es otra cosa.

Entonces después siguió la cosa. Cuando si ya se descubrió que sí, la mujer lo taba haciendo tonto, jue cuando ya eran tres nuditos. Se puso tres nuditos, ¿eh?

Ya cuando el marido se dio cuenta que dijo:

—Nooo, pero, ¿cómo puede ser?

Dijo:

—Nooo, pos uno me lo echas tú —dijo—, y otro me lo echa...

Pos tenía... tenía dos amantes la mujer. Tenía uno onde trabajaba. Y tenía otro en el camino. Porque se iba, se iban a pie hasta hasta allá, hasta la Saucedá. Así es que te imaginas la mujer, te imaginas que la mujer, que la mujer...

Por eso dice la mujercita que jala, que hay que dejarla trabajar, sí... Pero cuando una mujer tan joven, tan bonita, pos hay que cuidar lo más que se pueda, porque la tentación, ¿vedá?

Eso es lo que sabía de esa mujer. Muy cortita la plática.

[Pregunta de Gabriel Medrano de Luna: —¿Recuerda cómo se llamaba esa mujer?]

No recuerdo cómo se llamaba. Mira, le decían... Él me lo decía, pero no, no, no, su nombre, ¿cómo le decían? La Changuita, la Changuita. O la Chachita. Pero... O la Quitita por ahí. Pero exactamente no recuerdo horita.

Tantos años. No me acuerdo de esta mujer.

Tras registrar este relato II, Gabriel Medrano de Luna preguntó a don Luis si conocía alguna versión en la que el marido celoso, en vez de hacer nudos en el vello púbico de su esposa, pintase algún “mono” (alguna figurita o muñeco) sobre el sexo de ella, con el fin de (examinando si se despintaba o no) poder averiguar si ella mantenía relaciones sexuales con otras personas o si no. Deseaba saber si don Luis tenía en su repertorio, como las tenía Sshinda, ramas diversas del relato, y si alguna de ellas se ajustaba al esquema más común (desde los tiempos del Arcipreste de Hita), que era el de las figuras animales pintadas (y despintadas durante el juego erótico) sobre el sexo de la mujer.

¿Hizo bien el etnógrafo en hacer una pregunta como aquella? Inmiscuirse, hurgar en el repertorio de don Luis, podía tener, por supuesto, el efecto positivo de estimular su memoria y de hacer aflorar versiones que él tuviese medio olvidadas o en segundo o tercer plano en el cajón de sus recuerdos; pero podía tener también el efecto, inoportuno y negativo, de llevarle a crear o a recrear o a exagerar una versión de nueva planta o hinchada o distorsionada, con el fin de intentar complacer a su interlocutor.

La respuesta de don Luis a aquella pregunta fue confusa. Comunicó de manera consecutiva los tres comentarios explicativos III, IV y V, que no tenían la coherencia ni la tensión narrativa de las versiones I y II. En aquellas explicaciones don Luis afirmó haber escuchado versiones del cuento:

- Con monitos o dibujitos que el marido pintaba de un color y que, después de que quedasen despintados por el trasiego sexual, el amante pintaba de otro color (versión III);
- Con monitos que el marido pintaba en cierto número, y que el amante o los amantes repintaban en mayor número aún (versión III);

- Con monitos o dibujitos de color azul que el marido descubría más adelante teñidos de rojo, y además en número mayor, ante lo cual alegaba la mujer que era por causa de su menstruación (versión IV);
- Con monitos o dibujitos con forma de araña que, pintadas por el marido, tenían cuatro patas, y repintadas por el amante tenían seis (versión V).

Estas variantes III, IV y V fueron narradas por don Luis, ya lo he dicho, de forma insegura, vacilante, deshilvanada; y los “nuditos” en el vello púbico de la que para él era la rama principal, la de los relatos I y II, no dejaron de aflorar e interferir en estas otras más subsidiarias. Hasta el punto de que llegó a aparecer una voz híbrida, “moñitos”, que parece ser cruce de los “nuditos” y de los “monitos”.

[III]

La única versión que le hice fue de que yo sabía de antemano, desahogada de la que.. que le ponían... Le hacían así dibujitos, dibujitos, ¿vedá? Que a la hora del chaca chaca pos era por ahí que se le despintaba, ¿no?

Y entonces después había quien le ponía distinto un color diferente. Si tú tienes una pluma, no una pluma, un crayón, un crayoncito que entonces se usaba las destas, las puntillas. Había puntillas de colores. Y que le hacían los monitos. Le pintaban los monitos.

Pero con eso del chaca chaca pos el chaca chaca se le, se le desborraban.

Entonces cuando ella decía... Pero sí sabían cómo eran, la figura de los de los monitos, lo que le pintaba, figuritas que le pintaban, ¿me entiendes?

Le pintaban allí la cosita esa allí. Entos después el que hacía la, la, la maldá o el que hacía la maldá se le olvida de qué color era, y como tenían pos las crayolitas y todo eso, pos se las pintaba de otro color. Y a veces le pintaban un monito, dos monitos o tres monitos. Y cuando iba con el marido...

[IV]

Esa es una plática parecida a lo de los nuditos, porque una cosa son nuditos o amarraditos muy nuditos, y otra cosa son los monitos.

Y entonces allí venía la cosa: cuando resulta que no era el mismo color, y el papá, digo el marido, sabía de qué color se los había pintao.

Dicen que una vez se los pintó de azul, que la mayoría se los pintaba de azul, que los pintaba de azul. Y luego pos resulta que, cuando va llegando a la casa, pos los monitos ya se veía un poco diferentitos, ¿no?

Pero ya sobraba un monito, ya sobraba un monito. Allí ya taba sobrado un monito. Y eran en rojo, ¿eh?

Y entos le dijo:

—Oye, vieja —dice—, pero ¿cómo es posible si nomás puse dos monitos, y en azul?

Dijo:

—Nooo —dice—, es que es la camisita. Esto viene la camisita... —dijo.

—Nooo —dice el viejo.

—Es que la mera verdad: no te quise decir en la mañana. Ando, ando, ando en malas —dijo—. Me bajó, me bajó mi mes —dijo—. Por eso ando mala —dijo.

—Pos si yo no me llené, vieja —dijo.

—Tú no —dijo—. Pero los monitos sí.

Porque sí se habían llenado: taban, taban de rojos. Esa viene siendo como, como digo la de los, la de los moñitos.

Nuditos: le amarraba, le amarraba dos nuditos...

Mas me dijo:

—Por aquí entra “don ese”, y para que no vaya, no vaya a entrar “don ese”.

Y pero el amante, al amante sí le decía. Dijo:

—Necesitas soltarme. Tú me los amarrates, ¿eh?

—Nooo, sí, hasta eso muy obediente.

Se los soltaba y luego cuando hacían sus cositas le volvía amarrar.

Nada más que en lugar de ponerle dos nuditos le puso tres, tres nuditos.

—Yo creo —le dijo el marido, dijo el marido—. Pos óyeme —dijo—, si eran dos nuditos, porque ya son tres —dijo.

—Nooo, tú te equivocates —dijo—, noooo. Pero... sí, tú te equivocate.

Y entonces...

[V]

Ese era el de los nuditos. Los nuditos se parecían precisamente al de los, al de los nuditos, al de los moñitos. Entonces ahí era cuando venían los problemas, ¿eh?

Por eso le decía la mujer cada vez que se levantaba, decía:

—Cuéntalos, viejo. Cuéntalos, viejo. ¿Cuántos monitos me hicites, ¿eh?

Hasta que por fin dijo el viejo. Dijo, dijo el marido:

—No estoy muy seguro, pero lo más seguro es que sí me está haciendo pendejo. Le pongo dos monos, me sale con tres —dijo—. Ahora no le hago ningún pinche nudo. Hora no le hago ningún pinche nudo, y ahí vete.

Cuando va llegando la señora a la casa dijo ya a que, dijo, dijo, dijo, dijo el marido:

—De todos modos me pone los cuernos.

Y que va llegando, y este llegó pos bien desesperao. Que ya, porque no podía entrar “don ese” a la casa, no podía entrar a la casa, dice:

—Bueno, pos suéltale, viejo. Y pos suéltale —dice.

—¿Cómo que le suelte? —Dijo—, si yo no te puse nuditos —dijo.

—Tú no, pero el otro también es igual de celoso que tú.

O sea el amante, el amante era igual de celoso, dijo. Por eso se los había amarrao [risas].

[Pregunta de Gabriel Medrano de Luna: —¿Qué animalitos eran los que le pintaban?]

Mira, era una araña. No era, no era un mono, mono. Sí, sí, monitos, bueno, monitos por ser la cosa pequeñita, ¿no? Pero era un tipo de arañitas, eran arañitas, ¿me entiendes? Por eso le contaban hasta las patas, de que la gente le contaba las patitas. Había arañas con cuatro patas y arañitas con seis patitas, ¿me entiendes?

Y ese era como el amante, el amante que por tal del chaca chaca pos se desborraban, se les desborraban. Y, y cuando le ponían el de ese, no solamente el color del del del lápiz, o el o el crayón

lo que fuera, ¿no?, sino sencillamente que le sobraban patas, ¿eh?, por eso se daban cuenta que que había muchas manitas allí.

Para nosotros son patitas, pero para el animalito son sus manitas, para para caminar con sus dos manitas.

Entonces era por lógico: si pones una arañita con cuatro patitas, te llega una arañita ya con seis patitas, hay mucha diferencia, ¿eh? Hay mucha diferencia.

[Pregunta de Gabriel Medrano de Luna: —¿Y qué decía la mujer?].

—No, no.

Claro que el hombre era el que se daba cuenta. La mujer decía:

—Píntamelo bien, ¿eh?

—Está exactamente igual, sí.

Pero le faltaban las [manitas] y coincidía con el color, ¿eh? Coincidía con el color, decía, porque la mujer se fijaba. Dijo:

—Hora son de azul, mira. De azul —dijo—. El lápiz era de azul.

Dijo:

—Píntamelos de azul.

Él se las pintaba de azul, pero la cosa es las patas.

Se daba cuenta el marido porque le sobraban patas. Pos te imaginas que decía:

—Oye, vieja.

Pos le saldrían, le saldrían patitas. Pos decía el marido:

—Al que le salieron patas fue a ti —dijo.

—Pos ¿cómo, jijos de la canija? Mira, si eran cuatro patitas —dijo.

—No, mira, son seis patas la que tenía ya el dibujo.

3. “ERA AMIGA DE DON TEODORO. INCLUSO ME TOCÓ LA SUERTE DE CO- NOCERLA. PERO YA SEÑORA GRANDE, Y YA GORDITA”

Las versiones de *Pitas Pajas* que nos comunicó don Luis Marín en 2018 y 2019 son documentos de valor y originalidad excepcional, dentro del cada vez más perfilado mosaico que del cuento de *Pitas Pajas* va quedando dibujado ante nosotros.

La primera gran innovación que aportan tiene que ver con el tiempo, el espacio, la veracidad o verosimilitud: para don Luis todo aquello era una “plástica”, caso o anécdota (no un cuento inventado o fabuloso) que daba cuenta de unos hechos reales que habían protagonizado personas de carne y hueso, habitantes de Guanajuato y sus alrededores, unas décadas atrás. Él se había enterado de todo aquel embrollo porque en cierta ocasión, cuando se hallaba en compañía de su amigo don Teodoro, había pasado cerca de ellos, convertida en mujer ya entrada en años y en carnes, la que había sido hermosa protagonista del enredo; y don Teodoro, que tenía amistad con ella, se la había señalado mientras evocaba una vez más el suceso del que ella habría sido protagonista en su juventud.

Don Luis no se acordaba, al cabo de tantos años, del nombre de la señora, aunque intentó hacer memoria de cuál era el apodo por el que era conocida. Sí afirmó con convicción que, con el permiso o sin el permiso del marido, ella se había venido a trabajar a Guanajuato, cerca de la presa, donde había cultivado el trato con dos amantes: “uno onde trabajaba”, y otro “en el camino” de La Saucedá. Curiosas novedades, porque en las demás versiones de *Pitas Pajas* que conocemos, era el marido celoso el que, por razones de trabajo, había de ausentarse del hogar conyugal; y el amante era solo uno.

Recordemos algunas de las acotaciones en ese sentido de don Luis, porque son fundamentales:

Me platicaba don Teodoro, y una vez me dijo así:

—Mira, fíjate bien en esa señora.

Una señora ya entrada de edad. Dice:

—Mira, cuando esa mujer estaba joven...

Me platicaba don Teodoro que, efectivamente, la mujer de él era muy... Era muy bonita. Pos recién casaos taba joven de a tiro. Y esta quería venirse a trabajar acá, a Guanajuato. Dicen que se fue a trabajar aquí, al lao de la presa.

Con permiso o sin permiso, pero la señora se vino a trabajar...

Como platicaba don Teodoro, pos’ era amiga de don Teodoro. Incluso me tocó la suerte de conocerla. Pero ya señora grande, y ya gordita, así un poquito gordita.

Dijo:

—Mira, esa es la que te platicaba yo —dice—, que que le amarraba su marido los pelitos así, mira...

Pos tenía... tenía dos amantes la mujer. Tenía uno onde trabajaba. Y tenía otro en el camino. Porque se iba, se iban a pie hasta hasta allá, hasta la Saucedá...

Admira el modo en que don Luis y la cadena de narradores que le precedieron fueron capaces de transmutar un chiste narrado en otras épocas y lugares como imaginario o fabuloso en un caso o suceso vestido como real e histórico, hasta el extremo de que quedó presuntamente encarnado en una mujer a la que el propio don Luis había llegado a ver, afirmaba él, en Guanajuato.

Una metamorfosis de tal calibre exige la movilización de un arsenal apreciable de recursos y de energías poéticas. No conocemos, por desgracia, demasiados casos, ni tan escrupulosamente documentados, de atracción de un relato inmemorial a un tiempo y unas circunstancias presuntamente recientes y verídicas, de infusión de savia tan nueva, de cambio tan creativo y afortunado de casilla de género narrativo. Estamos, por eso, ante una recreación narrativa, urdida en el seno de un sistema puramente oral de producción y transmisión de relatos, verdaderamente magistral.

4. NUDOS, CORDEROS, CABALLOS, TORITOS

Aún pueden ser subrayadas otras innovaciones sensacionales en los relatos de don Luis: las que tienen que ver, por ejemplo, con los nudos hechos con el vello púbico de la esposa, que no asoman en ninguna otra versión ni tradición que conozcamos del cuento de *Pitas Pajas*.

Los nudos de Guanajuato son elementos bien diferentes del cordero pintado en el *Libro de buen amor*; del asno primero sin albarda y luego con albarda de otra de las más célebres recreaciones del cuento, la de Jean de Lafontaine; de los caballos pintados (y despintados y repintados) de las versiones asturiana y nicaragüense; del candado pintado en la versión cacereña; o del original bestiario desplegado por Sshinda, cuya memoria prodigiosa era depositaria de

- Una trama con un toro (pintado cerca del sexo de la esposa) acostado que se levantaba;
- Otra trama con un toro (pintado) que sacaba la lengua (que era en realidad el clítoris de la esposa);
- Otra trama con un borrego (pintado) que bajaba por el cuerpo de la mujer, hasta su sexo, para beber;
- Otra trama con un caballo (pintado) acostado que se levantaba;
- Otra trama con un caballo (pintado) levantado que se borraba;
- Otra trama con un caballo (pintado) que ya estaba levantado pero que salía corriendo, para recibir a su amo cuando le sintió llegar;
- Otra trama con un caballo (pintado) que ya estaba levantado pero que salía corriendo, en la dirección contraria a la de la llegada de su amo (hacia la nalga), porque le tenía miedo;
- Otra trama en que a un chango, es decir, a un mono (pintado), le salían pelos;
- Y otra trama en que a un toro (pintado) le salían barbas (Medrano de Luna y Pedrosa 2018a, p. 374).

Los nudos de pelo púbico del relato de don Luis son relevantes, en fin, no solo porque abren una bifurcación sensiblemente divergente en el cada vez más intrincado árbol de las ramas y tramas del cuento de *Pitas Pajas*.

También porque inducen la sospecha de que, ocultas, perdidas, latentes en las tradiciones orales de México y de otros lugares del mundo, podría haber quién sabe qué otros insólitos e imprevisibles avatares del relato, con dispositivos varios (aparte de dibujos, nudos, etc.) de coerción de la libertad sexual de la mujer.

5. “MIRA, LOS VOY A MATAR”. “NOOO, VIEJO, NO VAYAS A MATAR AL PAPÁ DE TUS HIJOS”. “NO, VIEJA. SI NO ME HABLAS CON TIEMPO, A POCO SI LOS MATO”

Otra novedad muy llamativa en las versiones de *Pitas Pajas* recordadas por don Luis Marín tiene que ver con el hecho de que, al elevar a dos el número de los amantes simultáneos de la mujer (un motivo que tampoco había sido detectado en ningún otro avatar, en los que el amante era siempre uno), intensifican la pintura de ella como mujer ingeniosa y desenvuelta, dispuesta a defender su derecho a vivir fuera del hogar

conyugal (a trasladarse a trabajar ella sola a Guanajuato, para regresar cuando fuese su gusto a la casa del marido), a mantener relaciones sexuales con varios hombres y hasta a informar de ello, con el mayor de los desparpajos, al marido.

Nuestro relato es muy crudo y directo en ese sentido. Subrayamos a continuación unos párrafos que merecerán un comentario aparte:

—Oye, vieja, pero si no más te hice tres nudos y tienes cuatro.

Dice [la señora]:

—El otro aquel es igual de celoso que tú.

O sea que sí le dio a entender: “el otro es más celoso que tú”, dijo. Por eso otro nudo.

Entonces esto pasó.

Aquel [el marido] se quedó pensando: “¿de qué otro se habló si el único que le hace los nudos soy yo?”.

Pos eran tres nudos, y ya después cuando apareció la señora con cuatro. Pero tenía más amantes.

Entonces cuando ella apareció, cuando la iba a necesitar a la señora, le dice:

—Oye, vieja, ya son cinco nudos.

[Dijo la señora:]

—Pos también ya son cinco amantes —dijo—. *Y los dos son iguales de celosos que tú.*

Por eso dice [el marido]:

—Mira, los voy a matar —ya enojao dijo: —Yo voy a matar esos que están haciendo tarugo conmigo.

Dijo [la señora]:

—Nooo, viejo, no vayas hacer así, mira, no vayas a matar al papá de tus hijos.

Dijo:

—No, vieja. Si no me hablas con tiempo, a poco si los mato.

Pero fíjate lo que dice: “no vayas a matar al padre de tus hijos...”. Le aceptó que sí [le era infiel].

También es relevante el episodio de la versión II en que la esposa revela a su marido su adulterio:

Cuando si ya se descubrió que sí, la mujer lo taba haciendo tonto, jue cuando ya eran tres nuditos. Se puso tres nuditos, ¿eh?

Ya cuando el marido se dio cuenta que dijo:

—Nooo, pero, ¿cómo puede ser?

Dijo:

—Nooo, pos uno me lo echas tú —dijo—, y otro me lo echa...

Pos tenía... tenía dos amantes la mujer. Tenía uno onde trabajaba. Y tenía otro en el camino. Porque se iba, se iban a pie hasta hasta allá, hasta la Saucedá.

Nos centraremos ahora en el comentario de la escena de la versión I en que la esposa adúltera comunica a su marido que tiene relaciones con dos amantes, lo que causa un estallido de ira en el varón, que ella calma pidiéndole mesura y rogándole que por favor no mate al padre de sus hijos. Argumento al que él reacciona con mansedad, agradeciendo la advertencia de su considerada esposa. Un desenlace ridículo y

chocante, que contradecía toda la profusa tradición de relatos de castigos y venganzas por conflictos de sexo, honor y adulterio que debían estar en la memoria de todos los oficiantes (transmisores, receptores) del cuento.

Comparemos tal escena, crucial dentro del relato guanajuatense de don Luis Marín, con este cuento que fue grabado en 1994 a un narrador del pueblo de Tobarra (Albacete, España), y que está protagonizado por un marido necio que tras saber de labios de su esposa que los que él creía que eran hijos suyos eran en realidad hijos del amante de ella, reacciona con análoga mansedad, deseoso de no alterar en demasía la paz de los adúlteros:

Un marido le cuenta a su mujer y dice:

—Oye, mujer, cada vez que paso por la puerta del cura, sale y me dice carnero mocho.

Y dice la mujer:

—¿Cómo? ¿Que el cura te dice carnero mocho? Anda, súbeme a coscoletas, que vamos a verle.

