

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
RIVERSIDE

Re-Structuring Fairy Tales in Four XX and XXI Century Mexican and
Colombian Novels

A Dissertation submitted in partial satisfaction
of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Spanish

by

Nancy Denisse Durán

December 2014

Dissertation Committee:

Dr. Raymond L. Williams, Chairperson

Dr. David K. Herzberger

Dr. Alessandro Fornazzari

Copyright by
Nancy Denisse Durán
2014

The Dissertation of Nancy Denisse Durán is approved:

Committee Chairperson

University of California, Riverside

ACKNOWLEDGEMENTS

Quiero agradecer a todos los profesores del departamento de Estudios Hispánicos que me apoyaron durante mi larga estancia en UCR. Especialmente, a mi director de tesis, el Profesor Raymond L. Williams, quien siempre me ofreció sabios consejos además de las largas horas de trabajo y mucha paciencia. También quiero dar las gracias al Profesor David K. Herzberger y al Profesor Alessandro Fornazzari por ser parte de mi comité y por ofrecerme su guía desde mis inicios académicos como estudiante subgraduada en UCR.

Gracias a mi familia, principalmente a mis padres por siempre respaldar mis estudios, ya que sin su apoyo durante este largo proceso, esto hubiera sido imposible. A todos mis compañeros y amigos, especialmente a Ruby Ramírez y Yenisei Montes de Oca por los buenos ánimos y por su compañía en las largas noches en vela. Sobretudo, le estoy eternamente agradecida a Julio Enríquez quien me ofreció su tiempo para leer y discutir muchas de las ideas presentes en este trabajo, y por siempre alentarme en momentos difíciles. Mil gracias a todos.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Re-Structuring Fairy Tales in Four XX and XXI Century Mexican and
Colombian Novels

by

Nancy Denisse Durán

Doctor of Philosophy, Graduate Program in Spanish
University of California, Riverside, December 2014
Dr. Raymond L. Williams, Chairperson

Re-Structuring Fairy Tales in Four XX and XXI Century Mexican and Colombian Novels, offers a critical and analytical study of contemporary authors who present a revisionist writing of fairy tales. The first two chapters focus on how Colombian authors, Fanny Buitrago, and Albalucía Ángel incorporate fairy tales within their narrative, highlighting different aspects of this tradition following a feminist perspective. In Chapter One, I contend that Ángel incorporates *Alice in Wonderland* into her work to explore questions of female identity and social conditioning. In Chapter Two, I demonstrate how Fanny Buitrago's work draws

on fairy tale structure to reinterpret women's experiences. I also explore how current Mexican writers Cristina Rivera Garza, and Jorge Volpi have turned to fairy tales to make sense out of the violent state of the country. In Chapter Three, I consider how Rivera Garza's work appropriates common fairy tale characters following her own concept of *narrativas de desapropiación*, which attempts to destroy authorship. In my final chapter, I study how Volpi utilizes the fairy tale by assigning new meaning to traditional European fairy tales in order to bring to light the violent reality and deaths in Mexico.

Table of Contents

1. Chapter I:

Introducción: La re-escritura y subversión del cuento de hadas
dentro de la literatura.....1

2. Chapter II:

Hacia una identidad femenina: el cuento de hadas en *Dos veces
Alicia* (1972) de Albalucía Ángel.....26

3. Chapter III:

La desarticulación y reestructuración del cuento de hadas en
Señora de la miel (1993) de Fanny Buitrago73

4. Chapter IV:

El cuento de hadas como vehículo hacia una poética de la
desapropiación en *El mal de la taiga* (2012) de Cristina
Rivera Garza.....119

5. Chapter V:

El cuestionamiento de postulados culturales: la subversión del
cuento de hadas en *Oscuro bosque oscuro* (2009) de Jorge

Volpi.....166

6. Chapter VI:

Conclusión.....204

Capítulo 1

Introducción

La re-escritura y subversión del cuento de hadas dentro de la literatura

El cuento de hadas es un género literario que se ubica dentro de los más conocidos con una larga tradición que se ha mantenido en el gusto popular y aunque la fecha de su origen no es posible saber con certeza, si se toman en cuenta las fechas en que se da inicio a las primeras publicaciones se puede encontrar que éstas datan hasta el siglo catorce (Swann Jones, xv).¹ Es a causa de este origen tan vago y su larga permanencia a lo largo de más de seis siglos lo que ha dado raíz a un arduo esfuerzo por entender el cuento de hadas y lo que éste representa. En este intento se puede distinguir el surgimiento de distintos enfoques desde los cuales se indaga en esta tradición: “[...] Initially, the fascination with where these stories came from resulted not just in attempts to establish their origins and paths of dissemination, but also in the creation of elaborate theories to explain their often bizarre and apparently nonsensical imagery [...]” (Swann Jones 125).² Posteriormente, este tipo de intereses fueron

abandonados y “[...] the critical focus of scholars changed from the origin of the stories to their function [...]” (126), lo que favoreció la aparición de estudios desde enfoques antropológicos y psicológicos y más tarde a estudios estructurales y sociohistóricos.³ En los estudios sociohistóricos es donde se ubican primordialmente los enfoques relacionados con cuestiones de género, ya que ambos se aprecian muy ligados en su “[...] attempt to connect fairy tales to the value systems and cultural proclivities of the communities in which the tales circulate [...]” (133). Son precisamente estas preocupaciones nacionales y culturales circunscritas en los cuentos de hadas lo que varias escritoras han tomado en cuenta al incluir los distintos elementos característicos de este tipo de cuentos en su narrativa. Cabe mencionar que la re-escritura del cuento de hadas — aunque no se encuentre limitada — se ve ligada principalmente a escritoras mujeres, por lo que es necesario indagar en esta tradición.

Como señala Donald Haase, aún es imprescindible que exista un verdadero reconocimiento del cuento de hadas como una herramienta que se ha empleado para reafirmar o subvertir ideologías de género. Es posible identificar escritoras que han utilizado este género literario para relacionarlo

con cuestiones de importancia para las mujeres desde épocas anteriores. Esto se observa principalmente en Francia desde los siglos diecisiete y dieciocho, desde entonces: “[...] there has long been a tacit awareness of the fairy tale’s role in the cultural discourse on gender, and many fairy-tale texts constitute implicit critical commentaries on that discourse [...]” (Haase viii).⁴ Como él apunta, el cuento de hadas ha sido utilizado intencionalmente con un propósito en mente: “[...] to engage questions of gender and to create tales spoken or written differently from those told or penned by men [...]” (ix). Dicho interés por parte del sector femenino ante estos cuentos se puede relacionar con lo que se encuentra implícito en ellos, específicamente con lo concerniente a la amplia aceptación que se le otorga al cuento de hadas como uno de los espacios substanciales donde se mantienen los mitos culturales y donde igualmente la identidad de género es construida.

Uno de los trabajos claves con respecto a esto y donde se presenta una visión que otorga gran importancia al cuento de hadas en el desarrollo cognitivo de las personas es el llevado a cabo por Bruno Bettelheim; en su estudio — un enfoque psicológico — él destaca el cuento de hadas como un

espacio donde se reflejan las preocupaciones o emociones humanas, especialmente con respecto a los niños:

Today children no longer grow up within the security of an extended family, or of a well-integrated community. Therefore, even more than at the times fairy tales were invented, it is important to provide the modern child within images of heroes who have to go out into the world all by themselves and who, although originally ignorant of the ultimate things, find secure places in the world by following their right way with deep inner confidence (11).⁵

Para Bettelheim, el cuento de hadas funciona como un medio a través del cual se pueden resolver las ansiedades presentes en las preocupaciones del ser humano. Sin embargo, esto se presenta como algo problemático ya que el ver al cuento de hadas como un modelo incuestionable a seguir para los niños, implica que las relaciones y actitudes representadas en el cuento son las correctas, lo cual, desde una visión femenina, es algo que “[...] refuerza las teorías patriarcales que definen a la mujer como un ser humano débil y

sexualmente inhibido, ya sea madre o hija [...]” y donde “[...] la diferenciación de los roles entre ambos géneros afirma la teoría de la inferioridad de la mujer, de su necesidad de ser definida en términos de belleza y juventud [...]” (Domínguez García 12).⁶ Es debido a esto que en la crítica se dio origen a múltiples respuestas en contra de esta percepción del cuento de hadas; fue especialmente en el sector femenino donde se observaron mayormente las respuestas contrarias a esta visión.

Es por el papel trascendental que ejercen estos textos clásicos en la sociedad que se puede señalar, como lo hace Stephen Benson, la forma en que “[...] The fairy tale is not only a key text in the socialization of the child in such conventions but also an inarguably potent force in popular culture, a force that stretches beyond inherited ideological limitations [...]” (13).⁷ De igual manera, es factible proponer “[...] the fairy tale as one of a small number of key influences on some of the most important and invigorating fiction of the late twentieth and early twenty-first centuries [...]” (Benson 3). De acuerdo con Haase, en los años setenta los cuentos de hadas simplemente eran utilizados como evidencia para demostrar los mitos socioculturales y mecanismos de

opresión hacia la mujer (Haase 3); como se ha indicado anteriormente, esto es debido a la concepción que se estaba postulando con respecto al funcionamiento del cuento de hadas en la segunda mitad del siglo veinte como las ideas postuladas por Bettelheim.

Sin embargo, no hay que dejar de lado cómo a finales del siglo diecinueve, especialmente en Inglaterra y los Estados Unidos, ya había surgido una tendencia a criticar la idea de que una socialización apropiada es posible por medio del cuento de hadas. Como lo establece Jack Zipes, es en la segunda mitad del siglo diecinueve cuando se observa en escritores como Lewis Carroll, Dickens u Oscar Wilde un alejamiento del uso tradicional del cuento de hadas en la sociedad victoriana. Ellos se alejan del empleo acostumbrado que se le había dado a este tipo de cuento dado que “[...] They were the ones who used the fairy tale as a radical mirror to reflect what was wrong with the general discourse on manners, mores, and norms in society, and they commented on this by altering the specific discourse on civilization in the fairy-tale genre [...]” (99).⁸ De esta manera, al enfatizar lo dañino en la sociedad, estos escritores se encuentran alejándose del uso típico del cuento de hadas, al cual se le

atribuían las propiedades de un espejo que se encontraba “[...] on the wall reflecting the cosmetic bourgeois standards of beauty and virtue which appeared to be unadulterated and pure [...]” (99). Por lo tanto, es posible identificar la existencia de una importante similitud entre los escritores de siglos distintos debido a que tanto los escritores del siglo diecinueve como los autores de la segunda mitad del siglo veinte y del siglo veintiuno llegan a elaborar una posición crítica ante la visión arraigada al cuento de hadas.

En relación con los textos literarios producidos por las autoras ya en el siglo veinte, se puede distinguir una inmersión de los cuentos de hadas que principalmente se aprecia como uno de los elementos claves que son utilizados para la subversión de un discurso patriarcal. Al respecto, ya se han llevado a cabo vastos estudios, los cuales en su mayoría indagan en la relación de los cuentos de hadas como intertexto en la literatura. Sin embargo, dentro de todos estos estudios realizados es posible destacar que existe un mayor enfoque, con respecto a este tema, en trabajos que se han producido en ciertos países. Como apunta Patricia Anne Odber de Baubeta:

For three decades feminist scholars have examined the works of English and North American authors [...] to demonstrate how fairy-tale intertexts function ‘as subversive strategies to contest the idealized outcomes of fairy tales and their representations of gender and female identity’ (20). Less well known is that for the last seventy years or so, women writers in Portugal, Spain, and Latin America have also been appropriating and adapting the forms and content of traditional literary fairy tales [...] for their own specific purposes, and certainly not for a juvenile readership (129).⁹

En el análisis del corpus literario en estos países se puede percibir el diverso empleo que se le ha dado al cuento de hadas. Dentro de los textos elaborados por las escritoras latinoamericanas y peninsulares, Odber de Baubeta identifica esta gran variedad de usos que se le ha otorgado a los cuentos de hadas y a los distintos elementos que son característicos de estos cuentos:

There is no single method or approach to this kind of revisionist writing by women. In some cases authors appropriate titles,

names, or types of characters; they may insert plots, themes, symbols, and settings into their narratives. In others, they take canonical works and rework familiar plots. In yet other instances, writers have adopted conventional fairy-tale structures and language in order to write their own unconventional, authentic, and unique fairy tales (144).¹⁰

En general, el uso del cuento de hadas puede remitirse principalmente a una búsqueda de un discurso femenino propio o a la indagación del papel llevado a cabo por la mujer dentro de la sociedad debido a que “[...] Women authors habitually draw on a fairy tales in order to structure and (re)interpret women’s experiences, to explore questions of female identity, social conditioning, gender, and relationships [...]” (Obder de Baubeta, 143). Es así como estas autoras llegan a otorgarle una importancia primordial al cuento de hadas; ellas consiguen hacer de un género literario altamente criticado por lo que le es inherente una herramienta que utilizan a su favor: “[...] Ironically, a genre frequently blamed for the infantilization of women has now become an important tool in the task of ‘writing back’ against patriarchal social structures [...]” (144). Esto indica

que el uso de este género literario “[...] demonstrates that these narratives, especially in their inverted, subversive mode, still have a role to perform and something to say about the construction of gender and woman’s identity in Iberian and Latin American culture [...]” (144).¹¹ Es por esto que se aprecia un vasto empleo de los cuentos como intertexto en producciones narrativas de varias escritoras.

Este uso del género del cuento de hadas también se debe a que puede llegar a ser visto como un género muy maleable, característica que Hart conecta muy cercanamente al interés que provocó dentro las escritoras femeninas que intentan entender su posición dentro de la sociedad.¹² De acuerdo con Hart, es importante destacar uno de los estudios claves para el entendimiento del género del cuento de hadas; éste se trata del análisis elaborado por Vladimir Propp con un enfoque estructuralista. En el estudio morfológico de este último una de las conclusiones más importantes que se postulan, con respecto al funcionamiento del cuento de hadas, es la idea de que en éste “[...] functions of characters serve as stable, constant elements in a tale, independent of how and by whom they are fulfilled [...]” (63), de acuerdo con Propp esto va a resultar en

la existencia de una única estructura para los cuentos de hadas (Propp 23).¹³ Es justamente esta concepción fija del cuento de hadas lo que se presta como herramienta a favor de las escritoras quienes “[...] have seen the fairy-tale structure as providing an ideal narrative structure in which the narrator is able to insert her own life [...]” (Hart 63).¹⁴ El hecho de identificar una sola estructura en un cuento le permite a cualquier escritora implantar sus propias experiencias; esto es algo que llega a generar tramas diferentes pero que en ningún momento abandona la estructura básica.

No obstante, es necesario señalar que no fue completamente uniforme la visión del cuento de hadas como un instrumento favorable para proyectos feministas. Estas visiones dispares fueron evidentes en la década de los setenta cuando se aprecia un auge en los debates feministas relacionados con el cuento de hadas y la representación de la mujer dentro de estos. Principalmente se distinguen dos sectores muy marcados: primero, se encuentra el grupo que señalaba la representación de la mujer en estos cuentos como una figura pasiva y dependiente mientras que en el extremo opuesto, se coloca el grupo que acogía la representación que se hacía de la mujer, la cual se ubicaba en una

posición central y de poder dentro de estos cuentos. Sin embargo, a pesar de las diferencias tan claras entre ambas partes, en general, en las dos se puede apreciar que han asumido la misma idea “[...] that tales have a direct effect on women’s lives and dreams, presenting ‘romantic paradigms that profoundly influenc[e] women’s fantasies and the subconscious scenarios for their real lives[...]’” (Wanning-Harries, 99).¹⁵

En la utilización de los cuentos de hadas como intertextos se puede entender que se lleva a cabo una crítica social y cultural debido a la relación que la sociedad mantiene en la construcción del género dentro de estos. Como Zipes señala, los cuentos de hadas fueron creados por estas autoras “[...] out of dissatisfaction with the dominant male discourse of traditional fairy tales and with those social values and institutions which have provided the framework for sexist prescriptions, the feminist fairy tale conceives a different view of the world and speaks in a voice that has been customarily silenced [...]” (Wilson 4); es por esto que se enfocan muchas veces en cuestiones que ya han sido discutidas en estos cuentos: “[...] Fairy-tale themes include unhappy childhoods, dangerous romances, the struggle between individuality and

community, the journey toward community [...]” (Wilson 5), entre otros. Sin embargo, muchas de las autoras van más allá de una crítica exclusivamente social; inclusive, se ha observado que muchas de las autoras incluyen ciertos elementos en su narrativa que complementan la incursión del cuento de hadas, uno de los más comunes es el uso de la metaficción. Ésta se presenta en el texto como un arma de crítica feminista ya que: “[...] feminist metafiction can reveal the conventionality of the codes of fiction, how they have been constructed, and how they can be changed [...]” (Wilson 4)¹⁶. Debido a esto, muchas de las autoras reconstruyen el intertexto de múltiples maneras, como indica Wilson, las escritoras:

explode and open the resolution [...] transform, bend, or blend either tones or genres; and use irony as a subversive doubled or split discourse [...] these tales also use language to defamiliarize [...] transgress, and parody these elements; revise or “reverse” the norms or ideology of an intertext [...] by transgressing the conventions of language and culture [...] to engage readers in joint creation of the text; and remythify intertexts distorted or

amputated by colonization, racism, and patriarchy to potentially heal societies [...]” (7).

Aunque la mayoría de estos estudios se refieren al trabajo de las escritoras de habla inglesa, es posible decir que se pueden equiparar a lo elaborado dentro de la literatura latinoamericana. En Colombia, Albalucía Ángel y Fanny Buitrago encajan perfectamente dentro de este grupo de escritoras por el trabajo tan similar que han llegado a producir. Igualmente, aunque ya un poco más alejados de una visión enfocada únicamente en cuestiones de género, los mexicanos Jorge Volpi y Cristina Rivera Garza optan de manera similar por la incursión del cuento de hadas dentro de su obra como una herramienta subversiva.

A lo largo de este proyecto se va a indagar en los anteriormente mencionados escritores para entender la manera en que el uso del cuento de hadas ha sufrido una transformación para dar cuenta de las realidades de sus respectivos países y generaciones. Específicamente, en el Capítulo 2 “Hacia una identidad femenina: el cuento de hadas en *Dos veces Alicia* (1972) de Albalucía Ángel,” se explora la manera en que la autora incorpora en su novela los

reconocidos cuentos de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, para indagar en cuestiones de género. Se aprecia principalmente un interés por parte de la autora por encontrar un lenguaje femenino que logre dar cuenta de una visión y una identidad femenina propia. En su intento, Ángel opta por la obra de Carroll debido a que en ésta ya se encuentran presentes elementos que cuestionan y subvierten los cuentos de hadas, concretamente en relación al papel central otorgado a la importancia de estos cuentos en relación a la socialización de las personas. Además de esto, en el autor inglés también se observa una tendencia hacia el empleo de múltiples juegos lingüísticos que se relacionan con Ángel debido a la importancia que el lenguaje ejerce para lograr un acercamiento a la ya mencionada visión femenina propia.

En el Capítulo 3, “La desarticulación y reestructuración del cuento de hadas en *Señora de la miel* (1993) de Fanny Buitrago” se examina el impacto que los cuentos de hadas —sin que exista ampliamente un enfoque en un singular cuento de hadas— llegan a tener dentro de la sociedad colombiana, la cual puede catalogarse como una sociedad plenamente patriarcal. Realizando la

incursión tanto de elementos del cuento de hadas como de las novelas de romance los cuales llegan a ser muy similares la autora da cuenta de la expectativas que este tipo de narrativas llegan a crear en los lectores. Tanto en hombres como mujeres se pueden observar ciertas actitudes que dan por hecho la manera en que deben comportarse dentro de la sociedad basándose exclusivamente en su género; Buitrago va a utilizar esto a su favor para parodiar y subvertir dichas expectativas. Es así como la autora va a presentar personajes que van contradiciendo y se van alejando de los personajes de los cuentos de hadas y novelas de romance , proveyendo así dentro de su novela un espacio alternativo al que comúnmente se observa dentro de una sociedad marcada fuertemente por roles femeninos y masculinos.

Es en el Capítulo 4, donde se observa una mayor diferencia con respecto al uso que una escritora mujer le otorga al cuento de hadas. En este capítulo titulado “El cuento de hadas como vehículo hacia una poética de la *desapropiación* en *El mal de la taiga* (2012) de Cristina Rivera Garza” se estudia la forma en que la autora analiza el papel de los escritores dentro de una realidad actual mexicana marcada por la violencia y donde la tecnología adopta un papel

central. Es así como ya se ve un alejamiento con respecto a un intento de encontrar una identidad femenina, otorgándole una mayor importancia al papel de la escritura. Rivera Garza va a optar por el uso del cuento de hadas primordialmente “Hansel y Gretel” y “Caperucita Roja” para indagar en cuestiones relacionadas principalmente con el papel de la autoría. En su novela, se va a observar el rol del lector como un elemento clave para lograr una transgresión en su narrativa. El cuento de hadas y su trasfondo histórico se muestran como una herramienta que le provee a la autora de un espacio que puede equipararse al del México actual sin necesariamente encontrarse limitado a este país en el cual se presenta un ambiente lleno de ambigüedades y violencia.

Finalmente, en el Capítulo 5 “El cuestionamiento de postulados culturales: la subversión del cuento de hadas en *Oscuro bosque oscuro* (2009) de Jorge Volpi” se investiga el papel que juegan los cuentos de hadas para dar cuenta de la labor del lector como una entidad ampliamente activa. Esta función del lector se plantea paralelamente al papel de cualquier individuo con respecto a los valores que éste mantiene. Volpi se mantiene dentro de las ideas

literarias postuladas por el *Crack* las cuales van a ser utilizadas para subvertir varios cuentos de hadas de los hermanos Grimm, los cuales pueden ser entendidos como representantes de una cultura dominante. Los cambios que se hacen de las versiones originales de los cuentos reflejan principalmente las transformaciones que cada individuo va experimentando conforme sus circunstancias van cambiando, cabe mencionar que en su mayoría se aprecian como transformaciones negativas. La atmósfera que Volpi elabora en su texto apreciada ampliamente en sus reescrituras de los cuentos se ve invadida por la violencia y el odio, lo cual muestra un interés por parte del autor por explorar conceptos más abstractos vinculados con la actitud que cada persona adopta cuando es enfrentada al sufrimiento del otro.

Los cuatro autores estudiados en este proyecto encuentran en los cuentos de hadas tradicionales un espacio que les permite indagar, explorar y cuestionar distintos aspectos de sus realidades sociales, especialmente partiendo del amplio reconocimiento de este género literario. Tanto el origen, la estructura como los temas que se encuentran presentes en los cuentos, son elementos que les permiten a escritores actuales relacionarse con estos. El uso

que típicamente se le otorgaba se encontraba ligado con la escritura de mujeres en busca de un espacio contestatario dentro de un ambiente patriarcal; sin embargo, especialmente en la época actual se aprecia un uso del cuento de hadas para poner en cuestión cualquier visión dominante, relacionada ya sea a una sociedad, un individuo o la escritura en general.

Endnotes

¹ Ver Jones, Steven Swann. *The Fairy Tale: The Magic Mirror of Imagination*. New York: Twayne, 1995. Print. En este texto Swann Jones ubica dentro de la cronología que realiza con respecto a los cuentos de hadas a *Decameron* de Boccaccio como el primer ejemplo en el siglo XIV. Para una cronología completa ver p. xv-xvii.

² Swann Jones resalta las hipótesis de Albert Wesselski y de Wilhelm Grimm que giran alrededor de la creencia que los cuentos de hadas son los escombros malentendidos que sociedades anteriores más avanzadas y sofisticadas habrían dejado.

³ Entre los estudios generados desde enfoques antropológicos Swann Jones destaca a: Andrew Lang, Sir James G. Frazer, Arnold van Gennep y Bronislaw Malinowski. Desde un enfoque psicológico se encuentra: Sigmund Freud, James Strachey, Ernest Jones, Erich Fromm, Bruno Bettelheim, Alan Dundes y Carl Jung. Para una lista más completa ver p. 126-132.

Desde enfoques estructurales se encuentran los hechos por Claude Lévi-Strauss, Alan Dundes, Vladimir Propp. Para una lista más completa ver p. 132-133. Para una lista de los estudios que se han realizado desde enfoques sociohistóricos ver p. 134-138.

⁴ Ver Haase, Donald. *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State UP, 2004. Print. En este estudio Haase identifica principalmente en los siglos XVII y XVIII a las *counteuses* en Francia e incluyendo el siglo XIX a las alemanas Benedikte Naubert, Bettina von Arnim y Gisela von Arnim. Ya en el siglo XIX en Inglaterra se observa el trabajo de Emily y Charlotte Brontë, Jane Austen y posteriormente a Jean Ingelow Christina Rossetti, y Juliana Horatia Ewing. En los Estados Unidos se distinguen Louisa May Alcott, Emma Wolf. Una vez en el siglo XX la lista de las escritoras incrementa con el trabajo de Anne Sexton, Angela Carter, Margaret Atwood, entre otras. Para una lista más completa ver p. vii-ix.

⁵ Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage, 1977. Print.

⁶ Domínguez García, Beatriz. *Hadas y brujas: la re-escritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999. Print.

⁷ Benson, Stephen. *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State UP, 2008. Print.

⁸ Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Wildman Press, 1983. Print.

⁹ Odber De Baubeta, Patricia Anne. "The Fairy-Tale Intertext in Iberian and Latin American Women's Writing." *Fairy Tales and Feminism*. Detroit: Wayne State UP, 2004. 129-47. Print.

¹⁰ Odber de Baubeta ubica a Luisa Valenzuela como un ejemplo de quien utiliza la categoría de 'cuento de hadas' para clasificar su obra. Entre las escritoras que utilizan una estructura similar de inicio o final del cuento o hacen referencia a un nombre específico coloca a Ana María Moix, Núria Pompeia, Andrea Blanqué, Marcela Solá, Carmen Martín Gaité y Lourdes Ortiz Sánchez. Carmen Laforet, Ana María Matute, Martín Gaité, Rosario Ferré, María Luisa Bombal y Esther Tusquets se ubican entre las mujeres escritoras contemporáneas que usan los temas del cuento de hadas para deconstruir ciertos discursos (131-134). Ana Teresa Pereira es un ejemplo de quien escribe sus originales cuentos de hadas (139).