Llama a la puerta y dice:

—Cura, curacho,
padre de mis muchachos,
que te has comido de mi corral siete gallinas
y el pollo ocho
y aún le dices a mi marido
carnero mocho.
Si no fuera por el cabrón
que me ha traído a coscoletas
y me tiene que volver a llevar,
aún te diría más.

Y dice el marido:

—Yo creo, mujer, que si tiene vergüenza, con lo que le has dicho, ya tiene bastante⁷.

El cuento que acabamos de conocer tiene raíces muy viejas, puesto que uno de sus avatares fue muy ingeniosamente recreado en la *Farsa de Inês Pereira* (1523) de Gil Vicente; y además de eso, se halla relativamente bien atestiguado en la tradición oral de España y Portugal, aunque no en la hispanoamericana, en la que no se había documentado, según nuestras noticias, hasta ahora. Tampoco se conocen versiones de otras partes de Europa o del mundo⁸. Su rareza y especificidad realza, y mucho, el valor

7 Versión narrada por Vicente Sánchez, de 39 años, de Tobarra (Albacete), entrevistado por José Manuel Pedrosa en Madrid el 17 de noviembre de 1994.

8 PEDROSA 1995. Es cuento difundido en España y, más aún, en Portugal. Véase, sobre las versiones portuguesas, CARDIGOS, CORREIA y DIAS MARQUES 2006, núm. *1424 (Boggs) bajo el título de “*Domingos Ovelha*”. Es un tipo de relato que se halla catalogado en BOGGS 1930, núm. *1424. Boggs dio este resumen, “*Wife has husband carry her on his back to lover where she makes fun of husband*”, e indexó una sola versión,

de su infiltración o contaminación en el final de la versión del *Pitas Pajas* guanajuatense de don Luis Marín.

Solo queda añadir que las versiones de *Pitas Pajas* narradas por don Luis Marín se hallan accesibles, como las que fueron narradas por Sshinda, en el portal del *Corpus de literatura oral* que dirige el profesor David Mañero en la Universidad de Jaén.

BIBLIOGRAFÍA

- Beltrán, Rafael (2005): “Cuentos populares del *Libro de buen amor* en la tradición oral moderna, II: religiosos, novelescos, de matrimonios y de mentirosos”, en *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, 3 vols, Alacant, IIFV, Symposia Philologica, I, pp. 385-401.
- Boggs, Ralph Steele (1930): *Index of Spanish folktales, classified according to Antti Aarne’s Types of the Folktale*, Chicago, University of Chicago.
- Cardigos, Isabel, con la colaboración de Paulo Correia y José Joaquim Dias Marques (2006), *Catalogue of Portuguese folktales*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica.
- Domínguez Moreno, José María (2011): *Los cuentos de Ahigal: cuentos populares de la Alta Extremadura*, Cabanillas del Campo, Guadalajara, Palabras del Candil.
- Fradejas Lebrero, José (1985): *Novela corta del siglo XVI*. Barcelona, Plaza & Janés.
- Lacarra, María Jesús (2007): “‘Del que olvidó la muger te diré la fazaña’. La historia de don Pitas Pajas desde el *Libro de buen amor* (estr. 474-484) hasta nuestros días”, *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5.
- Hernández Fernández, Ángel (2011): “Cuentos de Ahigal, cuentos del mundo”, prólogo a Domínguez Moreno, José María 2011. *Los cuentos de Ahigal: cuentos populares de la Alta Extremadura*, Cabanillas del Campo, Guadalajara, Palabras del Candil, pp. 8-22.
- Medrano de Luna, Gabriel (2013): *Los mundos mágicos de Sshinda: la cultura oral y la obra artística de un juguetero popular de Guanajuato, México*. Alcalá de Henares, El jardín de la voz.
- Medrano de Luna, Gabriel y José Manuel Pedrosa (2018): “Te voy a platicar la del toro o la del borrego. ¿Cuál de las dos?: nueve tramas de *El hombre que hicieron güey* (o *Pitas Pajas*) según Sshinda, narrador mexicano”, *eHumanista* 39, pp. 366-399.
- Medrano de Luna, Gabriel y José Manuel Pedrosa (2018): “El Mágico que hizo pacto con el diablo, relato oral de Sshinda, narrador y juguetero otomí”, *Revista de Literaturas Populares* 18, pp. 73-114.
- Medrano de Luna, Gabriel y José Manuel Pedrosa (2019): “El relato de brujas como relato anti-épico: iniciación, apoteosis y descenso al infierno de la bruja guanajuatense doña Natalia, según Sshinda el juguetero”, en: *El heroísmo épico en clave de mujer*,

asturiana. Para más versiones españolas, aparte de las mencionadas en PEDROSA 1995, véase SÁNCHEZ FERRA 2013-2014, I, núm. 197.

- Assia Mohssine (coordinadora), Colección Excelencia Académica, Editorial Universidad de Guadalajara – Université Clermont Auvergne, pp. 298-331.
- Pedrosa, José Manuel (1995): “Correspondencias folclóricas españolas de la *Farsa de Inês Pereira* de Gil Vicente”, *Estudios de literatura oral* 1, pp. 137-143.
- Pedrosa, José Manuel (2019): “Una versión oral del cuento de Pitas Pajas registrada en León (Nicaragua) en 2010”, *Artifara* 19 (2019) *Contribuciones*, pp. 13-18.
- Sánchez Ferra, Anselmo J. (2013-2104): *El cuento folclórico en Lorca*, 2 vols., Murcia, *Revista murciana de antropología*, 20 y 21.
- Sánchez Ferra, Anselmo J. (2000): *Camándula* (El cuento popular en Torre Pacheco), en *Revista Murciana de Antropología* 5.
- Suárez López, Jesús (2008): *Cuentos medievales en la tradición oral de Asturias*, Gijón, Red de Museos Etnográficos de Asturias.
- Vasvari, Louise O. (1992): “Pitas Pajas: Popular Phonosymbolism”, *Revista de Estudios Hispánicos* 26, pp. 135-162.
- Uther, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica.

R. BENTLEY Y P. BURMANN: MISIVAS Y EDICIONES EN TORNO A LAS VARIANTES DE UNA LECTURA A LA EPÍSTOLA DE LAODAMÍA¹

R. BENTLEY AND P. BURMANN: MISSIVES AND EDITIONS ON THE VARIANTS OF A READING OF THE EPISTLE OF LAODAMIA

M.^a ÁNGELES ROBLES SÁNCHEZ

I.E.S. Villa de Abarán (Murcia)

Resumen:

El objetivo del trabajo es mostrar un debate filológico sobre una variante del texto de Ovidio (Ov. *Ep.* XIII, 43). Nos centraremos tanto en las sugerencias que aparecen en la correspondencia, como en las anotaciones de las ediciones de varios filólogos. En estas fuentes, se desvela la comparación en materia de crítica textual griega y latina. Finalmente, contextualizaremos estos datos en el marco de unas discusiones sobre un pasaje de Lucano.

Palabras clave: Tradición clásica, crítica textual, Ovidio, Lucano

Abstract:

The aim of the work is to show a philological debate on a variant of Ovid's text (Ov. *Ep.* XIII, 43). We will focus both on the suggestions that appear in the correspondence and on the annotations of the editions of several philologists. In this cultural context, the comparison in matters of Greek and Latin textual criticism is revealed. Finally, we will explain these comments in the frame of some discussions about a Lucan's verse.

Keywords: Classical scholarship, textual criticism, Ovid, Lucan

A través de la correspondencia, se han podido encontrar casos diferentes en los que los editores han pedido consejo sobre sus enmiendas, recurriendo a paralelismos entre textos griegos-latinos. Asimismo, hay ediciones que reflejan los debates expresados en la correspondencia epistolar. Tanto unas como otras evidencian el quehacer filológico de los humanistas y arrojan luz sobre el sentir personal de sus editores, de manera que aportan datos fidedignos a sus biografías. En algunos casos, según veremos, servirán para modificar ciertas afirmaciones, que nos han llegado por tradición biográfica, como la fecha de la finalización de la edición de Lucano por parte de Richard Bentley (1662-1742) o su relación con Pieter Burmann (1668-1741). Habría

1 I.E.S. Villa de Abarán. Correo-e: mangelesroblessanchez@gmail.com. Recibido: 30-03-2019. Aceptado: 26-01-2021.

que decir también que este trabajo pretende mostrar la originalidad de los datos aportados por los humanistas; con esto quiero poner en valor su esfuerzo y saber que impulsaron de modo definitivo la ciencia filológica.

1. LOS PASAJES DISCUTIDOS EN LA CORRESPONDENCIA DE BENTLEY.

Comenzaremos con una carta de Richard Bentley a Johann Georg Graevius, fechada el 6 de junio entre 1692/3. El motivo de esta comunicación no era otro que el proyecto de Graevius y de su joven hijo Theodor de publicar los *Himnos, Epigrammas* y *Fragmentos* de Calímaco que serán impresos en 1697 en Utrecht². Aunque el tema principal de la carta³ (Wordsworth, 1842: 54-55) es la epigrafía y la dificultad de reproducir los términos griegos que aparecen en soporte duro, Bentley discutía también la transliteración de una inscripción editada por Jan Gruter⁴. Además, conjeturaba la autoría de un epigrama que pensaba que podía haber sido escrito por Calímaco: μή μου ἐνυβρίσης ἄγνὸν τάφον, ὃ παροδῖτα./Μή σοι μηνίση πικρὸν Ἐπαγεσίμη./Περσεφὸνα τε κόρα Δαμάτερος, ἅμα παρέρπων/Εἶπον Ἀρατεῖω γαῖαν ἔχοις ἐλαφράν/.

Cita este pasaje para rechazar la lectura que se le ha dado, y advertir de que hay un error en la copia del texto. Por eso vuelve a copiar el pasaje y lo enmienda: Μή σοι μηνίω πικρὸν ἐπ' Ἀγεσίλῃ/Περσεφόνῃ τε κόρῃ Δαμάτερος· ἀλλὰ παρέρπων/.

Piensa que los equívocos se deben a la dificultad de transcribir las inscripciones en soporte duro. Así dice que CH se lea por Ω y MH por ΛΑΙ (λα). Explica la confusión de Gruter, que presenta la lectura AMA de ahí la transcripción ἅμα. En su opinión, se ha de leer ΑΛΛΑ y rectificar el adverbio por la conjunción ἀλλά. También, sustituye μηνίση con μηνίω, amparándose en la expresión que aparece en el épico griego: φράζεο νῦν, μή τοί τι θεῶν μήνιμα γένωμαι/ἤματι τῷ ὅτε κέν σε Πάρις καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων. (Hom. Il. XXII, 358-359).

2 El ejemplar de J. G. Graevius de Calímaco fue anotado por ilustrados comentaristas. Entre los textos aportados, aparece una selección de fragmentos proporcionados por Spanheim y por Bentley junto con las *animadversiones* de ambos. En este ejemplar, Graevius formula la carta dedicatoria al político Paul Voet Van Winssen (1651-1720) y la destinada al lector. (Chisholm, 1910: 750-753), (Sandys, 1908:402).

3 Epigramma est apud Gruterum, pag. MCXXX, auctoris incerti, qui tamen fieri potest ut sit idem ipse Callimachus: Μή μου ἐνυβρίσης ἄγνὸν τάφον, ὃ παροδῖτα./Μή σοι μηνίση πικρὸν Ἐπαγεσίμη./Περσεφόνῃ τε κόρῃ Δαμάτερος, ἅμα παρέρπων/Εἶπον Ἀρατεῖω γαῖαν ἔχοις ἐλαφράν/. Hanc Epagesimam Scaligeri index in Dearum numero reponit. Quo autem iure, statim faxo, ut intelligas. Sic enim scripsit autor, sive Callimachus sive alius: Μή σοι μηνίω πικρὸν ἐπ' Ἀγεσίλῃ/Περσεφόνῃ τε κόρῃ Δαμάτερος· ἀλλὰ παρέρπων/. Error est manifestus exscriptoris, qui in lapide CH legebat Ω et MH pro ΛΑΙ (i.e. λα) ut et versu tertio AMA legebat ΑΛΛΑ. Μηνίω autem corrigo, eadem plane sententia cum Homericis isto: μή σοί [=τοί] τι θεῶν μήνιμα γένωμαι[=Il. Hom.χ 358]. Ἀγεσίλας denique est Pluto, de quo consule Hesychium et Etymol. M. Callimachus etiam memorat in Lavacris Minervae: καὶ μόνος, εὖτε θάνῃ, πεπενημένος ἐν νεκρόεσσι/φοιτασέῃ, μεγάλῳ τίμιος Ἀγεσίλῃ.[=Call. Lav. Pall. V, 129-130].

4 Es una inscripción que fue colacionada por A. Pigafetta (1480-1535) y con el correr de los años venideros vio la luz con la labor de Joseph Juste Escaliger y de Jan Gruter (1560-1625) quien la publica. El texto originario es como sigue: ΜΗ ΜΟΥ ΕΝΥΒΡΙΣΗΕ ΑΙΓΝΟΝ ΤΑΦΟΝ Ω ΠΑΡΟΔΙΤΑ/ΜΗ ΣΟΙ ΜΗΝΙΣΗ ΠΙΚΡΟΝ ΕΠΑΓΕΣΙΜΗ/ΠΕΡΣΕΦΟΝΑ ΤΕ ΚΟΡΑ ΔΑΜΑΤΕΡΟΣ ΑΜΑ ΠΑΡΕΡΠΩΝ/ΕΙΠΩΝ ΑΡΑΤΕΙΩ ΓΑΙΑΝ ΕΧΟΙΣ ΕΛΑΦΡΑΝ. (Gruterus, 1707: 1130).

El siguiente cambio sería sustituir Ἐπαγεσίμη por ἐπ' Ἀγεσίλῃ. Recordaba que Ἀγεσίλας es el epíteto para referirse a Plutón, fundamenta esta afirmación con las aportaciones de Hesiquio⁵ de Alejandría, quien brinda un ejemplo de Esquilo y otro de Calímaco; además, Hesiquio, el gramático alejandrino, se vale del significante Ἀγεσίλαος, término manejado en griego antiguo, frente a Ἀγεσίλας, forma empleada en el dialecto dórico.

Para confirmar su corrección de la lectura de ese pasaje, el humanista recoge una referencia de Calímaco⁶ donde opta por Ἀγεσίλας para referirse a Hades, en el himno V *El baño de Palas*: καὶ μόνος, εὔτε θάνῃ, πεπενυμένος ἐν νεκύεσσι/φοιτασῇ, μεγάλῳ τίμιος Ἀγεσίλῃ/. (Call. *Lav. Pall.* V, 129-130).

Por fin, al hilo de estas correcciones, Bentley (Wordsworth, 1842: 55-56) trae a la memoria un hexámetro de Ovidio, que centra el interés de nuestro estudio⁷: *Dux Pari Priamidae, damno formose tuorum*. (Ov. *Ep.* XIII, 43). La elección entre *Dux Pari* y *Dyspari* no afecta a la métrica. Pero respecto a la lectura *Dux Pari*, ningún manuscrito añade ninguna variante y tampoco hay ningún escolio de Nikolaes Heinsius (1620-1681) al respecto. Bentley se admiraba de la incoherencia de que Laodamía llame *dux* al adúltero de pelos rizados, ya que el receptor de los improperios e invectivas era precisamente el responsable de la muerte de su marido; por esa razón, considera más probable la lectura *Duspari* (*Dyspari*) *Priamidae*, y también porque el poeta de Sulmona debió tener como modelo a Homero: Δύσπαρι εἶδος ἄριστε γυναιμανὲς ἡπεροπευτὰ. (Hom. *Il.* III, 39); para valorar esta conjetura de Bentley, recordemos que las glosas de Nikolaes Heinsius, relativas a este verso, no aparecieron publicadas hasta 1727 en la edición de Pieter Burmann y posteriormente en la de 1758, impresa por Moritz Georgius Weidmann. Nikolaes Heinsius remitía la lectura *Dispari* al manuscrito identificado como *Codex Sarravii* [=Parisinus Lat. 7997] y aducía un ejemplo de Alcmán⁸ donde aparece el término en griego Δύσπαρι⁹. Relacionaba como fuente a Fulvius Ursinus, el editor de este poeta griego junto con otros líricos en 1568¹⁰. El

5 Ἀγεσίλαος] ὁ Πλούτων. (Aesch. fr. 406, Call. h. 5, 130) [= Call. *Lav. Pall.* V, 130].

6 (Graevius, 1697: 467). (Spanheim, 1761: 12-13).

7 Apud Nasonem in Ep. Laodamiae sic hodie legitur: *Dux Pari Priamidae, damno formose tuorum/Tum sis hostis iners, quam malus hospes eras*. [= Ov. *Ep.* XIII, 43] Nihil variant Codd. Mti, neque annotatum hic quicquam video ab excellentis ingenii viro N. Hensio. Sed obsecro te, cur Ducem vocat Laodamia, quem convitiis insectari et diris devovere instituit? Cur autem cincinnatum adulterum tanta laude cohonestat? Haec oratio nec in illum quadrare, nec ab illa proficisci potest. Sic igitur reponet, qui audiet: *Duspari Priamidae, damno tuorum* (vel *Dyspari*). Animadvertis sine dubio imitationem Homeri tam manifestam quam elegantem, ΔΥΣΠΑΡΙ, ΕΙΔΟΣ ΑΡΙΣΤΕ, γυναιμανὲς ἡπεροπευτὰ.

8 El poema de Alcmán editado por Ursino y Eustacio, el comentarista de Homero, opta por Βωτιανείρη en vez de Βωτιαφείρη, alternativa aportada por Heinsius y que aparece en el volumen de Pieter Burmann de 1727 y en el de 1758 editado por Moritz Georgius Weidmann. (Ursinus, 1568: 66).

9 *Dux Pari*.] Codex Sarravii habet quoque *Dispari*. Ita in fragmento Alcmanis apud Ursin. 66 Δύσπαρι καλόπαρι κακὸν Ἑλλάδι Βωτιαφείρη [=Alcm. fr. 77]. (Heinsius, 1758: 99).

10 (Ursinus, 1568:66).

lexicógrafo Hesiquio¹¹ y el escoliasta de Homero, Eustacio¹² se referían a Δύσπαρις a propósito del hexámetro de la *Ilíada* (Il. III, 39) donde se designa al hijo de Príamo como infame o funesto. Ningún comentarista señalaba a Eustacio como hipotexto en sus metatextos; se limitaban a citar a Alcmán, lírico griego que es aducido como ejemplo en Eustacio. Si bien, es cierto que sí se menciona a Hesiquio para esclarecer el nombre de Plutón. A su vez, Eustacio justificaba ampliamente el uso de Δύσπαρις, basándose en Eurípides (E. Or. 1388) y en Alcmán (Alcm. fr. 77). El primero empleó Αἰνόπαρις, nombre propio formado por los lexemas αἰνός y Πάρις, para tildar al príncipe troyano de funesto y el significante Δυσελήνη, compuesto por δυσ- más Ἑλένη, para calificar de pérfida a Helena. Alcmán, según Eustacio, utilizaba dos términos para caracterizar a Paris: Δύσπαρις y Αἰνόπαρις, en cambio, en otras ediciones hay otra alternativa para calificarlo: Δύσπαρις y Καλόπαρις, opción que aparece confirmada en el texto de Ursino, en las glosas de Heinsius publicadas en 1727 por Pieter Burmann y en el texto de 1758 editado por Moritz Georgius Weidmann.

Eustacio nombra a un extenso número de autores en sus escolios, es cierto que no los leyó a todos y que se sirvió de fuentes intermedias para referirse a algunos¹³. Con todo, es muy probable que estuviese personalmente familiarizado con las obras de ciertos escritores antiguos; por ello, se colige que podría haber confiado a su memoria el recitado de ciertos autores. Este hecho justificaría, como hipótesis, algunas discrepancias en las lecturas de los textos que aduce; con este argumento, se podría justificar la lectura Αἰνόπαρις frente a Καλόπαρις. Esta última lectura estaría más en consonancia con el adjetivo empleado por Homero ἄριστος (Hom. Il. III, 39), pues este superlativo se refiere a la belleza relativa al aspecto de Paris (εἶδος), e igualmente el vocablo Καλόπαρις en Alcmán. Eustacio, el escoliasta de Homero¹⁴, cotejaba la terminología empleada por el poeta épico, por un lado, es funesto Δύσπαρις, por otro es bello físicamente εἶδος ἄριστος.

Es extraño que Bentley, reconocido helenista y estudioso de Homero, olvidara la consulta de esta fuente¹⁵. En su correspondencia es patente el conocimiento profundo

11 Δύσπαρις] ἐπὶ κακῷ Πάρις κληθεῖς. (Γ 39) [= Hom. Hom. Il. III, 39]. Δύσπαρις] δυσώνουμε δύστηνε Πάρι, ἐπὶ κακῷ ὀνομασμένε· τινές δέ τόν Πάριν εἶπον ὀνομάσθαι ἐπὶ τοῦ ἐμ πῆρα ἐκτεθῆναι, ἄλλοι δὲ ἀπὸ τοῦ ὀρώντας αὐτόν. (Γ 39) [= Hom. Hom. Il. III, 39].

12 Τὸ δὲ “Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε”, ὅπερ Εὐρυπιδῆς αἰνόπαριν φησίν, ὡς καὶ τὴν Ἑλένην δυσελήνην [=E. Or. 1388], διὰ τοῦ ἐξαγγέλου Φρυγός, ἀφορμὴν ἐνδέδωκε τῷ Ἀλκμᾶνι μίξαντι ἀμφοτέρω εἰπεῖν “δύσπαρις, αἰνόπαρις, κακὸν Ἑλλάδι Βωτιαφεῖρη” [=Alcm.fr.77]. (...) Τί γὰρ χρήσιμον εἰς ψόγον ἄλλως τὸ Δύσπαρις, εἰ μὴ ὅτι ἐπὶ κακῷ καὶ ἐπὶ ἐγεννήθη καὶ ἐκλήθη Πάρις. (Eust. 379, 39).

13 (Van der Valk, 1983:367-368).

14 Μονονουχὶ γὰρ φησίν, ὡς ἄλλος μὲν κακέ, καλὲ δὲ ἰδεῖν, οἷα καὶ θεοειδὲς ὢν. Τὸ δὲ “εἶδος ἄριστε” ὑφ’ ἐν τινες ἀναγινώσκουσι μετὰ τοῦ γυναιμανές, ὅτι εἶδος ἄριστε ἐπὶ ἔρωτι καὶ ἀπάτῃ γυναικῶν. (Eust. 379, 39).

15 Bentley se propuso editar a Homero en sus últimos años, aunque no vieron nunca la luz. De sus apuntes solo quedan unos pocos y su famosa explicación de la digamma sin expresión gráfica, deducida por razones métricas y lingüísticas. (Monk, 1833: 229).

del poeta¹⁶. Además, conocía la relación de Calímaco con Eustacio, ya que, según el erudito moderno Marchinus van der Valk¹⁷, recita en 49 ocasiones al poeta de Cirene con motivo de las anotaciones a la obra del épico griego.

2. EVIDENCIA DE LAS CONJETURAS A ESOS PASAJES EN DISTINTAS EDICIONES Y EN LA EDICIÓN DE *HEROIDAS* PUBLICADA POR BURMANN.

En cuanto a las ediciones donde se diserta acerca de las conjeturas ya planteadas en la carta precedente, encontramos dos ejemplos dignos de comentario.

a) En la edición del texto de Calímaco donde aparecen las *animadvertiones* de Bentley publicadas por Graevius y su hijo Theodor en Utrecht en 1697 -y posteriormente reimpresas por Ezechiel Spanheim en Leiden (Lugduni Batavorum) en 1761- encontramos la enmienda ἐπ' Ἀγεσίλῳ en vez de Ἐπαγεσίμῃ para un epigrama.

Cuando se comenta el verso: φοιτασεῖ, μέγαλ' ἴμιος Ἀγεσίλῳ. (Call. *Lav. Pall.* V,130), trata aspectos ya mencionados en su misiva a Graevius, pero los organiza de forma diferente¹⁸ (Graevius, 1761: 12-13). Recordamos que, al comienzo de la carta, apuntaba la enmienda de una inscripción referida a la expresión ἐπ' Ἀγεσίλῳ y apoyaba su versión en la lectura que ofrecía el verso de Calímaco. En cambio, en la edición del lírico griego sucede al contrario, ya que parte del verso del poeta lírico para corregir la inscripción.

Aparte de esto, la apostilla, al igual que en la carta mencionada, informaba de que Hesiquio atribuye a Plutón el calificativo de Ἀγεσίλαος (conductor del pueblo, o de los pueblos), en su obra Συναγωγή Πασῶν Λέξεων κατὰ Στοχεῖον, diccionario de palabras griegas inusuales y obscuras (que se ha conservado calificado por la tradición como el mejor).

Añadía la relación con otra entrada del glosario de Hesiquio, el lexicógrafo griego¹⁹, donde denomina a Hades (Plutón) con el epíteto Ἀγήσανδρος (conductor de hombres). Incorporaba también en el lema dos ejemplos en griego donde Hades es designado, en uno de los lugares bajo la forma del griego antiguo Ἀγεσίλαος, en otro Ἡγεσίλαος, voz del dialecto jónico. Están extraídos de Ateneo de Náucratis de su obra

16 Aparecen numerosos ejemplos en sus misivas que mencionan a Homero y su obra. (Wordsworth, 1842: 21, 23, 30, 31).

17 (Van der Valk, 1983: 367).

18 Φοιτασεῖ, μέγαλ' ἴμιος Ἀγεσίλῳ. [=Call. *Lav. Pall.* V, 130]Praeter Etymol. M. ubi hic ipse locus laudatur; meminit et Hesichius Ἀγεσίλαος, ὁ Πλούτων. Et alibi: Ἀγήσανδρος, ὁ Ἄιδης. Lactantius [=De Divinis Institutionibus Septem libri] de falsa Religione I, i c. XI. [=Lact. *Inst.* I, 11] Ergo illud in vero est, quod regnum Orbis ita sortiti partitque sunt ut Orientis imperium Iovi cederet, Plutoni, cui cognomen Agesilao, pars occidentalis obtingeret. Athenaeus lib. III, p. 99. οἶδα δ' ὅτι καὶ Σιμωνίδης ποῦ ὁ ποιητὴς Ἀρίσταρχον εἶπε τὸν Δία, καὶ Αἰσχύλος τὸν Ἄιδην Ἀγησίλαον.[=Ath. III, 99 b], Nicander apud eundem lib. xv. χθονίου [πέφαται] στέφος Ἀγεσιλάου. [=Ath. XV, 684, d].

19 “Ἀγήσανδρος” ὁ Ἄιδης.

Deipnosophistas (*El banquete de los eruditos*)²⁰. Además, apuntaba en su favor un ejemplo en latín que pertenece a Lactancio a su obra *Divinae Institutiones* I, 11, donde trata de la falsa religión²¹.

En la edición mencionada, aprovechaba de la carta la aportación de una inscripción antigua de la edición de Gruter, copiándola primero en mayúscula, como aparece en el *Corpus Inscriptionum* y luego transcribiéndola y corrigiéndola²² (Graevius, 1697: 467), (Spanheim, 1761: 13). Ahora bien, no comentaba la rectificación del verbo μηνίω, a diferencia de lo escrito en su carta, donde brindaba un verso de Homero para apoyar esa corrección (Hom. *Il.* XXII, 358-359).

En la carta, se planteaba si era un epigrama de Calímaco o de un autor desconocido, pero aquí ya ha salido de dudas y la presenta como una inscripción antigua. Vuelve a repetir que en el escrito grabado en soporte duro aparece la lectura Ἐπαγεσίμη y que Joseph Juste Scaliger²³ la había inscrito como diosa. No obstante, él la corrige con la locución ἐπ' Ἀγεσίλᾳ (Ἀγεσίλας en dialecto dórico). A tenor de lo expuesto, se vale del verso de Calímaco, del lexicógrafo griego Ateneo de Náucratis y de un pasaje en latín de Lactancio para rectificar la inscripción griega.

b) Si consideramos en adelante la edición de Lucano llevada a cabo por Bentley, en el lema *Carmanosque duces...* (Luc. III, 250) se recoge una referencia a la carta que había escrito a Graevius como fuente para enmendar el pasaje de Lucano, y establece un paralelismo entre la conjetura *Dux Pari/Dyspari* y *duces/truces*²⁴ (Bentley- Grotius, 1760: 178).

20 Οἶδα δ' ὅτι καὶ Σιμωνίδης ποῦ ὁ ποιητὴς Ἀρίσταρχον εἶπε τὸν Δία, καὶ Αἰσχύλος τὸν Ἄϊδην Ἀγησίλαον. (Ath. III, 99 b). Χθονίου [πέφαται] στέφος Ἥγεσιλάου. (Ath. XV, 684, d).

21 La construcción es propia del lenguaje popular, así se lee *Agesilao*, forma en dativo resultado de una atracción del relativo *cui* sobre el nombre propio *Agesilaus*, el pasaje es como sigue: *Ergo illud in vero est, quod regnum Orbis ita sortiti partitque sunt ut Orientis imperium Iovi cederet, Plutoni, cui cognomen Agesilao, pars occidentalis obtingeret.* (Lact. *Inst.* I,11).

22 Vetus Epigramma apud Gruterum p. MCXXX: ΜΗ ΜΟΥ ΕΝΥΒΡΙΞΗΞ ΑΓΝΟΝ ΤΑΦΟΝ Ω ΠΑΡΟΔΙΤΑ/ΜΗ ΣΟΙ ΜΗΝΙΞΗ ΠΙΚΡΟΝ ΕΠΑΓΕΣΙΜΗ/ΠΕΡΣΕΦΟΝΑ ΤΕ ΚΟΡΑ ΔΑΜΑΤΕΡΟΣ ΑΜΑ ΠΑΡΕΡΠΩΝ/ΕΙΠΩΝ ΑΡΑΤΕΙΩ ΓΑΙΑΝ ΕΧΟΙΣ ΕΛΑΦΡΑΝ/. Lege: Μή μου ἐνυβρίξης ἀγνόν, τάγον, ὦ παροδίτα, /Μή σοι μηνίω πικρόν ἐπ' Ἀγεσίλᾳ/Περσεφόνᾳ τε κόρᾳ Δαμάτερος· ἄλλᾳ παρέρπων/Εἶπον Ἀρατεῖω γαῖαν ἔχοις ἐλαφράν/. At Scaliger, in indice *Inscriptionum*, commenticiam illam *Epagesimam* mirifica quadam ἀποθέωσει inter Deas collocavit.

23 (Gruterus, 1707: 1130).

24 *Carmanosque duces.*] Bellos sane *Duces*: Egone ut tales *Duces* iam propecta aetate patiar, qui iuvenis non passus sum Parin Alexandrum *Ducem* vocari; sed in Epistola ad amicissimum quondam Graevium verba Laodamiae ad verum redegit? Ovid. *Heroid.* Xiii 43[=Ov. *Ep.* XIII, 43] *Dux Pari Priamide, damno formose tuorum, /Tam sis hostis iners, quam malus hospes eras/*. Quippe ex aperta Homeri imitatione legendum esse vidi, *Dyspari Priamide Δύσπαρι*, εἶδος ἄριστε γυναιμανὲς ἡπεροπευτὰ [=Hom. *Il.* III, 39]. Etiam hic corrigo, *Carmanosque truces*. Cur *truces*, ex Strabone [= Str. 15, 2, 14] discas lib. XV. *Nemini*, inquit, *Carmanorum uxorem ducere fas est, nisi hostis occisi caput ad regem tulerit? Rex calvariam inter thesauros reponit, linguam farina oblitam degustat, reliquam ei qui attulit et circumstantibus comedendam dat.* Noster I, 431: *Vangiones Batavique truces*, [=V. Fl. I, 431], VII, 231: *Inde truces Galli*. [=V. Fl. VII, 231]. Val. Flaccus VI, 42. *Heniochosque truces* [=V. Fl. VI, 43]" Iuvenalis XV, 125. *Sauromataeque truces* [=Juv. XV, 125]et sic alii de aliis.

Se inicia la apostilla con la referencia a la lectura *duces* y la asocia con el adjetivo *bellus-a-um* que indica bondad, excelencia y otras virtudes. Pero piensa que este sentido no se adaptaba al contexto, pues consideraba que no se les puede asignar el significante *duces* a esos personajes. Creía que Paris-Alejandro, incluso cuando era joven, no debía llevar el título de *dux*. De acuerdo con esa opinión, reiteraba lo dicho en su carta²⁵, donde el término *dux* aparecía en un verso de la *Heroida* de Laodamía *Dux Pari Priamidae, damno formose tuorum*. (Ov. Ep. XIII, 43). Allí corregía la opción *Dux Pari* con *Dyspari*, y argumentaba que era una clara imitación al hexámetro del aedo griego: Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε γυναιμανὲς ἠπεροπευτὰ. (Hom. Il. III, 39).

Al hilo de esta técnica de comparar un texto griego y un texto latino para enmendar una lectura, rectificaba el término *duces* con *truces* del verso de Lucano: *Carmanosque duces...* (Luc. III, 250).

En apoyo de esta corrección, se refería a un texto latinizado de Estrabón de su magna *Geografía*, en el que se califica a los gobernantes de los carmanitas como criminales. Relataba Estrabón la costumbre de que nadie se casaba antes de cortar la cabeza de un enemigo y llevársela al rey. Él guardaba el cráneo en el palacio real, y picando la lengua y mezclándola con harina, después de degustarla, se la daba al que le había traído el cráneo para que se lo comiera con los suyos. El rey más prestigioso sería aquel a quien más cabezas se le habían llevado²⁶.

Por otra parte, el acierto en la elección del autor griego Estrabón como ejemplo para describir la actuación de un *dux* merecía su elogio. El geógrafo griego establecía una interrelación entre geografía y organización política. Reflejaba en el medio físico las condiciones de vida de una sociedad y su forma de gobierno.²⁷ Finalmente, pese a todos estos argumentos, hay que puntualizar que Bentley en su edición se inclina por *duces*²⁸.

Contando con los datos aportados por Bentley el hexámetro de Ovidio, observemos ahora cuál podría ser la lectura más adecuada según la tradición de los comentaristas anteriores y coetáneos. Los humanistas que a continuación cito debaten el comentado hexámetro y la elección entre *Dux* y *Dispari*. Cada uno de ellos aporta sus razones para decantarse por una u otra elección.

25 (Wordsworth, 1842: 53-57).

26 Γαμεῖ δ' οὐδεὶς πρὶν ἂν πολέμιου κεφαλὴν ἀποτεμῶν ἀνενέγκῃ ἐπὶ τὸν βασιλέα· ὁ δὲ τὸ κρανίον μὲν ἐπὶ τῶν βασιλείων ἀνατίθῃσι, τὴν δὲ γλῶτταν λειποτομήσῃ καὶ καταμίξας ἀλεύρῳ γευσάμενος αὐτὸς δίδωσι τῷ ἀνιηγέκῃ καὶ τοῖς οἰκείοις κατασιτήσασθαι· ἐνδοξότατος δ' ἐστὶν ὃ πλεῖστοι κεφαλὰὶ ἀνιηγέθησαν. (Str. XV,2, 14).

27 (Nicolet, 1991: 73), (Redondo, 2008: 30).

28 (Bentley- Grotius, 1760: 178).

Hubertinus²⁹, en sus apostillas³⁰ impresas en 1496 acerca de este hexámetro, opta por *Dyspari* (Volscus/Clericus, 1496: i vi r). Consideraba que la conjetura *Dux Pari* sería una mala transcripción del griego. El prefijo griego δυσ- indica algo negativo y va asociado a la dificultad e imposibilidad. En el texto latino significa “¡Oh malvado e infeliz Paris!” Colige que el texto tiene más sentido con esta enmienda, y reconociendo que imitaba a Homero. Al igual que Bentley, entendía que Ovidio presenta a Laodamía enfadada con Paris en ese pasaje, y por ello consideraba incoherente que le llamara *dux*, puesto que lo más apropiado era que se dirigiera a él de manera despectiva.

En la edición de Hubertinus, en el cuerpo central aparecen los versos del poeta latino y se opta por la lectura: *Dispari Priamide damno formose tuorum*. (Ov. Ep. XIII, 45). Pero hay que señalar que Hubertinus no trae a la memoria a Eustacio en su glosa acerca de la etimología del término en ningún momento.

En cambio, Johannes Baptista Egnatius (pseudónimo de Giovanni Battista Cipelli) abrió su volumen de 1515 con una serie de *observationes* que él mismo planteaba acerca de las *Heroidas*³¹ (Egnatius, 1515: A A iii v). En concreto, reprobaba la alternativa *Dyspari* frente a *Dux Pari*, y calificaba de ignorantes a los que fundamentan esta opción basándose en una imitación de Homero. Aunque luego recogía los escolios de Hubertinus³², finalmente, en el texto central se inclina por *Dux Pari*. La edición de Ovidio de 1543³³ es muy similar a la de 1515, y se decanta por la misma elección: *Dux Pari*, sin renunciar a la cita de las mismas apostillas de Egnatius (Clericus/Parrasius, 1543: a ii r) y Hubertinus (Clericus/Parrasius, 1543: I vi v) respecto a este hexámetro.

A su vez, la edición de Daniel Heinsius³⁴ y de su hijo Nikolaes Heinsius presentan la alternativa *Dux Pari*.³⁵ También la edición de Borchard Cnipping evidencia la misma preferencia, pues ha sido revisada y aumentada por Nikolaes Heinsius, según

29 Conocido como Hubertinus Clericus (1405-1500), Ubertinus Clericus y Hubertinus Clericus Crescentinas.

30 *Dux Pari*: male legitur hic textus. *Dux Pari*: neque non convenit: ut irata et turbata *ducem* appellet Paridem et ex verbis Home.[ri][= Hom. Il. III, 39] li iii Iliados apparet legendum esse *Dispari*; dicit enim Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε et c.[etera], id est, *o male et infelix Pari, formam optime*: alludens igitur poeta Ovi. [dius] ad illa verba Homeri, fecit iratam Laodamiam loqui de Paride contumeliose sic. *O Dispari*, id est, *o male et infelix Pari*: nam δυσ- apud graecos in compositione *malum* aliquid significat vel difficultatem aut impossibilitatem: ut exempli gratia. τύχη significat fortunam: δυστυχία vero infortunium: ἔργον significat opus et officium; δύσεργον difficultatem et εἶδος significat formosum: δυσειδής significat deformem: sunt plurima huiusmodi apud graecos: error autem facile natus est vel ex ignorance graecarum litterarum: vel quod ypsilon putatur fuerit esse unum “u” et “s” littera conversa sit in “x”. Sed absque dubio affirmaverim legendum *Dyspari*.

31 *Dux Pari*. Ineptum et per ridiculum est, quod opici quidam, et male initiati litteris *Dyspari* ex Homerica Rapsodia [= Hom. Hom. Il. III, 39] supponendum contendere.

32 (Egnatius, 1515: I i r).

33 La lectura del cuerpo central es *Dux Pari*. las palabras ya aparecen en griego y la el fonema “y” sin latinizar (Clericus/Parrasius, 1543: I vi v).

34 (Heinsius, 1629: 64).

35 (Heinsius, 1658: 60).

indicaba en su carta al lector³⁶ (Cnipping, 1670: * 4 r). El lema respecto a este pasaje informaba de que Egnatius recriminaría la elección *Dyspari* frente a *Dux Pari*, pues no avalaría este cambio el hecho de que se fundamentara en una imitación de Homero³⁷ (Cnipping, 1670: 171). La apostilla no viene firmada, pero parece escrita por Cnipping. Él mismo en su carta dirigida al lector³⁸ (Cnipping, 1670: *5v) da unas pautas acerca de cómo comparar las glosas de los comentaristas. Asimismo, dice que las aportaciones que él formula no llevan nombre, para distinguirlas del resto de comentaristas que sí aparecen firmadas³⁹.

Por fin, la edición de Pieter Burmann⁴⁰ de Ovidio de 1727 exponía literalmente lo planteado por Hubertinus y Egnatius, pero incorporaba la contribución de J. Mycillus (1503-1558), (pseudónimo de Jakob Moltzer) quien apoya la elección del veneciano Egnatius (Burmannus, 1727: 174-175). Anotaba que este último criticaba la opinión contraria porque Ovidio tenía en mente a Homero y de ahí su preferencia por *Dyspari* como una transcripción del griego Δύσπαρι, en vez de *Dux Pari*. Si bien, estas glosas no aparecen en su ejemplar publicado, donde se lee en el margen: *Ad Paridem apostrophe y*

36 Postquam Novilissimi Heinsii pervigil iuxta et accuratissima cura, mendis relegatis, reddierat nobis eum multis partibus laetorem et in altera illa C. Schrevelii editione pleraque ad explicanda loca difficiliora exhibentur, ubi tamen multa induximus.