¹¹ Para una bibliografía más completa de obras relacionadas con los cuentos de hadas ver páginas 144-147 de *Fairy Tales and Feminism*.

¹² Hart, Stephen M. *White Ink: Essays on Twentieth-century Feminine Fiction in Spain and Latin America*. London: Tamesis, 1993. Print.

¹³ Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Trans. Laurence Scott. Bloomington: Indiana University, 1958. Print.

¹⁴ Hart se enfoca principalmente en tres escritoras españolas: Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets.

¹⁵ Wanning Harries, Elizabeth. "The Mirror Broken: Women's Autobiography and Fairy Tales" *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State UP, 2004. 99-112. Print.

¹⁶ Ver Wilson, Sharon Rose. Introduction. *Myths and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction: From Atwood to Morrison*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Print. Entre las autoras de habla hispana que Wilson identifica se encuentran Laura Esquivel y Rosario Ferré. Para una lista de autoras en quienes se señala el uso de la metaficción como un elemento clave en su narrativa ver p. 6-7.

Obras citadas

- Ángel, Albalucía. *Dos veces Alicia*. Barcelona: Barral Editores, 1972. Print.
- Benson, Stephen. *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State UP, 2008. Print.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage, 1977. Print.
- Buitrago, Fanny. *Señora de la miel*. New York, NY: Harper Libros, 1996. Print.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland; and, Through the Looking-glass*. London: Penguin: 2003. Print.
- Domínguez García, Beatriz. *Hadas y brujas: la re-escritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999. Print.
- Haase, Donald. *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State UP, 2004. Print.
- Hart, Stephen M. *White Ink: Essays on Twentieth-century Feminine Fiction in Spain and Latin America*. London: Tamesis, 1993. Print.

Jones, Steven Swann. *The Fairy Tale: The Magic Mirror of Imagination*. New York:

Twayne, 1995. Print.

Odber De Baubeta, Patricia Anne. "The Fairy-Tale Intertext in Iberian and Latin

American Women's Writing." *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*.

Detroit: Wayne State UP, 2004. 129-47. Print.

Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Trans. Laurence Scott. Bloomington:

Indiana University, 1958. Print.

Rivera Garza, Cristina. *El mal de la taiga. México, D.F.: Tusquets, 2012. Print.*

Volpi, Jorge. *Oscuro bosque oscuro: Una historia de terror. Oaxaca de Juárez,*

Oaxaca: Editorial Almadía, 2009. Print.

Wanning Harries, Elizabeth. "The Mirror Broken: Women's Autobiography and

Fairy Tales" *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne

State UP, 2004. 99-112. Print.

Wilson, Sharon Rose. Introduction. *Myths and Fairy Tales in Contemporary*

Women's Fiction: From Atwood to Morrison. New York: Palgrave Macmillan,

2008. Print.

Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Wildman Press, 1983.

Print

Capítulo 2

Hacia una identidad femenina: el cuento de hadas en *Dos veces Alicia* (1972)

de Albalucía Ángel

Introducción

Principalmente es en la segunda mitad del siglo veinte cuando se ha señalado un fuerte interés en el papel que ejerce la inclusión de los cuentos de hadas dentro de la narrativa de escritoras con proyectos que inquietan en cuestiones de género.¹ Entre las autoras de lengua española que han sido destacadas por utilizar el cuento de hadas se encuentran las peninsulares Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Ana María Matute, mientras que en el Cono Sur sobresale principalmente María Luisa Bombal. Sin embargo, puede argumentarse que la autora colombiana Albalucía Ángel merece incluirse en este grupo de escritoras que utilizan elementos del cuento de hadas para indagar en cuestiones relacionadas con una búsqueda de identidad femenina. Esto se observa principalmente en su segunda novela, *Dos veces Alicia* (1972).

En el presente capítulo, se explora la finalidad de la inserción de la obra de Lewis Carroll dentro de la novela de Ángel — específicamente el uso de *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1872). Se examina la forma en que estos cuentos son utilizados para inquirir en cuestiones de género, tomando como base algunos de los principios de la crítica feminista y principalmente con respecto a encontrar un espacio propio de las mujeres. Es posible argüir que en *Dos veces Alicia*, Ángel toma como fundamento la obra de Carroll debido a lo que ya se encuentra suscrito en ésta, especialmente por la posición que la obra del autor inglés ejerce dentro de la tradición del cuento de hadas. Igualmente, se destacan intereses equivalentes en ambos autores concernientes al proceso de escritura y los juegos lingüísticos que en la novela de Ángel se verán ligados a cuestiones de identidad femenina. Además de exponer las vastas similitudes entre la novela de Ángel y los dos cuentos de hadas de Carroll, se puede señalar que dentro de *Dos veces Alicia* a dichas semejanzas se les confiere una nueva intención por medio de la explotación que Ángel lleva a cabo de dichos recursos ya visibles en la obra de Carroll. Es posible indicar que en esta reformulación de la obra de

Carroll se intenta proveer una respuesta desde una visión femenina ante los discursos establecidos dentro de un orden patriarcal.

Albalucía Ángel dentro de la tradición literaria femenina

Es a partir de la década de los setenta cuando se observa un cambio fundamental en la elaboración de obras literarias en las autoras latinoamericanas que se liga a su contexto social, ya que es en este lapso cuando se advierte un surgimiento de movimientos culturales y además cuando los movimientos feministas se encontraban en pleno desarrollo (Franco 186).²

Como apunta Jean Franco, justo en esta época, cuando parece que las mujeres iban hacia el encuentro de una identidad, se empieza a realizar un cuestionamiento de cualquier concepto, incluso el concepto de identidad misma, lo que coloca a las mujeres en un terreno carente de fundamentos fijos: “they find themselves in a world where identity is challenged, where all ‘ground’ is suspect, and where, moreover, the subaltern classes more and more find their stories told for them in the mass media [...] In other words, emancipation becomes the desirable prerequisite for entry into the workforce” (Franco 186).

Es debido a esto que gran parte de las novelistas en toda Latinoamérica buscan ir más allá del espacio que se consideraba un espacio femenino; de esta manera intentan alejarse de la esfera de lo doméstico y del ámbito tradicional representado principalmente por el núcleo familiar que comúnmente se les había sido impuesto como el espacio al que pertenecían. Al igual que Franco, Guerra-Cunningham destaca cómo en estos años las escritoras femeninas se ven forzadas a adoptar las imágenes ya existentes en las representaciones de la mujer para lograr ficcionalizarse ellas mismas una vez más; uno de los factores substanciales que se resalta es en relación a la importancia que se le atribuye al lenguaje para poder lograr formar un discurso femenino propio. Por esto, en muchas escritoras “[...] one observes a belligerent intention to tear up the garments of patriarchal power as a transcendental effort not only to liberate a repressed Female Subject but also to deconstruct the mechanisms and myths of the dominant system” (Guerra-Cunningham 10).³ Entre los elementos que se toman en cuenta para subvertir dicho sistema dominante se encuentran principalmente las exigencias sociales que comúnmente se le atribuyen a la mujer dentro de una comunidad.

Entre las novelistas que entran en esta nueva etapa de alejamiento de lo tradicional se encuentra la colombiana Albalucía Ángel en quien, como señala Claire Taylor, se observa un intento “[...] to find a space from which to communicate the feminine and from which to speak out against systems of power systems which are frequently, although not always, figured as masculine [...]” (11).⁴ El trabajo de Ángel, como apunta Raymond Leslie Williams se encuentra dentro de la generación postmoderna en Colombia que produce una ficción alternativa donde se percibe un intento por alejarse de aquellos escritores que pretendían escribir novelas en la línea de García Márquez, quien en ese momento se hallaba como una gran sombra para los escritores en la nación colombiana. Estos escritores postmodernos se distinguen ya que ellos “[...] create novels more mediated by theory and other texts and more directed specifically to issues of language. All conventions, including those of the traditional and modern novel, are potentially questioned by these irreverent postmodern writers” (Williams 208).⁵ Dentro de estos escritores Ángel se caracteriza por ser una de las autoras más destacadas; incluso, como lo establece Helena Araujo, “In Colombia the Republic of the

Sacred Heart there are no women authors until well after the first decade of this century [...] Only in the 60s with the work of Buitrago and Ángel is an adventure and an existential alternative offered” (133).⁶

En Ángel se aprecia, como describe Williams, una ficción innovadora y experimental principalmente producida desde el extranjero en Europa algo que es importante ya que debido a esto se genera una obra permeada por teorías europeas; específicamente, dentro de la ficción de Ángel se distingue primordialmente la influencia de las teorías feministas. Como apunta Guerra-Cunningham, la obra de esta escritora se coloca en “la narrativa de los años setenta en la cual empieza a perfilarse una conciencia política que intenta reinscribir el signo mujer desde una perspectiva beligerante” (53).⁷ En la obra de Ángel se observa una preocupación con el tema del devenir de la mujer colombiana dentro de una sociedad patriarcal y en sus novelas algo que se logra destacar es:

cómo la escritora coincide con el presupuesto básico del pensamiento feminista: culturalmente las mujeres llegan a ser tales por medio de la inserción en la vida social. A través de la

exposición de estructuras sociales como la escuela, la familia o el vecindario, la autora desmonta una serie de discursos tradicionales que ayudan a configurar el rol femenino, que queda así intrínsecamente vinculado al componente social y no al biológico (Betancur 62).

De igual manera, Guerra-Cunningham destaca a Ángel como un ejemplo de una escritora en cuya obra se encuentra un enfoque en lo reprimido y una denuncia de las falsedades existentes en el discurso masculino patriarcal. Según ella, “Contemporary Colombian women writers are presently verbalizing what has been considered morbid and evil in order to liberate themselves” (Guerra-Cunningham 14). Sin embargo, como apunta Franco, Ángel llega a formar parte del grupo de escritoras latinoamericanas que se encuentran en una posición que no elabora un simple enfrentamiento con el sistema patriarcal:

Like French feminists, many Latin American women writers understand their position to be not so much one of confronting a dominant patriarchy with a new feminine position but rather one of unsettling the stance that supports gender power/knowledge as

masculine. This “unsettling” is accomplished in a variety of ways, through parody and pastiche, by mixing genres, and by constituting subversive mythologies (57).⁸

Este intento por liberarse de una visión patriarcal se percibe en el trabajo de Ángel; Williams principalmente destaca en sus estudios dos novelas como las principales obras dentro del proyecto feminista de la autora: *Misía Señora* (1982) y *Las andariegas* (1984) pero se puede establecer que este proyecto ya se encuentra en gestión desde novelas anteriores como lo es su segunda novela, *Dos Veces Alicia* (1972). En esta novela, como apunta Williams, la escritora invita abiertamente al lector a imaginar junto con ella el proceso de escritura de la novela, haciendo que el lector adopte un rol activo en el proceso creativo. Esto adquiere una gran importancia para alcanzar esa experiencia imaginativa necesaria en el proceso rumbo a la creación de un nuevo lenguaje feminista que se encuentra presente en el proyecto de la autora.⁹

Lo que es de interés para este estudio es la manera en que Ángel logra exponer las estructuras sociales a las que se refería Betancur o la mezcla de géneros a la que se refiere Franco ya que uno de los elementos que es clave

para que Ángel pueda llevarlo a cabo es la incorporación de otros textos que le permiten subvertir dichas estructuras sociales; en el caso de *Dos veces Alicia*, un elemento fundamental que hasta ahora se ha mantenido en un segundo plano en la mayoría de los estudios críticos sobre la autora es la presencia del cuento de hadas, el cual se encuentra evidente en distintos niveles de la novela. Tanto *Alicia en el país de las maravillas* (1865) como su secuencia *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1871) de Lewis Carroll se hacen presentes a lo largo de esta novela. Como apunta Taylor, en *Dos veces Alicia*, los intertextos juegan un papel importante ya que “Here, the intertexts are seen in terms of the protagonist’s self-narration, and the novel suggests feminine identity in constant construction, hybridizing other pre-existing forms” (12); entonces, es a través del intertexto que Ángel da cuenta de la situación enfrentada por las mujeres en su intento por definir una identidad femenina.

La misma Albalucía Ángel expresa la importancia que juegan específicamente estos cuentos de hadas en su novela durante una entrevista donde Williams le pregunta acerca de su interés por Carroll; en su respuesta ella comparte cómo el autor inglés ha formado parte substancial en su vida,

destacándose como una figura indeleble. De acuerdo con Ángel, Carroll ha llegado a ser:

an unforgettable childhood fantasy because *Alice in Wonderland* is one of the most fascinating aspects of childhood. When talking with people of my generation they have told me they were even afraid of *Alice in Wonderland*. I certainly, wasn't afraid of it, but was fascinated, and when I went to England it happened to be the centennial of the publication of *Alice Through the Looking Glass* so I relived this English world of Lewis Carroll [...] I was writing a novel at the time, so I included her as an element, once again: it was something fascinating, newly discovered (156).¹⁰

En la misma entrevista, Ángel aborda el tema de un análisis del cuento de hadas como un posible escapismo. En su respuesta, la autora niega la posibilidad de que su fascinación con este cuento de hadas pueda reducirse a escapismo ya que como ella establece, este cuento se encuentra muy ligado a su persona y es de gran importancia en la forma en que se percibe a sí misma:

Lewis Carroll was a master of logic, and the escapism of Alice to the world of the illogical, the world of the mirror, was a totally real reflection for me. I didn't consider it escapism, but rather a 'real invention' as Mario Vargas Llosa would say. It was my childhood truth; a reality [...] it has served as a model and example for me, within this children's literature. [...] I consider it very serious. That's why I consider my novel *Alice Twice Over* a very serious game, emulating Carroll's system quite openly (156).

Dos veces Alicia se trata de una novela acerca de una escritora de nombre Alicia que vive en la pensión de la Señora Wilson localizada en Londres. En el texto se pueden distinguir dos espacios distintos que poco a poco se van a ir uniendo hasta confundirse entre sí; el primero se encuentra dentro de la pensión donde Alicia convive con la familia de la Señora Wilson y los demás inquilinos, este espacio se caracteriza principalmente por su linealidad. El segundo espacio es el parque donde Alicia va a escribir su ficción y donde principalmente ocurren los encuentros con los personajes de Carroll, evidentemente este es un espacio donde permea la fantasía. Poco a poco, se va complicando lo que ocurre en la

pensión culminando con la muerte de la Señora Wilson, la cual fue posiblemente asesinada. Sin embargo, se llega el final de la novela sin nunca lograr solucionar el crimen; al contrario, al final se revela que el nombre de la Señora Wilson también es Alicia y de esta manera la novela termina llena de ambigüedades, dejando al lector en una posición donde no queda claro qué ha ocurrido y qué de lo narrado a lo largo del texto puede considerarse como cierto o falso. Siguiendo esta línea del crimen cometido y la búsqueda de una resolución, a lo largo de la novela se logran encontrar varias referencias a la narrativa detectivesca, específicamente a *Sherlock Holmes* ya que constantemente la narradora se dirige a un “Watson dear”.

Es precisamente este aspecto acerca del género detectivesco el que se ha tomado como principal enfoque con respecto al estudio de esta novela y su relación con la visión feminista de la autora manifestada a través de la presencia de la literatura detectivesca y la que se ha visto como subversión de la misma. Como apunta Betty Osorio, esta novela de Ángel desarticula el meta-relato de detectives mediante la forma en que “La protagonista reivindica la importancia de la imaginación para liberar al individuo de los límites impuestos por la

racionalidad, que prescribe un sujeto unitario. En la novela existen varias versiones sobre la muerte de la víctima, pero ninguna es más verdadera que las otras, por eso no se encuentra al asesino” (146-147).¹¹ De manera similar, la narradora adopta una actitud opuesta a la hallada en una historia detectivesca tradicional porque “rather than providing the story which would explain the mystery of a real crime, in fact constantly re-writes and fictionalizes the events taking place around her, with the status of any crime being thrown into doubt” (Taylor, 77). Para Taylor, el destruir el arquetipo de una historia detectivesca tiene que ver con el acto de leer, ya que este elemento que Ángel incorpora “disrupts for the reader both the narrative and the act of reading itself. Through its ironic citation of this narrative paradigm, the novel proposes the act of reading not as a progression to completion, but rather a movement to fragmentation and uncertainty” (81). Este proceso de lectura se va a encontrar ligado con una búsqueda de identidad de la protagonista quien en su exploración se encuentra en un proceso permeado por cambios que no permiten estabilidad alguna. Asimismo, mediante la irresolución del crimen se pone en cuestión la existencia de una verdad unívoca, de este modo

subvirtiéndolo el discurso patriarcal que de acuerdo con la crítica feminista se encuentra ligado directamente con la existencia de significados absolutos y un orden binario.

La inmersión de los cuentos de hadas en la novela llegan a funcionar de una manera similar a la inclusión del género detectivesco; es a través de lo que Ángel logra hacer con los cuentos lo que pone en duda algunos de los discursos tradicionales. Gran parte de este cuestionamiento se va a ligar con la mencionada equiparación que elabora entre el acto de escribir y la búsqueda de una identidad propia además de tomar en cuenta lo que representa la tradición del cuento de hadas dentro de la sociedad. Ángel no es la única escritora que ha utilizado este género literario dentro de su narrativa con dicho propósito; por esto, es importante señalar el papel significativo que ha jugado el cuento de hadas para múltiples escritoras femeninas en distintos países desde hace años.

El cuento de hadas y *Dos Veces Alicia*

En *Dos veces Alicia* se observa una presencia del cuento de hadas desde las páginas iniciales, haciendo referencia a uno de los grandes representantes

de este género, Charles Perrault; esto conduce a deducir que existe una conciencia de esta tradición y de lo que ésta representa.¹² Por ejemplo, en la primera sección de la novela, cuando la protagonista, Alicia, le cuenta a su amigo acerca del libro que quiere escribir, dice que se va a tratar de cuando Nueva York se paraliza: “se va a estatizar durante quince siglos, y los turistas contemplarán con terror aquel esperpento inerte, ¿te acuerdas de la bella durmiente?, bueno : creo que haré más o menos eso” (34) y conforme continúa refiriéndole sus planes, su amigo le llega a preguntar: “¿estás segura de que lo inventaste tú? Claro, y si no quién : ¿Perrault?” (36). El hecho de mencionar a Perrault y sus cuentos adquiere aún más importancia cuando Alicia y su amigo empiezan a conversar acerca de la película de los niños ingleses. El amigo de la protagonista relata una historia en la cual estos niños ingleses son alejados de cualquier civilización y quienes al esto ocurrir llegan a adoptar un comportamiento diferente al que poseían originalmente: “esos niños bien vestidos, muy bien educados, inocentes como angelitos, se convierten en los más extraños seres imaginables porque de repente ya no son niños; con decirte

que a los más pequeños se les ha olvidado hablar y aúllan como lobos y por supuesto que ninguno se acuerda de decirle al otro : sí, gracias, no gracias” (37).

En estos fragmentos claramente se presenta una indagación en lo que representa el cuento de hadas: primero, el hecho de mencionar a Perrault inmediatamente hace alusión a lo que este escritor logró llevar a cabo con el cuento de hadas, ya que consiguió otorgarle gran importancia a esta tradición literaria. De acuerdo con Zipes, el trabajo del francés Charles Perrault surge en una etapa en que las normas y modales sociales se encuentran en un período de cambio debido a la influencia de la religión¹³, por lo que este autor:

directed his energies in writing his fairy tales for the most part to civilize children and to prepare them for roles which he idealistically believed they should play in society [...] there was an overwhelming tendency in these fairy stories to provide models of behavior for the rearing and schooling of upper-class children [...] The fairy tales were cultivated to assure that young people would be properly groomed for their social functions (13-14).¹⁴

Según Zipes, aunque todos los cuentos de Perrault manifiestan el mismo propósito, se puede hacer una diferenciación principalmente entre dos grupos, los cuales se encuentran establecidos dependiendo del género de las personas a quienes se ven dirigidos (23); los cuentos guiados hacia el sector femenino “reveal that he had a distinctly limited view of women. His ideal ‘*femme civilisée*’ of upper-class society, the composite female, is beautiful, polite, graceful, industrious, properly groomed, and knows how to control herself at all times. If she fails the obedience test, she is punished” (25). Esto es clave en el análisis acerca de la incursión de este pionero del cuento de hadas en la novela de Ángel ya que al la autora yuxtaponer a Perrault con la película de los niños ingleses es posible observar una subversión del discurso representado en el autor francés con respecto a la eficacia de su intención de crear modelos de conducta a través de sus cuentos. En este caso, se puede ver a lo que Haase se refiere cuando apunta que en la década de los setenta muchas veces el cuento de hadas, sin ser utilizado a fondo, era usado por las mujeres “simply as evidence to demonstrate the sociocultural myths and mechanisms that oppress women” (3). De igual manera, es posible observar a través de estos pasajes lo

que Betancur apuntaba con respecto al desmantelamiento de discursos tradicionales que son elaborados en la sociedad con el propósito de establecer un rol femenino.

Aunque Ángel da cuenta de esta visión representada mediante la figura de Perrault y del cuento de hadas, ella no se va a mantener dentro del modelo de los cuentos de este autor donde se observa cómo “Temperance and rationality reign in the end. The mark of beauty for a female is to be found in her submission, obedience, humility, industry, and patience ” (Zipes 41). En la novela ocurre todo lo contrario ya que a lo largo de ésta se advierte cómo Ángel se encuentra alejándose de esta tradición de roles establecidos que se observa en los cuentos de hadas del autor francés. Además, primordialmente Ángel va a tomar como base una nueva etapa del cuento de hadas que se encuentra representada a través de la obra de Lewis Carroll la cual, como se ha mencionado anteriormente, ya no mantiene exactamente el mismo propósito que el de su antecesor.

Tomando en cuenta la maleabilidad señalada en la sección anterior con respecto a los cuentos de hadas, es posible decir que Ángel toma ventaja de

dicha flexibilidad debido a que, como ella misma lo había establecido, la autora descubre en los cuentos de Carroll un espacio de identificación con el personaje principal. Por esto, en *Dos veces Alicia* utiliza estos dos cuentos abiertamente para inquirir en las cuestiones de su identidad como mujer mediante el personaje de Alicia del autor inglés.¹⁵ Según Taylor, “through the intertextual devices, the narrator constructs and reconstructs both the reality around her own identity, as she assumes at frequent intervals the personae of the fictional characters” (76-77). En un estudio con respecto a la relación que la novela tiene con los textos de Carroll, Claire Lindsay realiza una lectura que indaga en la relación fuertemente cercana que existe entre estos, destacando principalmente las semejanzas en los juegos que se realizan con el lenguaje, la inserción de los personajes de Carroll que se le aparecen a la protagonista, e incluso la existencia de escenas que muestran desenvolvimientos similares. Desde la forma en que se encuentra estructurada la novela se distingue una gran deuda con el autor inglés debido a que, “In many ways, then, features of Ángel’s novel that have been singled out by critics as indicative of her ‘post-modern’ style (including its characterisation, structure and open-endedness), do

in fact have strong precedents in Carroll's original children's books" (Lindsay 68).¹⁶

Es posible notar la presencia de los cuentos de Carroll dentro de la novela desde el principio de ésta; desde el título y el epígrafe se apunta hacia un interés enfocado en la dualidad, algo que existe en ambos textos. El epígrafe de la novela es tomado del segundo libro de Carroll, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, "and draws attention precisely to the notion of duality in the exhortation 'Let's pretend'" (Lindsay 65); Lindsay relaciona esta invitación con la doble vida que lleva a cabo la protagonista de Ángel: una dentro de la pensión londinense y la otra como escritora de ficción. Es posible observar que esta dualidad se presenta también en diferentes niveles de la novela: "in addition to the dual planes of fiction and reality [...] the double also appears on the level of intertextual reference, character, identity, and in the writing process itself" (Taylor 75). En las secciones de la novela que se desarrollan en el parque es donde se ve ligada muy cercanamente con la obra del autor inglés; incluso, "this works appears to be a version of *Alice's Adventures in Wonderland*, in which the young woman encounters Carrollian characters such as the rabbit, the cat

and the Queen of Hearts” (Lindsay 67). A lo largo de la novela se presentan múltiples pasajes donde esto ocurre; por ejemplo, desde las páginas iniciales se elabora la conexión con el texto de Carroll al cual la protagonista de la novela, Alicia, hace referencia explícita, al mismo tiempo que se encuentra en una situación similar al de la Alicia de Carroll:

Decide dormir un rato pero apenas cierra los ojos oye una vozcita que dice: ¡Dios mío!, ¡dios mío!, voy a llegar tarde... ¡no! Qué absurdo. Y ahora cuando abra los ojos seguramente que va a ver un conejo blanco, reloj en mano, sombrero de copa y guantes... Muy poco original. [...] Se dispone a disfrutar de una hermosa siesta, en medio del bosque, con árboles en flor y por supuesto sin conejos sin prisa. ¡Qué tontería! ¡Que le corten la cabeza! y esta vez el grito la hace saltar de la silla (Ángel 12).

Este pasaje es un ejemplo de la relación tan inmediata con el cuento de Carroll ya que en el primer capítulo de éste ocurre algo semejante cuando el conejo aparece diciéndose a sí mismo:

“Oh dear! Oh dear! I shall be too late!” (Carroll 10) o con la frase a la que se alude “Off with her head” que la reina expresa varias veces en el trayecto del cuento.¹⁷

Esta dualidad no se limita a los personajes ya que también se ve reflejada durante la novela a partir del lenguaje mismo, el cual se encuentra presente en las múltiples menciones del proceso de escritura. Como señala Lindsay, la autora dentro de la novela de Ángel, Alicia, muchas veces se encuentra anotando la falta de un lenguaje adecuado para lo que ella quiere decir en su ficción: “Es muy difícil. Hacer que las palabras resulten anti-palabras o las cosas anti-cosas no es la solución a nada. Es más bien una puerta falsa. Es el mundo del espejo y entonces no siempre decir lo que significa algo es significar lo que decimos” (57).¹⁸ Esto se puede comparar directamente con lo mencionado anteriormente con respecto al proyecto feminista de Ángel, el cual según Franco no solamente intenta colocarse en una posición contestataria al sistema patriarcal; dicha visión contestataria puede equipararse a las ‘anti-palabras’ o ‘anti-cosas’ referidas como una fracasada solución. Esto se percibe en la novela, donde “The inadequacy of language here and elsewhere in the novel is also

symbolic, as both women writers, Alicia and Ángel, are bound up in the limits of phallogocentric discourse.” (Lindsay 68). Es por esto que a lo largo de la novela se encuentran escenas donde se alude a lo difícil que es dicho proceso; en una instancia aparece un pasaje donde la narradora habla de lo poco que ha escrito: “No escribí sino dos páginas ayer. No es mucho. Pero es que anoche leí hasta muy tarde[...]” (29). Igualmente, ya en la sección final de la novela se vuelve a enfatizar lo difícil de escribir: “Estoy tratando de escribir una historia, y el personaje más difícil es usted” (159).