37 *Dux Pari.*] Neque convenit, ut irata et turbata ducem appellet Paridem. Et ex verbis Homeri lib. 3, Iliad. [os] [=Hom. II. III, 39] videtur legendum esse *Dyspari*. Dicit enim Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε etc. Alludens igitur Ovid. [ius] ad illa verba Homeri, facit iratam Laodamiam loqui de Paride contumeliose, sic: *oh Dyspari*: id est, o male el infelix Pari. Verum Egnatius hanc expositionem exhibet.

38 Tum etiam reliquorum notis auctorum nomina sunt addita, nonnullis exceptis, quas pro meis deputo.

39 Entre sus fuentes cita a Nikolaes Heinsius (quien revisó, emendó y amplió partes del comentario) y la edición de C. Schrevelio editada en Leiden en 1662. Véase nota 35.

40 *Dux Pari*: male legitur hic textus. *Dux Pari*: neque non convenit: ut irata et turbata ducem appellet Paridem et ex verbis Homeri [= Hom. II. III, 39] lib. 3. Iliad[os] 39 apparet legendum esse *Dyspari*. Dicit enim: Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε et c.[etera]. id est o male et infelix Pari, formam optime. Alludens igitur Poeta Ovidius ad illa verba Homeri, facit iratam Laodamiam loqui de Paride contumeliose, sic: *O Dyspari*, id est: o male et infelix Pari, nam δυσ- apud graecos in compositione malum aliquid significat, vel difficultatem, vel imposibilitatem. ut exempli gratia: τύχη significat fortunam, δυστυχία vero infortunium. ἔργον significat opus et officium, δύσεργον difficultatem et εἶδος significat formosum, δυσειδής significat deformem. Sunt plurima huiusmodi apud Graecos. Error autem facile natus est, vel ex ignorance Graecarum litterarum, vel quod ypsilon putatum fuerit esse "u" nostrum et "s" littera conversa sit in "x". Sed absque dubio affirmaverim legendum *Dyspari*. Hubertinus. Ineptum et perridiculum est, quod opici quidam et male initiati literis, *Duspari*, ex Homericis rapsodia supponendum contendere. Egnatius. Vide super hoc versu Annotationes Egnatii, qui ridet ineptius Hubertini, qui Homeri exemplo pro *Dux Pari*, Δύσπαρι legendum censuerit. Quasi Ovidius Graece hoc loco, quam Latine loqui maluerit. Micillus. Codex Sarravii habet quoque *Dispari*. Ita in fragmento Alcmanis apud Ursin. 66 Δύσπαρι, καλόπαρις κακὸν Ἑλλάδι βοτταφεῖρη. [=Alcm. fr. 77] Heinsius. Sic et in uno regio pro varia lectione, et in duabus editionibus Venetis deprehendi; et ita etiam Maritinus Crusius in Germano-Graecia lib. 1, p. 17. corrigebat; et hodie esse scio, quibus non displicet. Sed ego tam docte et moleste Ovidium vix scripsisse puto. Et cum *Duces* passim a Poetis dici Heroas et reges sciam, retineo vulgatam. ita Val. Flac. 1, 102. *Turbam ducum* vocat Argonautas [=V. Fl. I, 101] et Stat. x.356.[=Stat. Theb. X, 361] *per ducis errantes instar mihi numinis umbras*. Et Papinium saepius *Duces* Heroas, qui etiam *Reges* passim vocantur, nuncupasse notat. Bath. ad Stat. II Theb. 202. et 684. et ipse Ovidius Augustum et Tiberium hoc titulo insignire non dubitat. vid. III Art. 119[=Ov. Ars. III, 119] et 191 [=Ov. Ars. III, 391] et Phaedrus II. Fab. 5. [=Phaed. V, 22] Tiberium *Ducem* vocat. Vide D. Heins. ad II Fast. 139 et nos ad Nucem III. Burmann.

la lectura por la que se decanta el *interpres* alemán es como sigue: *Dux Pari Priamide*⁴¹. Se deduce entonces que esta apostilla era autógrafa de Mycillus.

Burmman anunciaba en el prefacio⁴² (Burmmanus, 1727: ***v, ***r) que algunas de las notas de Jacob Mycillus, Hercules Ciofanus (1575-1592), Daniel Heinsius (1580-1665) y su hijo Nikolaes Heinsius han sido recopiladas de sus propias acotaciones, escritas de su puño y letra. Igualmente, conocía una glosa de Nikolaes Heinsius que no aparece publicada en su edición. Posteriormente, las recogería el volumen editado por Moritz Georgius Weidmann en 1758⁴³ (Heinsius, 1758: 99). Concluye que el *Codex Regius* [=Parisinus latinus 8000 saec. XII-XIII]⁴⁴ y algunas ediciones impresas en Venecia⁴⁵ refieren ambas *lectiones*: *Dux Pari* y *Dispari*. Cita a Martin Crusius y a su obra *Germano Graeca* donde se enmienda *Dux Pari* con *Dispari*⁴⁶ (Crusius, 1584: 17). Con todo, Burmann elegía *Dux* con la justificación de que los poetas se refieren a los reyes y héroes con el sustantivo *duces*. Discrepaba de los anotadores que rectifican al poeta, pues seguro que Ovidio elaboró el debatido hexámetro doctamente y no de forma inadecuada.

Los eruditos actuales como Heinrich Dörrie⁴⁷ y Ulrich Schmitzer⁴⁸ coinciden en sus contribuciones respecto al pasaje de Ovidio (Ov. Ep. XIII, 43). Ambos obvian las aportaciones de Bentley y Burmann, en cambio citan a Hubertinus e inciden en la lectura por la que el erudito se decanta *Dyspari*, al tiempo que aducen el hexámetro de Homero (Hom. Il. III, 39), propuesto por el humanista.

3. LA REFERENCIA DE LAS DISCUSIONES SOBRE LA EDICIÓN DE LUCANO.

En cuanto al ejemplo de la edición de Lucano de 1740, Burmann⁴⁹ (1740: 179) comentaba el hexámetro *Carmanosque duces, quorum dexeus in Austrum* (Luc. 3, 250)

41 (Mycillus, 1612: 71).

42 Ex illis in nostram transtulimus integras in totum opus Jacobi Mycilli (nisi quod in Ibin tantum ea, quae necessaria videbantur, ob nimiam commentatorum copiam, excerptimus) Herculis Ciofani, Danielis et Nicolai Heinsiorum, notas. Has vero minimum tertia parte ex eius autographo auctores.

43 *Dux Pari*.] Codex Sarravii habet quoque *Dispari*. Ita in fragmento Alcmanis apud Ursin. 66 Δύσπαρι καλόπαρι κακὸν Ἑλλάδι Βωπταφείρη. [=Alcm. fr. 77].

44 El *Codex Primus Regius* de Heinsius y el *Codex Regius* de Burmann es el Parisinus latinus 8000 s. XII-XIII.

45 En la edición de Venecia de 1496 en el texto central se lee *Dispari*, en el comentario se menciona la alternativa *Dux Pari*, en la de 1515 y 1543 se alude a la lectura *Dispari* aunque en el texto central se opta por *Dux Pari*.

46 Apud Ovidium legitur: *Dux pari Priamide, damno formose tuorum*. Credo ego, scriptum ab Ovidio fuisse, *Dispari*, id est, improbe et execrate Pari. Nam apud Homerum est Δύσπαρι εἶδος ἄριστε γυναιμανὲς ἠπεροπευτὰ. (Hom. Il. III, 39).

47 (Dörrie, 1971: 174).

48 (Schmitzer, 2003: 167).

49 *Carmanosque*.] *Carmaciosque* Thuan. Sec. *Carmeniosque* Hamb. [urgensis codex] quart. forte etiam, *Carmanosque truces*. Nulla etiam ratio, cur huius populi duces solos diceret. *Carmannosque* unus Hensii. Iam flexus máxima pars scriptorum. *Devexus* Thuan. [eius codex] Et tert. Et Hamb. [urgensis codex]

y prefería *truces* en vez de *duces*, ya que a los gobernantes no solo se les puede llamar *duces*. Esta propuesta coincide con la de Bentley. No obstante, en su edición se decanta por *duces*. Aunque es el único humanista que había presentado la conjetura *truces*, no mencionaba a Bentley.

Los eruditos como Hugo Grocio, Thomas Farnaby⁵⁰ y Franciscus Oudendorpius⁵¹ omitían el comentario de este término. Posteriormente, Lemaire⁵² (1830: 355-356) y Francken⁵³ (1896-97: 101) recogieron la opción *truces* en sus notas y referían como fuente a Bentley y no a Burmann. Solamente Francken proponía la conjetura *truces* en el texto editado de la *Farsalia*.

Queda patente que la correspondencia es empleada por los editores como un instrumento filológico y brinda una información diversa. Además de servir para aclarar pasajes difíciles, ponen de manifiesto sus desconfianzas y celos profesionales que ayudan a entender determinadas actitudes. Por este motivo, el análisis de la correspondencia epistolar relacionada con el texto de Lucano aclarará aspectos mal conocidos de la crítica erudita.

En efecto, las cartas aclaran la datación de la finalización de la edición de Lucano por Bentley, y dan motivos para dudar de la sinceridad del prefacio de Pieter Burmann. En segundo lugar, resulta interesante descubrir el círculo de amistades y enemistades que nacen de su producción literaria. Nuestra intención es refutar la información que aportan algunas biografías sobre algunos aspectos que trataremos⁵⁴. Por último, abordamos los motivos que pusieron punto y final a la amistad entre Burmann y Bentley, ya que no fue la edición de Lucano el motivo de la enemistad entre ellos.

A propósito de la edición de Lucano firmada por Pieter Burmann, es sabido que apareció en 1740, antes que la de Bentley, pues la obra de este último no vio la luz catorce años después de su muerte, que aconteció en 1742, poco más tarde de esta publicación de Burmann. La editorial Strawberry Hill (llamada Officina Arbuteanao Ezelverium por Horace Walpole) añadió al texto las notas de Grocio⁵⁵.

Quart. Quod placuit Grotio [1614] et Oudendorpio [1728] non damnatur, et merito: Septemtrionem enim altum dixisse veteres constat, meridiem humiliorem. *Defluxus* vir doctus apud Cortium [editio 1726]. *Non tantum* Oifel. [ius codex] *Velox ubi* Lang.[ermannianus codex]).

50 (Grotius- Farnaby, 1643: 66).

51 (Oudendorpius, 1728: 205).

52 *Carmanosque duces*: Bellos sane *duces*! exclamat Bentl. [eius] et corrigit: <<*Carmanosque truces*>>. Cur *truces* dicantur, ex Strabone [= Str. XV, 2, 14] discas lib. XV (p. 727, al. [ii] p. 1057). *Nemini*, inquit, *Carmanorum uxorem ducere fas est, nisi hostis occisi caput ad regem tulerit? Rex calvariam inter thesauros reponit, linguam farina oblitam degustat, reliquam ei qui attulit et circumstantibus comedendam dat.* Noster I, 431: *Vangiones Batavique truces*, [=V. Fl. I, 431], VII, 231: *Inde truces Galli*. [=V. Fl. VII, 231]. Val. Flaccus VI, 42. *Heniochosque truces* [=V. Fl. VI, 43] Iuvenalis XV, 125. *Sauromataeque truces* [=Juv. XV, 125] et sic alii de aliis.

53 *Duces* vulgo, *truces* correxit Bentl. [eius] *truces* de feritate Carmanorum conferens Strabonem XV, 727, C 1013 Mein. Non *duces* soli ibant...

54 (Stephen, 1888: 306), (Monk, 1833: 237), (Sandys, 1902: 409).

55 (Monk, 1833: 237).

Burmman, en el prefacio de su edición de Lucano⁵⁶ daba noticia de la de su colega inglés aunque todavía no había leído sus conjeturas y enmiendas. Se justifica así de no mencionar alguna de las notas críticas de Bentley, porque le faltaban los comentarios de Nikolaes Heinsius⁵⁷, y porque el inglés no le había dado todo el material del que disponía⁵⁸. Se puede cuestionar la autenticidad de estas afirmaciones si acudimos a la carta de Burmann fechada el 20 de julio de 1724⁵⁹. En ella se trata el tema de la publicación del ejemplar de Lucano realizada por Bentley. El remitente le informa que los dos o tres editores a los que le presentó su trabajo proponen una serie de correcciones antes de publicarlo⁶⁰ (Wordsworth, 1842: 616).

A tenor de lo expuesto, se colige que ya en 1724 Bentley había ultimado su edición, y que Burmann tuvo en sus manos la edición manuscrita de su amigo. Estos testimonios desmienten la crítica al comportamiento poco amigable de Burmann con Bentley transmitida por James Henry Monk en su obra *Life of Bentley*⁶¹ y por John Edwin Sandys⁶².

Por otro lado, el texto no se publicó antes porque estaba pendiente de algunas correcciones, y era el mismo Burmann quien le facilitaba información acerca de unas lecturas dudosas de Lucano, y quien echaba de menos las glosas de Nikolaes Heinsius sobre la cuestionada reconstrucción. Estos datos contrastan también con lo indicado por Burmann en el prefacio donde aducía que no le habían facilitado las apostillas de Nikolaes Heinsius⁶³.

La correspondencia demuestra la colaboración entre los dos no solo acerca del pasaje mencionado de Lucano, sino también en otras lecturas⁶⁴. Bentley confiaba en él. Por ello, requiere de su asesoramiento acerca de aspectos controvertidos de Manilio que publicó posteriormente en 1739 y que se fijaron en la edición de acuerdo con el criterio de Burmann⁶⁵ (Wordsworth, 1842: 617).

56 Mediam ergo viam instituere cogitabam, et editionem CL. Benteleii, acuti quidem, sed saepius infelicis et nimis temerarii critici praevertere, ut si quid ab eo dissentire me videret, nondum visis eius emendationibus, ulla carpendi aut refutandi libidine, ablatum me iure non posset queri. Hinc re diu multumque mecum reputata, quam potui honesta oratione, et verbis mollioribus concepta epistola, me Heinsianorum excerptorum, quibus ipse uti decreveram, copiam ipsi facere non posse, respondi. (Burmannus, 1740: *3v).

57 (Sandys, 1908: 409).

58 (Sandys, 1908: 409).

59 (Wordsworth, 1842: 615-619).

60 Ita ergo habe, me cum duobus tribusque Bibliopolis hic egisse de Lucani tui editione, sed nullum reperisse, qui, nisi certis conditionibus et forte tibi non placituris, eam suscipere velit.

61 (Monk, 1833: 237).

62 (Sandys, 1902: 409).

63 (Wordsworth, 1842: 616).

64 Comparte información sobre Lucano en diversas cartas. (Wordsworth, 1842: 393, 395, 396).

65 In Manilio quae emendas satis placent, nisi quod ego timidior esse soleam in mutans sine auctoritate codicum, praeterquam ubi nullus sensus apparet.

Algunas cartas posteriores prueban la estrecha amistad que entre ellos existía, e incluso muestran la ayuda de Burmann, tanto en la elaboración de ediciones, como en la publicación de otras, aunque también le suscitara serias enemistades.

En la carta de Bentley a Graevius⁶⁶ remitida el 20 de agosto de 1702 le da las gracias por haber pedido a Burmann que le ayudara con su trabajo de Horacio, puesto que este último ya había anotado al poeta en 1699. Con este motivo, el erudito lo visitó en Londres y en Cambridge, y le asesoró en sus trabajos que verían la luz en 1711⁶⁷ (Wordsworth, 1842: 196).

Además, Burmann⁶⁸ en carta fechada el 15 de junio de 1703 le traslada su intención de proseguir la correspondencia con Bentley⁶⁹ (Wordsworth, 1842: 207-208). En otra carta, fechada en 1709⁷⁰ Burmann se quejaba a Bentley de las críticas recibidas de Leclerc (Clericus 1657-1736), al que califica con las expresiones *feroculus et jejunus Gallulus*; entendía que con su actitud insultaba a eruditos muy prestigiosos como Graevius y Broukhusius⁷¹ (Wordsworth, 1842: 380).

Rechazaba la pretensión que expresaba Leclerc de representar la buena erudición, mientras despreciaba a los gramáticos y eruditos como preceptores que transmitían un conocimiento vacío de instrucción. Finalizaba su carta pidiendo ayuda a Bentley y a otros amigos en sus trabajos de edición, y mencionaba en concreto el pasaje de Ovidio comentado más arriba⁷² (Wordsworth, 1842: 382). Sin embargo, de modo sorprendente, dejaba traslucir que disponía de comentarios de Nikolaes Heinsius, e incluso que los que él había leído eran más numerosos que los que el propio citado escoliasta, Nikolaes Heinsius publicó. También Burmann⁷³ (Wordsworth, 1842: 392) en la fechada⁷⁴ el 12 de junio de 1710 le pedía consejo acerca de las lecturas de textos latinos a Bentley y él se la facilitaba. Es más, Burmann en el prefacio a su edición de Lucano de 1740, en la carta

66 (Wordsworth, 1842: 193-197).

67 Gratias vero, ut par est, habeo maximas, quod humanissimum Burmannum, qui has deferet, commendatum mihi voluisti. Is et Londini me et Cantabrigiae hic invisit; adiutusque et omni ope nostra, et sua causa, et praecipue tua, Vir magne, cuius amicitiae nihil possum negare.

68 (Wordsworth, 1842: 206-208).

69 Tibi praeter reliquos, Vir Reverende, cuius nomen propter insignem eruditionem diu suspexi et admiratus fui, innoscere iamdudum optavi, itaque nihil iucundius umquam poetrit, quam si mutuo literarum commercio me bare volueris.

70 (Wordsworth, 1842: 379-382).

71 Quod si plurima observes, ut certe erunt, quae calculum tuum mereri haud potuerunt, studium tamen adjuvandi literas, quod summum prae me fero, laudabis, et impetum quem cepi a ludibrio et contumelia ipsas literas, et summos earum antistites, Graevium et Broukhusium vindicandi. Insultat tantorum virorum ossibus et cineribus feroculus quidam et jejunus Gallulus, qui nostratibus, quotidianis summorum virorum obtrectationibus, persuadere cupit se solum sapere, et viam, quae ad eruditionis fastigium ducit, a se uno monstrari posse, reliquos esse grammaticos, et ineptos et inegantes ostentatores inanis doctrinae.

72 Vocat certe me invitat, quem a prima aetate dilexi Ovidius, in quem curas Heinsii secundas, prioribus duplo auctiores habeo, sed maioris otii, quam adhuc fruor, labor ille videtur.

73 Gratias praeterea tibi ago pro iis quae in Silio emendando mecum communicasti...

74 (Wordsworth, 1842: 391-397).

al lector: *Aequo et Erudito Lectori* vuelve a atacar a Leclerc y lo califica como *horridus*, *hispidus* y *silvestris*⁷⁵ (Burmannus, 1740: **2 v-**2r); sin embargo, la correspondencia de Leclerc, presentado por Burmann como enemigo común suyo y de Grocio y Bentley, dejaba constancia también de ciertos rumores⁷⁶. En efecto, el motivo de la misiva de Leclerc, escrita a Bentley el 25 de junio de 1710 es comunicarle su sentir acerca la autoría de unos comentarios sobre su texto de Menandro, y quejarse de que censure su trabajo⁷⁷ (Wordsworth, 1842: 398). Le informa de un rumor que desde hacía unas semanas en Bélgica crecía de día en día. Responsabilizaba a Burmann por la redacción de las duras críticas al Menandro de Leclerc, después de haberle ayudado a buscar un impresor para su publicación⁷⁸.

La respuesta⁷⁹ no se dilató en el tiempo, y el 1 de julio de 1710 se cartea con él para convencerle de que no tenía motivo para enfadarse por los rumores extendidos en Bélgica con motivo de sus enmiendas a Menandro⁸⁰ (Wordsworth, 1842: 400). Puntualizaba⁸¹ (Wordsworth, 1842: 400-401) que en Gran Bretaña no se había oído nada de esto, y que era Alexander Cunningham (1655?-1730) quien había urdido todo el enredo. En Bélgica, aclara, se había reunido en un ambiente distendido entre copas con Burmann quien le contó que le había entregado las notas críticas a Menandro a un

75 (...) Quin in doctissimos viros, quos iniurioso, ut credunt, nomine Grammaticos et Criticos appellant, debacchentur, et ad Clerici et eius sequacium exemplum, gentem horridam, hispidam et silvestrem (*hersité* amato sibi semper verbo) infamare consueverunt. Sed quod ridiculum maxime, ipsi illi inepti censores, saepe criticos agere non verentur, et in ephemeridibus loca veterum adfecta illotis manibus contrectantes, tam puerilibus coniecturis vexant et corrumpunt, ut tironibus nostris ludibrium debeant: in primis ubi Poetas quoque tangere non erubescunt, et emendationes, quae legem Pediam timuerant, nobis obtrudunt. Contra vero, ubi scriptores veteres, a comitis et concinnis elegantiae Gallulae arbitris, versos et notis illustratos nobis commendant, immensis et invidiosis laudibus populares suos onerare non desistunt.