Tomando en cuenta esto, se puede indagar aún más a lo que Taylor se refiere con respecto al proceso de escritura como equivalente al proceso de una búsqueda de identidad por parte de la protagonista: “*Dos veces Alicia* presents for us the narrator engaged in precisely this creative process, in that she is writing a novel which is at the same time a writing of the self” (88). El personaje de la Alicia original puede llegar a compararse directamente con la identidad de la narradora: “Through the paradigm of Alice the text suggests feminine identity not as a reaction to or in compliance with societal norms, but rather in process, existing in constant construction and hybridizing other pre-existing

forms” (Taylor 82). Sin embargo, el hecho de que la protagonista no logre encontrar las palabras adecuadas para expresar lo que desea, demuestra la ineficacia del lenguaje para dar cuenta de la realidad de la narradora: “Thus language for the narrator of *Dos veces Alicia* offers only an *illusory* sense of identity and unity; its use in this novel reveals how it leads to disintegration and the instability of the self. Language, functioning through the play of absence, can never fully confirm the self or self-presence” (Taylor 91). Entonces, es posible establecer que existe un cuestionamiento del sistema patriarcal a través del cuestionamiento del lenguaje que se encuentran ligado cercanamente al primero.

Por medio de dicho cuestionamiento se logra percibir un intento inicial hacia una construcción de identidad por parte de la narradora, la cual desde el inicio de la novela se muestra como una figura confusa que no se logra identificar ella misma. Es posible observar la importancia de los cambios de voz narrativa dentro de la novela como uno de los elementos mediante los cuales se presenta la problemática de la búsqueda de identidad ya que es a través de estas transiciones narrativas que se mantiene una ambigüedad con respecto al

narrador; en una instancia, se le pregunta a la narradora acerca de quién es: “le pregunta cómo se llama; ¿y tú, quién eres...? ¿Cómo te llamas?, es la desconcertante respuesta, ¿yo...? [...] ¿Yo?, piensa que estuvo a punto de decir : yo soy Alicia” (Ángel 12). Este es un ejemplo de cómo la identidad se destaca como escurridiza ya que estos cambios en la voz narrativa “between first and third person generate an ambiguity of narrator and of the seat of narrative identity [...] *Dos veces Alicia*’s constant slippage of pronouns and the shifting of the ‘yo’ can be seen to reflect this illusion of the ‘I’, since the narrator’s ‘yo’ comes to disintegrate, and the surety of a stable identity is revealed as textual construct” (85); de esta manera se continúa destacando la insuficiencia del lenguaje para lograr representar la identidad femenina.

En la novela se mantiene esta indagación acerca de la narradora y su identidad ya que en varias ocasiones se continúa con la imprecisión con respecto a su nombre; por ejemplo, cuando se halla cerca del lago se encuentra hablando sola, diciendo: “Yo soy Alicia. Le hizo gracia nuevamente. ¿Yo? por supuesto que me llamo Alicia y tú sin lugar a dudas eres el [...] ¿Yo soy Alicia! Le divierte de nuevo la idea y decide continuar con el juego” (29). Después, cuando

se acerca un niño que se hallaba cerca de ella, ocurre lo siguiente: “De manera que te llamas Alicia. ¿Yo? No, ¿quién lo dijo? Tú, decías hace un momento : ¡yo soy Alicia!” Te oí muy claro. ¡Ah! ¿sí? Pues sí: yo me llamo Peter” (29).

Constantemente, la narradora se encuentra jugando con respecto a su verdadera identidad, pero como se establece en estos segmentos, ella realmente no admite con seguridad que su nombre es Alicia, posiblemente como una forma de colocarse fuera del orden patriarcal y alejarse así de cualquier verdad fija.

A lo largo de la novela también es posible distinguir un enfoque con respecto a las construcciones textuales, lo que es de importancia ya que de nuevo se encuentra atado muy cercanamente a los cuentos de Carroll debido a que es precisamente un interés con respecto a las palabras o el lenguaje una de las preocupaciones que ya se observan vigentes en los cuentos de este autor. En este aspecto, de nuevo se encuentra una relación muy semejante entre el propósito de la autora y los dos cuentos de Carroll, donde el lenguaje es un componente clave dentro de su obra ya que se muestra una preocupación con respecto a la ineficiencia de éste. En cuanto a la obra de Carroll, Hugh

Haughton anota que en el personaje de Alicia “at the heart of these adventures, is very much concerned with questions of meaning” (ix), lo que se muestra más evidente en el poema *Jabberwocky* ante el cual, Alicia “remarks ‘It seems very pretty ... but it’s rather hard to understand!’ inclusive, como apunta Haughton, la posición en la que se encuentra Alicia es muy similar a la de los lectores quienes “find themselves in much the same predicament as the heroine. The stories fill our heads with ideas, but we don’t know what they are” (x).¹⁹ Es en este espacio del no saber donde la autora colombiana mantendrá su novela al intentar encontrar algo nuevo que dé cuenta de la identidad femenina.

Las similitudes entre los dos autores continúan encontrándose en distintos planos; ya en los textos de Carroll, también se logra hallar una ardua búsqueda de identidad por parte de la protagonista, Haughton indaga en este aspecto y establece cómo:

The queerness of nonsense language and the bizarre rules and regulations the creatures try to impose on Alice tell us much about the terrifying arbitrariness of the world she has to operate in, but also about who she is. One of the great appeals of the Alice books

is that [...] they dramatize the puzzling nature of identity in a world dominated by rules and rulers that remain obstinately unpredictable and indecipherable (xli).

Es debido a esto que en los cuentos de hadas de Carroll se aprecia una Alicia que constantemente se encuentra en una transición, ya sea de tamaño o paradero, por lo que constantemente se mantiene en un estado de cuestionamiento hasta de sus mismos pensamientos en los que repetidamente trata de encontrar coherencia alguna. Cuando Alicia crece y es confundida con una serpiente, ella niega serlo pero esto no significa que es capaz de establecer quién es ella realmente:

“But I’m *not* a serpent, I tell you!” said Alice. “I’m a I’m a ”

“Well! *What* are you?” said the Pigeon. “I can see you’re trying to invent something!”

“I I’m a little girl,” said Alice, rather doubtfully, as she remembered the number of changes she had gone through, that day (Carroll 48).

Es así como localizamos una vez las similitudes entre los cuentos de Carroll y la novela de Ángel. En esta última se destaca al cuento de hadas como un espacio donde se le permite a una visión femenina encontrarse finalmente como el eje central; en este caso, se distingue cómo la autora se posiciona a favor del sector que observa en el cuento de hadas un espacio donde el personaje femenino es visto con cierta agencia como se había discutido anteriormente. Al igual que en los cuentos originales, en la novela se logra encontrar una protagonista que constantemente se encuentra cuestionando su identidad; sin embargo, como se ha expuesto previamente, Ángel va a complicar su novela al añadir una falta de cronología y narradores ambiguos.

En el nivel de la organización de igual manera se logran encontrar paralelismos y se puede destacar la semejanza que existe en el desarrollo de los textos: “*Dos veces Alicia* has that same episodic structure and lack of narrative resolution as Carroll’s volumes. Just as no one is found guilty in the Trial of the Knave at the end of *Alice’s Adventures in Wonderland*, so at the end Ángel’s novel there is [...] no final revelation of the perpetrator of the crime” (Lindsay 68).

Asimismo, en el nivel temático se hallan conexiones ya que en ambos autores se

encuentra un desarrollo “on the theme of consumption established at the outset of the Alice books, with her characters sharing an obsession with food” (69).

Esto se observa en la protagonista de Carroll quien constantemente se encuentra comiendo o tomando los objetos que la hacen cambiar de tamaño o en la fiesta donde siempre es la hora del té; en el caso de la novela, esta obsesión sobresale en los personajes de la pensión, especialmente en Susan quien enfrenta un problema de sobrepeso. La preocupación que muestran por la comida “is not just about an obsession with oral forms of incorporation, but effectively with social codes and conventions as well as with the potential conflicts that might arise in their misinterpretation” (Lindsay 70). En la novela es dentro del espacio de la pensión de la Señora Wilson donde se vislumbran choques de clase social, principalmente a la hora de la comida, entre los personajes de Charles y la dueña de la pensión.

De acuerdo con Lindsay, todas estas semejanzas se deben principalmente a las épocas en que los autores se encuentran produciendo su obra ya que: “the end of the decade, during which time Ángel was finishing her second novel [...] shared a similar mood of apprehension and uncertainty as the late 1860s.”²⁰ Civil

unrest was endemic in the late 1960s in the form of Vietnam War protests, race riots, and the strident activities of burgeoning youth, feminist and black liberation movements” (70).²¹ Este es un punto de importancia debido a que en ambos textos se elabora un cuestionamiento con respecto a los discursos oficiales y las instituciones: en el caso de los textos de Carroll, existe una gran burla del sistema educativo:

The Gryphon and Mock Turtle are parodic products of the education system they romanticize so tearfully, just as their performance of ‘The Lobster Quadrille’ is a galumphing parody of fashionable ballroom dancing (an institution that played a positively Darwinian role in the struggle of nineteenth-century girls for suitable husbands). Nonsense thrives on travesty of authority [...] The nonsense theatre of Wonderland, with its haywire kings and queens, comes to a climactic finale in this finely tuned satire on the social order. It offers a deadpan comedy of (bad) manners (Haughton xlvii).

En el caso de Albalucía Ángel, también es posible encontrar este cuestionamiento de discursos de los sistemas hegemónicos principalmente a través de los elementos narrativos que utiliza. Por ejemplo, el caos de la época de los sesenta se ve reflejado en las interrupciones violentas a las que se enfrenta la protagonista cuando intenta escribir su novela:

¡Es una vergüenza! ¡Es una vergüenza!, gritaba una mujer, y el grupo seguía repitiendo en coro, es una vergüenza, mientras atravesaban el parque llevando carteles enormes, con fotografías de un hombre negro [...] ¡queremos libre a este hombre!, gritaban poniendo los puños en alto. EL PODER NEGRO DICE, NO JUGUÉIS CON FUEGO PORQUE SI LO HACÉIS VAIS A QUEMAROS [...] (Ángel 93).

En este pasaje, es posible ver cómo la violencia de la época se encuentra siendo representada a través de la ortografía: “the loose punctuation, abrupt shifts in focalisation and, in this instance, changes between upper and lower case all contribute to a sense of disorder and revolt at a formal as well as thematic level” (Lindsay 71). Los segmentos que más adelante Ángel incluye son citas

provenientes de diferentes fuentes que destacan principalmente la violencia global (Lindsay 71) pero es posible indagar que más allá de denunciar esta violencia, estas citas también funcionan como ejemplo de cómo Ángel se encuentra desmantelando ciertos discursos. Entre las múltiples citas que la autora incluye se encuentran las siguientes:

No se puede ganar una guerra sólo con palabras bonitas.

(Goebbels)

El terror es saludable. (Hitler)

Gracias a Dios siempre he evitado perseguir a los enemigos.

(Hitler)

Yo soy Jehová, vuestro dios.

yo hago morir

y yo hago vivir.

Yo soy Jehová,

el que hiero. (Antiguo Testamento) (Ángel 94-95).

Es posible argüir que al yuxtaponer citas provenientes de distintas fuentes, algunas de éstas se encuentran siendo subvertidas. En este caso, Ángel coloca

en un mismo plano discursos que generalmente no coexisten; especialmente se vislumbra que el discurso religioso queda desmantelado al éste ser yuxtapuesto con palabras de Hitler que se asemejan a las del antiguo testamento.

A lo largo de la obra de ambos autores, se observa que el lenguaje adquiere un papel central, por lo que una de las características principales es precisamente los juegos lingüísticos que se llevan a cabo en sus narrativas. En la novela se observa cómo “the playfulness of her protagonist’s treatment of language (as well as the book’s humour more generally) might also be associated with the apparent nonsense and riddles of Carroll’s Wonderland” (Lindsay 68).

Un segmento que se encuentra dentro de *Alicia en el país de las maravillas* es cuando la protagonista está a punto de quedarse dormida, es este fragmento el que se repite constantemente en la novela de Ángel. En el texto de Carroll aparece de la siguiente manera: “There are no mice in the air, I’m afraid, but you might catch a bat, and that’s very like a mouse, you know. But do cats eat bats, I wonder?” And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, ‘Do cats eat bats? Do cats eat bats?’ and sometimes ‘Do bats eat cats?’” (Carroll 11). En la novela de Ángel, la

protagonista se encuentra con su amigo quien está leyendo una historieta de Batman, lo que inmediatamente le hace recordar el pasaje citado anteriormente: “¿Do-bats-eat-cats? ¿Queeeeé...? Decía que si los murciélagos se comen los gatos. No se me había ocurrido, me imagino que sí : ¿por qué? Porque es una frase de Alicia, do-cats-eat-bats? do-cats-eat-bats?, dice, y luego la invierte : do-bats-eat-cats? siempre me quedé pensando en eso, nunca supe si los murciélagos se comen a los gatos” (Ángel 30). Aquí se observa cómo la protagonista de la novela está conciente de los juegos lingüísticos de Alicia además de resaltar su posición de aún no tener una respuesta.

Evidentemente algunos de los segmentos provenientes de los cuentos que se incluyen dentro de la novela son sumamente semejantes, pero una vez que se llega al final de la novela se puede ver que Ángel difiere de Carroll al proponer algo nuevo en base a la figura de Alicia que se encuentra en los textos de este autor: “what makes *Dos veces Alicia*’s use of the Alice figure radical is the way in which it relies on precisely this ambiguity of the original, whilst at the same time going beyond it, suggesting that Carroll’s intended safe space for women to play can be exploded when it is reworked and re-signified” (Taylor

82). Esta explotación de la ambigüedad se puede observar claramente al final de la novela al ésta mantenerse en tanta confusión que no es aclarada en ningún momento. Es así como se encuentra alejándose de los textos de Carroll en los cuales se distinguen claramente dos espacios: el de los sueños y el de la realidad de la protagonista al cual se realiza un retorno al final de las historias resolviendo así cualquier ambigüedad previamente elaborada. Tomando en cuenta que Albalucía Ángel se encuentra en una etapa donde se quiere romper con las normas establecidas en la sociedad principalmente con respecto a la mujer no cabe duda que los textos de Carroll se muestren como una gran influencia al éste haber hecho algo semejante en su época. Sin embargo, desde su postura femenina, Ángel va más allá debido a que, como se había aludido anteriormente, la autora intenta colocarse dentro de un espacio donde no existen verdades fijas ni resolución alguna ya que el encontrar una verdad significaría mantenerse dentro de los mismos discursos establecidos.

Conclusión

Como se ha establecido en el presente capítulo, es necesario otorgarle al cuento de hadas un papel fundamental dentro del proyecto de Albalucía Ángel. Especialmente, hay que dar cuenta de lo que se encuentra implícito en la tradición de estos cuentos con respecto a la posición que ejercen para la construcción de género lo cual es de importancia para esta autora. Desde los primeros cuentos de hadas escritos por Charles Perrault en el siglo diecisiete hasta el siglo diecinueve con Lewis Carroll se da cuenta de la importancia de esta tradición literaria para la formación de las personas. Partiendo de esta idea, el cuento de hadas le permite a Ángel elaborar una crítica hacia la esfera social como el espacio en donde la mujer define su rol.

Ángel opta por incluir en *Dos veces Alicia* los cuentos de hadas elaborados por Carroll porque estos se prestan como un medio para abordar los temas con respecto a la construcción de género femenino. La autora muestra un mayor interés hacia *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* principalmente porque se observa una similitud en los proyectos que llevan a cabo tanto Carroll como Ángel: ya en Carroll se perciben

los inicios de una crítica hacia la creencia de que es posible una socialización correcta a través del cuento de hadas y se aprecia claramente una burla de discursos institucionales de la época Victoriana. Ángel parte de esta crítica e indaga aún más en este tema para crear un discurso contestatario que logra subvertir las ideas tradicionales con respecto al papel de la mujer dentro de la sociedad ya en el siglo veinte. Principalmente, es a través de las inclusiones que ella hace de los textos de Carroll en conjunto con técnicas narrativas primordialmente la falta de orden que ella logra tomar los argumentos e incluso técnicas narrativas que se encuentran en la obra de Carroll y llevarlos todavía más lejos al no ofrecer un regreso a un orden dentro de la narración.

Entre los recursos más importantes que ella retoma de Carroll se encuentra la ambigüedad. Carroll la introduce en el personaje en ambos de sus cuentos pero al final se provee una explicación que termina con ésta. Por otro lado, en la novela de Ángel esta ambigüedad se explota al máximo al nunca aclararse y así probablemente proponer un espacio donde se postulan nuevos argumentos e interrogaciones desde un punto de vista femenino. Debido a que Ángel niega un reconocimiento de la identidad de la protagonista en *Dos veces*

Alicia, también es posible ver una negación de la construcción de identidad por medio de estructuras patriarcales ya existentes. Es así como en esta obra se observa una de las preocupaciones presentes en la década de los setenta dentro de las escritoras latinoamericanas en cuanto a la búsqueda de un espacio donde se pueda distinguir un discurso femenino auténtico que logre alejarse de los discursos establecidos dentro de un orden patriarcal.

Otro aspecto de gran valor en esta novela que también ya se encontraba en el trabajo del autor inglés es con respecto al lenguaje. En Carroll existen vastos juegos lingüísticos que como apunta Haughton, pueden relacionarse principalmente con un interés en el autor inglés de mostrar su sofisticación filosófica y sus juegos intelectuales (xii). En la novela de Ángel se elaboran juegos similares pero con un propósito distinto ya que son utilizados para cuestionar la existencia de una verdad única.

De esta manera permea a lo largo de la novela uno de los conceptos clave para cuestionar un orden patriarcal: “There is no center of reality just as there is no pre-given unmediated reality. If language constructs the world then the margins are the centre and may reconstruct it according to a different pattern of

conventions, expectations, and experiences” (Lindsay 73). Aquí es donde se logra observar un intento por parte de la autora hacia la destrucción de los mecanismos y mitos del sistema dominante a los que se referían Franco y Guerra-Cunningham. Ángel lo logra llevar a cabo mediante el cuento de hadas, el cual se presta como un género maleable que le permite a la escritora inmergir su propia historia. Esto se puede ver como una de las prácticas iniciales en los años setenta, las cuales muestran un impulso por encontrar una posible respuesta a la cuestión de formación de una identidad femenina; aunque no se logre dar cuenta de una nueva visión en la novela, el mantenerse fuera de cualquier lógica sí logra negar un discurso patriarcal.

Endnotes

-
- ¹ Para una lista al respecto ver *Fairy Tales and Feminism* de Donald Haase: p. 19-25.
- ² Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia UP, 1989. Print.
- ³ Guerra-Cunningham, Lucia. *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Pittsburgh, PA: Latin American Literary Review, 1990.
- ⁴ Taylor, Claire. *Bodies and Texts: Configurations of Identity in the Works of Griselda Gambaro, Albalucía Ángel, and Laura Esquivel*. England: Maney, 2003. Print.
- ⁵ Williams, Raymond L. *The Colombian Novel, 1844-1987*. Austin: University of Texas, 1991. Print.
- ⁶ Araujo, Helena. "Oppression, Tradition in Some Colombian Female Novelist". *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Pittsburgh, PA: Latin American Review, 1990. Print.
- ⁷ Betancur, Adriana. "La Mujer Represora: Análisis de los mecanismos femeninos de represión en *Misía Señora* y *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel." *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. 5.1 (2007): 61-69. Print.
- ⁸ Franco, Jean. *Critical Passions: Selected Essays*. Ed. Mary Louise Pratt and Kathleen E. Newman. Durham: Duke UP, 1999. Print.

⁹ Ver Williams, Raymond L. *The Colombian Novel, 1844-1987*. 204-205.

¹⁰ Williams, Raymond L. "An Interview with Women Writers" *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*. Pittsburgh: Latin American Literary Review, 1977. Print.

¹¹ Figueroa, Cristo Rafael, Oscar Osorio, and Claire Taylor. *III Encuentro de escritoras colombianas: homenaje a Albalucía Ángel: Memoria*. Comp. Zawadzki Martha Lucía. Vásquez. Bogotá: Consejería presidencial para la equidad de la mujer, 2006. Print.

¹² Es de notar que desde su primera novela *Los girasoles en invierno* de 1970 ya se hacen presentes otros cuentos de hadas.

¹³ Zipes recurre al trabajo de Philippe Ariès quien señaló lo siguiente con respecto al papel de los niños en la sociedad: "a new sensibility granted these fragile threatened creatures a characteristic which the world had hitherto failed to recognize in them: as if it were only then that the common conscience had discovered that the child's soul was immortal. There can be no doubt that the importance accorded to the child's personality was linked to the growing influence of Christianity on life and manners".

¹⁴ Específicamente se refiere a *Histoires ou contes du temps passé* publicada en 1697.

¹⁵ Como apunta Claire Taylor: “Within Ángel’s own corpus, Alice is present in several works, having a prominent role in the play *Siete lunas y un espejo*, where she becomes a character in the work alongside other fictional creations and historical figures, and also appearing briefly in the novels *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* and *Las andariegas*”(81).

¹⁶ Lindsay, Claire. “Ángel’s adventures in Wonderland: the Alice myth in *Dos veces Alicia*.” *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 14:2-3 (2008): 65-75. Print.

¹⁷ De acuerdo con Taylor, “The phrase, ‘dios mío’ taken from the White Rabbit (*Wonderland*, p. 9) and the subsequent description highlight the unoriginality of the writing process, and suggest that narrative identity is based on the other, whether these be literary, social or linguistic codes (87-88).

¹⁸ Ángel, Albalucía. *Dos Veces Alicia*. Barcelona: Barral Editores, 1972. Print.

¹⁹ Carroll, Lewis, Hugh Haughton. *Alice’s Adventures in Wonderland; and, Through the Looking-glass*. London: Penguin: 2003. Print.

²⁰ *Dos veces Alicia* fue escrita entre los años 1967 y 1971. Ver Lindsay, p. 70.

²¹ Este contexto histórico se vislumbra en la novela mediante los temas que se tocan: las drogas, la sexualidad, la violencia, etc.

Obras citadas

Ángel, Albalucía. *Dos veces Alicia*. Barcelona: Barral Editores, 1972. Print.

Araujo, Helena. "Oppression, Tradition in Some Colombian Female Novelist".

Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves.

Pittsburgh, PA: Latin American Review, 1990. Print.

Benson, Stephen. *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State

UP, 2008. Print.

Betancur, Adriana. "La Mujer Represora: Análisis de los mecanismos femeninos

de represión en *Misiá Señora y Estaba la pájara pinta sentada en el verde*

limón de Albalucía Ángel." *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y*

literarios. 5.1 (2007): 61-69. Print.

Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy*

Tales. New York: Vintage, 1977. Print.

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland; and, Through the Looking-glass*.

London: Penguin: 2003. Print.

Domínguez García, Beatriz. *Hadas y brujas: la re-escritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999. Print.

Figueroa, Cristo Rafael, Oscar Osorio, and Claire Taylor. *III Encuentro de escritoras colombianas: homenaje a Albalucía Ángel: Memoria*. Comp. Zawadzki Martha Lucía. Vásquez. Bogotá: Consejería presidencial para la equidad de la mujer, 2006. Print.

Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia UP, 1989. Print.

-----*Critical Passions: Selected Essays*. Ed. Mary Louise Pratt and Kathleen E. Newman. Durham: Duke UP, 1999. Print.

Guerra-Cunningham, Lucia. *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Pittsburgh, PA: Latin American Literary Review, 1990.

Haase, Donald. "Feminist Fairy-Tale Scholarship" *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State UP, 2004. Print.

Hart, Stephen M. *White Ink: Essays on Twentieth-century Femenine Fiction in Spain and Latin America*. London: Tamesis, 1993. Print.

Hugh Haughton. Introduction. *Alice's Adventures in Wonderland; and, Through the Looking-glass*. London: Penguin: 2003. ix-lxxx. Print.

Lindsay, Claire. "Angel's adventures in Wonderland: the Alice myth in *Dos veces Alicia*." *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 14:2-3 (2008): 65-75. Print.

Odber De Baubeta, Patricia Anne. "The Fairy-Tale Intertext in Iberian and Latin American Women's Writing." *Fairy Tales and Feminism*. Detroit: Wayne State UP, 2004. 129-47. Print.

Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Trans. Laurence Scott. Bloomington: Indiana University, 1958. Print.

Swann Jones, Steven. *The Fairy Tale: The Magic Mirror of Imagination*. New York: Twayne, 1995. Print.

Taylor, Claire. *Bodies and Texts: Configurations of Identity in the Works of Griselda*

Gambaro, Albalucía Ángel, and Laura Esquivel. England: Maney, 2003.

Print.

Wanning Harries, Elizabeth. "The Mirror Broken: Women's Autobiography and

Fairy Tales" *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne

State UP, 2004. 99-112. Print.

Williams, Raymond L. *The Colombian Novel, 1844-1987*. Austin: University of

Texas, 1991. Print.

----- "An Interview with Women Writers" *Latin American Women Writers:*

Yesterday and Today. Pittsburgh: Latin American Literary Review, 1977.

Print.

Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Wildman Press, 1983.

Print.

Capítulo III

La desarticulación y reestructuración del cuento de hadas en

Señora de la miel (1993) de Fanny Buitrago

Introducción

A partir de los años 80 se presenta en América Latina un período en que la literatura elaborada por mujeres se encuentra examinando e interrogando cuestiones relacionadas con una subjetividad femenina.¹ La colombiana Fanny Buitrago es una de las escritoras que se localiza durante esta etapa y en cuya obra se puede distinguir un intento por debatir las representaciones de la mujer elaboradas tradicionalmente—con un mayor interés en un ámbito literario popular. Dentro de una esfera social marcada por expectativas específicas tanto para hombres como mujeres, especialmente en Colombia, Buitrago adopta una posición de cuestionamiento con respecto a estos roles; la autora se aparta de una visión masculina y da cuenta de la actitud que se debe adoptar—especialmente por parte de las mujeres—para distanciarse de un ambiente regido por un orden patriarcal.

Este capítulo se enfoca en la importancia que adquieren los cuentos de hadas en la novela *Señora de la miel* (1993) para lograr un cuestionamiento de la visión que se tiene comúnmente en sociedades patriarcales con respecto al comportamiento de hombres y mujeres, aspecto de interés dentro de la mayoría de la obra de Buitrago. Tomando en cuenta las similitudes que existen entre una novela de romance y el cuento de hadas se puede señalar un enfoque por parte de la autora con respecto a las implicaciones de la estructura de ambos y las expectativas que se crean en el lector mediante dicha estructuración. Buitrago va a acudir a personajes y nociones comúnmente populares para que así se facilite una oposición tanto de la representación que se lleva a cabo de ellos como del efecto que crean en el lector y la sociedad en general. Concretamente, en la novela se observa el empleo de conceptos que despliegan un valor significativo inherente, entre ellos se destacan: ‘el príncipe azul’, ‘la cenicienta’ y ‘el vivieron felices para siempre’. Buitrago se mantiene en diálogo a lo largo de su texto con dichos conceptos, llevando a cabo una representación de ellos dentro de su novela; por ejemplo, se observa el empleo de la estructura de “La bella durmiente”. Sin embargo, al final del texto se va a

observar una ruptura con estos conceptos, ya que además de parodiarlos se va a alejar completamente de ellos al ubicar a su protagonista en una posición ajena y contradictoria a la de una protagonista de cuento de hadas.

Fanny Buitrago en la tradición literaria colombiana

Dentro de la tradición literaria colombiana, Fanny Buitrago se destaca como una de las escritoras que han tenido un mejor resultado dentro de este ámbito, ya que su obra consta de múltiples novelas, libros de cuentos, relatos infantiles y obras de teatro.² Con respecto al estilo de su escritura, desde su primera novela *El hostigante verano de los dioses* (1963) se puede observar un interés hacia la innovación lograda principalmente al “[...] señalar formas mucho más complejas que desarticulan el lenguaje y ahondan en problemas existenciales propios de experiencias modernas” (Giraldo 49).³ En su obra posterior, donde se destaca *Cola de zorro* (1970), *Los Pañamanes* (1979), *Los amores de Afrodita* (1983) y *Señora de la miel* (1993) se sigue mostrando este interés por parte de la autora en innovar; algo característico de sus novelas es el diálogo que mantiene con otros géneros, muchas veces ligados a la cultura popular

colombiana entre ellos se encuentran, por ejemplo, canciones populares, refranes, otras novelas o historias conocidas comúnmente. En *The Colombian Novel, 1844-1987* (1991), Williams delinea las tendencias básicamente modernas de la ficción de Buitrago publicada hasta 1987. En su estudio posterior, incluyendo *Señora de la miel*, Montes Garcés considera la ficción de Buitrago de transición entre lo moderno y lo posmoderno.⁴

Su postura manifiesta claramente la tendencia posmoderna a cuestionar no sólo los límites de la capacidad representativa de la novela como género, sino también la ideología que sustenta la cultura y el sistema social. Mediante el uso de narrativas novedosas, esta novelista convierte el interés moderno por la forma en interés posmoderno en la producción del significado, la importancia de los sujetos participantes (emisor-receptor) y el contexto. Al hacerlo, demuestra el efecto nocivo de esos mecanismos representativos sobre la conducta social e individual de la mujer y del hombre colombianos (Montes Garcés 2).⁵

Tanto en sus novelas como en sus dramas y cuentos se observa un mismo interés por parte de la autora con respecto a las relaciones de género y las relaciones sociales en su país. En toda su obra, puede verse la manera en que Buitrago “[muestra] a las mujeres como prisioneras de sus roles de género y de los comportamientos de las altas esferas sociales y políticas de Bogotá” (Robledo 188).⁶

Debe tenerse en cuenta que Buitrago ya se coloca en el grupo de escritoras de la segunda mitad del siglo XX que se alejan “[...] de la literatura romántica que idealizaba al ángel de la casa y a la madre ideal, a obras que retan, desde diversas perspectivas, el discurso falocéntrico y asumen el ser mujer. Ellas desarticulan los ejes ideológicos y estéticos de las representaciones convencionales y evidencian la formación de los sujetos femeninos” (xlvi).⁷ En el caso de Buitrago, puede verse un interés hacia “[...] la forma como se representa en una narrativa de ficción a los hombres y mujeres y los efectos de tal representación en la configuración de la ideología y por ende del sistema social colombiano” (Montes Garcés 18). Este interés de parte de la autora se liga a la tendencia mostrada por sus contemporáneas para ir en busca de una

expresión propia femenina, y de esta manera apartarse primordialmente de la producción literaria colombiana que se encuentra “[...] traditionally tinged by prejudice and inhibitions” (Guerra Cunningham 14).⁸

Cabe destacar la manera en que Buitrago intenta desarticular dichas ideologías ya que la autora opta por una forma más asequible de escritura; en su obra se observa una evolución en la técnica narrativa la cual se muestra más complicada en sus primeras novelas mientras que en las posteriores va “[...] volviéndose paulatinamente menos hermética y creando una escritura cada vez más accesible y fácil de entender” (Triana-Echeverría 2).⁹ Es debido a esto, como apunta Giraldo, que “los relatos y las novelas de Fanny Buitrago, son como las calles de nuestra realidad. Por ellas van los modelos aprendidos e inventados” (53). Sin embargo, aunque la narrativa pueda ser vista como menos compleja, la crítica que despliega en su obra permanece vigente; la autora emplea “técnicas como la parodia y la intertextualidad” las cuales son utilizadas para “[...] crear la distancia crítica necesaria entre texto y el lector que le permite a este último concientizarse de los efectos tanto de la literatura culta como de la literatura popular en la conformación de nuestros valores

sociales” (Montes Garcés 14,15). Es por esto, que como establece María

Mercedes Jaramillo:

El interés artístico de Fanny Buitrago es recrear el mundo cotidiano del pueblo colombiano y crear un imaginario poético donde éste pueda mirarse, admirarse, reconocerse y muchas veces aterrarse enfrente del modelo propuesto en el universo literario.

La autora quiere romper moldes y estereotipos arraigados tanto en la vida individual como en la comunal; quiere cuestionar conductas aprendidas en lecturas de literatura de consumo y de folletín, y propagadas por los medios masivos de comunicación.

Buitrago concibe su profesión como un medio de conocimiento y de acercamiento al hombre común, por eso desea expresarse en su mismo lenguaje y evitar la ruptura entre lenguaje escrito / erudito y oral / popular (Jaramillo 281).¹⁰

Esto es algo que se logra preciar en toda su obra y que se presenta ampliamente explícito en *Señora de la miel*, ya que esta novela se caracteriza principalmente por su simplicidad de lenguaje y de estructura. En esta obra se pueden observar

las características antes mencionadas, primordialmente con respecto a la inmersión de elementos de la cultura popular para indagar en un cuestionamiento acerca de la representación relacionada con cuestiones de género. Al igual que en varios de sus textos anteriores, en esta novela “[...] la parodia, el juego intertextual -sobretudo con los medios masivos de comunicación (telenovelas, letras de canciones, publicidad, etc.), y la ironía predominan” (Corbatta 178).¹¹ Este diálogo que existe dentro de la novela con elementos de la cultura popular le permite a la autora inquirir y explorar “[...] las prácticas, discursos e instituciones que sostienen los paradigmas dominantes de feminidad y masculinidad, y de las estrategias por medio de las cuales los individuos negocian sus subjetividades en relación con estos paradigmas” (Celis 91).¹²

Lo que es de interés para este estudio es la manera en que Buitrago emplea el cuento de hadas—género que se sitúa fielmente dentro de la cultura popular— para lograr dicho cuestionamiento con respecto a la representación de los roles de género en la literatura. La autora opta por la ironía y la parodia para ofrecer una crítica de las expectativas ligadas con dicho género

establecidas comúnmente. El cuento de hadas, el cual se ha enfatizado por jugar un papel de importancia dentro de la socialización de las personas, se presta como una herramienta ideal para subvertir dichas ideologías de género, principalmente en relación al papel de la mujer en Colombia.¹³

Señora de la miel y el cuento de hadas

Señora de la miel se ha destacado como una novela que indaga en las consecuencias que la literatura tiene en sus lectores, mediante su obra “[...] Buitrago se une a muchos de los escritores latinoamericanos que hoy por hoy no sólo hacen de la novela misma su tema de reflexión y crítica, sino que también investigan el impacto de la literatura en el sistema social” (Montes Garcés 19). En esta novela, la autora examina esencialmente la impresión que causan otros géneros artísticos populares y cómo es que estos “[...] diversos géneros literarios (la novela rosa, los cuentos de hadas, los folletines) han incidido en la creación o supresión de las representaciones de mujeres y hombres en la sociedad” (15). Es de importancia el hecho de acudir a un corpus

artístico tan reconocido —como lo son los cuentos de hadas y las novelas sentimentales—debido a que la autora está iniciando un diálogo con las expectativas que los lectores ubican en dicho corpus. Específicamente, dentro de esta novela la autora “[...] juega con el deseo del lector al poner en evidencia el efecto de las representaciones masculinas y femeninas propugnadas por géneros como el cuento de hadas” (14).

Buitrago toma ventaja de la estructura del cuento de hadas ya que ésta se caracteriza por ser muy específica y uniforme, además de ser reconocible fácilmente. Inclusive, como señala Propp, dentro de los cuentos de hadas se pueden identificar acciones y comportamientos que son idénticos—aunque esto no necesariamente implique un mismo significado.¹⁴ Propp denomina estos comportamientos de los personajes como *functions*, las cuales “[...] serve as stable, constant elements in a tale, independent of how and by whom they are fulfilled. They constitute the fundamental components of a tale” (21).¹⁵ Buitrago demuestra estar al tanto con respecto a la homogeneidad de la estructura de los cuentos de hadas—hallada también en las novelas románticas— y parece utilizarlo como punto de partida para subvertir lo que se encuentra implícito

dentro de estos cuentos con respecto al papel de las mujeres y los hombres en la sociedad. Dicho análisis de la estructura es un aspecto de valor ya que como apunta Dundes—con respecto al trabajo llevado a cabo por Propp—existen implicaciones importantes dentro de este estudio especialmente relacionados con:

[...] studies of thinking and learning processes. To what extent is the structure of the fairy tale related to the structure of the ideal success story in a culture? [...] This also asks whether actual behavior is critically influenced by the type of fairy-tale structure found on a given culture [...] Propp's *Morphology* thus provides an invaluable tool for the investigation of the acquisition of folklore (xiv-xv).¹⁶

Esto es precisamente lo que se observa en *Señora de la miel* donde la autora parece apoyar la idea de que este tipo de literatura sí tiene una influencia grande en las personas. Es por esto que se va a encargar de poner en duda las expectativas del lector en cuanto al desarrollo de lo que pareciera ser una historia típica de romance.

Buitrago sigue los pasos de muchas otras escritoras que han utilizado el cuento de hadas debido a que éste se presta como una herramienta a través de la cual es posible insertar una historia propia. El hecho de que se hayan identificado las mismas *functions* le permitirá a Buitrago insertar la historia de su peculiar protagonista, que se va a diferenciar por subvertir los estereotipos del personaje femenino principal dentro del cuento de hadas. Sin embargo, la autora solamente va a continuar con la misma estructura del cuento de hadas por cierto tiempo ya que al finalizar la novela es posible apreciar un rompimiento con dicha estructura. Este quebrantamiento es lo que va a generar un cuestionamiento que se llevará a cabo principalmente por parte de los lectores ya que no se concretarán sus expectativas. Como apunta Zipes, esto es una práctica que ha venido creciendo dentro del ámbito literario:¹⁷

Ever since the late 1960s there has been a growing tendency [...] to express a non-sexist view of the world through fairy tales or through criticism about fairy tales. The political purpose and design of most of the tales are clear: the narratives are symbolical representations of the authors' critique of the patriarchal status

quo and of their desire to change the current socialisation process” (xi, xii).¹⁸

En el caso de Buitrago, se sabe de antemano que está interesada en el efecto que la literatura tiene en la sociedad—sin tratarse exclusivamente de un interés en el sector femenino. Aunque es posible apuntar un mayor enfoque con respecto al papel de la mujer, esto también retrata otros sectores a la vez debido a que “[...] in speaking out for women the feminist fairy tale also speaks out for other oppressed groups and for an *other* world, which may have appeared Utopian at one time but is now already within the grasp of those people seeking to bring about more equality in social and work relations” (xi).

Como se había mencionado anteriormente, Buitrago explora diferentes géneros, entre los cuales se distingue la novela sentimental o romántica. Al igual que el cuento de hadas, es importante señalar cómo este tipo de novelas se ha relacionado directamente con escritoras: “Historically, the love story has been the preserve of women writers. This was especially so in Latin America until well into the last century, a society dominated by religion that imposed moral, stylistic, and thematic constraints—a code of decency—on the fictional

treatment of love and passion” (Hugues xi).¹⁹ El hecho de que este género esté tan ligado a las estructuras sociales establecidas dentro de un orden patriarcal se va a prestar como un factor favorable para las escritoras que quieren trasgredir este orden—de manera sumamente similar a los cuentos de hadas.

Como señala Linda J. Lee, es posible identificar un gran paralelo entre un cuento de hadas y una novela de romance debido a que “[...] both are highly formulaic; invoke a fantasy realm; focus on the creation or reconciliation of a romantic pair; exist in an infinite variation of texts that fall into distinct types; and are often dismissed as being ‘trivial’” (52).²⁰ Sin embargo, a pesar de algunos de los estereotipos que se asocian con este tipo de literatura, “[...] fairy tales have never been intended only for young audiences. Fairy tales, like romance novels, target an adult audience and address adult concerns. They invoke a fictional, fantasy realm and express a collective fantasy for their audience” (56). En *Señora de la miel* se pueden distinguir varios temas de interés dentro de la sociedad colombiana mediante los cuales se vislumbran preocupaciones esencialmente con respecto al papel que las personas desempeñan dentro de un ámbito familiar y en la sociedad en general.

En *Señora de la miel* se relata la historia principalmente de Teodora Vencejos. Por medio de una narración no muy complicada, como se había mencionado anteriormente, se presentan paralelamente dos tiempos dentro de la novela para contar la vida de Teodora: un presente donde la protagonista se encuentra trabajando para Amiel en su negocio de comida afrodisíaca y un pasado a través del cual el lector se va informando de cómo es que la protagonista ha llegado al lugar donde se encuentra.²¹ Se pueden destacar principalmente tres personajes: Teodora, Amiel y Galaor; es a través de ellos que se va a formar lo que podría denominarse como un triángulo amoroso desde el inicio de la novela ya que Teodora se encuentra enamorada de Galaor, quien se define por ser un mujeriego, mientras que Amiel se halla perdidamente enamorado de una idealizada Teodora. Varios de los pasajes de la novela relatan la manera en que Teodora se sacrifica por Galaor, ya que es por culpa de él que ella mantiene una deuda económica con Amiel, quien la obliga a trabajar con él en el extranjero para así saldar lo que debe.

A lo largo del texto, se aprecia cómo Teodora se encuentra en el gran dilema de querer regresar con su esposo Galaor a Real de Marqués para

consumar su matrimonio. Sin embargo, mientras la protagonista se encuentra en el extranjero Galaor sigue derrochando el dinero de Teodora y manteniendo relaciones extramaritales, aunque cabe mencionar que su relación con Clavel Quintanilla se destaca por duradera. Un día Teodora decide regresar a Real de Marqués sin avisarle a su esposo, y es por esto que se da cuenta de que el que creía era un hotel de su familia era realmente la casa donde vivía Galaor con su amante. De igual manera, Teodora encuentra a Galaor con Clavel y esto le ocasiona un ataque de risa que termina en un sueño profundo que dura por un largo tiempo. Otras personas del pueblo, amigos de Teodora, intentan de varias maneras despertarla pero al final deducen que sólo con un beso de Amiel se va a despertar. Aunque tardan bastante tiempo en dar con el paradero de Amiel por fin lo encuentran y sobrepasan los obstáculos que Galaor y Clavel crean en su contra para que no se lleve a cabo el reencuentro entre él y Teodora. Al final de la novela Amiel logra llegar con Teodora para besarla; como consecuencia ocurre lo esperado ya que ella se despierta y parece que finalmente vivirá feliz con Amiel.

Esta novela se distingue por su versatilidad debido a que a lo largo de ésta el lector encuentra varios temas, entre los que se destacan:

[...] aventura y peripecias, de lo popular a lo romántico y lo erótico, de la liberación y de la risa, de la entronización melodramática y de sus estrategias de motivos folletinescos mediante una elegía amorosa idealizada, de la esperanza, de las máscaras y de lo grotesco, pero también de un solazamiento y superación de ese romance al parodiarlo, mediante una ironía socarrona, mediante una escritura que desautoriza su propia representación [...] (Bolaño Sandoval)²²

Es destacable la manera en que Buitrago elabora una novela que toma como base la estructura de literaturas donde se manifiesta una representación estereotipada de los roles femeninos y masculinos. Debe tomarse en cuenta la popularidad de estos géneros narrativos ya que esto permite ver el impacto que dichas literaturas tienen en la sociedad.

A pesar de la semejanza en la estructura con los cuentos de hadas, un aspecto de importancia que resalta en *Señora de la miel* es el elemento erótico, lo

cual necesariamente se aleja de lo hallado en un cuento de hadas donde dicho componente se deja a un lado por completo.²³ Buitrago ejemplifica cómo es que la sociedad se encuentra en una etapa de transición donde las mujeres niegan actitudes cautelosas desplegadas anteriormente en el ámbito literario para así desarrollar “[...] more explicit and outspoken descriptions of sexual behavior, abandoning the code of ‘decency’ originally imposed upon their literary language” (Hughes xv). Inclusive, algunas escritoras van más lejos, como es el caso de Buitrago, cuando “[...] by breaking with the conventional patterns they have violated the whole concept of the ‘love story,’ along with the very notion of traditional love” (xv). Al insertar una gran cantidad de escenas y lenguaje erótico, la autora lleva a cabo un proceso de subversión con respecto a lo que se espera tradicionalmente de un cuento de hadas.

El empleo del elemento erótico dentro de la literatura no se presentaba como algo muy común, de acuerdo con Ángela I. Robledo, son pocas las escritoras que se aventuran a este tipo de literatura, la cual puede ser vista como una forma de desobediencia ya que se hallan escribiendo en contra de los valores establecidos en países como Colombia, el cual se encuentra permeado

por el “[...] conservadurismo frente al sexo, derivado de la moral católica” (Robledo 189).²⁴ Si se toma en cuenta cómo es que funciona lo erótico en las novelas de romance, lo mismo se puede decir al respecto de *Señora de la miel*: “[...] In contrast to the position that all romance novels present conservative patriarchal norms, the erotic romance portrays nontraditional sex roles, values, and power relationships as both natural and expected. Its authors construct readily accessible images of female desire” (Lee 54). Tal es el caso que se aprecia a lo largo del texto de Buitrago donde es posible ver un rompimiento con dicha visión conservadora. Como se aprecia en el siguiente pasaje, Teodora representa la inspiración para Amiel en su arte culinario; pero esta inspiración se encuentra plenamente materializada:

—¡Inspiración!— aulló Amiel— es lo único que necesita un artista. Verdadera inspiración...

—Por mí, tiene carta blanca. Siga adelante... ¡inspírese! Tóqueme si quiere. Ya sabe, he rebajado muchos kilos para gustar a don Galaor. Y también en aras del arte. Siga..., siga..., bien pueda.

Teodora abrió las piernas, desnuda bajo el blusón de trabajo, mientras el doctor Amiel avanzaba hacia ella, le palpaba los muslos y se arrodillaba a sus pies con las manos anhelantes [...] (12).

A lo largo del texto se pueden encontrar múltiples fragmentos similares al anterior. Es a través de estos que se desenvuelven situaciones alejadas de cualquier comportamiento tradicional por parte de los personajes. Así, es posible establecer que Buitrago, “[busca] maneras de desestabilizar el discurso falocéntrico imperante” (Montes Garcés 159).

Con respecto a esta novela, se ha enfatizado cómo es que el personaje principal se asemeja a la protagonista de un cuento de hadas, especialmente si se toma en cuenta que ésta puede ser descrita como “una cenicienta” de nombre Teodora Vencejos (Bolaño Sandoval). Es en el desarrollo de este personaje femenino donde se aprecia principalmente el interés de la autora para inquirir en las representaciones que se hacen de la mujer en este tipo de literatura. Desde el inicio de la novela, por medio de la opinión del doctor Amiel, se aprecia cómo la protagonista es percibida: “[...] Era un caso perdió...,

tonta como ella sola. El también se aprovechaba de su inocencia y nitidez” (Buitrago 11). Y Amiel no será la única persona que tome ventaja de Teodora, desde el principio se aprecia cómo su madrina, Ramonita Céspedes de Ucrós, educó a su ahijada para labores domésticas, especialmente dentro de la cocina. Además, también se ve cómo es que ella se encuentra controlando la vida amorosa de Teodora cuando en su lecho de muerte la obliga a hacerle una promesa con respecto a su hijo Galaor: “ Cuida de él, muchacha, pues se queda solo en el mundo. Lo entrego en tus manos. Es un hijo inmejorable y hermoso, como no hay otro igual. ¡Cuida de él! ¿Me lo prometes?” (15). Esta promesa es lo que va a hacer que la protagonista se haga cargo de Galaor por un largo tiempo. La realidad de que sea su madrina quien le asigne esta responsabilidad a Teodora puede verse como representativo de la sociedad: “[...] El hecho de que Galaor sea *herencia* de Teodora: podría indicar hasta que punto estamos condicionadas por la idea de la supremacía masculina que ha sido pasada de generación en generación y se convierte en nuestra propia ruina” (Montes Garcés 165).

Es aquí donde nuevamente se vislumbra una crítica de Buitrago hacia el rol típico de la mujer colombiana que anhela por ser la persona que se encarga simplemente de apoyar a los demás sin ejercer una vida propia. Este es el papel que también se aprecia en todos los cuentos de hadas, donde se percibe este condicionamiento social que prepara a las mujeres para ser “[...] passive, self-denying, obedient, and self-sacrificial (to name some of the negative qualities) as well as nurturing, caring, and responsible in personal situations (the more positive qualities). They prepare males to become competitive, authoritarian, and power-hungry as well as rational, abstract, and principled” (Zipes 3). Este condicionamiento se aprecia en el personaje de Teodora para quien el cuidar de Galaor es la única opción a pesar de lo que le digan las demás personas, como el doctor Amiel:

—Ese es mi destino— Teodora sonrió beatífica. Imaginaba los próximos días, semanas, quizá meses.

—¿Cómo puedo renunciar a mi Galaor? Es un hombre muy hermoso. Y además me quiere.

—Es un vago completo. Y quiere tu trabajo.

Teodora permaneció en silencio [...] (Buitrago 23, 24)

Cabe señalar que Buitrago también se encuentra destruyendo el estereotipo de lo que debe ser un príncipe azul ya que el personaje de Galaor se destaca por su falta de principios y racionalidad.²⁵ Los personajes dentro de la novela se dan cuenta del tipo de persona que es Galaor el doctor Amiel no es el único que se encarga de advertirle a Teodora esto; se ve cómo inclusive el sacerdote, Imeldo Villamarín, intenta liberar a la protagonista de la promesa que mantiene ante el recuerdo de su madrina. Sin embargo, Teodora continúa mostrándose indemne a cualquier advertencia:

—Recibí todas las confesiones de Ramona Céspedes de Ucrós—
dijo, mientras servía anisado en dos copas, poquito a Teodora y bastante para él. —Conocí el alma de tu madrina al derecho y al revés. Por eso me siento autorizado a ordenarte ¡olvídate de las promesas! Yo te dispenso en nombre de Dios. Desde el purgatorio, estoy seguro, ella te lo agradecerá. (158, 159)

A pesar de los consejos del padre Imeldo, la protagonista solamente toma en cuenta cómo la libertad que le otorga el padre significa que puede relacionarse románticamente con Galaor, lo cual será la razón de su sacrificio durante la novela. Teodora, quien se define por tener un efecto positivo en los demás—como se ve con las gitanas quienes la llaman la Señora de la Miel—no consigue tener el mismo efecto en su persona. Esto se debe principalmente a que “[...] ella misma no ha logrado superar la premisa social de considerar a su esposo como un ser superior y negarse a sí misma la posibilidad de disfrutar del amor de otro hombre” (Montes Garcés 164). Este aspecto adoptado por la protagonista es el mismo que se observa dentro de un cuento de hadas ya que “[...] the fairy tale is only important in so far as it reflects how women are oppressed and *allow* themselves to be oppressed” (Zipes 8). Inclusive, se podría decir que en Teodora se aprecia lo que Dowling ha denominado como el ‘complejo de la cenicienta’ el cual se caracteriza por una dependencia personal y psicológica desarrollada por parte de muchas mujeres. Dowling define este complejo como: “[...] a network of largely repressed attitudes and fears that keeps women in a kind of half-light, retreating from the full use of their minds

and creativity. Like Cinderella, women today are still waiting for something external to ‘transform their lives’” (9).