76 (Wordsworth, 1842: 397-399).

77 Rumor ab aliquot hebdomadibus per totum Belgium sparsus est, et indies augetur. Te ad *Petrum Burmannum*, Professorem Ultrajectinum misisse, aut mitti curasse, ut ab eo ederentur, animadversiones in Menandrum; in quibus errores scilicet mei multi et graves arguerentur. Nondum persuadere mihi potui ea a calamo tuo potuisse proficisci, quae famam viri, qui semper honorificentissime de Te sensit, et in editis scriptis loquutus est, quamvis esset forte, cur non nihil quereretur, atrociter laederent, et quidem in gratiam hominis maledicentia sua in omnes infamis, et cum maxime in me debacchantis.

78 (Bentley, 1710).

79 (Wordsworth, 1842: 400-407).

80 Rumor scilicet, ut narras, per totum Belgium increbuit, me animadversiones in Menandrum tuum scripsisse, in quibus errores multi tui et graves arguuntur.

81 Eum in Belgio convenerat amicus tuus Cunnighamius, qui longam fabulam orditur, Burmannum scilicet inter pocula narrare, se animadversiones in tuam Menandri editionem ex intima Germania sibi submissas mox proelo esse commissurum, in quibus gravissima tua παραποράματα nudarentur et corrigerentur. Cunnighanium tamen Bibliopolae nescio cuius Scoti indicio, non ex Germania, (ut prae se ferebat Burmannus,) sed ex Britannia fasciculum illum apportatum in comperto habere, et id tibi renunciasset... Hactenus de rumore, qui si ullus est, totus tibi et Cunnighamio debetur. Vix enim crediderim Burmannum, (etsi ater an albus sit nescio,) tam ferrei esse oris, ut me ejusce foetus patrem esse, vel verbo insimulare ausit. Esto autem, ut vera narraverit Bibliopola iste Scotus: quid? nonne multi in Britannia peregrinantur Germani, qui id, quicquid est, nondum editum facile scripsisse poterant? Nonne plurimi ex nostratibus sunt Graece doctissimi, qui, si libuerit, idem facere possent? Cur igitur de me uno suspicionem hanc spargis?

bibliopola procedente de Alemania. En cambio, Cunningham aseguraba que el rumor procedía de Gran Bretaña, según lo que le había contado el impresor escocés Thomas Johnson.

Si tenemos en cuenta los datos aportados por este mensaje, Cunningham se habría enterado de la existencia de la edición crítica de Bentley en 1710 por P. Burmann y no en 1711, según aporta el *Dictionary of National Biography* en el volumen 13. Además, este diccionario biográfico de personalidades, que vivieron en el Reino Unido, señalaba a Thomas Johnson como su informador ⁸².

Volviendo al cuerpo del escrito, Bentley le aseguraba que todo el enredo lo ha causado su amigo Cunningham y defendía a Burmann. Afirmaba además que la nacionalidad del librero no es algo crucial para valorar la calidad de lo editado, además hay muchos alemanes que viven en la Gran Bretaña.

Respecto a la planificación de las ediciones del comediógrafo griego, comentaba que todavía quedaban muchos datos inéditos y que cualquiera de sus doctísimos colegas podría escribir sobre ellos. Declaraba que no entendía por qué la había emprendido con él⁸³ (Wordsworth, 1842: 402). Se disculpaba recordando las críticas vertidas contra el ejemplar del comediógrafo griego editado por Grocio en 1640⁸⁴ (Clericus, 1709: *5v). Concretamente, en la carta dirigida *ad lectorem candidum* Leclerc las dejaba bien patentes.

Bentley proseguía su escrito afirmando que esas enmiendas habrían visto la luz, bien con la censura de Leclerc, bien con la alabanza de Burmann y habrían sido publicadas por un *bibliopla*, ya alemán, ya británico.

Mediante una interrogativa retórica afirma que los errores no son más leves, ya se imprimieran en Leiden, ya en Ámsterdam. El hecho de que el editor fuera alemán no lo hacía más instruido en el conocimiento de los autores griegos. Además, consideraba que el enfrentamiento debía ser con él, en todo caso. Eximía de toda responsabilidad a su amigo de Utrecht, pues dice que el texto manuscrito llegó a sus manos por casualidad⁸⁵ (Wordsworth, 1842: 403).

82 (Stephen, 1888: 306).

83 Quid eo facinore tantum de te essem commertus? Equidem editionem illam tuam nondum in penu habeo: sed ab amico commodatam inspexisse me fateor. Hanc igitur hodie ab eodem petii, et lecta tua ad lectorem praefatione tam dispare in eodem homine affectus ad stuporem me dederunt. Jam indignum facinus clamitas, quod ad Menandrum emendationes a quoquam edantur post curas tuas. Tune ergo is eras, qui, *Te volente et plaudente collectionem tuam augere, emendare, et meliora tuis substituere quosvis hortaberis?* Tune eras, qui, *si quis quid emendaverit felicius quam a Grotio factum est, ei gratias te habiturum et commoda occasione data palam acturum praedicabas?* Quae haec inconstantia est?

84 *Si quis eximium quiddam praesertim Ethicum, invenerit, quod hic omisum sit, aut emendarit felicius, quam a Grotio factum est, velitque rem mecum communicare; gratias ei habebo et commoda occasione data, palam agam.*

85 Nullus interim video, qui aut cum tua contumelia, aut cum laude Burmanni iunctum sit, sive quis Germanus, sive Britannus Menandrea sua edenda ei commiserit. Quid? An tu existimas, leviores visum iri errores tuos, si libellus iste Lugduni, aut Amstelodami ederetur? An Burmannus eo nomine cristas attollet, quod nescio quis e Germania te in Graecis peritior sit? Noli quaeso exercere odia tam magno tibi constatura: sed ex libro ipso potius, quam ex editore, pone iras vel sume. Qui enim scis an

Ahora bien, Burmann se debió de enterar del contenido del documento donde se pone de manifiesto que era Bentley quien había informado al que reprobaría su versión de Horacio. Inmediatamente, el 13 de septiembre de 1710 se comunica con Bentley para defenderse de manera velada de que él no había prevenido a Cunningham⁸⁶. Añadía que ya circulaba el rumor por toda Bélgica de la existencia de este trabajo, antes de que el libro se imprimiera.

Le recuerda que fue Bentley quien entregó su trabajo a un editor de la Haya y que este se lo debió de comentar a Thomas Johnson (escocés de nacimiento, pero aquí calificado como británico, tras la formación del Reino de Gran Bretaña).

Apuntaba que Cunningham vivió por largo tiempo en la Haya y que se debió de enterar de la habladuría e inmediatamente se lo notificó a Leclerc⁸⁷ (Wordsworth, 1842: 408-409). Queda claro que Burmann tenía relación con Cunningham. Así lo relata en su prefacio a la obra de Ovidio a propósito de unas *observationes* que le entregó para la confección de su volumen⁸⁸ (Burmannus, 1727: ***2v).

La ocasión y la posibilidad de contar este asunto se pudo dar, y Cunningham fue advertido, ya por Burmann o por Thomas Johnson, de la existencia de la corrección por parte del helenista inglés al trabajo de Leclerc sobre Menandro.

Posteriormente, ideó en venganza una edición crítica en 1721 donde reprobaba la edición⁸⁹ de Horacio de Bentley (1711) titulada: *Alexandri Cunninghamii Animadversiones in Richardi Bentleyi Notas et Emendationes ad Q. Horatium Flaccum*⁹⁰.

El valor de sus apreciaciones puede quedar en entredicho, debido a su afán de venganza. En este contexto, la amistad entre Burmann y Bentley debió dar paso a cierta desconfianza, pero la causa no fue la edición crítica de Lucano.

Por la última epístola⁹¹ enviada por Burmann, se deduce que existía un cierto distanciamiento entre ellos. Insta al silente Bentley a que le conteste a las propuestas

Germanus ille nihil quicquam de lite vestra tum resciverit, an casu et auctore inscio per alium quempiam ad Burmanni manus liber devenerit?

86 (Wordsworth, 1842: 408-410).

87 Sed, iam antequam typis exscribendus libellus daretur, totum Belgium pervaserat rumor, Te harum emendationum esse auctorem, qui primum Hagae Comitum ad nos pervenit. Ille enim, cui commendaveras schedas, qui Illustri Malburgio est a sacris, dicitur Bibliopolae Johnson Britanno eas tradidisse, et simul se eas a te accepisse, narrasse. Ita certe mihi Alexander Cunningham Scotus, Vir eruditissimus, et qui diu hic in patria nostra versatus, et cum maxime Hagae vivit, ipse narravit, qui etiam praecipuus auctor deinde famae istius differendae exstitit, et a quo ipsum Clericum didicisse puto, nam numquam ille Amstelodamum venit, venit autem saepissime, quin ad illum adeat.

88 In selecta quaedam Ovidii Poemata in usum scholae Etonensis in Anglia, eruditas etiam notas, nomine suo non expresso, Vir doctissimus quidam edidit, ex quibus quaedam decerpimus: sed cum eas beneficio Viri egregii et amici ab ipsa fere pueritia, Alexandri Cunninghami, inspiciendi demum copia facta esset, excusis iam prioribus duobus tomis, reliquas cum omissis quibusdam aliorum notulis, addendis inseruimus.

89 (Cunningham, 1721).

90 (Monk, 1833: 162-163).

91 (Wordsworth, 1842: 625-627).

planteadas⁹² (Wordsworth, 1842: 626). Le invita a que revele su punto de vista acerca de las enmendaciones a Terencio y a Lucano⁹³ (Wordsworth, 1842: 626). La fecha de esta carta no aparece, pero el editor la dispuso en el índice después de la inscrita en 1724. Lo más probable es que se enviara entre 1724 y 1725, por los datos que aporta, ya que todavía no había publicado a Terencio (1726) y había sido escrita en Leiden como él mismo apunta. La estancia en esta ciudad comenzó en 1724 al ser nombrado bibliotecario de la universidad de la mencionada población.

Ciertamente, se puede remontar el final⁹⁴ de su buena relación a 1727 y no a 1726 según constataba Sandys⁹⁵. Este biógrafo aduce que el motivo de la ruptura fue la publicación de Fedro por parte de Bentley en el volumen de Terencio en 1726.

A lo largo de la exposición, ha quedado demostrado la ayuda mutua que se prestaban. Ambos eran conocedores del trabajo del otro y no suponía ningún problema que editaran al mismo autor.

El motivo real del cese de su buena relación fue la incorporación de una carta repleta de críticas contra Bentley en su ejemplar de Fedro en 1727, impreso en Leiden (Lugduni Batavorum) por indicación de su editor, Samuel Luchtmans⁹⁶. Franciscus Hare⁹⁷ había escrito su *Epístola crítica* a Henricus Bland, el objetivo de la crítica era el volumen de Fedro revisado por el *interpres* inglés y publicado en 1726⁹⁸, en Cambridge (Cantabrigiae) por Cornelius Crowfield⁹⁹.

Se constatan estas referencias en el mensaje compuesto en lengua inglesa por su sobrino Thomas Bentley y remitido a su tío el 2 de agosto de 1726. Thomas nombra a su hermano Foster quien le había ilustrado del asunto de Hare y de Fedro evidentemente, se refería a la *Epístola crítica* a Henricus Bland¹⁰⁰.

92 Utinam modo Tibi aut otium, aut voluntas esset, nobiscum communicandi, quae ad illustrandos tot egregios scriptores toties pollicitus.

93 Ubi illa quae ad Manilium, ubi quae ad Terentium, ubi denique quae nuper promisisti ad Lucanum illustrandum?

94 (Sandys, 1908: 409). (Berkvens-Stevelinck, 2004: 46-47).

95 (Sandys, 1908: 409).

96 (Monk, 1833: 236).

97 Los motivos que impulsaron a Hare a crear este documento fueron que Bentley lo criticó en su edición de Terencio (1726) y que, además, se adelantó a la publicación de Fedro, trabajo que él estaba a punto de sacar a la luz. (Monk, 1833: 229).

98 El volumen de 1726 contiene las comedias de Terencio, las fábulas de Esopo y las *Sententiae* de Publio Sirio. Está impreso en Cambridge (Cantabrigiae) por Cornelius Crowfield.

99 (Lemaire, 1826: 250). En el apartado *Scriptores Phaedrum illustrantes recentiores*: (Francisci Hare) *Epistola critica ad eruditissimum virum H. B. S. I. (i. e. H. Bland, Scholae Etoniensem Instructorem)* in qua omnes doctissimi Bentleii in Phaedrum Notae atque Emendationes expenduntur. Londinii ex offic. Jac. Tonson et Joh. Watts, 1726, in-4º; recusa Leidae, apud Sam. Luchtmans, 1727, in-4º, c. Edit Burmann. Leid. 1727, in-4º, p. 250.

100 (Monk, 1833: 672).

4. CONCLUSIONES

Para entender este episodio de la historia de la crítica textual clásica, consideraremos la transtextualidad (en terminología de Genette), entendible como todo lo que pone a un texto en relación con otros¹⁰¹.

Queda patente que la correspondencia y las ediciones de Bentley, de Burmann y las de otros comentaristas son un instrumento filológico necesario para la contextualización de la producción literaria. Bentley junto con Burmann y el elenco de humanistas aludidos realizan una concienzuda labor filológica a la hora de proyectar sus producciones literarias a partir de ahí, surge una trabazón de ideas que vinculan unas obras con otras.

El valor de la carta remitida por Bentley a Graevius (el 6 de junio de 1692?/3?) es polivalente. Sirve de epitexto en uno de los metatextos del ejemplar de Calímaco editado por J. G. Graevius y su hijo Theodor, e igualmente, en una de las apostillas de su volumen de Lucano, donde aparece citada la misiva como intertexto. También, desde el punto de vista de la hipertextualidad esta carta es el hipotexto para uno de sus lemas de su comentario a Calímaco y para dilucidar un verso del autor de la *Farsalia*. Al estudiar los pasajes, se advierte que los comentaristas anteriores a Bentley y los contemporáneos han considerado argumentos similares. Generalmente, revelan sus fuentes, aunque no siempre dejan constancia de la autoría de las conjeturas, que solo se encuentra en los textos exegéticos de humanistas anteriores.

Las cartas relacionadas a lo largo de este trabajo cumplen una función específica por lo general, que consiste en documentar la génesis de algunas variantes en las ediciones conservadas. Son el punto de partida de producciones literarias, comentarios y e invectivas.

La correspondencia muestra un estilo genuino y permite recrear un particular universo de los humanistas a los que hemos aludido. Su interpretación contribuye a completar algunos datos biográficos que ayudan a comprender el modo de trabajo de estos eruditos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bentley, R. (1710): *Emendationes in Menandri et Philemonis reliquias*, Traiecti ad Rhenum, ex officina Gulielmi van de Water.
- Bentley, R. y Grotius, H. (1760): *M. Annaei Lucani Pharsalia*, Londinii, apud Ludovicum Elzevirium.
- Burmannus, P. (1727): *Publii Ovidii Nasoni Opera Omnia*, Amstelodami, apud Rodolphum et Jacobum Wetsternios et Gulielmum Smith.
- Burmannus, P. (1740): *M. Annaei Lucani Pharsalia*, Leidae, apud Conradum Wishoff, Danielelem Goetval et Gerogium Jacobum Wishoff.

101 (Genette, 1989: 9-14).

- Christiane Berkvens-Stevelinck, Ch. (2004): *A History of Leiden University Library 1575-2005*, Leiden, Primavera Pers.
- Clericus, J. (1709): *Menandri et Philemonis Reliquiae, quotquot reperiri potuerunt; Graece et Latine, cum notis Hugonis Grotii*, Amstelodami, apud Thomam Lombrail.
- Cnipping, B. (1670): *P. Ovidii Nasonis Opera Omnia, cum integris Nicolai Heinsii lectissimisque variorum notis*, Lugduni Batavorum, apud Cornelium, Jacobum et Petrum Hackium.
- Crusius, M. (1587): *Germanograeciae libri sex*, Basileae, per Leonardum Ostenium, Sebastiani Henricpetri impensa.
- Cunningham, A. (1721): *Animadversiones in Richardi Bentleii Notas et Emendationes ad Q. Horatium Flaccum*, Londini, apud Thomam Johnsonum.
- Egnatius, J. B. (1515): *In Ovidii Heroides, Sapphus Epistolam et Ibin Observationes*, Venetiis, In aedibus Alexadri Paganini.
- Chisholm, H. (1910): "Bentley, Richard", *Encyclopaedia Britannica*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 3, pp. 750-753.
- Dörrie, H. (ed.) (1971): *P. Ovidi Nasonis Epistulae Heroidum*, Berlin and New York, Walter de Gruyter.
- Francken, C. M. (1896-97): *M. Lucani Pharsalia*, Lugduni Batavorum, apud Albertum Willem Sijthoff.
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Graevius, J. G. y Graevius, Th. (1697): *Callimachi Hymni, Epigrammata et Fragmenta, accedunt Nicodemi Frischlini, Henrici Stephani, Bonaventurae Vulcanii, Paulli Voetii, Annae Tanaquilli Fabri filiae Daceriae, Richardi Bentleii Comentariorum et Annotationes Ezechielis Spanheimii*, Ultraiecti, apud Franciscum Halmam, Guilielmum Vande Water.
- Grotius, H. y Farnaby, T. (1643): *M. Lucani Pharsalia*, Amsterodami, apud Ioannem **Blaeuw**.
- Gruterus, J. (1707): *Corpus Inscriptionum ex recensione et cum adnotationibus Ioannis Georgii Graevii*, Amstelaedami, excudit Franciscus Halma.
- Heinsius, D. (1629): *Publii Ovidii Nasonis Opera*, Lugduni Batavorum, apud Ludovicum et Danielem Elzevirios.
- Heinsius, N. (1658): *Publii Ovidii Nasonis Scripta Amatoria*, 3 vols., Amstelodami, apud Ludovicum et Danielem Elzevirios ex officina.
- Heinsius, N. (1758): *Commentarius in P. Ovidii Nasonis, opera omnia*, excudit Iohann Friedrich, Lipsiae, apud Mauricium Georgium Weidmannum.
- Lemaire, N. E. (1826): *Bibliotheca Classica Latina Sive Collectio Auctorum Classicorum Latinorum cum notis et indicibus*, Vols 143, excudebat Iulius Didot.
- Lemaire, P. A. (1830): *M. Lucani Pharsalia*, Parisiis, colligebat Nicolaus Eligius Lemaire.
- Monk, J. H. (1833): *The Life of Richard Bentley*, London, Rivington's.
- Nicolet, Cl. (1991): *Geography and Politics in the Early Roman Empire*, Michigan, University of Michigan Press.
- Oudendorpius, F. (1728): *M. Lucani Pharsalia*, Lugduni Batavorum, apud Samuel Luchtmans.
- Redondo, J. (2008): "La herencia indoeuropea en la religión griega: Arquíloco, Calímaco y Estrabón", *Dialogues d'histoire ancienne*, 34, 2, 9-32.