Esta dependencia es la que se observa representada en la protagonista de *Señora de la miel*. Sin embargo, tomando en cuenta el final de la novela y el cambio gradual que experimenta la protagonista se puede establecer que la novela ofrece una alternativa. Por medio del personaje de Teodora se aprecia, “[...] un intento consciente de Buitrago por invertir el estereotipo cultural de la heroína frágil, esbelta y casi infantil de los folletines o los cuentos de hadas e incluso las grandes narrativas del siglo XIX” (160). Este texto es un ejemplo del intento por parte de Buitrago y otras escritoras para lograr una forma de expresión propia, la cual se liga ampliamente con un interés de liberación personal:

ha sido solamente hasta la década de los ochenta en la que las mujeres se han avocado decisivamente a reclamar su derecho de constituirse en sujetos sexuales mediante el empleo de una voz propia. Fanny Buitrago pertenece a este grupo de escritoras [...] que buscan maneras de desestabilizar el discurso falocéntrico

imperante y crear un espacio para la expresión del deseo
femenino (159).²⁶

En su intento de lograr ese modo de expresión propia, es indispensable una búsqueda por un lenguaje propio; Buitrago busca conseguirlo mediante “[...] la incorporación del lenguaje culinario a la descripción de los órganos y la actividad sexual de los protagonistas” (160).²⁷ Esto demuestra un intento por parte de la autora para buscar un lenguaje que de cuenta de una visión femenina propia, algo que es visible en otras escritoras quienes igualmente intentan desligarse del papel que tradicionalmente se le ha otorgado a la mujer:

[...] the true possession of language, the creation of a discourse of the female body, and the imaginary modelization of woman within her own circumstance have become the pivotal points of female identity [...] It is precisely this new awareness of the importance of language in constituting a liberated Female Subject which makes contemporary literature produced by women such an interesting phenomenon. (Guerra-Cunningham 8)²⁸

De esta manera, la autora se encuentra ya subvirtiendo visiones estereotipadas al otorgarles un significado alterno al que originalmente se les concede. De igual manera Buitrago cambia la representación común del espacio de la cocina al reproducirla, no como el espacio típico de confinamiento para la mujer, sino como un espacio positivo y que le proporciona satisfacción a la protagonista (163). Además, no solamente cambia el significado de este espacio para la mujer, sino también para el hombre ya que es un espacio que se liga principalmente con el doctor Amiel.²⁹ Se puede decir que “[la] novela apoya ampliamente el argumento de la revisión y replanteamiento de los patrones de conducta que conforman tanto el sujeto femenino como el masculino” (168).

Otro de los grandes conceptos con los cuales se entra en diálogo es el concepto de belleza –noción que se encuentra inminente en las protagonistas de los cuentos de hadas. Como apunta Nadia V. Celis, en Buitrago “[...] los cuerpos constituyen el escenario por excelencia de la batalla femenina por una subjetividad autónoma” (90).³⁰ Esta batalla se observa en Teodora, en quien constantemente se ve el impacto de los arquetipos de belleza debido a que se encuentra preocupada por su imagen física. En una escena donde ella va al

salón de belleza con la meta de prepararse para su regreso a Real de Marqués, se describe a Teodora como “[...] una mujer de mediana estatura, de hombros anchos y manos largas. Las caderas apenas insinuándose bajo un traje color azafrán y las piernas enfundadas en medias negras. El cabello trenzado y enredado en la nuca [...] No era espectacularmente bella, pero tenía ojos llenos de luz” (Buitrago 78). Desde el inicio de la novela se establece cómo la importancia que Teodora le da a su apariencia física se liga directamente con Galaor, ya que lo que a ella le interesa es verse bella para él: “—He rebajado quince kilos. A Galaor le encantará mi nuevo aspecto. Su debilidad son las mujeres esbeltas. Además, voy a comprar ropa elegante y a cambiarme mi peinado” (24). Como se aprecia, todo lo que Teodora hace es con Galaor en mente, lo cual se mantiene dentro de parámetros patriarcales: “[...] El deseo que despierta Galaor actúa como el discurso del poder que induce y seduce provocando el deseo femenino pero que, al mismo tiempo, somete a la protagonista a una permanente insatisfacción y auto disminución” (102).³¹ La representación que Buitrago realiza de la belleza se puede ver como una crítica hacia la mentalidad en la cual las mujeres mismas se emergen y que

considerablemente se encuentra ligada con el ya mencionado discurso patriarcal.

Es hasta el desenlace de la novela cuando finalmente se va a poder apreciar una alternativa a este discurso, ya que se va a apreciar un rompimiento con lo que se ha venido representando a lo largo de la novela. Cuando por fin regresa a Real de Marqués y se encuentra con Galaor, no ocurre lo que ella esperaba: “Teodora contempló ensimismada al hombre de sus sueños, al bello Galaor, a la herencia recibida en el lecho de doña Ramonita Ucrós. ¿El príncipe azul? ¡que va! ¡era un cerdo recién escaldado, raspado y untado con bicarbonato y azafrán! Un cuerpo en balde como había dicho el doctor Amiel” (132). De esta manera, Teodora se desengaña de lo que ella creía era su príncipe azul: “Ese montón de gordana no podía ser su hermoso Galaor Ucrós, imposible ¡Ese-ese ese ese! Ese atado de manteca y menudillo ¡No! ¡Alguien mentía! O la vida, o aquella risa que amenazaba con desarticularla.” (132, 133). Tal parece, que efectivamente, lo que le sucede a Teodora es algún tipo de desarticulación representada a través del ataque de risa del cual es víctima; esta escena es clave para que Buitrago logre exponer la transición que se lleva a cabo en su

protagonista: “[...] El ataque de risa experimentado por Teodora al observar que su esposo ya no tiene pipí de oro refleja su toma de conciencia del absurdo que ha significado considerar a su marido como un ser superior simplemente por el hecho de tener un órgano sexual poderoso y poseer un físico atractivo” (Montes Garcés 165).

La autora utiliza la noción de ‘príncipe azul’ solamente para subvertirla por medio de Galaor. De igual manera se apoya en el tan conocido relato de “La bella durmiente”; después de que Teodora se da cuenta que Galaor no es lo que siempre había pensado, entra en una situación paralela a lo que ocurre en dicho cuento de hadas:

—Ella se muere de amor. Se muere lentamente.

—¿Y el remedio?

Luminosa, que había sido elegida por la diosa del amor en sus años maduros [...] habló en su léxico de romance infantil,

—El remedio de la bella durmiente del bosque. Solamente un beso de pasión logrará despertarla (148, 149).

Como señala Jorgensen, en el cuento de la “La bella durmiente” la protagonista “[...] is literally dormant until the prince awakens her—and her desire—with a kiss [...] the heroine and her desire are simultaneously awakened” (34). Sin embargo, a diferencia de la princesa del cuento, Teodora no se encuentra pasivamente dormida sino todo lo contrario. Antes de la llegada del doctor Amiel, se aprecia cómo Perucho tiene un encuentro amoroso con Teodora—aunque ninguno estaba completamente consciente. Aquí se observa claramente el alejamiento que la autora realiza del conocido relato: “[...] En una clara parodia de los cuentos de hadas, la protagonista de la historia no permanece durante todo el cuento dormida sino que [...] ha sido una mujer activa en despertar los apetitos sexuales y alimenticios de sus coterráneos” (Montes Garcés 165).

A través del encuentro de Teodora y el doctor Amiel la autora continúa jugando con las expectativas del lector. Primero, se aprecia la resolución esperada de este encuentro: la llegada del doctor Amiel, quien besa a Teodora, sí es efectiva para despertar a la protagonista. Sin embargo, Buitrago destruye la idea de que juntos vivirán felices para siempre ya que en Teodora se presenta

un cambio radical: “[...] Teodora, perfumada con romero y verbena, entreveía las maravillas del porvenir. ¡Y el mundo era tan grande! ¡Y había en él tantos, y tantos hombres! Delicados japoneses, hermosos griegos, exóticos muchachos de Filipinas; había fieros machos mexicanos y divertidos madrileños. ¡Y los rubios! [...]” (227). Aquí se aprecia cómo finalmente Teodora se encuentra cambiando la perspectiva que tenía con respecto a su propia vida ya que no solamente está pensando en los demás sino que como se aprecia en el siguiente pasaje, por fin empieza a pensar en lo que ella misma desea: “ —Eres un tipo sensacional— dijo, inundada por la cercanía del máximo placer —¡Como tú no hay dos!— mientras, con los párpados cerrados, se prometía un mundo con sábanas de seda, incandescencias, amantes de pura miel.” (227). Con esta frase termina la novela y se aprecia que en la protagonista se ha presentado un cambio, mediante su cambio de actitud se percibe una “[...] representación de un deseo femenino alternativo a la construcción del mismo como el deseo de ser deseadas, se convierte en la avenida para escapar al artificio del ser según el modelo patriarcal” (Celis 92).

El final que ofrece la autora, se encuentra rompiendo con el esquema típico del final de un cuento de hadas o de una novela de romance ya que la novela no termina con el matrimonio de Teodora y Amiel. Este aspecto es de importancia ya que el final esperado hubiese sido el matrimonio, el cual “[...] since so many fairy tales end in marriage—to the extent that Vladimir Propp has marriage as the fairy tale’s ultimate function” (28) mientras que el aspecto sexual [...] is an underlying concern of fairy tales[...] (28).³² Buitrago no solamente se encuentra haciendo explícito uno de los aspectos que no se discuten en un cuento de hadas sino que se encuentra desarticulando la estructura de ‘final feliz’ representada en el matrimonio. De esta manera consigue negar y cuestionar las representaciones que se han venido haciendo de las mujeres y hombres en la literatura.

Es mediante el uso del cuento de hadas y las modificaciones que hace de éste que Buitrago logra poner en cuestión la percepción que existe con respecto a los roles tanto femeninos como masculinos dentro del ámbito literario. Debe tomarse en cuenta que Buitrago utiliza una forma de literatura tan popular porque esto le permite jugar y poner en duda las expectativas del lector con

respecto al desarrollo y desenlace de lo que se señalaba como una historia conocida. Es por medio del hecho de que “[...] la trama no satisfaga dichas expectativas nos conduce a preguntarnos acerca de la validez de nuestras propias concepciones acerca del sexo, el amor, las relaciones entre mujeres y hombres y los valores sociales y raciales que nos rigen” (Montes Garcés 171). De esta manera la autora propone un texto cuyo proceso de lectura posiblemente compelerá a que el lector lleve a cabo una reevaluación de su análisis con respecto a “[...] su propia interpretación frente al bagaje de textos (cuentos de hadas, folletines, etc.) que forman su repertorio” (173). Mediante este tipo de reflexión, se obtendrá una alternativa a los discursos ya establecidos tradicionalmente.

Conclusión

Reiterando lo señalado en este capítulo, el cuento de hadas se muestra como un elemento de importancia en *Señora de la miel* ya que será el punto de partida para que la autora explore la formación de las ideologías de género dentro de la literatura y el efecto que esto genera en los lectores y la sociedad

en general. Aunque no se encuentre dialogando exclusiva y ampliamente con un cuento de hadas en específico, la autora sí se muestra utilizando la estructura—tan conocida y reconocible—de estos cuentos y logra reestructurarla. Buitrago despliega un interés en desarticular una perspectiva polarizada de los roles de género que se presenta en estas historias tradicionales; para lograrlo, se vale de los conocimientos previos de los lectores con respecto al desarrollo y desenlace de un cuento de hadas o una novela de romance—tomando en cuenta las múltiples similitudes que se encuentran en ambos. Como señala Alessandra Levorato: “[...] rewritings are built on prior texts, and they often rely on the reader’s knowledge of earlier versions in order for their full meaning to be carried across” (Jorgensen 33). La autora utiliza a su favor este conocimiento del lector—especialmente con respecto a un matrimonio como desenlace y las actitudes esperadas por parte de los protagonistas de los cuentos—y va a negar un cumplimiento de sus expectativas. De esta manera va a lograr enfatizar las construcciones de género que se basan en una subordinación principalmente de la mujer—aunque también se aprecia

cómo no son las únicas ya que algo parecido persiste en sus personajes masculinos.

El desarticular el final típico y la estructura de un cuento de hadas, se muestra como un intento de buscar una expresión propia que refleje una experiencia femenina la cual se destaca por alejarse de la dependencia de una figura patriarcal. Buitrago intenta dar cuenta de esta experiencia femenina al rechazar el lenguaje tradicional que adoptaban las mujeres; en la novela se aprecia la predominación de un lenguaje que apela a los sentidos y que se encuentran relacionados con el arte culinario. De manera similar, despliega el uso de imágenes eróticas que demuestran un desligamiento de una visión conservadora, reformando así lo implícito dentro de un cuento de hadas. Esta labor de reconstrucción se puede ver como un intento por parte de la autora de cambiar las estructuras sociales actualmente. Este es un aspecto comparable a lo que Zipes ha observado acerca de la ficción norteamericana en la cual: “[...] by reconstructing fairy-tale worlds along non-sexist lines [...] address[es] society at large, question[s] recurrent patterns of values and the stable expectations about roles and relations [...]” (Zipes). Buitrago parece llevar a cabo esto, ya que

en su novela se aprecia un nuevo espacio para la mujer—y hombre—que se distingue por estar separado de un orden patriarcal. Es la falta de concreción de la historia típica lo que eventualmente creará una reflexión y un cuestionamiento por parte del lector con respecto a su propia percepción de los roles sociales.

Endnotes

¹ Para estudios enfocados en las escritoras latinoamericanas ver *Splintering Darkness: Latin American Women in Search of Themselves* de Lucía Guerra-Cunningham, *Women's writing in Latin America* de Sara Castro-Klarén y *Plotting Women* de Jean Franco. En textos como *The Cambridge History of Latin American Literature* de Roberto González Echevarría, *The Twentieth-Century Spanish American Novel* y *The Columbia Guide to the Latin American Novel since 1945* de Raymond L. Williams también se destaca el papel de las escritoras mujeres dentro de la literatura latinoamericana.

² Para Jonathan P. Tittler, Fanny Buitrago, Albalucía Ángel y Flor Romero son las escritoras de prosa más importantes en Colombia. Ver *Literatura y Diferencia* Vol. 1, p. 306.

³ Giraldo, Luz Mery. “Fanny Buitrago: colores de relatos y retratos”

⁴ Si se toma en cuenta la situación geográfica, la primera novela de Buitrago, *El hostigante verano de los dioses* (1963) se encuentra en el grupo de escritores de tradición costeña. El resto de sus novelas se encuentran colocadas dentro de la tradición de la “novela moderna.” Ver *The Colombian Novel 1844-1987* de Raymond L. Williams. Su novela más experimental, *Cola de zorro* (1970) es destacada por Williams en *Una década de la novela colombiana: la experiencia de los setenta*.

⁵ Montes Garcés, Elizabeth. *El cuestionamiento de los mecanismos de representación en la novelística de Fanny Buitrago*. New York: Peter Lang, 1997. Print.

⁶Robledo, Ángela I. “Vender o no vender y las razones del éxito. Autoras colombianas del medio siglo XX hasta hoy”

⁷ Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio De Negret, and Ángela Inés Robledo, eds. “Estudio Preliminar y Presentación” *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX*. Volumen 1. Santafé de Bogotá D.C, Colombia: Ediciones Uniandes, 1995. Print.

⁸Como apunta Lucía Guerra Cunningham, para Helena Araujo, Fanny Buitrago, al igual que Albalucía Ángel y Marvel Moreno se destacan por ser escritoras que ofrecen una literatura que denuncia el discurso patriarcal establecido. Ver *Splintering Darkness* p. 14.

⁹ *Clase social, raza y género en la Colombia de Fanny Buitrago* por Luz Consuelo Triana-Echeverría.

¹⁰ Jaramillo, María Mercedes. “Del drama a la realidad en las piezas de Albalucía Ángel y Fanny Buitrago” *Literatura y diferencia* Volumen 2.

¹¹ Corbatta, Jorgelina. “Capítulo IX: Presencia del imaginario colectivo en la narrativa colombiana escrita por mujeres” *Feminismo y Escritura Femenina en Latinoamérica*.

¹² Celis, Nadia V. “La traición de la belleza: cuerpos, deseo y subjetividad femenina en Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres”

¹³ Para ver la importancia del cuento de hadas en la formación cognitiva de las personas, ver el estudio de Bruno Bettelheim: *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*.

¹⁴ Ver *Morphology of the Folktale* de Vladimir Propp.

¹⁵ “Function is understood as an act of a character, defined from the point of view of its significance for the course of the action”. Ver Propp, p. 21.

¹⁶ Dundes, Alan. Introduction. *Morphology of the Folktale*.

¹⁷ Zipes escribe principalmente en relación a cuentos de hadas que han sido completamente reescritos por mujeres. Sin embargo, como él señala, también entran dentro de esta categoría otros textos que abordan la subversión del cuento de hadas indirectamente o parcialmente. Ver Introducción de *Don't Bet on the Prince*.

¹⁸ Ver *Don't Bet on the Prince* de Jack Zipes.

¹⁹ Ver Introducción de Psiche Hugues en *Violations: Stories of Love by Latin American Women*.

²⁰ Ver “Guilty Pleasures: Reading Romance Novels as Reworked Fairy Tales” de Linda J. Lee.

²¹ Como señala Montes Garcés, “se puede afirmar que en los capítulos pares se concede al lector el deseo de observar como la protagonista aprende a imitar los patrones de conducta establecidos y se transforma en una mujer abnegada y reprimida. No obstante, los capítulos impares frustran las expectativas del lector al mostrar la inversión de dicho modelo, ya que al final de la obra nos presenta a una mujer activa en pleno goce de sus apetitos sexuales” ver p. 172.

²² Ver “*Señora de la miel: Fanny Buitrago ante el melodrama festivo y la celebración del cuerpo*” de Adalberto Bolaño Sandoval.

²³ Como señala Röhrich en *And They Are Still Living Happily Ever After*, “Erotic folklore tended for the most part to be excluded from folkloristic compilation in the 19th century. It is not a coincidence that the interest in eroticism was first awakened in the 20th century as a result of the sexual revolution” (33).

²⁴ Ver “Vender o no vender y las razones del éxito. Autoras colombianas del medio siglo XX hasta hoy” de Ángela I. Robledo.

²⁵ Este es un ejemplo de la manera en que la autora “[...] expone y subvierte los estereotipos y en su lugar ofrece al lector un cuestionamiento constante de las representaciones de los sujetos femenino y masculino a los que estamos acostumbrados.” Ver Montes Garcés p.166.

²⁶ Entre las otras escritoras que Montes Garcés coloca en esta categoría se encuentran Luisa Valenzuela, Albalucía Ángel y Gioconda Belli.

²⁷ Como también señala Nadia V. Celis, “Buitrago [...] remite esta lucha entre sexualidad y la búsqueda de otras formas de placer al lenguaje mismo, al nombrar y burlar el deseo patriarcal, y al hacer palabra un universo sensorial femenino de formas, sabores y aromas, para inscribir la pluralidad de experiencias del cuerpo y sus goces. Así, [la autora formula] un proyecto de realización en el placer más allá de la norma sobre los cuerpos, sobre la palabra y sobre el texto” Ver “La traición de la belleza: cuerpos, deseo y subjetividad femenina en Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres” p. 104.

²⁸ Guerra-Cunningham, Lucia. *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Pittsburgh, PA: Latin American Literary Review, 1990.

²⁹ En el personaje de Amiel se aprecia un cambio drástico con respecto al papel del hombre ya que él abandona su carrera de leyes para dedicarse a la cocina. Como señala Montes Garcés, “contrariamente a lo que generalmente ocurre en las novelas canónicas, en esta novela, el amante desempeña un trabajo que invade el territorio tradicionalmente asignado a la mujer”. Ver p. 163.

³⁰ Ver “La traición de la belleza: cuerpos, deseo y subjetividad femenina en Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres” de Nadia V. Celis.

³¹ Como apunta Celis, “todo este despliegue es, por supuesto, también una parodia al falocentrismo y el patriarcado del Caribe, que llega a sus dimensiones más exacerbadas en las comunidades rurales” p. 102.

³² Jorgensen, Jeana. "Innocent Initiations: Female Agency in Eroticized Fairy Tales."

Obras citadas

- Bolaño Sandoval, Adalberto. "Señora de la miel: Fanny Buitrago ante el melodrama festivo y la celebración del cuerpo." *Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid*. 2006. Web. 11 Jan. 2014. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/semiel.html>>
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage, 1977. Print.
- Buitrago, Fanny. *Señora de la miel*. New York, NY: Harper Libros, 1996. Print.
- Castro-Klarén, Sara, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo. *Women's Writing in Latin America: An Anthology*. Boulder: Westview, 1991. Print.
- Celis, Nadia V. "La Traición de la belleza: cuerpos, deseo y subjetividad femenina en Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 37.2 (2008): 88-105. *JSTOR*. Web. 16 Feb. 2014. <<http://www.jstor.org/stable//29742270>>.
- Corbatta, Jorgelina. "Presencia del imaginario colectivo en la narrativa colombiana escrita por mujeres." *Feminismo y Escritura Femenina en Latinoamerica*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor, 2002. 167-88. Print.

Dundes, Alan. Introduction. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas, 1968. Print.

Echevarría, Roberto González. *The Cambridge History of Latin American Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1996. Print.

Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia UP, 1989. Print.

Giraldo, Luz Mery. "Fanny Buitrago: colores de relatos y retratos." *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*. Web. <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12366/12976>>.

Guerra-Cunningham, Lucía. *Splintering Darkness: Latin American Women in Search of Themselves*. Pittsburgh, PA: Latin American Literary Review, 1990. Print.

Hughes, Psiche. "Violation of the Love Story." Introduction. *Violations: Stories of Love by Latin American Women*. Lincoln: University of Nebraska, 2004. Print.

Jaramillo, María Mercedes. "Del drama a la realidad en las piezas de Albalucía Ángel y Fanny Buitrago" *Literatura y diferencia* Volumen 2. Santafé de Bogotá D.C, Colombia: Ediciones Uniandes, 1995. Print.

Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio De Negret, and Ángela Inés Robledo. Estudio preliminar y presentación. *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX*. Santafé de Bogotá D.C, Colombia: Ediciones Uniandes, 1995. Print.

Jorgensen, Jeana. "Innocent Initiations: Female Agency in Eroticized Fairy Tales." *Marvels & Tales* 22.1, *Erotic Tales* (2008): 27-37. *JSTOR*. Web. 21 Feb. 2014. <<http://www.jstor.org/stable/10.2307/41388856?ref=search-gateway:3673aae707247d7a2c14d306ed762f9c>>.

Lee, Linda J. "Guilty Pleasures: Reading Romance Novels as Reworked Fairy Tales." *Marvels & Tales* 22.1, *Erotic Tales* (2008): 52-66. *JSTOR*. Web. 15 Feb. 2014. <<http://www.jstor.org/stable/10.2307/41388858?ref=search-gateway:d3b50c362a7b120220a98e9b986660de>>.

Montes Garcés, Elizabeth. *El cuestionamiento de los mecanismos de representación en la novelística de Fanny Buitrago*. New York: Peter Lang, 1997. Print.

Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Trans. Laurence Scott. Bloomington:

Indiana University, 1958. Print.

Robledo, Angela I. "Vender o no vender y las razones del éxito. Autoras

colombianas del medio siglo XX hasta hoy." *INTI. Revista de Literatura*

Hispanica 64th ser. 63 (2006): 185-98. *JSTOR*. Web. 21f Jan. 2014. <[http://](http://www.jstor.org/stable/23287274)

www.jstor.org/stable/23287274>.

Triana-Echeverría, Luz Consuelo. *Clase social, raza y género en la Colombia de*

Fanny Buitrago. Diss. U of California, Davis, 2003. Print.

Williams, Raymond L. *The Colombian Novel, 1844-1987*. Austin: University of

Texas, 1991. Print.

----- *The Columbia Guide to the Latin American Novel since 1945*. New York:

Columbia UP, 2007. Print.

----- *The Twentieth-Century Spanish American Novel*. Austin: University of

Texas, 2003. Print.

Zipes, Jack. *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North*

America and England. New York: Methuen, 1986. Print.

Capítulo IV

El cuento de hadas como vehículo hacia una poética de la *desapropiación* en

El mal de la taiga (2012) de Cristina Rivera Garza

Introducción

Colocándose ya dentro de una generación actualmente marcada por la violencia y en la cual la tecnología juega un papel central, Cristina Rivera Garza indaga en lo que representan las producciones literarias bajo dichas circunstancias. La autora da cuenta de los cambios que han surgido dentro de las producciones literarias ya que han sido marcados por un presente mexicano que ha dado origen a textos abiertos que exigen una creación en plural, es decir, textos que exigen una participación activa por parte del lector, quien va a ser clave para otorgarles un significado. Es aquí donde se encuentra lo que la autora denomina como poéticas de la desapropiación, las cuales se colocan en el extremo opuesto de las escrituras tradicionales al pretender destruir la noción de autoría y convertirse en textos dialógicos donde se enfatiza la elaboración del texto como algo colectivo.

En este capítulo, se explora la importancia de la utilización de los cuentos de hadas con respecto al proyecto de escritura que la autora mexicana lleva a cabo en su novela más reciente *El mal de la taiga* (2012).¹ Concretamente se observa la inclusión de dos de los cuentos de hadas más conocidos —primordialmente en la versión de los Hermanos Grimm: “Hansel y Gretel” (1812) y “Caperucita Roja” (1812).² Se examina la forma en que estos cuentos son utilizados para inquirir en las mencionadas cuestiones de autoría tomando en cuenta principalmente la manera en que se produjeron las versiones actualmente más conocidas de estos cuentos. También, se examina la importancia del reconocimiento de estas historias ya que crean expectativas concretas en el lector; esto es un factor que la autora va a usar como medio transgresor en su narrativa. Igualmente, se inquiriere en cómo el uso del cuento de hadas se presenta como uno de los factores clave para que la autora logre otorgar un texto permeado de incertidumbre además de dar cuenta de un presente marcado por la violencia. Partiendo de este punto, es posible argüir que es mediante la tradición del cuento de hadas y su trasfondo histórico lo que

le permite a la autora indagar en un presente mexicano en el cual se distingue un ambiente comparable al que dio origen a los cuentos de hadas.

Cristina Rivera Garza dentro de la tradición literaria femenina

Rivera Garza se ha caracterizado por ser una escritora sumamente experimental y en su trabajo se aprecia un claro interés por transgredir y mantenerse fuera de cualquier convención (Estrada 27).³ Su obra es vasta y abarca las diferentes categorías literarias ya que ha producido libros de cuentos, novelas, poesía y ensayos; es en sus textos de ficción donde se observa un mayor interés por experimentar constantemente y de esta manera “la transgresión que sostiene en pie a dichos textos se impone debido [...] al extrañamiento de la forma y el contenido, al riesgo de llevar a cabo *performances* poco convencionales, giros atípicos, finales anticlimáticos y sutiles colindancias entre lo viejo y lo nuevo, o entre la tradición y el juego” (31). Cabe mencionar que desde las primeras novelas como *Nadie me verá llorar* (1999) se logra encontrar un interés feminista por parte de la autora ya que en esta obra se aprecia una “lucha por recuperar la identidad de una mujer frente al silencio histórico y

aún más, los prejuicios de la decencia definida por el patriarcado,” en esta novela “la autora muestra cómo los hechos anotados se interpretan según el discurso patriarcal dominante” (Bruce-Novoa 210).⁴ A pesar de este interés mostrado por Rivera Garza, la escritora se cuestiona a sí misma dentro de su narrativa al no limitarse únicamente a demostrar una subordinación femenina ante un orden patriarcal, la autora también brinda “bastante espacio a la desmitificación de la identidad masculina de los personajes. Aunque los hombres ejercen el poder social, lo hacen sólo dentro de las reglas de su ejercicio. Pero en privado, esa identidad se revela esquiva [...] ” (211). Este es uno de los aspectos que predomina en su trabajo posterior ya que constantemente logra poner en cuestionamiento su propio proyecto.

Además de dicha disposición feminista que Rivera Garza despliega, la escritora exhibe un interés por otorgarle prioridad a la neutralidad del lenguaje y esto podría considerarse, como apunta Emily Hind, una preocupación que se muestra en las escritoras mujeres por ofrecer un tipo de literatura que no se simplifique a una clasificación prejuiciada por “femenina” (Hind 19, 20).⁵ Esta misma preocupación la expresa Rivera Garza al ser cuestionada sobre su papel

como representante de la visión femenina que se le ha otorgado dentro del ámbito literario; ella establece lo siguiente al respecto:⁶ “Lo que me parece tan paradójico es que [ese estatus coincide con] mi intención de ser lo menos femenina posible, en el sentido convencional y estrecho del término, y manejar esta serie de indeterminaciones en mi vida cotidiana. Que algo sea representante de lo femenino o de la palabra de la mujer me parece absolutamente humorístico. No me gusta” (20). Inquietudes similares se vislumbran a lo largo de toda su obra y es en sus novelas más recientes donde puede verse con una mayor claridad la manera en que Rivera Garza se encuentra alejándose del propósito de encontrar una identidad femenina, lo cual se presentaba como la meta de gran parte de los proyectos feministas de las escritoras que le anteceden.

Inclusive, es posible ir más allá y postular que no solamente existe un abandono de dicho propósito sino que dentro de su obra se aprecia un enfoque en lo contrario: la pérdida de identidad. De acuerdo con Bruce-Novoa, en los textos posteriores de Rivera Garza se puede señalar una tendencia hacia “la desvalorización consciente de la identidad como meta central” (203).⁷ Rivera

Garza se distingue de las escritoras anteriores debido a este abandono con respecto a una búsqueda de una identidad femenina que se aprecia en su obra; para lograrlo uno de los aspectos que se manifiestan de importancia es el papel del lenguaje, ya que es por medio de éste que la autora:

radicaliza también las nociones de género remitiéndolas a la superficie del lenguaje, disolviendo al mismo tiempo las limitaciones e insuficiencias del discurso contrahegemónico que distingue a las posturas feministas. Más que la colonización de la subjetividad masculina articulada por Josefina Vicens, más allá de los reclamos ideológicos de Rosario Castellanos, de la energía paródica de Carmen Boullosa y las subversiones históricas de Elena Garro y Ángeles Mastretta, Rivera Garza extiende su proyecto a la neutralidad radical del lenguaje [...] (Zavala 235-36).⁸

En Rivera Garza se logra observar un gran cambio ya que “la escritura que Rivera Garza practica en cada una de sus obras avanza en sentido contrario al de la comunicación y la convención [...] para la autora la escritura produce significados que no expresan realidades internas, personales o íntimas, sino más

bien versiones de nuestra relación histórica, multitudinaria y política con el lenguaje” (Estrada 33, 34). Es por esto que sus textos se caracterizan por ser muy ambiguos y complicados y por medio de ellos “lo que nos ofrece la escritora son ráfagas, revisiones y ambigüedades que dejan un amplio espacio para la co-autoría del texto y en muchos casos nos deja la incertidumbre de cuál era su intención” (Samuelson 71). Es importante señalar este ‘espacio para la co-autoría’ en su obra ya que ejemplifica un interés por parte de la autora por no ofrecer un texto cerrado; al contrario, ofrece espacios donde el lector ejerce un papel fundamental. Es por esto que en sus textos es posible encontrar “[...] la postulación de una narrativa inconclusa que crea preguntas en el lector y tiende a vaciar el lenguaje, dejando que sea el lector el productor del significado del texto [...] el lector no debe quedarse en el acto pasivo de esperar, de exigir al autor un significado sino que él mismo debe de crearlo” (Abreu Mendoza 293, 310).⁹ Esto se ve reflejado en la mayoría de la obra de Rivera Garza ya que se encuentran permeadas de vastas intertextualidades, que exigen que los lectores adopten un rol extremadamente activo.

Es en su trabajo crítico más reciente, *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* (2013) donde la misma Rivera Garza explica lo que para ella es el proceso de escritura actualmente; de nuevo existe un surgimiento de la idea sobre la necesidad de un proceso abierto entre autor y lector.¹⁰ Para la autora, el estado actual de su país —es decir, un estado caracterizado por la violencia o enfrentado a lo que Adriana Cavarero llama el horrorismo contemporáneo¹¹— ha tenido como consecuencia la producción de textos los cuales ella denomina *necroescrituras* (20-21). Rivera Garza resalta la relevancia crítica que han adquirido estas *necroescrituras* (22) y las define como una práctica en que el proceso de escritura se presenta como un proceso:

[...] eminentemente dialógico, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector, quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia [...] las necroescrituras también incorporan, no obstante y acaso de manera central, prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas

y usos tecnológicos, que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes (22, 33).

Estas necroescrituras se encuentran cercanamente ligadas a otro de los conceptos principales que introduce en su texto y que llama: “poéticas de la desapropiación.” La autora concibe esta poética como escrituras:

Desapropiadas, pues. Sin dueño en el sentido estricto del término. Inconvenientes. Aunque, con mayor precisión tal vez, impropias. Se trata de escrituras ajenas a una persona o circunstancia, de acuerdo con la definición de la Real Academia Española de la Lengua, y de escrituras que, al no saber comportarse apropiadamente, muestran la cara más crítica, que es con frecuencia la cara más otra, de lo que acontece (25).

Una vez más, sobresale la importancia de la inexistencia de un único dueño de cualquier producción literaria. Es por esto, que nuevamente el lector llega a ejercer un papel central ya que es por medio de éste que se logra dar significado a un texto. En una entrevista al respecto Rivera Garza sostiene que “los libros no pueden ser vistos como organismos vivos, sino como cadáveres

que resucitan cuando llegan sus lectores, y que los propios escritores tampoco pueden ser estos personajes con genialidad u originalidad inusitada”. Inclusive, la autora establece que es hasta el momento en que el lector forma parte del proceso de lectura cuando el libro toma vida: “algo que ha estado muerto e inerte, que ha estado apresado en la palabra, resucita cuando llega el ojo del lector y lo hace significar; algo que con suerte tiene que ver con lo que hemos escrito. Pero más generalmente tiene que ver con el lector mismo, con la lectora [...]”.¹² Es de esta manera que la autora da cuenta de los límites dentro de un texto, ya que al ser leído no va a producir un único significado, al contrario, el significado que se le otorgue depende del lector quien va a proveer una interpretación basada en sus propias experiencias.

Es importante entender la noción que Rivera Garza tiene de las producciones literarias actualmente ya que es posible argumentar que la narrativa de la autora se halla permeada de las ideas que postula en su trabajo crítico. Tal es el caso de su más reciente novela *El mal de la taiga* donde la autora presenta una historia “desapropiada” tanto en el sentido de tratarse de una narración que llega a ser inconveniente como en el sentido de no tener

dueño ya que como explica en una entrevista con *La Jornada*, el ser escritora implica que “hay que portarse mal [...] a los escritores nos toca pensar sobre un hecho, llevarlo al extremo y conectarnos con el mundo de maneras cada vez más interesantes”.¹³ Para llevar a cabo este propósito, Rivera Garza opta por recurrir a otros géneros artísticos como lo son la música, el dibujo, el *thriller* y los cuentos de hadas. Es en el registro del cuento de hadas donde principalmente puede entenderse la manera en que la autora emprende el ya mencionado proceso dialógico característico de las escrituras actuales debido a que elige una de las tradiciones que se remiten a varios siglos pero que aún se encuentran vigentes hoy en día a través de distintos medios. De esta manera, es posible dar cuenta de la posición primordial del lector quien indiscutiblemente reconoce estas intertextualidades y probablemente tiene ya ciertas expectativas al respecto, algo que le va a permitir a la autora una gran transgresión dentro de su texto.

El mal de la taiga y el cuento de hadas

El optar por el género del cuento de hadas no puede ser visto como algo plenamente innovador ya que este género se ha mostrado como una de las herramientas que ha sido utilizada por varias escritoras que llevan a cabo proyectos que indagan principalmente en una búsqueda o entendimiento de una identidad femenina. Aunque es posible encontrar un mayor número de obras que de alguna manera utilizan el cuento de hadas principalmente a lo largo de la segunda mitad del siglo veinte, es importante señalar que en *El mal de la taiga* (2012) existe una ruptura con respecto a la manera en que se encuentra siendo utilizado debido a que, a diferencia de las escritoras de generaciones anteriores, Rivera Garza parece haber abandonado la búsqueda de una identidad femenina —aunque no deja de apreciarse un interés con respecto al papel de la mujer— y su preocupación tiene que ver más con cuestiones acerca de cómo entender las escrituras que se están produciendo actualmente.

El mal de la taiga consta de veinticuatro capítulos cortos que se encuentran acompañados por otras dos partes: veinticuatro dibujos elaborados

por Carlos Maiques que se presentan simultáneamente a la narración –salvo un dibujo que es considerado el último capítulo– y un *playlist* que consta de una lista de quince títulos de composiciones musicales hallada en el penúltimo capítulo. En el texto descubrimos la historia de una mujer detective –que en su mayoría ha tenido casos que han fracasado– quien es contratada por un hombre para que vaya en busca de su segunda esposa con la finalidad de traerla de vuelta, ya que ella se ha ido con otro hombre hacia la taiga. Cabe mencionar que la detective es también escritora de novelas negras, y es por esto que a lo largo de la narración se aprecian reflexiones con respecto a cómo se debe de narrar una historia.¹⁴ La pareja, a quienes se va a referir también como ‘los locos de la taiga’, se encuentra huyendo; sin embargo, en cada pueblo en que la pareja se queda ella le envía telegramas a su marido, los cuales le van a servir a la detective en su búsqueda en la taiga; la detective va a contar con la ayuda de un traductor, quien le hará compañía en su trayectoria por el bosque. En el transcurso del texto, se puede distinguir primordialmente una intertextualidad con el cuento de los hermanos Grimm “Hansel y Gretel” y de igual manera existe un diálogo con el tan conocido relato de “Caperucita Roja.” Como es

característico de Rivera Garza, ésta es una narración complicada que se muestra permeada por múltiples dudas e indefiniciones, las cuales en su conjunto conforman una narrativa fragmentada y confusa que como indica Hernández, “cuenta una historia que mezcla el policial con pinceladas del género fantástico, y que oscila entre la realidad y la ensoñación”.¹⁵

Con respecto a este texto, se ha enfatizado lo difícil de su interpretación puesto que “esta es una novela de múltiples lecturas en las que el protagonista es el lenguaje en todos sus rostros, el lenguaje con sus caprichos y sus engaños” debido a que “nos enfrenta constantemente a eso que llamamos ‘realidad’ ¿qué importa lo ‘real’?” (Hernández M. 90).¹⁶ Es a causa de esta dificultad que la presencia del cuento de hadas ha sido interpretada de distintas maneras. Una de las interpretaciones destaca esta presencia como una guía hacia “la herencia que debemos retomar para leer esta novela, dada la pluralidad de voces que se orquestan y se confrontan deviniendo en una puntuación y una poética oral” (91). No obstante, se presentan otras visiones al respecto en donde simplemente las intertextualidades se entienden como una muestra de que se trata de un libro que “depende exclusivamente de la literatura” por lo que el

material inmerso en el texto no debe ser visto como algo primordial ya que “sería quedarse aún fuera del frío bosque de la novela, y quedarse también, de alguna manera, fuera de los peligros de su interpretación” (Sabugal).¹⁷ Sin embargo, como Rivera Garza explica en la entrevista con *La Jornada*, *El mal de la taiga* es una novela que exige un papel activo por parte de los lectores; en las propias palabras de la autora:

el gran reto al seguir en la novela a ese hombre y esa mujer es que conforme se van alejando del mundo de lo legible, se desdibujan, y eso no puede pasar porque hay una historia que contar.

Entonces, hay que acudir a ciertas complicidades o regiones ya hechas, a ciertos registros que tenemos en común, por ejemplo, a los cuentos de hadas, pero no a la versión amaestrada del siglo XIX, sino a las versiones locales que les dieron lugar antes, más sangrientas, menos dadas a la lección moral [...]¹⁸

La autora da cuenta de la importancia del cuento de hadas precisamente porque es espacio literario que se tiene en común. Como apunta Tatar los cuentos de hadas han llegado a formar una parte importante dentro de la

sociedad debido a su gran difusión y por intereses similares que se presentan en los temas que se incluyen en los cuentos: “Disseminated across a wide variety of media, ranging from opera and drama to cinema and advertising, fairy tales have become a vital part of our cultural capital. What keeps them alive and pulsing with vitality and variety is exactly what keeps life pulsing: anxieties, fears, desire, romance, passion, and love” (xix).¹⁹ Sin embargo, Rivera Garza incita al lector a ir más allá y cuestionar la versión establecida al remitirse hacia los orígenes violentos del cuento de hadas.

Incluso, si se toma en cuenta la estructura de *El mal de la taiga* es factible indagar en una posible existencia de una semejanza con la estructura de los cuentos de hadas ya que reproduce principalmente uno de los aspectos más característicos de estos cuentos: las ilustraciones. Éstas, como apunta Tatar son parte central para la interpretación de los cuentos: “Part of the power of these stories derives not just from the words but also from the images that accompany them” esto tiene que ver en gran parte con el hecho de que “the pictures in those anthologies escaped the kind of censorship and bowdlerization to which the texts were always subjected” (xii-xiii). El hecho de que cada capítulo de *El*

mal de la taiga sea acompañado por una imagen se puede entender como una inclusión que le permite al lector un espacio de interpretación más abierto comparado al proporcionado meramente por el texto. Acaso por esta razón, los capítulos finales de la novela son compuestos únicamente de imágenes y títulos musicales.²⁰

Ya dentro de la narración, a lo largo del texto la autora hace múltiples referencias a la tradición de los cuento de hadas; no solamente a los leitmotivos o personajes de dichos cuentos sino también a ellos con respecto a su sitio dentro de una tradición literaria. Desde el inicio de la novela existen referencias explícitas en torno al relato de “Hansel y Gretel”. Por ejemplo, una de estas referencias surge cuando la detective mantiene una conversación con el hombre acerca de los motivos de la huida de la mujer, ellos discuten si efectivamente la mujer quiere o no ser encontrada:

—Si ella quisiera eso —me atajó—, ¿estaría escribiendo mensajes desde todos los lugares que deja atrás?

[...]

—¿Y es ella Hansel o Gretel? —pregunté con verdadera curiosidad, sin despegar los ojos de las imágenes.

—Supongo que Gretel —dijo el hombre, titubeando, tomado por sorpresa.

—Tal vez es el leñador o la bruja o la mujer que quiere deshacerse de los niños para tener qué comer —murmuré más para mí que para el hombre que empezaba a sonreír, estupefacto.

—Este no es un cuento de hadas, detective —interrumpió otra vez—. Esta es una historia de amor.

—De desamor —lo corregí a mi vez. (Rivera Garza, *El mal* 19-20)

Desde el inicio de la novela, se logra apreciar cómo la autora ya se encuentra exigiendo la elaboración de un vínculo entre la pareja que se encuentra huyendo y Hansel y Gretel. Cabe señalar que los personajes de la novela nunca serán reconocidos por sus nombres propios; es por esto que el hecho de equipararlos con personajes tan conocidos dentro de la tradición del cuento de hadas puede entenderse como una posible identificación con ellos, la cual debe

llevar a cabo el lector. Sin embargo, más adelante en el texto, se presenta otra referencia a “Hansel y Gretel” pero en este caso ya no es directamente al relato sino se trata acerca de los estudios académicos que se han realizado en relación a este cuento:

Dicen los estudiosos que Hansel y Gretel, la historia original de los hermanos Grimm, era una especie de advertencia contra la dureza de la vida en la Edad Media, un tiempo caracterizado por la hambruna y la escasez constante de alimentos que, con mucha frecuencia, con una frecuencia acaso aterradora, conducía al infanticidio. Añaden los estudiosos que la historia de Hansel y Gretel tal y como la conocemos ahora es sólo una versión estilizada para las clases medias del siglo XIX. (31-33)

Al incorporar esta información en el texto, la autora logra transgredir la visión tradicional que comúnmente se tiene de este cuento de los hermanos Grimm. El proporcionar datos que generalmente no se asocian con los cuentos de hadas logra poner en duda la visión que se tiene con respecto a la producción de éstos. Inclusive, este cuestionamiento aumenta cuando en el texto se habla

de cómo las versiones de “Hansel y Gretel” han ido evolucionando y alejándose de las primeras copias de los hermanos Grimm donde no existía madrastra alguna y donde en cambio “era la propia madre quien persuadía al padre de que abandonara a sus hijos en el bosque para que así murieran de hambre [...] todo parece indicar que, al menos en la historia de Hansel y Gretel, tanto la madre o la madrastra como la bruja, a quien los niños terminan matando, son la misma mujer transfigurada” (33). De esta manera Rivera Garza da cuenta de su conocimiento acerca del estudio actual que se lleva a cabo sobre la tradición del cuento de hadas. Lo que la autora incluye en su texto coincide con lo que se ha escrito con respecto a “Hansel y Gretel,” el cuál es un cuento, que como apunta Tatar, ha sufrido varios cambios desde su primera elaboración:²¹

In earlier versions of the tale, the woodcutter and his wife are the biological parents of the children. By the fourth edition of the *Nursery and Household Tales* in 1840, the Grimms had turned the “wife” into a “stepmother” and made her the real villain of the piece. Whereas the father shares the blame for abandoning the children in the woods in early versions of the tales [...] in later

versions he protests against the actions of his wife, even if without success (45).

Rivera Garza muestra un interés por lo que encarna “Hansel y Gretel”; como se ha señalado en estudios enfocados en el aspecto histórico de este cuento, lo que se encuentra representado son “the repeated famines in the early 19th century in Germany, the tradition of the abandonment of children, the ubiquity of stepmothers because so many mothers died young, the brooding presence of real forests that were always threatening, uncivilized places” (Wanning Harries, 225).²² Éste enfoque en aspectos poco conocidos, como lo es el transfondo histórico del cuento, además del interés visible por enfatizar los constantes cambios que han surgido dentro del cuento, se puede ligar con la idea del cuestionamiento de la autoría mencionada anteriormente como uno de los intereses dentro de las narrativas de desapropiación —postulada en *Los muertos indóciles*—en las que indaga Rivera Garza. Incluso, es posible encontrar puntos de conexión entre este tipo de narrativas desapropiadas y las raíces de los cuentos de hadas si se toma en cuenta lo indicado por Zipes:

The nature and meaning of folk tales have depended on the stage of development of a tribe, community, or society. Oral tales have served to stabilize, conserve, or challenge the common beliefs, laws, values, and norms of a group [...] Since these wonder tales have been with us for thousands of years and have undergone so many different changes in the oral tradition, it is difficult to determine clearly what the ideological intention of the narrator was [...] (xix).²³

El hecho de no poder saber con certeza la intención original del narrador es lo que permite colocar a estos cuentos de hadas en la categoría de narrativas desapropiadas —en el sentido de no contar con un verdadero autor— donde una vez más es hasta el momento en que llega el lector cuando se logra proveer un significado —no necesariamente el mismo significado o uno solo— al texto. Por medio del uso del cuento de hadas y la elaboración de un regreso hacia sus orígenes se consigue destacar una vez más la importancia de un proceso de escritura dialógico donde no únicamente el autor determina el significado de su obra.

Rivera Garza opta por relacionar al hombre y la mujer con Hansel y Gretel pero en su obra se aprecian claramente cambios con respecto a los personajes originales. Especialmente en el personaje de la mujer se aprecia una gran transformación si se toman en cuenta las características de la imagen femenina dentro de los cuentos de hadas donde llega a representar una figura decisiva. Como apunta Röhrich:

Fundamental character traits of the woman, which are often decisive for the plot of the story, are her unwavering loyalty, unflinching selflessness and self-sacrifice, her long-suffering determination. These are the qualities of the wife who wants to rescue her husband or from the sister who wants to rescue her brother. This duty to find her lost husband or to win him back again, otherwise known as a journey of quest, is often the fate of women in fairy tales (111).²⁴

En *El mal de la taiga* claramente existe dicha travesía en busca del ser perdido pero los papeles de los personajes han cambiado: en este texto se trata del hombre buscando a su segunda esposa, la cual se ha ido con otro hombre y de

quien inclusive no se sabe mucho con respecto a su personalidad y sus cualidades.²⁵ Debido a esto, es factible destacar cómo la autora se aleja completamente del papel que se despliega en los cuentos con respecto a la mujer, quien en la mayoría de los cuentos de hadas se caracteriza por ser un personaje obediente y pasivo.²⁶ Inclusive, la escritora misma da cuenta de algunas de estas diferencias al realizar una comparación en el texto entre Hansel y Gretel y la pareja que está huyendo:

Pero estos niños, los niños extraviados de la taiga, habían huido por iniciativa propia. Ellos solos. Ninguna madre desesperada o violenta cerca de sus cuerpos. Ninguna hambruna alrededor. Estos niños habían dejado todo atrás para internarse en el bosque y, ahí, abandonarse. De sí o entre sí, da lo mismo. ¿Eran, luego entonces, su propia madrastra y su propia madre y su propia bruja, todas transfiguradas? (33-34).

Al establecer esta comparación entre ellos, la autora no solamente se encuentra señalando las diferencias que existen entre los personajes; esta comparación tiene más implicaciones donde sobresale un intento por parte de la autora para

destruir la idea de poder identificarlos plenamente con los personajes del cuento de hadas. Mediante esto, logra alejarse de la posibilidad de concederles una identidad determinada.

En su texto, Rivera Garza no se limita únicamente a intercambiar los roles de los personajes sino que también destruye uno de los grandes temas dentro de los cuentos de hadas. Como indica Röhrich: “Love is often the driving force behind an heroic deed but also the motivation for a quest for the lost loved one [...] The bond of love is thus broken and must be reforged with a great deal of effort” (33). Sin embargo, lo que sucede en *El mal de la taiga* es todo lo contrario, ya que cómo lo indica la detective al inicio de la novela, esta no se trata de una historia de amor sino una de desamor (20). Incluso, aunque hacia el final de la historia la detective logra por fin encontrar a la pareja después de seguirla por bastante tiempo junto con el traductor, al encontrarse frente a la mujer, la detective se da cuenta que no va lograr llevarla de regreso cuando mantienen una conversación:

—Querías que te encontráramos, ¿no es así? Querías que viniéramos por ti —dije, aunque en realidad preguntaba.

—Oh, no —contestó ella de inmediato, sonriendo justo como él—. No.

[...]

—Quería que supiera que estábamos bien —dijo ella, volviéndonos a ver—. Queríamos que supiera que no pasábamos peligro. (103-105)

El encuentro tan esperado entre la detective y la segunda esposa, es un encuentro mediante el cual no se va a ofrecer ninguna explicación; inclusive, se puede definir como un encuentro anticlimático. Una de las grandes incógnitas dentro de la historia es el por qué la esposa se encuentra huyendo pero en ningún momento se va a aclarar explícitamente cuáles son los motivos por los cuales huye. Inclusive, si se toma a la detective como el personaje principal que se encuentra realizando la travesía se presenta una situación sumamente similar: no existe un final cerrado donde se resuelvan los conflictos presentados al inicio de la novela ya que para la detective este caso será un fracaso más en su larga lista. El hecho de mantener estas incógnitas le permite a la autora proporcionar una obra abierta que se mantiene en diálogo con el lector, ya que

será éste quien deba otorgarle una explicación al texto —de nuevo, aquí se aprecia el espacio de la co-autoría mencionado anteriormente.

Otro de los elementos en los que Rivera Garza indaga se trata sin duda del aspecto erótico dentro de los cuentos de hadas. A diferencia de las colecciones de los hermanos Grimm, donde “it could be deduced that the fairy tales do not contain any reference to eroticism” en el texto de Rivera Garza se percibe un gran interés en lo opuesto. El erotismo dentro de los cuentos de hadas es algo que ya ha sido discutido debido a que “the fairy tale would have been an excellent vehicle for the portrayal of erotic scenes [...] particularly when there are so many scenes which lend themselves to erotic treatment” (Röhrich 34). Rivera Garza definitivamente explota este aspecto ya que en *El mal de la taiga* existe la inclusión de varias escenas eróticas que se ven ligadas con los cuentos de hadas que están inmersos en la obra.²⁷ Por ejemplo, en una de las conversaciones entre la detective y el traductor se establece lo siguiente al respecto:

—Las mujeres sólo piensan en sexo —aseguró. Y yo, que esperaba otro comentario que no atinaba a llegar, solté la carcajada sin tener

tiempo alguno de pensar en las consecuencias [...] De ahí la risa. Seguramente por eso. Porque Hansel y Gretel de seguro se habrían planteado lo mismo, alguna vez. ¿Piensan en verdad todas las madres y madrastras y brujas y niñas perdidas en el sexo? (91).