- Sandys, J. E. (1908): *A History of Classical Scholarship* 2 vols, Cambridge, Cambridge University Press.
- Schmitzer, U. (2003):** "Neue Forschungen zu Ovid - Teil II", *Gymnasium* 110, 2, 147-181.
- Schrevelius, C. (1662): *Ovidi Nasonis Opera Omnia, ex acuratissima recensione N. Heinsii cum notis selectissimis variorum*, 3 vols., Lugduni Batavorum, apud Petrum Leffen.
- Spanheim, E. (1761): *Callimachi Hymni, epigrammata et fragmenta, cum notis integris H. Stephani, B. Vulcanii, Annae Fabri, Th. Graevii, R. Bentleii*, Lugduni Batavorum, apud Samuelem et Joannem Luchtmans.
- Stephen, L. (1888): "Cunningham, Alexander". *Dictionary of National Biography*, London, Elder Smith.
- Ursinus, F. (1568): *Carmina novem illustrium feminarum, Sapphus, Erinnae, Myrus, Myrtidis, Corinnae, Telesillae Praxillae, Nossidis, Anytae, et lyricorum Alemanis, Stesichori... Bacchylidis. Elegiae Tyrtaei et Mimnermi. Bucolica Bionis et Moschi latino versu a Laurentio Gambara expressa. Cleanthis, Moschionis, aliorumque fragmenta nunc primum edita*, Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini.
- Van der Valk, M. (1983): "Eustatius and Callimachus", *Greek, Roman, and Byzantine studies*, 24, 367-373.
- Volscus, A. y Clericus, U. (1496): *Epistolae Heroidas Publii Ovidii Nasoni*, Venetiis, apud Symonem Bivilaqua.
- Wordsworth, C. (1842): *The Correspondence of Richard Bentley*, London, John Murray.

[Reseñas]

E. Pisonero, *La estrella del anís. A estrella do Anís*. Edición bilingüe castellano-gallego. Traducción de Ánxeles Penas. Oviedo: Ars Poetica, 2020, 142 pp.

En 2020 publicó la madrileña Editorial Devenir la edición primera del libro de la poeta vallisoletana Encarnación Pisonero. Tres lustros después ha vuelto a editarse la obra, pero en esta ocasión acompañada de su traslado al gallego, tarea de la que se ocupó la poeta coruñesa Anxeles Penas. La traductora firma unas “Notas a la traducción” antepuestas al volumen, texto donde explica el criterio seguido en su tarea, en la cual se atuvo a los siguientes principios básicos: ceñirse al máximo a la literalidad de cuanto expresó Pisonero; ser fiel a los ritmos métricos del original traducido; proporcionarle a la versión en lengua gallega una musicalidad muy parecida a la que se logró en los versos en español; y por último elegir los términos más evocadores del idioma de llegada aquellas veces que lo permitía lo poetizado en el de partida. Se trata de unos presupuestos en verdad atinados.

Encabezada la obra con dichas apreciaciones acerca de la labor de traducción, se adjuntó al término de la misma el artículo que Adolfo García Ortega le había dedicado en 2005 con motivo de su salida, en *Revista Letra Internacional*, con el título tan sugeridor de “El amor en vertical”. Ciertamente no resulta un epílogo ocioso el escrito del extraordinario poeta cordobés, porque su parecer en materia de poesía es de muchos quilates, y en el supuesto que nos ocupa iba a constituir un espaldarazo para avalar a la pucelana como poeta de notable entidad. Además, sus comentarios son una excelente guía para el lector a la hora del aprecio de algunas de las características más notables de *La estrella del anís*. Siendo así, veamos qué razonamientos le mereció el libro antes de implementarlos con nuestra propia lectura.

Comienza Adolfo García Ortega ponderando la importancia que supone en poesía el haber conseguido crear un código propio, una geografía poética personal, como lo ha logrado Encarnación Pisonero. Luego va destacando distintas características de *La estrella del anís*, sobre todo las siguientes: la conjunción entre decir poético y artes plásticas; las referencias culturales greco-latinas; la posibilidad de traer en ocasiones el recuerdo de autores como W. H. Auden, Luis Cernuda, o Jaime Gil de Biedma; el marcado influjo sanjuanista; un lirismo estremecido emparentable con el de Paul Celan, Octavio Paz y José Ángel Valente; una temática amorosa predominante que se decanta hacia la manifestación del deseo, y que supera la prueba de acudir a una tropología muy conocida. Este asunto primordial se desenvuelve en dos secciones, en dos momentos amorosos, la *ida* al amor y la *estancia* en él, reflejándose en ambos un eco lejano del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. Respecto al modo de plasmar el discurso lírico, Álvarez Ortega subrayó la creación de poemas caracterizados por la brevedad, e intensos en lirismo, una característica que hemos podido constatar

asimismo en algunas composiciones de distintos libros de la autora, por ejemplo en *Abril es el mes más cruel* (2012), en *Los niños, amargo caramelo* (2018), o en *Como un Lucifer vespertino* (2019).

A estas apreciaciones tan magistrales y que uno no puede sino suscribir, bien poco hay que agregar que sea de veras sustancial. En nuestra lectura del libro hemos advertido y constatado la pertinencia del experto y fino análisis de Álvarez Ortega, corroborando la temática dominante del anhelo, de la búsqueda, de la estancia amorosa, así como las sostenidas referencias culturales al mundo grecolatino, tan imbricadas en los poemas, o la relevante vertiente plástica de tantos, amén de los ecos sanjuanistas, ya preanunciados en la cita que la autora antepuso a esta obra, y que preludia su contenido: “Que ya sólo en amar es mi ejercicio”.

Con todo, no me resisto a poner algún énfasis en la naturaleza del referido anhelo erótico de la hablante, anhelo que se ofrece ansioso, sediento, muy sensual y por momentos empapado de corporeidad textualizada. En *La estrella del anís* no hay anécdotas reconocibles. En virtud de un lenguaje depuradísimo y encriptado en el que de vez en vez asoma lo metapoético, los textos nos dirigen a un ámbito maravilloso, mágico y utópico por caminos verbales que a menudo son de lograda plasticidad. Encarnación Pisonero ha conseguido en este libro la configuración de un universo onírico fascinante donde resaltan de vez en vez sinfonías coloristas que preludian intensidades líricas de densa emotividad, así en los versos iniciales del poema que traslado a continuación: “Los amarillos rojos del otoño / sobre las glaucas losas de los patios, / y las lenguas ardientes de las piñas / en la hoguera del alma / y en la hoguera del cuerpo, / anulando el adviento / de la pasión perdida.” (pág. 80)

José María Balcells Doménech

Santiago Montobbio, *Vuelta a Roma*, Alhaurín el Grande, Los libros de la Frontera, El Bardo colección de poesía 54, 2020, 351 pp.

A algunos lectores les pueden entrar dudas sobre si las obras que Santiago Montobbio publica como libros de poesía cabe calificarlas de este modo. El propio autor es bien consciente de las problemáticas que, al respecto, plantean sus creaciones literarias. Por dos veces en su *Vuelta a Roma* saca a relucir la cuestión, y en parecidos términos. En la primera dice estar escribiendo “este poema o lo que sea” (62), y en la segunda casi calca lo antedicho (215), como dando a entender que remite a otras personas dilucidar qué clase de literatura sería la que hace. El autor se autodefine como poeta, y de más de un texto suyo se desprende que tiene de la poesía un concepto tan amplio como el que plasmó Gustavo Adolfo Bécquer en aquella conocida rima IV en la que parecía situarla en la realidad misma, no tanto en la escritura.

Por no abundar en esa controversia, señalo que los textos de Santiago Montobbio pertenecerían al género de una manera *sui generis*, dado que no se atienen a las pautas más esperables por usaderas, pues los indicadores que suelen aducirse por la crítica para valorar la creación poética no comparecen demasiado, por lo general, en la práctica lírica de este escritor barcelonés. Señalo al respecto como una muestra indiciaria la imagen que proyecta el autor como poeta. En *Vuelta a Roma* resultan atípicos los lugares en los que el hablante dice haber ido escribiendo el libro, la mayoría exteriores, a veces andando, en otros momentos en espacios de interior, entre ellos iglesias, o incluso en una ocasión a oscuras en un cine. Apenas nada que ver con la imagen consuetudinaria con la que solemos imaginarnos a quienes escriben poesía en un ámbito propicio que invita a la concentración y a la *labor limae*.

Uno de los rasgos del quehacer poético de Santiago Montobbio, rasgo del que esta obra participa grandemente, consiste en que el hablante al que ha cedido su voz va trasladando al papel lo que piensa, recuerda, imagina, pretende, y asimismo lo que le ocurre en cada momento en su deambular romano (calles, vías, puentes, jardines, fontanas, palacios, estatuas, edificios y sitios monumentales), y en sus visitas a instituciones de naturaleza cultural y docentes, a establecimientos de restauración, y sobre todo a iglesias, muchas de ellas recoletas e íntimas.

A vueltas de trasladar al papel lo que hace el andariego viajero, lo podemos situar en panaderías, trattorias, hosterías, restaurantes, tabernas, y asimismo en bares, en este último supuesto nunca interpretados como ámbitos de bohemia, al estilo acostumbrado de los poetas de la experiencia y sus epigonales continuadores. Se trata siempre de dejar constancia de la cotidianidad que se está viviendo a cada instante, cotidianidad en la que tienen un muy especial relieve las iglesias que tanto atraen al viajero, y de las que hay en este libro un auténtico muestrario. Sin duda es una frecuentación temática rara en la poesía contemporánea, aunque tampoco única, por descontado, porque la hemos

podido advertir en el breve pero importante libro *Al margen de los faroles*, que publicó en 2019 Zindonia Zingone, poeta italiana pero de expresión española a quien se alude en más de un lugar de *Vuelta a Roma*, y precisamente en virtud de esa querencia.

Ambos espacios, el del condimento, y el eclesiológico, dan ocasión para que en la obra de Santiago Montobbio comparezcan motivos muy poco habituales en libros de poesía, como son los de índole gastronómica, así en el siguiente pasaje de exaltación alimenticia: “En Italia todo es bueno. El aceite, / el tomate, la ensalada. La albahaca. / Lo pienso mientras tomo una bruschetta / pomodoro e basilico...” (75). Los espacios sagrados, sin embargo, constituyen una suerte de rosario espiritual al que se acude repetidamente, y en el que se ven o se presuponen representaciones angélicas a las que se acoge el viajero y a cuyo albur protector se encomienda simbólicamente él y su poesía. Tiene coherencia entonces la dimensión sagrada subyacente en la poética del autor, que en el libro se explicita al afirmar el hablante que “el canto viene de / adentro y se guarda / dentro, pero su destino / está en lo alto.” (313-314) De otro modo dice lo mismo en otra secuencia de la obra, donde leemos: “El / cielo que es el lugar del canto, / al que se eleva el canto, / y desde lo más profundo del corazón...” (340)

La obra poética de Santiago Montobbio no es una *rara avis* sola en la poesía española en otorgar a la familia una presencia textual notable, presencia que en *Vuelta a Roma* ejemplifican las menciones a primos romanos, a una hermana, a su abuelo, a sus tíos, a su madre y al progenitor. La interpelación materna en los libros de poesía de este poeta de Barcelona suele adquirir un rol muy considerable, mucho más preponderante que el que leemos en otros autores masculinos a los que también la figura de la madre adquiere relieve en sus versos, pues participa de algún modo en la escritura del hijo refiriéndose a lo que este escribe con comentarios, además de ser invocada textualmente muy a menudo como constante compañía.

Con todo, el alto grado de comparecencia textual del padre creo que distingue esta obra de Santiago Montobbio de las anteriores, porque ahora la figura del progenitor adquiere un protagonismo inusitado, y dota al libro de una de sus motivaciones y sentidos más profundos. *Vuelta a Roma* es fruto de un viaje a la capital italiana, cierto, de un viaje real, no ficticio, el que llevó a cabo Santiago Montobbio del 26 al 31 de marzo de 2019, desplazándose a la ciudad para intervenir en la presentación de su libro *Viaje a Roma*, alojándose en la Real Academia de España en Roma, sita en la Piazza San Pietro in Montorio.

El compromiso que comportó el viaje devendría enseguida un viaje interior de reencuentro consigo mismo merced a la memoria paterna en un espacio urbano en el que su padre había vivido durante años. Ese espacio es recorrido de nuevo y una vez más, no porque pretendiese reencontrarse con el autor de sus días, sino porque perdiéndose el viajero en ese entorno le sale al encuentro impensada y misteriosamente, en parte gracias a un enclave de histórica huella española de la ciudad del Tíber, el Trastevere. Allí su padre llegó a vivir en tiempos de la guerra civil española, habiendo escapado de Barcelona al saber que, por ser miembro de las congregaciones marianas, lo fueron a buscar a su casa para matarlo, convirtiéndose en una clase de exiliados de los

que nada se divulga porque su exilio no se debió al franquismo, sino que fue causado por situaciones achacables a males intrínsecos de la propia República. *Vuelta a Roma* constituye, al demorarse en muchos momentos y en extensos poemas narrativos en la relación del padre con Roma, un diálogo con el padre también desde los recuerdos suscitados por Roma.

El libro fue haciéndose, conforme asegura el hablante, sin previa planificación, a vueltas de tantas evocaciones paternas, y a vueltas también de que la propia Roma le impuso la escritura de los sucesivos textos, pues “Roma te asalta en su belleza, se hace / a cada paso poemas, pide en ellos ser dicha.” (65) Libro escrito sin pretenderlo, ha sido un regreso, un regreso físico, emotivo, interior, a Roma, de ahí su título, preferido a otros que también se barajaron como titulación, entre ellos *Vislumbres de Roma*, o *Agua de Roma*, “porque es verdad que es fundamental / en mi poesía en ella escrita.” (287), puntualiza Santiago Montobbio.

José María Balcells Doménech

Noelia López-Souto e Inés Velázquez-Puerto (eds.): *VII Libros, imprenta y censura en la Europa meridional del siglo xv al xvii*, Salamanca, IEMYRhd, 2020, 218 pp, <https://iemyrhd.usal.es/?publicacion=vii-libros-imprenta-y-censura-en-la-europa-meridional-del-siglo-xv-al-xvii>.

El séptimo congreso de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, que tuvo lugar a principios de septiembre del 2018 en Salamanca, reunió a muchos investigadores para reflexionar en torno a las nociones de «Patrimonio textual y humanidades digitales». El presente volumen se inserta en un proyecto editorial más amplio que se autodefine como una colección, en ocho volúmenes, de las ponencias que hicieron posible aquel encuentro científico. Su título, «Libros, imprenta y censura en la Europa meridional del siglo xv al xvii», refleja la finalidad a la que aspira la propuesta editorial de Noelia López-Souto e Inés Velázquez-Puerto para este séptimo volumen. La compilación de los nueve artículos propuestos —redactados en español, italiano o inglés— adopta, de hecho, una perspectiva transversal que facilita el cotejo de distintas tradiciones textuales impresas que comparten unas mismas problemáticas, desde los albores de la aparición de la imprenta hasta el siglo xvii.

Inicia el volumen un artículo de Edoardo Barbieri, titulado «Le trasformazioni di un libro: Domenico Nani Mirabelli e la sua “Polyanthea”. Auctor, auctoritates, bibliopolae». En ese, el autor nos invita a explorar los senderos editoriales de un importante repertorio de citas de autores antiguos, la *Polyanthea*, desde la *editio princeps* de 1503, hasta su última edición, en 1522. Las detalladas descripciones que realiza de elementos paratextuales, como los frontispicios y los colofones, de los veinte estados de publicaciones, así como su cotejo, permiten entender mejor la tradición textual impresa de dicha obra, comprendida como un producto editorial. La inserción de soportes visuales acompaña, asimismo, la argumentación del investigador y facilita su comprensión por parte del lector.

Los dos artículos siguientes se vinculan por una misma unidad temática: la de la censura o de la microcensura. Del repertorio de citas del Nani pasamos, pues, a un estudio de Índices de libros prohibidos, realizado por Mathilde Albisson. Después de contextualizar el nacimiento de determinada producción bibliográfica en la Europa de los años 1540-1550, la autora se centra en los Índices hispánicos, tanto en su materialidad como en su contenido. El análisis descriptivo que realiza le permite demostrar cómo aquellos Índices tendieron hacia una codificación progresiva en la manera de pensar y de organizar los catálogos, codificación que se puede explicar en parte, en el siglo xvii, por la incidencia del Santo Oficio. La autora emprende, finalmente, una reflexión más general sobre los Índices como objeto de estudio en el marco de la historia de la bibliografía, a partir de tres estudios fundamentales.

El artículo de Hervé Baudry, titulado «A survey of inquisitorial censorship of books in Portugal: outcomes and perspectives», se enlaza con tamaña fluidez con el anterior puesto que profundiza en el fenómeno de la microcensura. El estudio se organiza en tres momentos principales. La primera parte cumple una función introductoria y definitoria del concepto de microcensura, comprendido, primero, como palabra que surgió en el año 2013 —frente a otras de cuña más antigua como la *expurgatio*— y, luego, como un complejo proceso de control que procede de la Antigüedad. Los distintos esquemas insertados en el artículo facilitan, como en el caso del primer artículo, la visualización de la compleja circulación de la producción literaria de los índices inquisitoriales. La segunda parte se centra en dos ejemplos concretos de microcensura: los trabajos de un físico portugués y judío, Amato Lusitano, y la *Nueva Filosofía* de Oliva Sabuco. En la tercera parte, el investigador se plantea, como Mathilde Albisson, una reflexión más amplia sobre la microcensura como campo de estudio y la metodología requerida.

Las cuarta y quinta contribuciones forman un bloque temático ya que ambas se proponen asignar unas obras en concreto a un taller de imprenta. Para ello, realizan un estudio codicológico, al que se añaden varias imágenes necesarias para ejemplificar las características materiales expuestas. La cuarta contribución corresponde a Mayte Contreras y lleva el título de «Falsificaciones en la imprenta de Alcalá, con la guerra de Cataluña al fondo». En ella, la investigadora se centra en la figura de José Pellicer y en la falsificación editorial de dos obras suyas, la *Defensa de España contra las calumnias de Francia* y la *Idea del Principado de Cataluña*. Mediante una sintaxis vigorosa y tenaz, la autora nos revela una serie de respuestas fundamentales para el conocimiento y el estudio del génesis de dichas obras impresas. El riguroso y pormenorizado estudio codicológico de los tacos xilográficos y estampados calcográficos, capitulares y capitales ornadas, y, finalmente, de la letrería, le permite demostrar que tanto la *Defensa...* como la *Idea...* se estamparon en un taller alcalaíno. Presenta, a continuación, los motivos que se esconden detrás de tal proceso consciente de falsificación por parte del autor.

Inmaculada García-Cervigón del Rey estudia, en cuanto a ella, una obra anterior a la producción escrita de José Pellicer. Se trata, de hecho, del *Soliloquio de sant Buenaventura* y, más precisamente, de una nueva edición post-incunable impresa entre 1507 y 1509. Demuestra, a raíz de un estudio muy cabal de las dos fundiciones empleadas y del grabado que figura en la portada, que dicha edición se ejecutó en el taller toledano del anónimo Sucesor de Pedro Hagenbach, y no en el de Juan de Villaquirán, como se solía pensar desde que Rhodes realizó su catálogo en 1989. La investigadora recuerda, en un segundo momento, algunos elementos de índole biográfica sobre el autor, san Buenaventura, y su *Soliloquio*, para centrarse luego en la dedicatoria a doña Catalina de Toledo y proponer como hipótesis que Ambrosio Montesino fuera el traductor de dicha obra. La contribución se cierra, finalmente, con una noticia bibliográfica de la misma edición.

Llegado a este punto del volumen, el lector ha podido recurrir distintos espacios geográficos —Alcalá de Henares, Toledo— mediante el estudio de talleres en concreto. Con el artículo de Arturo Jiménez Moreno, el lector cambia de nuevo de

zona geográfica y de protagonista, pero también de perspectiva ya que se centra en el estudio de una biblioteca nobiliaria. Nos ubica, de hecho, en el ducado de Béjar, en la biblioteca de la II duquesa de Béjar, doña María de Zúñiga y Guzmán. Después de un sintético y muy claro repaso sobre el linaje de dicha duquesa, el investigador nos da a conocer el inventario de la biblioteca de doña María y su vínculo con doña Leonor Pimentel, su madre. Estudia primero el contenido de su biblioteca y se centra, luego, en el lugar donde custodiaba dicha biblioteca —iglesia, cámara y, sobre todo, oratorio. Además del análisis del contenido de la biblioteca, el estudio incluye la transcripción de dicho inventario *post-mortem*, originalmente redactado en 1534, que completa el autor con sus propias observaciones y aclaraciones.

A continuación, el lector se ve sumergido en otro ambiente, esa vez salmantino. Frente a los tres artículos precedentes, centrados en una obra o una biblioteca en concreto, la perspectiva que adopta María Eugenia López Vera difiere levemente. Nos proporciona, pues, un panorama más amplio sobre «La imprenta incunable en Salamanca: últimas aportaciones», aunque la importancia del taller de la familia Porras en aquella época, finales del siglo xv, le lleva naturalmente a otorgar en su estudio un sitio privilegiado para dicho taller. Emprende, de este modo, la autora un análisis detenido de los incunables de aquella ciudad, así como la revisión de las fuentes bibliográficas especializadas en la cuestión.

El octavo artículo, de Amaranta Saguar García, titulado «Para el estudio de las ediciones ilustradas de “Celestina”: estándares y herramientas digitales para la recopilación, la ordenación, la clasificación, la presentación y el estudio de las xilografías de las ediciones antiguas. Una propuesta», vierte sobre la ilustración editorial celestinesca y nos invita a entrar en el campo de las Humanidades Digitales. Expone metodologías y sugiere propuestas innovadoras para llevar a cabo la creación de un esquema de metadatos y la metaetiquetación de las imágenes, proyecto ambicioso y de gran utilidad para los investigadores.

El volumen se cierra con un artículo de Giuseppe Seche, titulado «Considerazioni sull'utilizzo dei due esemplari dell'incunabolo della “Carta de logu” con un'annotazione sulla fascicolazione (fine xv secolo)», que nos sumerge en la Cerdeña del siglo xv a partir del estudio de un documento fundamental para la administración de la justicia. En esta contribución, el investigador nos ofrece la descripción detallada de los ejemplares conservados de la *Carta de logu*, uno ubicado en la Biblioteca Reale de Turín y otro en la Biblioteca Universitaria de Cagliari. Después de estas noticias, Giuseppe Seche analiza las inscripciones marginales, como las *maniculae*, con el fin de entender el uso, aparentemente profesional, de ambos documentos.

Finalmente, el interés de la variedad de estas propuestas consiste en ofrecer un amplio abanico de perspectivas en torno a la imprenta, ilustrando al mismo tiempo problemáticas comunes —como el papel de la censura o de la falsificación— y metodologías afines —como el análisis tipográfico— o nuevas —en el caso de las humanidades digitales, por ejemplo. A veces, sin embargo, el vínculo entre algunos artículos resulta menos obvio, como es el caso entre el sexto y el séptimo, ya que María

Eugenia López Vera, en el artículo nº7, e Inmaculada García-Cervigón del Rey, en el artículo nº5, comparten la misma finalidad –interrumpida por el sexto artículo– de asignar, mediante un estudio tipográfico, una(s) obra(s) a un determinado taller. El aporte científico de tal volumen es indiscutiblemente admirable y plural, no solamente por el recorrido transversal que propone, sino por su diversidad de contenido, perspectivas y metodologías.

Laura Baldacchino

Romero-González, Dámaris, Israel Muñoz Gallarte, y G. Laguna Mariscal (eds.), *Visitors from Beyond the Grave: Ghosts in World Literature*, Coimbra, Imprensa da Universidade da Coimbra, 2019, 300 pp.

Tal y como nos indica su título, *Visitors from Beyond the Grave: Ghosts in World Literature* aborda un tema tan atemporal y atractivo como es el de los fantasmas en la literatura universal. Las contribuciones a este volumen, que define su enfoque como “poliédrico”, examinan las apariciones y transformaciones del fantasma a lo largo de los años, en obras escritas en griego clásico y latín, español, italiano e inglés, destacando su resiliencia desde los inicios de la literatura hasta la actualidad.

Los diecisiete capítulos que componen este volumen abarcan un vasto y diverso panorama literario, cultural y antropológico, que el volumen divide en cinco secciones.

De este modo, la escena del fantasma de Enkiduen en el *Poema de Gilgamesh* (2500-2000 a.C.), se reconoce como el punto de partida para las entidades fantasmagóricas, que desde entonces han estado presentes en la literatura helénica de cualquier género literario o época histórica. Así, con el objetivo de investigar sobre estos orígenes, Consuelo Ruiz-Montero abre la primera sección del libro e indaga sobre el uso de fantasmas en la novela de las edades helenísticas y analiza nueve textos para distinguir algunos de sus tipos según categorías tales como: enunciación de cuentos, fantasmas auténticos y falsos, terminología y descripción física, al tiempo que comenta sobre el carácter retórico de estas historias.

Las conclusiones del capítulo abren el campo de estudio rompiendo las fronteras entre las literaturas griega y latina. Así, Dámaris Romero explora la literatura griega imperial, concretamente la aparición de fantasmas en tres sueños narrados en las *Vidas* de Plutarco y analiza tanto la función de estos como su conexión a la biografía del protagonista.

Por su parte Pilar Gómez Cardó en su artículo sobre *Menipo o la nigromancia* de Luciano de Samósata, se adentra en la historia de la katábasis del filósofo Menipo, quien se compromete a consultar al vidente Tiresias sobre la verdadera sabiduría y la mejor manera de vivir la vida. Gómez Cardó estudia algunos de los recursos formales y temas que Luciano usa para lograr su objetivo a través de la parodia y, al mismo tiempo, resaltar su capacidad para crear marcos narrativos en los que los contenidos de sus escritos adquieren siempre una nueva perspectiva.

El capítulo de Daniel Ogden examina tres historias tradicionales de fantasmas que aparecen tanto en la literatura pagana como la cristiana primitiva, e investiga la permanencia de estas historias en los escritos cristianos a pesar de su inaceptabilidad religiosa. Así, Ogden explora su arraigo en la cultura popular, su utilidad para

confirmar la creencia en la supervivencia del alma de la muerte, y el reconocimiento de que estas historias eran demasiado buenas para dejarlas desaparecer.

Por fin, Manuel Bermúdez Vázquez cierra la primera sección del libro, explorando cómo el llamado pensamiento racional no es ni tan puro ni tan racional, y aborda casos en los que conceptos irracionales, como demonios, fantasmas y espíritus, se utilizaron para crear argumentos filosóficos. Así, el capítulo se centra en cómo Sócrates, Descartes y Hegel manejaron estos conceptos que parecen ajenos a la filosofía, lo que nos muestra que lo racional y lo irracional están fuertemente conectados.

A partir de estos primeros motivos literarios, se detalla el desarrollo del tema fantasmagórico en la literatura Latina y la creación de algunas de las escenas más interesantes en la tradición cultural occidental. Como hemos visto, el uso de fantasmas como concepto en argumentos entre las escuelas filosóficas está más allá de cualquier tipo de duda, gozando de especial importancia en la segunda época sofista en la literatura griega y latina.

Por ello, en la segunda sección del monográfico, Ángel Jacinto Traver Vera discute las premisas atomísticas contra la existencia de fantasmas y estudia los argumentos de Leucipo y Demócrito, y sus seguidores, Epicuro y Lucrecio, quienes argumentaron que los fantasmas no son los muertos que regresan del más allá, sino simulacros de personas.

Por su parte, la contribución de Miguel Rodríguez-Pantoja aborda las tragedias de Séneca, y el marco formal y la tipología de las apariciones de fantasmas dentro de ellas, centrándose en la aparición de *umbræ* y, ocasionalmente, simulacros.

Asimismo, Gabriel Laguna Mariscal explora cómo la mayoría de los antiguos griegos y romanos creían en la capacidad del fantasma de un ser querido para comunicarse con los vivos por medio de apariciones, generalmente a través de sueños. Así, este capítulo explora algunos hitos relevantes en la historia de este motivo literario desde Homero hasta la cultura contemporánea.

Los temas expuestos eventualmente darán forma a las características más comunes de las historias de fantasmas, creando convenciones como un castillo medieval o una casa encantada, un ambiente tenebroso, el peso del pasado, y por supuesto, fantasmas que aparecen como visiones o sueños y que inequívocamente señalan un lugar como maldito.

Todas estas características se pueden rastrear en las obras de Boccaccio, quien abre la tercera sección de este volumen. De esta forma, Francisco José Rodríguez Mesa analiza el fantasma como un motivo cómico y pseudo-religioso en el *Decamerón*.

Por otra parte, La siguiente sección está dedicada a la literatura española, centrándose en dos autores de los siglos XV y XVII: Lope de Barrientos y Calderón de la Barca.

De esta manera, Antonia Rísquez revisa la “idea del fantasma” en los *Tratados de Magia* de Lope de Barrientos, subrayando la relación de éstos con la gnoseología aristotélica y su teoría de los sentidos externos e internos y la teología hasta poder considerar los estos Tratados como un ejemplo paradigmático del pensamiento filosófico y teológico del Tratado del siglo XV.

Por su parte, Ane Zapatero Molinuevo se centra en *La dama duende* y *El galán fantasma* para analizar y explicar estas dos formas en las que el motivo del amante sobrenatural se manifiesta en el Teatro Español del siglo XVII.

La literatura anglosajona toma protagonismo en la quinta sección del volumen. Por consiguiente, algunos autores destacados de todas las épocas literarias son estudiados desde ángulos y perspectivas variadas.

Para empezar, Mónica M. Martínez Sariego, a caballo entre la literatura inglesa y la española, analiza *Mañana en la batalla piensa en mí* de Javier Marías en su relación con la obra shakesperiana *Ricardo III* y la adaptación cinematográfica de Laurence Olivier, presentando el texto de Marías como una reflexión ampliada sobre la culpa y el remordimiento y una reescritura posmoderna del tema fantasmal.

Por otro lado, Juan L. Pérez-de-Luque investiga las presencias fantasmales en la obra de H.P Lovecraft. A través de la revisión de aproximaciones teóricas a los fantasmas y los espectros, el capítulo analiza “Genial Air” y *The Case of Charles Dexter Ward*, con el fin de desentrañar las conexiones que algunos personajes podrían tener con el fantasma gótico clásico.

A su vez, Cristina A. Huertas Abril traza un esquema temático y formal de la novela gótica del siglo XVIII y su recepción en el gótico americano actual, liderado por Stephen King. El capítulo lleva a cabo un análisis comparativo subrayando la recepción, la evolución y las interferencias de elementos desde los inicios de la literatura gótica en una de sus obras más relevantes: *El resplandor*.

El capítulo de María J. López presenta un enfoque postcolonial y considera los elementos góticos en la obra de Jean Rhys *After Leaving Mr Mackenzie*, en particular, el uso de la figura del fantasma por parte de Rhys para subrayar la condición alienada y marginal de sus personajes.

Por su parte, María Porras Sánchez explora la figura de los *Djinn* en la obra de Paul Bowles y Tahir Shah, centrándose en cómo contribuir a preservar este elemento del folclore marroquí y, al mismo tiempo, (re) producirlo para los lectores occidentales.

Finalmente, el volumen se cierra con un análisis antropológico. Así, Ignacio Alcaide centra su atención en el ritual como una herramienta para la cohesión social y el espejo de la cultura y valores religiosos, y analiza la idea del purgatorio y las almas vinculadas a él a través de una investigación etnográfica centrada en una ceremonia local en el pueblo de Dos Torres en Andalucía: la festividad de Ánimas Benditas en Nochebuena.

En definitiva, el monográfico reseñado destaca por la riqueza y diversidad de sus contenidos, ofreciendo un variado y completo recorrido de las apariciones fantasmales en la literatura. La combinación de todos los estudios incluidos en el volumen permite apreciar una panorámica de las representaciones de los fantasmas en la literatura, al tiempo que favorece la apertura a otras investigaciones sobre esta temática. En conclusión, la calidad y rigurosidad de las contribuciones que componen *Visitors from beyond the grave* hacen de ésta una obra de consulta imprescindible.

Cristina Casado Presa

Ortiz, Yolanda, *Tierra de malvas*, Vélez-Málaga: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Vélez-Málaga, 2019, 65pp.

Yolanda Ortiz (Jaén, 1981) describe en su más reciente poemario, *Tierra de malvas*, el memorándum sentimental de una ruptura amorosa a la vez que se desviste frente a un espejo donde poder observar la herida profunda y arraigada que se origina por la pérdida del ser amado.

Lo que primeramente llama nuestra atención es que el sujeto lírico manifiesta su dolencia en el ambiente, deslizándose y empapando su entorno con sus sentimientos desgarrados mientras realiza un recorrido íntimo y lleno de desolación en el que trata de recomponerse del ejercicio lógico del dolor: “un pato nada en nuestra piscina / *un macho cuchara* me dices / parpa el cloro lo salvaje en nuestro jardín / su decadencia / las ruinas / de nuestra casa / quedan así/ bendecidas” (p. 15); “la mala hierba quiebra / la piedra de los peldaños / lo que planté / está seco / dejaremos que venza / que nade el pato / que ocupe con la grama nuestra casa / poco importamos nosotros / hemos empezado ya a desaparecer” (p. 15).

Podría decirse que la degradación exterior que Ortiz presenta en sus composiciones mantiene una simbiosis perfecta con el estado anímico de la voz poética. El dolor de la pérdida del amor es una angustia que se refleja por completo en el paisaje, que incluso acostumbra a ponerse en primera fila de las dolencias del yo, adquiriendo, por consiguiente, una fuerte carga semántica a lo largo de la obra: “brotan flores de lo que fuimos / las traemos aquí / con nuestra voz calcinada / ellas prenden / nuestros restos” (p. 24). Del mismo modo, observamos cómo una iconografía tradicionalmente relacionada con la alegría y el júbilo, se invierte en pos del sufrimiento que asola al sujeto lírico: “ha llegado la primavera / y parece que / tampoco ellos / han decidido / traer vida a este jardín” (p. 17).

Todo está yerto y putrefacto, y la poesía de Ortiz pretende que el luto interno de la voz poética se derrame por todas las cosas. Queda su subjetividad, pues, adherida por todo el espacio físico que describe con horror: “los hombres salen a cazar / perros salvajes / tercián sus cuerpos muertos sobre / las ramas se sientan / en la niebla y beben / hasta que sus ojos se llenan de sangre / se clavan / en mi piel como sexo erguido/ les doy la espalda sigo el camino del río noto / como crecen / las llagas del miedo” (p. 32). Este trasfondo visual y acromático se identifica con la identidad herida del yo. El sujeto deja de funcionar como la lente de una cámara que poco a poco nos muestra un escenario desnaturalizado para abrirnos las puertas a ese vendaval que arrasa con todo su interior.

Asimismo, la voz poemática nos muestra los vestigios de una tierra muerta que se transforma en una postal inmóvil donde se troquea una mancha de oscuridad, además de un sentimiento bruto y animal que se nutre de los ecos del miedo. Esta

vastedad grotesca determina la esencia de otras muchas composiciones del poemario: “Le diste mi nombre y la erosión/ comenzó su ruido. / Oírlo fue más obscuro / que ver tu lengua en su coño. / Pero me quedé / sentada en la puerta de nuestra casa, / escuchando la lluvia / de nuestro desmoronamiento” (p. 46); “Se quiebra el techo / cientos de ratas pasean / sus uñas diminutas sobre mi cuerpo bocabajo tu cuerpo/ bocarriba y nos rompen / la piel y nos mordisquean” (p. 63).

Por ende, en *Tierra de malvas* se muestra, de manera significativa, la exuberancia hiperbólica e incluso repulsiva del horror. Es así como la voz poética consigue exhibir los restos de su corazón fracturado, así como colisionar con el lector, creando en él, el mismo impacto e impresión que ella misma sufrió al ser testigo de la infidelidad que dio pie al desmoronamiento de su relación. Puesto que su desencantamiento amoroso es grotesco, el sujeto ha de pudrir y contaminar lo que solía ser un paraje y situación sentimental ideal: “en la nevera se pudre / nuestro plato favorito / no puedo comer nada / que celebre nuestro amor” (p. 42).

En suma, podemos afirmar que *Tierra de malvas* expone un corolario sobre la pérdida que genera una ruptura tanto interior como exterior, así como un ejercicio sentimental en el que el lector adquiere la capacidad de palpar y experimentar ese idéntico sentimiento de desamparo que aniquila al yo poético. El sujeto deconstruye el trauma, la herida que quebró su tierra nutricia y dejó de alimentarlo. Para ello, emplea poemas breves que dejan una estela de silencios contaminados y que representan un núcleo visual putrefacto. Es evidente que el nexo entre estos dos amantes que Ortiz nos presenta queda aniquilado y destrozado. Sin embargo, su esencia, toda esa fuerza y magnetismo de lo que fue una bonita historia de amor, transita como un fantasma entre los restos exánimes que se exponen en estos versos. Dejemos que el lector sea el encargado de recoger los pedazos restantes que se encuentran dentro de este poemario, porque tiene aún más de lo que aquí se ha esbozado. Así pues, basten estas palabras para recomendar un poemario sobresaliente dentro de la poesía española contemporánea que no puede faltar en nuestras estanterías.

PAULA FERNÁNDEZ VILLALOBOS

M. E. Placencia y X. A. Padilla (eds.), *Guía práctica de pragmática del español*, Londres-Nueva York: Routledge, 2020, 280 pp.

La presente obra no solo constituye una buena herramienta, como señalan sus editores, para el estudio del español desde una perspectiva pragmática e incluso para que cualquier extranjero sepa desenvolverse con nuestra lengua en cualquier tipo de interacción. Al mismo tiempo, es un testimonio que revela los resultados que se han obtenido en la investigación lingüística por parte de los pragmatistas, pues la Pragmática es una metodología de estudio relativamente nueva en el quehacer gramatical, pero cuya aplicación ha supuesto un verdadero avance en el conocimiento de los mecanismos que la lengua ofrece a los hablantes para la gestión de sus relaciones sociales.

Como señalan María Elena Placencia y Xose A. Padilla (editores) en la "Presentación" (pp. 1-3), la obra tiene una clara intención didáctica (de ahí el nombre de "guía"). Está estructurada en 22 capítulos divididos en seis secciones y todos tienen la misma estructura: exposición y explicación del tema con ejemplos extraídos de corpus, actividades, posibilidades de investigación y bibliografía recomendada.

La primera sección, "Actos de habla", contiene 5 capítulos dedicados a la formulación lingüística en español de los siguientes tipos de ilocuciones: "Los pedidos" (María Elena Placencia, pp. 7-17), "Los rechazos" (J. César Félix-Brasdefer, pp. 18-28), "Los cumplidos" (Carmen Maíz-Arévalo, pp. 29-39), "Los consejos en los foros digitales" (Susana A. Eisenclas, pp. 40-48) y "Las disculpas" (Tania Gómez, pp. 49-58). De todos ellos se ofrecen las distintas posibilidades que tienen de llevarse a cabo en español, atendiendo especialmente a la variación diatópica, algo imprescindible en el caso de una lengua tan extendida, y a los recursos que en cada uno de ellos se emplean tanto para intensificar como para atenuar o mitigar esos actos.

La siguiente sección, "La deixis social", abarca dos fenómenos. Por un lado, "Las formas de tratamiento pronominal" (Bettina Kluge, pp. 61-69), una de las realidades más complejas del español. La autora da cuenta del sistema actual y se centra en el caso del más problemático por su variedad y extensión: el voseo. Por otra parte se consideran "Los vocativos" (Anna-Brita Stenström, pp. 70-80), que quedan divididos en "amables" y "groseros". Lo interesante de este capítulo tiene que ver con el apunte a que muchos de ellos se han fijado como marcadores discursivos (*huevoón, tío/a*).

La tercera sección da cuenta de uno de los fenómenos a los que más atención se ha prestado desde los estudios de pragmática: "La (des)cortesía". Tras un primer capítulo sobre los principales conceptos (cortesía, descortesía, autoimagen) que vertebran este campo y que precisamente tiene por nombre "La (des)cortesía. Introducción a su estudio" (Nieves Hernández Flores y María Bernal, pp. 83-94), se siguen una serie de trabajos en los que tenemos tanto la reflexión teórica sobre el fenómeno como su

aplicación en diferentes realidades comunicativas. Con respecto a esto último, se hace especial hincapié en las redes sociales, una nueva y muy extendida forma de comunicación en nuestras sociedades occidentales. Por un lado, tenemos el capítulo dedicado a “La descortesía en las redes sociales” (Pilar Garcés-Conejos Blitvich y Patricia Bou-Franch, pp. 95-104), en el que se analizan las estrategias y actividades de descortesía en Facebook y Youtube a partir de modelos que prevén la manera en la que los participantes pueden enfrentarse ante un posible acto amenazador de su imagen. Por otra parte está el estudio sobre “Emoticonos y emojis. Su relación con la cortesía en la comunicación digital” (Agnese Sampietro, pp. 136-145) que refleja la importancia de una perspectiva multimodal en el análisis comunicativo si se quiere un estudio completo de cualquier realidad.

Además, es también llamativo el hecho de que se le haya dado un capítulo en exclusiva a “La anticortesía” (Gerrard Mugford y Sofía Montes, pp. 105-114), un fenómeno cuya presencia siempre ha sido algo más tímida en la bibliografía sobre (des)cortesía a pesar de que los hablantes se sirven muy frecuentemente de él para sus interacciones. En el caso del presente capítulo, los autores se centran en algunas voces con usos anticortesés del español de México (*wey*, *pendeja*, *mensa*).