Al enfatizar el contenido erótico de los cuentos de hadas, la autora se aleja de “la versión amaestrada del siglo XIX” —la cual mencionaba en una de sus entrevistas— y de esta manera deja a un lado la lección moral inscrita en los cuentos de hadas que surge en este período. Rivera Garza realiza lo contrario puesto que se enfoca en aspectos que le eran inherentes a los cuentos antes de que fueran adaptados para ser usados como instrumentos educativos dirigidos principalmente a un público infantil.

De manera similar Rivera Garza aborda otro de los cuentos clásicos: “Caperucita Roja”. De nuevo va a presentar un enfoque en los aspectos que generalmente se dejan a un lado en relación a lo que este cuento representa.²⁸ Para poder abordar dichos temas, la autora da cuenta de los estudios que se han llevado a cabo al rededor de este cuento:

Aunque en las versiones benignas de la Caperucita Roja, el lobo es superado por un leñador e, incluso en otras versiones, por la sabiduría y la fuerza de la abuela misma, los cuentos originales utilizaban la figura del lobo para transmitir con todo rigor ciertas lecciones morales. El lobo, en otras palabras, siempre gana. En la cama de la abuela, cubierto con su ropa de dormir e incluso con su gorro, por ejemplo, el lobo espera a la niña para verla mejor, tocarla mejor, morderla mejor. Consumirla. Pero en las versiones más antiguas, antes de que la versión moral se volviera un imperativo en los cuentos infantiles, el lobo no sólo triunfa, sino que lo hace de la manera más atroz. En la cama de la abuela, tal vez sin ropa de dormir alguna, el lobo invita a la niña de la caperuza roja a comer la carne y a beber la sangre de la anciana. ¿Y quién puede resistirse, en un tiempo signado por la hambruna y la escasez, a un regalo así? (47-49).

Efectivamente, estos cambios dentro de la trama del cuento ya han sido observados llegando a la conclusión de que “most of the new versions up to the

present have been directed at children, and they have been somewhat sanitized so that the wolf rarely succeeds in touching or gobbling the grandmother and the naïve girls” (Wanning Harries 302).

Como señala Tatar a diferencia de muchos cuentos de hadas el lobo en este relato logra distinguirse de otros personajes debido a que se trata de un animal real y no una figura que se caracteriza por su canibalismo como los ogros o las brujas. La utilización de este personaje se explica debido a las circunstancias en que se produce este relato: “Folklorists have suggested that the story of Little Red Riding Hood may have originated relatively late (in the Middle Ages) as a cautionary tale warning children about the dangers of the forest. Wild animals, sinister men, and the hybrid figure of the werewolf were thought to menace the safety of children with powerful immediacy” (Tatar 20). Sin embargo, esta figura es también ampliamente entendida como alusión de una figura masculina: “The wolf, with his predatory nature, is frequently seen as a metaphor for sexually seductive men” (20). Rivera Garza parece hacer referencia a este segundo aspecto del lobo ya que enfatiza el papel de las mujeres deben adoptar frente a situaciones donde parecen enfrentarse a dichos

‘lobos’: “Las niñas no deben ir al bosque y, si están en el bosque, las niñas no deben hablar con los extraños del bosque. No, no y no. Las niñas no” (49).²⁹ Este pasaje también puede entenderse con respecto a las mujeres y su papel dentro de una comunidad ya que la autora demuestra un enfoque en las restricciones que se les presentan específicamente a las mujeres. La visión del papel de la mujer es precisamente uno de los aspectos que se ha resaltado dentro del cuento de “Caperucita Roja” el cual:

reflects men’s fear of women’s sexuality and of their own as well. The curbing and regulation of sexual drives is fully portrayed in this bourgeois literary fairy tale on the basis of deprived male needs. Red Riding Hood is to blame for her own rape. The wolf is not really a male but symbolizes natural urges and social nonconformity. The real hero of the tale, the hunter-gamekeeper, is male governance. If the tale has enjoyed such a widespread friendly reception in the Perrault and Grimm forms, then this can only be attributed to a general acceptance of the cultural notions

of sexuality, sex roles, and domination embedded in it (Zipes *The trials* 81).³⁰

Sin embargo, como se observa en *El mal de la taiga*, los personajes de Rivera Garza se alejan de esta concepción y de esta manera —dentro del texto— se destruye el mencionado tabú con respecto a la sexualidad ya que se presenta un gran despliegue de escenas eróticas a lo largo del texto.

Como apunta Zipes, “Caperucita Roja” ha sido visto como un cuento —al igual que la mayoría de los cuentos de hadas— en el que se muestra ampliamente un interés por regular los modales y establecer claramente los roles que deben de adoptar principalmente las mujeres. En esta historia clásica también se presenta un gran problema con respecto a las relaciones de poder dentro de una sociedad: “Its unique history can reveal to what extent the boundaries of our existence have evolved from male phantasy and sexual struggle for domination. As part of our common heritage, the tale and its reception through history indicate the hidden power of the commonplace that we neglect or tend to repress” (xi). Es debido a este aspecto del cuento por lo que se ha colocado como uno de los más conocidos, puesto que gira alrededor

de uno de los grandes problemas dentro de la sociedad: “It is because rape and violence are at the core of the history of *Little Red Riding Hood* that it is the most widespread and notorious fairy tale in the Western world, if not in the entire world” (xi). Estos problemas inherentes al cuento es lo que permite encontrar una posible explicación al interés manifestado por Rivera Garza con respecto al cuento de hadas.

Tomando en cuenta que la autora enfatiza varias veces las versiones originales de los cuentos antes de ser editadas para ser más placenteras, es posible indagar en que su interés por la tradición del cuento de hadas se debe precisamente a la violencia y la crueldad, los cuales son elementos que se encuentran ampliamente explícitos en estos cuentos. Como señala Röhrich: “Themes of cruelty in the fairy story have often been discussed. Indeed, in no other form of narration is there so much chopping off of heads, hacking to pieces, hanging, burning or drowning as in the fairy tale [...] There are examples of cannibalism and human sacrifices, fratricide and the murder of wives and husbands (203)”. De la misma manera que Röhrich, este tema también lo

discute Zipes, quien enfatiza la ferocidad que se encuentra dentro de estos cuentos:

These tales indicate that there was widespread child abuse in the eighteenth and nineteenth centuries, and they are clearly symbolic representations by their narrators and writers of disturbed relations in the different types of families that existed at the time [...] The history of the family in the eighteenth and nineteenth centuries is filled with reports about long periods of swaddling, child killing, abandonment of children, corporal punishment, sexual abuse, rape, intense sibling rivalry, maltreatment of children by stepmothers and stepfathers (Zipes, *The Brothers Grimm* 121).³¹

Este aspecto histórico de los cuentos donde se aprecia una amplia existencia de abuso y crueldad es en lo que la autora parece estar más interesada en indagar ya que lo repite a lo largo de su novela.

Como se ha señalado anteriormente Rivera Garza indaga en esto a través de lo que se ha destacado académicamente sobre los cuentos de hadas pero también se logra observar una discusión de este tema en su propia trama en

relación con el muchacho feral en el último episodio llevado a cabo en la taiga: “Nunca es necesaria la crueldad. La crueldad es [...] que el peso del cuerpo del muchacho salvaje era más del que había imaginado. Los huesos rotos. Los cabellos revueltos con semen y con sangre. [...] La crueldad, que es.” (110). Este aspecto permite indagar en lo que posiblemente éste texto representa ya que se puede ligar al México actual en donde se enfrenta una situación impregnada por violencia. Se trata de una producción literaria similar a la que lleva a cabo la detective del texto cuando escribe los casos en que participó, los cuales, como se señala la detective: “los escribía de otra manera. No era que resolviera en la imaginación lo que la realidad me había negado [...] La otra manera consistía en contar una serie de eventos con rigor, sí, pero sin descartar el desvarío o la dubitación. La otra manera no consistía en contar las cosas como son o como pudieron ser o haber sido sino como tiemblan todavía, ahora mismo, en la imaginación” (23-25). Aunque se logran distinguir por ser escrituras en las cuales persiste una ambigüedad y falta de sentido, es precisamente esto lo que les otorga su importancia ya que presentan una visión crítica de la realidad.

Como lo establece Rivera Garza este tipo de escrituras producidas actualmente en América Latina se distinguen por ser “políticas en el sentido más amplio del término, violentas y violentadas por los embates de un mundo ya crepuscular” (*Los muertos* 22); es debido a esto que se van a presentar como escrituras complicadas y ambiguas. La autora establece el propósito de este tipo de escritura cuando cita las palabra de la teórica argentina Ludmer quien indaga en como “estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa, si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ese es precisamente su sentido” (24). *El mal de la taiga* aunque sea un texto que no establezca explícitamente una realidad de un país, se puede decir que sí da cuenta de una experiencia actual de un país regido por la crueldad y la violencia. Va a ser en la figura del lector donde se aprecie el acto de ofrecer una interpretación basada en la realización de una conexión entre lo que se presenta en el texto y su experiencia actual tomando como punto de partida estas experiencias que se tiene en común.

Conclusión

Como se ha establecido a lo largo del presente estudio, es importante establecer el papel que la tradición del cuento de hadas adquiere en *El mal de la taiga*. La inmersión tanto de “Hansel y Gretel” como de “Caperucita Roja” en la versión de los hermanos Grimm se muestra como una herramienta importante para producir un texto donde esta tradición literaria se presenta como uno de los discursos que se tienen en común y del cual se puede partir para realizar un cuestionamiento de dichos discursos ya que la autora adopta una postura crítica con respecto a las versiones moralizantes de estos cuentos e indagar en las formas que han sido producidos, especialmente al enfatizar un contexto histórico permeado por la crueldad de la Edad Media. Se acentúa esta realidad que actualmente es poco conocida con respecto a los cuentos de hadas, los cuales han sufrido vastas revisiones con respecto a las primeras versiones que surgieron. Rivera Garza da cuenta de estas transformaciones y esto le permite indagar en los procesos de escritura que surgen de un contexto histórico muy específico como lo fueron los cuentos de hadas y lo son ahora las producciones literarias en América Latina.

En el texto de Rivera Garza, el cuento de hadas se presenta como un vehículo a través del cual la escritora indaga en las transformaciones que se han realizado de éstos para dar cuenta y acentuar una realidad violentada que se encuentra implícita en los cuentos de hadas.³² Ambos de los cuentos con los que se encuentra en diálogo se caracterizan por poseer elementos y tramas muy violentos que dan cuenta de la época en que fueron generados y los cuales también se presentan como cuentos populares actualmente. Además, el acudir a un registro que aún es muy conocido le permite establecer un punto de conexión entre los orígenes de estos cuentos con las producciones actuales en América Latina, las cuales se presentan como obras producidas bajo circunstancias similares. Precisamente, el hecho de tratarse de escrituras que surgen en contextos caracterizados por la violencia y por la muerte hacen que estas escrituras caigan bajo la categoría de lo que la autora denomina como poéticas de desapropiación. Estas escrituras se distinguen por crear un proceso de escritura y de lectura abierto donde es hasta que el lector llega a formar parte de éste cuando es factible otorgar una interpretación al texto, algo que se distingue por ser muy subjetivo ya que la interpretación que se dé depende en

gran parte de las experiencias del lector, dejando a un lado las posibles intenciones del autor que dieron origen al texto—de esta manera se destruye la idea de propiedad y autoría dentro de las escrituras actuales.

Endnotes

¹ Rivera Garza, Cristina. *El mal de la taiga*. México, D.F.: Tusquets, 2012. Print.

² Ambos cuentos, “Hansel y Gretel” y “Caperucita Roja,” fueron publicados en *Kinder- und Hausmärchen* en 1812 por los Hermanos Grimm.

³ Estrada, Oswaldo. “Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión.” *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*. México, D.F.: Ediciones Eón, 2010. Print.

⁴ Bruce-Novoa, Juan. “Literatura de desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza.” *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*. México, D.F.: Ediciones Eón, 2010. Print.

⁵ Hind, Emily. *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska: Boob Lit*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Print.

⁶ Hind la llama representante de la visión femenina debido a que ella ha sido en varias ocasiones la única mujer invitada a conferencias. En este caso se refiere específicamente de una conferencia de escritores mexicanos en Brown University. Ver Hind p. 20.

⁷ Según Juan Bruce-Novoa es a partir de su novela *La cresta de Ilión* donde la autora abandona ese afán a favor de otra alternativa, la de la subalternidad expresada como lo Real polimorfo donde la identidad es flotante, polivalente y jamás discreta. Ver “Literatura de la desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza” p. 211.

⁸ Zavala, Oswaldo. “La tradición que retrocede: *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad.” *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*. México, D.F.: Ediciones Eón, 2010. Print.

⁹ Abreu Mendoza, Carlos. “Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites.” *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*. México, D.F.: Ediciones Eón, 2010. Print.

¹⁰ Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México, D.F.: Tusquets, 2013. Print.

¹¹ Rivera Garza señala en *Los muertos indóciles* que de acuerdo con Adriana Cavarero el horrorismo contemporáneo se define como: formas de violencia espectacular y extrema que no sólo atentan contra la vida humana, sino además y acaso sobre todo contra la condición humana. Ver p. 20

¹² Talavera, Juan Carlos. “Los libros son como cadáveres que resucitan cuando llegan sus lectores.” *La Crónica*. La Crónica de Hoy, 7 Feb. 2013. Web. 16 Aug. 2013. <<http://www.cronica.com.mx/notas/2013/765460.html>>.

¹³ Mateos-Vega, Mónica. “Cristina Rivera Garza ‘altera la realidad y la describe de manera alucinante’” *La Jornada*. DEMOS, 21 June 2012. Web. 16 Aug. 2013. <<http://www.jornada.unam.mx/2012/06/21/cultura/a04n1cul>>.

¹⁴ Aquí se encuentra el tema de interés principal mostrado por Rivera Garza en su texto crítico *Los muertos indóciles* mencionado anteriormente.

¹⁵ Hernández, Diajanida. “El Mal de la taiga: Cristina Rivera Garza.” Rev. of *El Mal de la taiga. Otra Parte* [Argentina] 27 June 2013, Otoño-Invierno 2013. Revista Otra Parte. Web. 16 Aug. 2013. <<http://revistaotraparte.com/semanal/literatura-iberoamericana/el-mal-de-la-taiga/>>.

¹⁶ Hernández M., Princesa. “El temblor de la imaginación.” *Unidiversidad Revista de Pensamiento y Cultura de la BUAP*. Unidiversidad, Oct. 2012. Web. Aug. 2013. <<http://issuu.com/uni-diversidad>>.

¹⁷ Sabugal, Eduardo. “Bosquejo de un mal.” Rev. of *El Mal de la taiga. Crítica: Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla* 30 Oct. 2012. 30 Oct. 2012. Web. 15 Aug. 2013. <<http://revistacritica.com/>>.

¹⁸ Ver p. 20 de *Los muertos indóciles*.

¹⁹ Tatar, Maria, ed. *The Annotated Classic Fairy Tales*. New York: Norton, 2002. Print.

²⁰ Otras características del cuento de hadas también se encuentran presentes en *El mal de la taiga*. Entre éstas se destaca la insistencia en lo oral que se aprecia desde el inicio del texto y que constantemente se observa a lo largo de la novela con el uso de la conjunción *que*: “Que habían vivido ahí, me dijeron ... Que le habían hablado de mi trabajo, eso dijo.” (11, 16). Igualmente desde el principio (y a lo largo del texto) se hace énfasis en que lo que se está contando es lo que recuerda: “Recuerdo el frío. Recuerdo el frío sobre todo Recuerdo el brindis ... Recuerdo el lobo” (13-15).

²¹ Tatar apunta lo siguiente con respecto a “Hansel y Gretel”: This tale was originally known as “Little Brother and Little Sister.” The Grimms note similarities to Perrault’s “Tom Thumb,” in which a woodcutter and his wife abandon their seven sons in the woods. Ver *The Annotated Classic Fairy Tales* Ed. Maria Tatar. 44-57.

²² Wanning Harries, Elizabeth. “Hansel and Gretel” *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford UP, 2000. 225-227. Print.

²³ Zipes, Jack, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford UP, 2000. Print.

²⁴ Röhrich, Lutz. "*And They Are Still Living Happily Ever After*": *Anthropology, Cultural History, and Interpretation of Fairy Tales*. Ed. Wolfgang Mieder. Trans. Paul Washbourne. Burlington, Vt: Univ., Dep. of German and Russian, 2008. Print.

²⁵ Una de las pocas descripciones de la segunda esposa —que además se complica al utilizar un adjetivo tan contradictorio— se presenta en relación a su rostro: “Es difícil describir lo que no se puede imaginar. Su rostro, por ejemplo. El rostro de la mujer, tan nimio” (Rivera Garza, *El mal*, 95).

²⁶ Röhrich provee una lista más detallada de las características de la mujer dentro de los cuentos de hadas. Entre éstas se encuentran las siguientes: “3. The best woman is the housewife; 4. Beauty is all important; 5. Men on the other hand should be aggressive and clever; 6. Wealth is the most important goal in life [...]. Para la lista completa ver página 115.

²⁷ Tres de sus capítulos que principalmente se caracterizan por ser ampliamente de tema erótico son los siguientes: XIV Placenta; XV *Lap dance*; XVI Las mujeres sólo piensan en sexo. Ver *El mal* páginas 74-92.

²⁸ Wanning Harries apunta lo siguiente con respecto a “Caperucita Roja”: The first literary version of this tale, ‘Le Petit Chaperon Rouge’ was published by Charles Perrault in his collection, *Histoires ou contes du temps passé* (*Stories or Tales of Past Times*, 1697) [...] After the translation of Perrault’s tale into many different European languages in the 18th century, the literary and oral variants mixed, and what had formerly been an oral tale of initiation became a type of warning fairy tale. When the Brothers Grimm published their first version, ‘Rotkäppchen’ (‘Little Red Cap’) in *Kinder- und Hausmärchen* (*Children’s and Household Tales*) in 1812, they introduced new elements [...]. Ver páginas 301-302.

²⁹ Éste también es un ejemplo del interés con respecto al rol que las mujeres deben adoptar en la sociedad. Aunque no se presenta como el principal propósito de la autora, sí es posible encontrar indicios de una posición crítica al respecto. Por ejemplo, en una instancia la detective dice: “Que me hubiera gustado ser un ama de casa, incluso un ama de casa un poco triste, a veces pensaba eso. En lugar de caminar sin rumbo en tierras lejanas haciéndome preguntas imposibles, prefería, a menudo, porque lo sabía poco probable, eso: ser un ama de casa” (62).

³⁰ Zipes, Jack. Ed. *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York: Routledge. 1993. Print.

³¹ Cabe mencionar que en este aspecto lo que lleva a cabo Rivera Garza puede ser comparable con lo que algunas autoras argentinas—dentro de quienes destaca Pizarnik—realizan. Esto se ha comparado con el trabajo llevado a cabo por Angela Carter quien “holds a unique position within the English literary tradition, with their exploration of violence and cruelty through the medium of fairy tales and folktales”. Ver Fiona Mackintosh y su ensayo “Babes in the *Bosque*: Fairy Tales in Twentieth-Century Argentine Women’s Writing”.

Obras citadas

Abreu Mendoza, Carlos. "Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites." *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*. México, D.F.: Ediciones Eón, 2010. Print.

Bruce-Novoa, Juan. "Literatura de desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza." *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*. México, D.F.: Ediciones Eón, 2010. Print.

Estrada, Oswaldo. "Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión." *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*. México, D.F.: Ediciones Eón, 2010. Print.

Hernández, Diajanida. "El Mal de la taiga: Cristina Rivera Garza." Rev. of *El Mal de la taiga. Otra Parte* [Argentina] 27 June 2013, Otoño-Invierno 2013. Revista Otra Parte. Web. 16 Aug. 2013. <<http://revistaotraparte.com/semanal/literatura-iberoamericana/el-mal-de-la-taiga/>>.

Hernández M., Princesa. "El temblor de la imaginación." *Unidiversidad Revista de Pensamiento y Cultura de la BUAP*. Unidiversidad, Oct. 2012. Web. Aug. 2013. <<http://issuu.com/uni-diversidad>>.

Mackintosh, Fiona. "Babes in the *Bosque*: Fairy Tales in Twentieth-Century Argentine Women's Writing *Fairy Tales and Feminism*". Detroit: Wayne State UP, 2004. 129-47. Print.

Mateos-Vega, Mónica. "Cristina Rivera Garza 'altera la realidad y la describe de manera alucinante'" *La Jornada*. DEMOS, 21 June 2012. Web. 16 Aug. 2013. <<http://www.jornada.unam.mx/2012/06/21/cultura/a04n1cul>>.

Rivera Garza, Cristina. *El mal de la taiga*. México, D.F.: Tusquets, 2012. Print.
-----*Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México, D.F.: Tusquets, 2013. Print.

Röhrich, Lutz. "*And They Are Still Living Happily Ever After*": *Anthropology, Cultural History, and Interpretation of Fairy Tales*. Ed. Wolfgang Mieder. Trans. Paul Washbourne. Burlington, Vt: Univ., Dep. of German and Russian, 2008. Print.

Sabugal, Eduardo. "Bosquejo de un mal." Rev. of *El Mal de la taiga*. *Crítica: Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla* 30 Oct. 2012. 30 Oct. 2012. Web. 15 Aug. 2013. <<http://revistacritica.com/>>.

- Samuelson, Cheyla. "Algo destrozado sobre la calle: *La guerra no importa* como obra precursora en la narrativa de Cristina Rivera Garza." *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*. México, D.F.: Ediciones Eón, 2010. Print.
- Talavera, Juan Carlos. "Los libros son como cadáveres que resucitan cuando llegan sus lectores." *La Crónica*. La Crónica de Hoy, 7 Feb. 2013. Web. 16 Aug. 2013. <<http://www.cronica.com.mx/notas/2013/765460.html>>.
- Tatar, Maria, ed. *The Annotated Classic Fairy Tales*. New York: Norton, 2002. Print.
- Wanning Harries, Elizabeth. "Hansel and Gretel" *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford UP, 2000. 225-227. Print.
- Zavala, Oswaldo. "La tradición que retrocede: *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad." *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*. México, D.F.: Ediciones Eón, 2010. Print.
- Zipes, Jack, *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. New York: Routledge, 1988. Print.
- The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford UP, 2000. Print.
- The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York: Routledge. 1993. Print.

Capítulo V

El cuestionamiento de postulados culturales: la subversión del cuento de hadas
en *Oscuro bosque oscuro* (2009) de Jorge Volpi

Introducción

Dentro de la literatura mexicana, Jorge Volpi se destaca como uno de los principales escritores del país. Es desde 1992 que Volpi inicia su carrera con su primera novela *A pesar del oscuro silencio*. Sin embargo, no es hasta la aparición de *En busca de Klingsor* (1999) que adquiere un mayor reconocimiento.¹ Al lado de sus contemporáneos Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda, Volpi forma parte de la autodenominada generación del *Crack*, la cual se presenta abiertamente a través de su *Manifiesto* en 1996.² Volpi es considerado el líder de grupo, e incluso, como apunta Pohl “[...] sólo a raíz de la consagración de *En busca de Klingsor* el *Crack* se dio a conocer en un ámbito internacional” (Pohl 59). La obra de Volpi se caracteriza por desplegar una postura que rechaza “[...] the trend toward ‘light’ and commercial literature that was prominent in Mexico in the 1990s, he has argued that novels should be

searches of knowledge. Indeed, his fiction tends to be encyclopedic pieces full of diverse ranges of knowledge, including Western European history and esoteric science; they are products of research [...]" (Williams 344).³

El presente capítulo se enfoca en el papel que ejercen los cuentos de hadas en su novela *Oscuro bosque oscuro: una historia de terror* (2009) para indagar en un cuestionamiento de los valores tradicionales inherentes a cada individuo. Tomando en cuenta la postura de Volpi y el *Crack* en general en cuanto a lo que significa la novela, se puede establecer que el cuento de hadas es utilizado como mecanismo representante de la cultura dominante que va a ser cuestionado a lo largo de la novela. El autor se vale de la estructura comúnmente asociada con los cuentos de hadas de los hermanos Grimm al igual de lo representado dentro de estos para lograr una subversión de los mismos creando lo que podría considerarse como un ambiente pesimista dentro de la novela. Se puede observar un enfoque en el proceso de transformación que se lleva a cabo en cada personaje de la novela, una transformación caracterizada por aspectos negativos representados mediante la subversión de los cuentos de hadas típicos en los cuales se van a insertar la

violencia y el odio. Sin embargo, al final del texto se va a proveer un elemento más optimista por medio del lector, ya que en éste Volpi va a dejar abierto un espacio de réplica ante el sufrimiento del otro, lo cual a la vez da cuenta de esta forma de la complicidad de cada persona frente a los acontecimientos de una sociedad.