No obstante, eso no quiere decir que se abandonen los temas centrales. Ello se demuestra con el capítulo “La cortesía” (María de la O Hernández-López y Lucía Fernández-Amaya, pp. 115-124), donde las autoras describen el fenómeno en relación con las interacciones entre clientes y personal hotelero. Igualmente hay lugar para “La atenuación y la intensificación en la expresión de la (des)cortesía en la conversación coloquial” (Antonio Briz y Marta Albelda, pp. 125-135), con el que se pone de manifiesto cómo los hablantes utilizan estos mecanismos en sus actividades de (des)cortesía.

Por último, se ha de señalar que la mayoría de los trabajos llaman la atención sobre el hecho de que para el estudio de la (des)cortesía es necesario adoptar una doble perspectiva, pues ninguna es más válida que la otra y ambas son necesarias: por una parte, la intuición del lingüista sobre cómo la situación puede hacer que un recurso lingüístico se convierta en un mecanismo para llevar a cabo actividades de (des)cortesía; por otra, el examen de la percepción y la reacción de los interlocutores ante las intervenciones para determinar cuál ha sido el efecto que en ellos ha tenido, de ahí que las redes sociales sean un campo idóneo para el estudio de este fenómeno.

En la cuarta sección nos encontramos los trabajos referidos a la “Comunicación y persuasión”, siendo esperables los enfoques multimodales, de ahí el trabajo de corte semiótico sobre “Humor y comunicación multimodal: las viñetas cómicas” (Xose A. Padilla, pp. 149-163) y el referido a la “Comunicación no verbal” (Ana M. Cestero Mancera, pp. 206-215), donde la autora pone de relieve la necesidad de atender a esta realidad comunicativa que aún se encuentra en ciernes desde el punto de vista epistemológico.

También encontramos capítulos dedicados a aquellos encuentros comunicativos destinados a la persuasión. Es el caso de “Argumentación y discurso político” (Catalina Fuentes Rodríguez y Ester Brenes Peña, pp. 164-174), donde se lleva a cabo una

exposición de los recursos más rentables en política para la persuasión de los votantes: intensificación, emoción, (des)cortesía. Igualmente referido a recursos utilizados en el campo político se refiere el capítulo sobre “La serie enumerativa como elemento intensificador en el discurso político” (Luis Cortés Rodríguez, pp. 175-184), que este autor explica en todas sus vertientes (lineal y paralelística).

Dentro de los recursos destinados a la argumentación también se encuadra el trabajo “Marcadores del discurso y argumentación” (M. Noemí Domínguez-García, pp. 185-195), donde la autora ofrece una clasificación de estos elementos según su función dentro del esquema argumentativo, principalmente, aumentar o disminuir la fuerza argumentativa (*además, encima, aunque*); o situar en punto alto o bajo de la escala aquello sobre lo que inciden (*incluso, ni siquiera, ni mucho menos*).

El otro ámbito en el que la persuasión es inherente es la publicidad. En este caso, el capítulo que se ocupa de ella versa sobre “Persuasión emocional, argumentación y publicidad” (María Isabel Hernández Toribio y Laura Mariottini, pp. 196-205), en el que las autoras repasan aquellas estrategias más recurrentes en publicidad que se sirven del uso de la emoción para persuadir a posibles clientes o adeptos y que dividen en actos expresivos (cumplidos y agradecimientos) y actos descalificativos y descortesos que siempre, dado el peligro que puede suponer para el fin de la publicidad, suelen ir acompañados de recursos de atenuación.

Si bien en capítulos anteriores se ha dado importancia a la nueva realidad del discurso digital, es al mismo tiempo evidente que el estudio de esta forma de interacción es de gran interés en el campo de la Pragmática. A ello responde la sección “El discurso digital” en la que, más que llevarse a cabo trabajos sobre determinados fenómenos que surgen en estas plataformas, tenemos una reflexión sobre la manera en la que los investigadores deben tener en cuenta las condiciones en las que el discurso se produce en estos espacios virtuales. En primer lugar, está el capítulo “La construcción de la identidad en las redes sociales” (Francisco Yus, pp. 219-229), donde se atiende a la manera en la que se gestiona la identidad de los usuarios de las redes o de Internet en general, haciendo al mismo tiempo un recorrido diacrónico en el que se muestra la evolución y las diferentes maneras en las que ello puede llevarse a cabo, con las consiguientes consecuencias que puede haber en las interacciones que los investigadores analicen. Por otra parte, también se atiende a “La comunicación en línea. Aspectos tecnológicos, sociales y situacionales” (Alejandro Parini, pp. 230-241), un interesante estudio en el que se apunta a que no solo han de considerarse los aspectos de formato de cada plataforma y no entender que el discurso digital es una realidad homogénea, sino que, al mismo tiempo, ha de tenerse en cuenta la manera en la que los propios usuarios se sirven de las herramientas y posibilidades que cada espacio virtual ofrece.

Por último, la sección que cierra el libro, “Metodología en el estudio de la pragmática” es quizá la más útil y “práctica”. Contiene un solo capítulo, “Pautas para la elaboración de un proyecto de investigación en pragmática” (Rachel L. Shively, pp. 245-257), y en él se explica cómo ha de llevarse a cabo un trabajo científico desde la

perspectiva pragmática, atendiendo a todos y cada uno de los puntos que lo harían válido (selección de tema, preguntas de investigación, marco teórico, recolección de datos, maneras de analizarlos, cuestiones éticas, etc.).

En definitiva, estamos ante una obra que pone de manifiesto tanto la validez como la rentabilidad de una perspectiva de estudio como es el estudio pragmático de la lengua española, un enfoque gracias al cual, como demuestran los 22 capítulos que lo componen, nos ha permitido ahondar en el conocimiento de la realidad comunicativa de una de las lenguas más habladas en el mundo, con los consiguientes beneficios que ello supone tanto para los que la tienen como lengua materna como para los que quieren acercarse a su aprendizaje y uso.

JOSÉ GARCÍA PÉREZ

R. Á. García Lozano, *El tiempo purgante*, Valladolid, Editorial Azul, 2016, 62 pp. (III Premio Internacional de Poesía “Treciembre”)

Los poemarios iniciáticos suelen correr una suerte azarosa. O incierta. Quizá porque no hay reglas, ni dos ni cuatro, contra algunas adversidades o malandanzas. Muchos aparecen y, lo que son las cosas, no ven la luz clara. En ningún escaparate. Como si fuesen descatalogados nada más asomar la portada. Existe una crítica que solo se fija, qué va a hacer, en nombres asentados o editoriales recomendadas. No arriesga. Es verdad que no puede estar en todo. Por eso, de vez en cuando, hay que rescatar libros (porque los libros también tienen memoria) que, aún galardonados y con eco en auditorios, tuvieron un recorrido como de paso sigiloso. Por eso, a veces, hay que recuperar títulos. Es el caso, por ejemplo, de *El tiempo purgante*, de Rafael Ángel García Lozano, reconocido con el III Premio Treciembre, de Valladolid, en 2016.

García Lozano (Zamora, 1979), doctor en Historia del Arte, licenciado en Teología y en Estudios Eclesiásticos, profesor de Filosofía en bachillerato, es un docente culto. Porque en eso hay de todo, como en la botica. Como en la clerecía, el periodismo o la judicatura. Domina distintos saberes a ciencia cierta, a conciencia. Contempla el estudio –aprender y reflexionar para ir más allá: en la bonanza y en la adversidad– como una oportunidad. Ahí sigue al humanista Erasmo al pie de la letra: “En el estudio no existe la saciedad”. Y era poeta inédito hasta hace casi nada (pocos años, contados), si bien había publicado algunos versos en revistas minoritarias en papel y había ofrecido algún recital lejos de su ciudad. “El tiempo...”. ¿Purgante? No, no es por eso. La elección es clara: por la expresa sonoridad del término y la contundencia del concepto. El tiempo depura, filtra, aclara. Cambia la percepción y la certidumbre sobre las cosas y sus murmullos.

El libro consta de una veintena de poemas y se acerca a los quinientos versos. Es una lírica reflexiva, traspasada de sosiego, en un tono intimista, que nace de la meditación, la que deviene tras la viva observación y su decantado análisis. Alguna vez aparece insinuado el existencialismo. Nada de juegos pirotécnicos, tan aparatosos y tan vacuos. Con frecuencia, el poeta arranca con una imagen más o menos realista, que crece y crece para alcanzar un simbolismo que emociona y trasciende... Una imagen real o un hecho cotidiano sirven. Parte de allí (los motivos que presenta la materialidad, a la que busca conocer sin máscaras y con ojo crítico) para venir a parar aquí (su proyección metafórica). Su lírica responde a momentos, contemplaciones, estados de ánimo, visiones, cuestionamientos. Así, inicia el libro conversando con el silencio, que tan buena compañía hace en algunas situaciones. Y concluye poniendo la mirada en el silencio acompañado, que marca “el ritmo / del latido” de otros “ojos”, según escribe. Porque la mirada también palpita en sus reflejos.

El discurso poético en *El tiempo purgante* no es unitario. Por dos motivos. El primero: los poemas fueron escritos entre 2001 y 2015. Transcurren 15 años. Imposible la unidad, con periodos personales de formación y de madurez intelectual. El segundo: porque no se trata de tomar un camino de dirección única, y así hasta el final, sino de tener capacidad para mirar a uno y otro lado, ver cómo la claridad viene de Arriba o asciende desde la Tierra, detenerse a observar la vida con sus duelos y celebraciones, proseguir la aventura hasta el horizonte lejano. Ahí, por vez primera, el poeta apela a la exclamación, que es entusiasmo. Idealismo. Quizá porque defiende, como Claudio Rodríguez, la inocencia que ve la maldad, pero no renuncia a la misericordia, aunque la tribu, qué menos, se sonría con maliciosa satisfacción... El canto del poeta, desde la humildad, abre ventanas y estancias para que entren el aire y la luz, otras voces y ensimismamientos.

Hay elementos que nutren vivamente la lírica del zamorano, como son el silencio enriquecedor –como ya se ha advertido–, el tiempo que nos consume sin piedad, el agua que lava las heridas interiores, lo elegíaco sin efectismos antiguos, la desafección hacia las falsas imágenes... Tampoco pasemos por alto un hecho perceptible en su poemario. Cuando el cántico se hace elegía, cuando adquiere ese tono literario y ético, se produce una singularidad: no se evoca lo perdido o poseído, sino lo conocido o descubierto por propia mano o por propia contemplación.

Existe un escondido componente idealista, cierto, en su concepción de la sociedad. Su obra lírica no es ajena a ello. Pero el poeta sabe que el idealismo proyecta, a veces, una alargada sombra: el desencanto. Y lo tiene en cuenta. Para ponerle bridas. *El tiempo purgante*, titula su obra. A lo mejor hay un tiempo triunfante, y de mucho ruido, a la espera de alcanzar cualquier cielo. Acaso hay un tiempo militante, y de mucha bandería y trinchera. Pero seguro que hay un tiempo purgante, o clarificador, o desvelador, o aclarador, como ese que vuelve la mirada, crítica y condescendiente a la vez, sobre nosotros mismos, sobre nuestra mismidad en los otros. Es el reflejado por Rafael Ángel García Lozano. Y lo hace con un lenguaje limpio y un ritmo sostenido, acorde con la voz personal.

El poeta –fan de Pessoa, el luso de los heterónimos, por su hondura, sus juegos lingüísticos, su estética, sus sugerencias– considera que vivimos en una sociedad alocada, o gritadora, que tiene miedo al silencio, que no es una celda sino una posada. O le da escaso valor. Y él, sin embargo, busca y defiende los silencios, ese estado que ayuda a la reflexión interior. Como contrapartida, también gusta de la palabra que provoca eso mismo: la reflexión contrastada. Además, García Lozano pone verdadera pasión (quiero decir, algo parecido a un fervor laico) en lo que hace. Para él, no hay medias tintas. Deja esa función para los acomodaticios, para los ladinos, para los vividores de larga tradición... Y todo eso, créase, es un peligro en las tierras fronterizas con el nadar y guardar la ropa, donde el caso es no comprometerse por si acaso, tener cuidado a ver si se derivan consecuencias; es un peligro en las tierras donde casi siempre se han puesto fielatos al pensamiento que va por libre. Y ya se imaginan lo que es ir por libre, con fe en la ética práctica, en algunos burgos y sus aledaños. O alzar la voz ante

la injusticia... Mismamente, la espiritualidad transubstanciada en espectáculo. Ya se sabe lo que puede esperarse: quedar expuesto a la amenaza de la intemperie.

Éste es el hombre –luchador, y perfeccionista con manías, y activo, y constante en su afán– que nos ofrece este puñado de palabras sentidas de verdad, de emociones no fingidas. Porque otra de las funciones de la poesía es iluminar la vida, el universo sin paredes. *El tiempo purgante*, aunque iniciático, ya fija posiciones y establece signos. Ya se dibuja una concepción del mundo, porque el poeta también se propone explicar el mundo. Ya avanza lo que vendrá después: *Poemas del hastío*, donde se asoma al borde de la dolorosa decepción, y respira otro aire. Entonces no hay mansedumbre ante las heridas.

Jesús Hernández

G. Rodríguez Salas, *Anacronía*, Granada, Valparaíso Ediciones, 2020, 88 págs.

La muerte, el amor o el afecto y el paso del tiempo son *anacronías* de cualquier realidad humana por intemporales, y del presente por cómo tratan de negarse, de solaparse en la vorágine actual, o de rentabilizarse como objetos de consumo en forma de costosos tanatorios y flores, de agasajos y de cremas, cirugías y elixires de sempiterna juventud. Pero el primer libro de poemas del crítico, escritor —ahora también poeta— y profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Granada, Gerardo Rodríguez Salas (1976), devuelve a la muerte y al afecto y dolor humanos la esencia atemporal y primigenia que las modernas sociedades occidentales *destierran* o capitalizan, con destellos de una belleza y agudeza o extrañamiento propios de los muchos referentes literarios citados en el poemario. Repárese, por ejemplo, en la *resemantización* de la historia de las sirenas, del famoso canto XII de la *Odisea*, y del mito de Ícaro («la cera») en la composición siguiente:

SIRENAS

No conseguí decir que estabas *muerto*.

[...]

Te anunciaron sirenas

[...]

Nada hacia la ambulancia nuestra madre

sin salvavidas,

se derrite la cera en sus oídos.

Aquella tarde rueda en mi cabeza,

[...]

No conseguí decir que estabas *muerto*. (pág. 23)

La muerte indecible o inefable es la del hermano del autor, a quien se dedica el libro al comienzo y se le agradece en las líneas finales: «A mi hermano Javi, que nunca cayó del todo»; «Y tú, Javi, me mostraste la cara oculta del mapa» (pág. 88). Quien «cayó del todo» y transitó los espacios velados de los mapas es el poeta, Gerardo Salas, para el que la escritura del poemario constituye una catarsis terapéutica con la que trata de superar el fallecimiento y de continuar viviendo con su recuerdo. Las composiciones de *Anacronía* pueden leerse así como un proceso de duelo o como una elegía en tres partes («I. Ayer», «II. Ausencia», «III. Porvenir») con otros tantos poemas proemiales: «Odisea» (el poema del ayer y de la reflexión moral), «Palabras de papel» (el de la

ausencia y el lamento) y «Lobo» (el del porvenir y el consuelo). Quien esto escribe se queda o prefiere los versos de la primera parte, la del «ayer», que evoca estampas de la vida de Javi, su muerte y el duelo subsiguiente, por la intensidad emocional y los ecos mitológicos, vanguardistas e irracionalistas de las composiciones:

SANDÍA

En lo alto del cerro
riega la abuela sus sandías
gigantes y rayadas.
Con orgullo nos trae la más grande
y la chutamos,
y rueda y rueda monte abajo
y rueda y rueda sin parar,
Rueda y se ensucia el corazón
de nuestra abuela,
[...]

LEJÍA

[...]
arrugados los dos como la ropa
dispersa en el terrazo.

«¿Estás bien, niña?»
—preguntó él, ausente
[...]
«Acuéstate, mamá.
Yo fregaré los platos».

DESPEDIDA

[...]

No supe despedirme
pues hay minutos
que destiñen la ropa
[...]

te veo cada noche en la camilla
que lanzo al precipicio. (págs. 22, 24 y 32)

Los apartados dos y tres, «II. Ausencia» y «III. Porvenir», son sustanciales para la catarsis vital y literaria del hablante lírico, en este caso el mismo poeta, e introducen un cambio de tono y de estilo, en especial el segundo, que rememora la estancia del autor en Nueva Zelanda, adonde viajó el verano de 2002 para asumir «la anacronía que es la ausencia» (pág. 87). Esa distancia temporal y geográfica con respecto a la fecha y el lugar de la muerte de su hermano Javi (octubre de 2001 y ¿la ciudad o provincia de Granada?), así como el asombro y la fascinación antropológica que supone para el escritor el descubrimiento de la cultura maorí, tiene un correlato en los versos, menos emotivos, más reflexivos, pero también más prosaicos, que los del primer apartado:

AOTEAROA

[...]

Aterriza el avión entre algodones
urdiendo briznas cada vez más densas.
La tierra de la larga nube blanca
aguarda mi visita y me pregunto
si viniste a este lado de la bruma
buscando el infinito (pág. 39)

La tercera parte constituye una síntesis entre la primera y la segunda. El recorrido por las calles de Granada traza un nuevo itinerario histórico, geográfico y cultural, pero la realidad de la ciudad vivida y compartida en el pasado con su hermano hace más presente su figura para el poeta; si bien el dolor y el sufrimiento por la pérdida se atenúa y deja paso a una estoica o panteísta resignación consoladora:

ESCALERA DE AGUA

[...]

No bajo los peldaños, no lloro por tu ausencia,
pues soy gota del río cristalino
que, fundida en tus dedos, abraza la ciudad.

SEMÁFORO

[...]

el viaje nunca acaba
porque nunca te fuiste. (págs. 74 y 75)

Los poemas son, en general, de gran irregularidad métrica por lo que tienden al prosaísmo; con todo, llama la atención el contraste entre el predominio del verso de arte menor y la introspección y el desazonado sentimiento de pérdida. Esta singularidad confiere un peculiar ritmo conjunto al libro y funda el otro gran acierto expresivo del poemario, más allá de los ecos vanguardistas e irracionalistas señalados: la reiteración y rápida sucesión de los *leitmotiv* fundamentales de los versos, el viaje y la huida (asociado al personaje de Ulises), el vuelo (con guiños al mito de Dédalo e Ícaro), la caída (un nuevo eco de la historia de Ícaro y quizá también de la de Faetón), la rueda o el rodar hacia abajo (podría interpretarse como una alusión a la piedra y padecimientos de Sísifo) y la ausencia. Estas iteraciones guardan similitudes estructurales y conceptuales con los estribillos o figuras de repetición de villancicos y cancioncillas tradicionales, y sugieren un ritmo de treno o salmodia fúnebre.

Volviendo al comienzo del libro y de esta reseña, la anacronía propuesta por Gerardo Rodríguez Salas gira, pues, en torno al duelo íntimo y personal por la sorpresiva pérdida de un ser querido, la de su hermano Javi. Esa aflicción y la fecunda intertextualidad de los versos sugieren además un lamento por el devenir de la civilización actual, en la que la muerte, el dolor y la emoción se quieren convertir en sensiblería comercial o en realidades anacrónicas de la humanidad. Esta cartografía vital, geográfica y literaria de *Anacronía* recuerda, en cierto modo, a la de otros poemarios actuales como *Atlas* de Alba Cid, Premio Nacional de Poesía Joven «Miguel Hernández» del año 2020, en el que el asombro ante el descubrimiento de realidades recónditas estimula la curiosidad intelectual, la introspección y el deseo de aferrarse o encontrar un asidero emocional, espacial y temporal en culturas ancestrales y en el mito, y de alejarse, de paso, de la intangibilidad electrónica, muy propia de la Modernidad Líquida propugnada por Zygmunt Bauman.

Por último, no debe obviarse el elegante diseño de la colección Valparaíso de Poesía en la que se publica *Anacronía* ni la acertadísima imagen de la cubierta, perteneciente a la serie *Falling Man* de James Wedge, para ilustrar un poemario sobre un accidente de moto que causa la muerte de un hombre y precipita al vacío a su familia, y en particular al hermano escritor del difunto y autor del libro, Gerardo Rodríguez Salas.

Jacobo Llamas Martínez