Volpi y el Crack

Para entender la actitud adoptada por Volpi es necesario indagar en lo que el grupo del *Crack* intenta llevar a cabo, ya que los intereses del grupo en general se encuentran presentes a lo largo de la obra de Volpi. Cabe mencionar que el *Crack* “[...] claimed to create a crack in the established literary hierarchies [...] They use their numerous national and international literary prizes as well as commercial success, as indicators of their cultural relevance [...]” (Williams 23).⁴ Estos autores “[...] in general all describe a need for rejuvenation of the Mexican novel, a rejection of literature published merely to please the superficial tastes of the major publishers and mass market, and a

desire to return to the serious literature of the “Boom” and its precursors” (Carbajal 123).⁵

Estos escritores se presentan en México como una respuesta a la literatura “[...] dominada, por un lado, por los epígonos del *boom*, que se empeñaban en seguir reiterando fórmulas ya manidas, y, por otro, por esa progresiva frivolización y pauperización que caracteriza, por lo general, a la literatura actual” (García Jambrina 101).⁶ Sin embargo, no se trata de un alejamiento tajante sino “[...] de una ruptura radical como de un salto hacia delante que, al mismo tiempo, les permitiera enlazar con los grandes escritores del *boom* latinoamericano y, más atrás, con la gran narrativa europea del pasado siglo [...]” (105).⁷ De esta manera los autores del *Crack* “[...] tienden a desterritorializar su zona narrativa, a asumir argumentos que superan las fronteras y aún alcanzan, con sorpresa para su propia crítica nacional, ámbitos europeos o propios del mundo globalizado” (Ruiz Barrionuevo 277).⁸ Es a lo largo del *Manifiesto* del *Crack* donde se puede observar cómo es que los autores pretenden proveer obras que proyecten una nueva forma de narrar:

a partir de las *Seis propuestas para el nuevo milenio* de Italo Calvino, los cinco capítulos del *Manifiesto* abogan por una narrativa que adopte las innovaciones estéticas y la actitud cosmopolita representadas por varios autores latinoamericanos de los años 60 y 70. En cuanto a la forma, se pretende asumir los criterios literarios expuestos por Calvino, a saber, amenidad (predominancia de la acción frente al experimentalismo exagerado), rapidez, complejidad, estética formal, precisión y consistencia. Con ello, la poética del *Crack* favorece la unión entre complejidad estructural y placer de la lectura (Pohl 55).

El mismo Palou da cuenta de esto al establecer en el *Manifiesto* las características de las producciones de este grupo: “Las novelas del crack no nacen de la certeza, madre de todos los aniquilamientos creativos sino de la duda, hermana mayor del conocimiento [...] las novelas del crack apuestan por todos los riesgos. Su arte es, más que el de lo completo, el de lo incumplido” (Arenas Martínez 23).⁹ De igual manera, Padilla expresa que lo que en buscan las novelas del *Crack* las cuales intentan “[...] lograr historias cuyo

cronotopo, en términos bajtianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno” (*Manifiesto* 6).

Lo establecido en el *Manifiesto* es precisamente lo que se puede observar a lo largo de la obra de Volpi. En una entrevista con Mónica Maristain, Volpi describe lo que considera la principal labor de la novela en general:

Por un lado, las novelas nos permiten meternos en la piel de otros, que es algo prácticamente imposible más que con la ficción literaria; además, al formar parte de las decisiones y sentimientos de los personajes, nos permiten reforzar esa idea imaginaria pero esencial que es la idea de que todos los seres humanos somos iguales [...] lo que sucede es que una novela es, en realidad, un vehículo de conocimiento del ser humano a través del lenguaje [...] (Maristain 308).¹⁰

Esta búsqueda de conocimiento es lo que se logra apreciar mediante la obra de Volpi. Es desde sus primeras novelas que el autor intenta hacer un cuestionamiento de los valores tradicionales en cada persona. Como explica su compañero Urroz, el autor llega a socavar “[...] nuestras más inamovibles

concepciones de la vida, la moral y el lugar del individuo en la sociedad” (Urroz xvii).¹¹

De acuerdo con Urroz, en Volpi se puede apreciar un intento por desarticular primordialmente ideas ligadas con los conceptos de Utopía y de Romanticismo; según él, el motor principal de la obra de Volpi se distingue por tener como fin el “[...] desarticular nuestros presupuestos culturales afincados en una tradición que, desde finales del XVIII, venimos arrastrando, si no antes; así como dismantelar nuestra necesidad de utopía y nuestra afanosa búsqueda romántica por la unidad perdida” (26).¹² Es por eso que en cada obra del escritor se logra distinguir:

una revisión sistemática de nuestros valores y también una forma genealógica particular que Volpi desarrolla y comenta a través de un discurso ficcional específico. Con un aprovechamiento exhaustivo —hijo de su erudición y su inmensa cultura filosófica, política, histórica, científica y literaria—, Volpi transmuta los valores establecidos invirtiéndolos o cuestionándolos silenciosamente a través de sus novelas (292).

Debido a esto, en su obra se aprecia un ambiente permeado de una actitud reflexiva que no se limita simplemente a un contexto nacional. Como apunta Regalado López, “[la] obra de Volpi responde a un concepto universal de tradición sometida a una voluntad crítica no circunscrita a limitaciones geográficas, cronológicas o literarias: al escritor le preocupa tanto la Revolución Mexicana como la segunda Guerra Mundial [...] como la Alemania nazi; el 68 francés y el 68 mexicano” (446).¹³

El hecho de que Volpi no se limite a un espacio mexicano o incluso latinoamericano tiene que ver con el antes mencionado propósito del grupo del *Crack* de retomar la visión cosmopolita de sus antecesores. Dando seguimiento a lo anteriormente señalado por Urroz, también puede verse cómo:

[...] esta ampliación del espacio que se da en Volpi, como en otros narradores de los últimos años, tendría que ver con el cuestionamiento de un sistema centralizador al que se rasga su jerarquía hegemónica fomentando la alteridad y las diferencias, dando lugar así a la desaparición de ciertos prejuicios impuestos, al fomentar la ruptura de estereotipos, dentro de una cultura

postcolonial inserta en un mundo globalizado que multiplica sus posibilidades [...] (Ruiz Barrionuevo 282).¹⁴

Debido a esto es que el escritor desenvuelve en su obra un proceso dialógico con otros textos que le permiten indagar en preocupaciones con respecto a “[...] valores universales como la locura, la muerte, y el dolor, un dolor que impregna las dos vidas que asisten a sus personalísimos ‘fines del mundo’ [...] que podemos enlazar con otra de las obsesiones que Volpi va a volcar en sus novelas posteriores: el fin de una vida, de unas vidas, de una época” (285). Todos estos temas, visibles desde sus primeras novelas, de una manera similar se mantendrán vigentes en sus múltiples novelas posteriores.

El intento de Volpi —visible también en el resto de los escritores del *Crack*— por ser universal no ha sido aceptado de una forma positiva completamente, ya que ha llegado a ser criticado debido a que en su obra se destaca una “[...] utilización del espacio como mero telón de fondo sin una reflexión que se ocupe de la alteridad que reside en ellos, lo que atrajo la calificación de su postura como ‘turística’” (Gutiérrez Negrón 108).¹⁵ Urroz da cuenta de esta crítica y señala cómo en las novelas de Volpi “[...] *creemos*

identificar cierta realidad exterior, pero ésta aparece siempre desrealizada [...]

Es decir, estos lugares en el fondo importan más como representación —como *imago mundi*—, que como realidad connotativa, descriptiva [...]" (Urroz 21).¹⁶

Sin embargo, en novelas más recientes como *El jardín devastado* y *Oscuro bosque oscuro* se puede hacer una distinción con respecto al resto de sus novelas anteriores. De acuerdo con Gutiérrez Negrón, estas dos obras “[...] dan un marcado giro en su producción novelística hacia un cosmopolitismo crítico [...] en estas dos obras se hace un enfoque en primer plano de la situación del sujeto narrativo, y la representación de su sufrimiento” (Gutiérrez Negrón 108).

Este aspecto crítico dentro de la obra de Volpi se encuentra ligado ampliamente con el intento del grupo del *Crack* de alejarse del territorio mexicano, no para negarlo, sino para crear una “[...] literatura de ningún lugar y, por consecuencia, del mundo entero” (109).

Realizando una lectura enfocada en *Oscuro bosque oscuro: una historia de terror* (2009)¹⁷, se puede apreciar la inclusión de las nociones del grupo del *Crack* con respecto a la escritura. Tomando en cuenta el aspecto geográfico, Volpi de nuevo se coloca en el ambiente alemán de la segunda Guerra Mundial,

pero sus preocupaciones se ven también reflejadas en la estructura de la novela ya que ésta “[...] se escribe a partir de una estética que incorpora estas inquietudes en la forma, produciendo textos quebrados y fragmentados que marcan un contraste con la producción anterior” (108). Como el mismo Volpi señala en una entrevista con respecto a lo que significó el proceso de escritura de esta novela, durante este proceso él tenía claramente una meta de subversión ejemplificada en la forma: “[...] a la hora de escribir ahora *Oscuro bosque oscuro* me pareció que era, como parte de esa búsqueda, el momento de romper el límite entre poesía y narración [...]” (Regalado López, *Entrevista*).¹⁸ Una de las consecuencias de la presencia de un lenguaje similar al de la poesía es que la narración de la novela se destaca por ser ampliamente quebrantada.

En *Oscuro bosque oscuro* Volpi realiza un desplazamiento del “[...] encuentro ético desde el acto de escritura hacia el acto de lectura, insistiendo en la idea de que es en el encuentro entre el lector y el texto-como-otro que se solicita una respuesta por parte del lector” (108). Es importante analizar la manera en que Volpi consigue dar este paso hacia una obra más crítica ya que continúa manteniéndose dentro de los postulados del *Crack* y se presta de

otros textos, específicamente de varios cuentos de hadas de los hermanos Grimm para lograr sus cuestionamientos de múltiples nociones culturales que se hacen presente dentro de estos cuentos. El autor logra las transgresiones, ya mencionadas ligadas a sus intereses con respecto a los valores dentro de una sociedad y de cada individuo tomando como punto de partida la desarticulación y también la reescritura de varios de los cuentos de hadas considerados como clásicos.

Oscuro bosque oscuro: una historia de terror y los cuentos de hadas

Oscuro bosque oscuro ha sido considerada como una de las novelas de Volpi que no tienen la densidad de otras novelas más largas. Regalado López considera esta breve obra como una *nouvelle* de escritura espontánea; él describe este tipo de texto como una escritura “[...] sin la complejidad filosófica, histórica o literaria de otros textos [y] que han sido definidas por el autor como ‘divertimiento’” (Regalado López 459).¹⁹ Sin embargo, como destaca Gutiérrez Negrón, esta novela no puede ser vista simplemente como una obra producida espontáneamente; para él, esta novela marca una diferencia dentro de la obra de

Volpi mediante la inclusión que se lleva a cabo del “[...] posicionamiento auto-reflexivo y dialógico que se vierte [...] hacia una exploración ética del sufrimiento del otro a nivel cosmopolita” (Gutiérrez Negrón 110).²⁰ En este texto, Volpi opta por recurrir a los cuentos de hadas para llevar a cabo un cuestionamiento de estructuras culturales ya establecidas, además de requerir un papel activo por parte del lector. Como establece Urroz “La vida es el único principio válido para Volpi [...] y cualquier actividad nihilista pasiva está atentando contra ella: llámese ésta religión, ley, civilización, espíritu objetivo, razón, amor, Estado, norma, verdad, tradición, ciencia” (Urroz 23). Mediante el uso de diversos cuentos de hadas, Volpi transgrede varios de los conceptos culturales ya establecidos, además de subvertir los cuentos de hadas en sí ya que han venido a formar parte de postulados culturales ya ampliamente instituidos.

Oscuro bosque oscuro es un texto que consta de once capítulos breves a través de los cuales se presenta la historia del Batallón 303 que tuvo participación durante la Segunda Guerra Mundial; a lo largo de esta novela “[...] se trata un régimen totalitario que se mantiene anónimo, a pesar de estar

basado, según el autor, en un episodio nazi ocurrido en Polonia en julio del 1942.” (Gutiérrez Negrón 116). La historia inicia con el reclutamiento de varios de los integrantes quienes se destacan por ser personas de mayor edad y que previamente a ser reclutados ejercían ocupaciones alejadas de cualquier ámbito de guerra. Algunos de estos personajes son: Luk, quien era panadero, Erno Satrin quien se dedicaba a trabajar en una fábrica—antes de juguetes, ahora de accesorios para armas—que le heredó su padre y Jon Guridien quien era un estibador. Además de ellos, también se relata principalmente la historia de los personajes del Capitán, el subteniente Drajurian y el sargento Amat. Además del reclutamiento, es posible encontrar secciones relatando desde lo que fue su entrenamiento hasta las tareas que les fueron asignadas—a través de las cuales se va observando la transformación que éstas van causando en cada uno de los personajes. La obra culmina con un capítulo que informa acerca de lo que les sucedió a la mayoría de los integrantes del batallón muchos años después.

Aunque efectivamente se encuentra, de una manera evidente, la historia de los integrantes del Batallón 303, como se mencionaba anteriormente, el texto se destaca por su estructura fragmentada. Esta fragmentación tiene como causa

principal las intercalaciones con otras historias —específicamente con varios cuentos de hadas. La novela empieza con el capítulo titulado “Reclutamiento” el cual inicia con el cuento de “Hansel y Gretel” que después se ve alternado con las historias de los demás personajes que conforman el batallón; finalmente el capítulo concluye con el desenlace del cuento—cabe mencionar que se va a tratar también de un desenlace de “Hansel y Gretel” distinto al comúnmente contado. De manera similar, el resto de los capítulos también se van intercalando con diversos cuentos de hadas que de igual manera se encontrarán modificados a los tradicionalmente conocidos. Entre estos cuentos se destacan las ya reconocidas historias de los hermanos Grimm: “Caperucita Roja,” “Blancanieves” y “La Cenicienta,” entre otros.

Como apunta Castañeda Hernández, el texto se caracteriza por tener una “[...] estructura desconcertante y un ritmo narrativo perturbador, la obra se convierte en un texto híbrido que engloba distintas versiones de cuentos de hadas y hechos reales que van construyendo la historia en un proceso que nos envuelve como lectores [...]” (2).²¹ Como se había establecido previamente, la novela da inicio con la ya reconocida frase característica de un cuento de hadas,

lo cual genera la impresión que lo que le va a seguir va a tratarse de un cuento tradicional de los hermanos Grimm. Tal es el caso de “Hansel y Gretel,” uno de los primeros cuentos que se incorporan dentro del texto de Volpi:

Había una vez,
cerca de un oscuro bosque oscuro,
un miserable leñador que vivía con su esposa
y sus dos hijos,
un niño pequeño y una niña pequeña
apenas tenían que comer el miserable leñador [...] (Volpi 9)

Pareciese que el autor va a relatar la historia acostumbrada de “Hansel y Gretel” y hasta cierto punto así será. Sin embargo, antes de poder leer el final del relato, abruptamente se encuentran intercaladas varias historias relacionadas con los integrantes del batallón, que de la misma manera que los cuentos, irán apareciendo en fragmentos y solamente poco a poco se les podrá otorgar un espacio dentro de la narración principal.

El final que se ofrece con respecto al cuento de “Hansel y Gretel” se distingue por ser diferente al comúnmente encontrado en las colecciones de los

hermanos Grimm. En los cuentos habitualmente relatados se ofrece un final feliz dentro del cual Hansel y Gretel logran engañar y matar a la bruja que los tenía atrapados. Sin embargo, Volpi se aleja de este típico final y ofrece un desenlace poco optimista:

el hermano y la hermana quedaron atrapados entre los

carbones y las flamas, [...]

el hermano y la hermana gemían y aullaban y lloraban

al unísono en el interior del horno,

de pronto se hizo un gran silencio,

un silencio de muerte

y entonces la anciana de agudos dientes cenicientos

apagó el horno, [...]

comenzó a devorar a los hermanos [...] (Volpi 32)

A pesar de que a lo largo del relato no se mencionan los nombres de los hermanos, es posible hacer una asociación con el ya mencionado relato de los hermanos Grimm.²² Sin embargo, el hecho de no otorgarles abiertamente un nombre puede relacionarse con el proyectos del autor de ser “universal”. La

omisión de identificación dentro del relato permite que la historia se vuelva menos específica —y por ende más colectiva y genérica— ya que los hermanos pueden llegar a ser cualquier persona.

De esta manera se puede ver aún más este interés por parte del autor por incorporar lo anteriormente establecido por el grupo del *Crack* acerca de la creación de un espacio donde existan “todos los tiempos y lugares y ninguno”. Similarmente, el enfatizar el uso del *Érase una vez* puede entenderse dentro de la misma línea de pensamiento universal. Esta frase remite a una época y a un espacio que se destacan por su indeterminación, y es así como la frase característica de los cuentos de hadas le permite a Volpi “[...] indicar un[a] época imprecisa y la intención universal de su denuncia [...]” especialmente si se toma en cuenta que “[...] esta expresión hace referencia a algo que puede volver a suceder una y otra vez, en diferentes ocasiones” (Castañeda Hernández 9).²³

Como apunta respecto a este tema Gutiérrez Negrón, mediante la yuxtaposición que se realiza en este texto con los cuentos de hadas, el mismo evento relacionado a la Segunda Guerra Mundial se ve desplazado. Este

desplazamiento se aprecia como “[...] un atentado de desarraigar la especificidad del fenómeno nazi del espacio histórico para llevarlo a ese imaginado y universalizado espacio de la fábula y el mito en el que habitan los relatos de los hermanos Grimm” (117). Como se mencionaba anteriormente, esto le permite a Volpi colocarse dentro de un espacio y tiempo que se puede relacionar con cualquier época y ambiente.²⁴ El interés que el autor muestra se ve ligado mayormente con el individuo y la posición que éste ejerce dentro de una sociedad enfrentada ante un concepto más abstracto que llega a ser el de la maldad y el sufrimiento — en este caso el sufrimiento del otro. Inclusive, la novela puede entenderse de una manera más inclusiva a manera de “[...] una alegoría sobre la naturaleza humana” (Castañeda Hernández 9).

Al igual que existe la inclusión y subversión de “Hansel y Gretel” se presenta de similar manera el uso de otros cuentos populares. Volpi va a incluir el inicio de otros relatos conocidos como el de “La Cenicienta,” “Blancanieves,” “El flautista de Hamelín” y el cuento de “Rumpelstiltskin”.²⁵ El autor comienza la narración de estos cuentos de forma acostumbrada; uno de ellos llega a ser “Caperucita Roja”:

Había una vez, [...]
una niña amada por todo aquél que la veía, [...]
un buen día, la abuela le regaló a la niña una capa
de terciopelo,
una capa roja, [...]
que nunca más volvió a quitársela. (Volpi 63)

Sin embargo, después de que el autor incluye de manera consecutiva varios de los inicios de los cuentos, va a utilizar la misma estructura de éstos para narrar lo que ocurre en el campo de batalla con los integrantes del batallón:

Había una vez,
cerca del oscuro bosque oscuro,
un batallón de policía formado por ancianos,
un batallón de quinientos ancianos temblorosos, cada
uno provisto con una oxidada bayoneta, [...] (64)

Al llevar a cabo esta yuxtaposición, se puede apreciar la manera en que el autor converge el mundo del evento histórico con el mundo infantil representado por el cuento de hadas. Esto puede verse como un medio transgresor ya que “[a]l

tomar una situación límite y entrelazarla con los cuentos de hadas más tradicionales [...] Volpi logra invadir el espacio familiar – el cuento de hadas con la presencia de la violencia genocida” (Gutiérrez Negrón 117). Mediante esto, el autor logra romper con la visión que se tiene comúnmente de los cuentos de hadas dentro de una sociedad, especialmente cuando el concepto primario que se tiene de un cuento de hadas se caracteriza por un espacio donde siempre se logra encontrar una resolución a cualquier problema y en el cual existe un final feliz.²⁶

Volpi realiza una vez más la unión entre ambos ambientes cuando en el capítulo titulado “Pesadillas” los integrantes del batallón se encuentran formando parte de los relatos infantiles. Como apunta Castañeda Hernández, ya en este punto de la novela es posible distinguir una transformación – en su mayoría – negativa dentro de los personajes de ésta: “[...] conforme avanza el relato, los protagonistas descienden, al contrario de los cuentos de hadas, cada vez más a su degradación” (11). De nuevo, esta es una muestra más del interés que despliega el autor para iniciar una indagación en las transformaciones dentro de cada individuo. En una instancia se puede observar que Erno Satrin

ya transformado se coloca en el mismo bosque en que se encuentra

Caperucita Roja:

y Erno Satrin salta de aquí para allá, extraviado,
hasta que distingue una mancha roja en la espesura,
una mancha roja en medio del oscuro bosque oscuro,
Erno Satrin quisiera no haberla visto [...]
pero la ha visto y la piedra en el estómago lo obliga
a vigilarla a la distancia (Volpi 88).

Sin embargo, en este pasaje se logra observar la transformación que se lleva a cabo en el personaje de Satrin en quien “[...] las palabras de los hombres ya no habitan su garganta” (90). De hecho, Satrin va a aparecer dentro del cuento como el villano, pero en este caso, se va a tratar de un villano que va a conseguir lo que quiere:

Erno Satrin le desfigura el rostro con sus garras,
la tumba sobre el lodo y se lanza sobre ella,
el pesado cuerpo de Erno Satrin sobre la miserable
niña de rojo,

y comienza a devorarla

y la devora. (Volpi 90)

De igual manera en que Satrin parece convertirse en el lobo del relato de “Caperucita Roja”, Luk Embler se va a transformar en Rumpelstiltskin del cuento del mismo nombre. A diferencia de la historia acostumbrada en la cual se llega a un final donde la joven logra mantenerse felizmente casada con el rey y su hijo recién nacido, en la historia que cuenta Volpi no se encuentra ese final dichoso:

Luk Embler le arrebató al niño [...]

Luk Embler no se inmuta, no se conmueve,

ahora este niño es mío, ríe Luk Embler,

sólo mío,

y haré con él lo que me plazca (Volpi 93-94).

Entonces, en *Oscuro bosque oscuro* se destaca una re-escritura que transforma los cuentos ya mencionados en historias permeadas por un ambiente de pesimismo y violencia; en éstas, en ningún momento se va a hallar el final feliz normalmente esperado. Inclusive, si se toman en cuenta los desenlaces por los

cuales el autor opta, se pueden anotar “[...] una serie de transgresiones que hacen que este relato sea una verdadera antítesis de los cuentos de hadas, en los que ‘el bien siempre triunfa sobre el mal’ (Castañeda Hernández 2). Como el subtítulo del mismo texto indica, en esta novela ocurre lo contrario a un cuento de hadas y Volpi presenta *una historia de terror*.

El resto de los cuentos de hadas con los cuales Volpi se encuentra en diálogo terminan de manera semejante. Dentro esta novela la Cenicienta nunca va a lograr asistir al baile, ya que “[...] no la auxilian hadas madrinas ni amigos invisibles” y su príncipe azul “[...] jamás imagina su existencia y ella se queda allí, sola y aterida [...] condenada a morir de hambre” (Volpi 97). Cabe mencionar que, de nuevo, uno de los integrantes del batallón, Jon Guridien, ejerce el papel de la madrastra de Cenicienta. Es de esta manera como el autor subvierte las versiones tradicionales de los relatos de los hermanos Grimm en un intento por derrocar una de las grandes creencias que se encuentra dentro de los cuentos de hadas: “En *Oscuro bosque oscuro* Volpi desmitifica los cuentos de hadas, es decir, por medio de la intertextualidad actualiza, reinterpreta y reformula el hecho histórico que nos narra [...] aludiendo así que en una

sociedad contaminada por la violencia y el odio no hay lugar para fantasías o justicias poéticas [...]” (Castañeda Hernández 3-4).

Otro aspecto que se muestra clave dentro del texto de Volpi se relaciona exclusivamente con el papel que el lector debe de ejercer; no únicamente en lo que parece ser con respecto al texto literario sino como individuo en general. Al exigir un papel activo por parte del lector, Volpi se encuentra exponiendo a la vez “[...] la responsabilidad que cada individuo posee de rechazar las aberraciones de un gobierno trastornado y monstruoso [...]” (Castañeda Hernández 5). A lo largo de la novela se encuentran numerosos instantes en los cuales se apela directamente al lector. Una de las primeras instancias se presenta cuando se están narrando los sueños de los personajes de repente la lectura se confronta con un: “Y tú con qué sueñas, lector” (Volpi 30). Más adelante se va a realizar específicamente un paralelo entre el lector y los integrantes del batallón:

Tú también despiertas, lector, en las barracas,
tú también has dejado atrás a tu familia,
a tu esposa y a tus hijos, [...]

eres un policía de reserva, un policía como los que
ahora te rodean, [...] (Volpi 37-38).

El incluir abiertamente al lector como parte del grupo del batallón puede entenderse como un intento de Volpi para exigir que éste adopte conscientemente una postura ante lo que ocurre en la novela, en la cual se aprecia la manera en que “[...] se problematiza el papel del lector, a quien Volpi enfrenta e inmiscuye en los horrores de una guerra anónima para cuestionar y catalizar una reacción que trascienda la mera simpatía o indolencia” (Gutiérrez Negrón 114). Con el hecho que el lector se encuentre en una posición equivalente a la que ocupan los integrantes del batallón, es posible asumir que éste va a ser igualmente cómplice y responsable de lo que suceda a lo largo de la narración.

Uno de los pasajes claves que dan cuenta de la implicación del lector y que puede ser considerado como el momento que marca la transición del rol del lector dentro de la novela es cuando el Capitán pregunta si alguien no está dispuesto a cumplir con las misiones que van a llevar a cabo. A pesar de que el Capitán les asegura que no habrá repercusiones, la mayoría de los reclutas se

mantienen en su lugar sin decir nada y sin moverse a pesar de su deseo por hacerlo; solamente una minoría de los integrantes da un paso al frente y de esta manera se retiran como parte del batallón:

trece hombres de entre los quinientos que componen
el batallón 303 de la policía de reserva.

Luk Embler no está entre ellos.

Tampoco tú, lector (Volpi 61).

Es a partir de este momento que el lector ya no podrá separarse de los integrantes del batallón y estará envuelto de igual manera que ellos: “[...] Esta interpelación concreta, transgrede el contrato entre autor-lector establecido en el primer décimo de la novela, quiebra el acto de lectura pasiva e involucra al lector, hermanando a los civiles reclutados en el batallón [...]” (Gutiérrez Negrón 118).

Al final del texto, en el capítulo titulado “Muchos años después” Volpi provee una resolución con respecto a cada uno de los personajes que llegaron a formar parte del Batallón. Por ejemplo, se sabe que la mayoría de los integrantes del batallón regresó al puerto y retomaron sus vidas cotidianas:

el pasado arrinconado en las trincheras,
en la drástica oscuridad del bosque oscuro,
algunos reencontraron a sus hijos y llegaron
a cargar en hombros a sus nietos,
y volvieron a contarles cuentos de hadas,
e historias de terror (Volpi 144).

Algunos de ellos, son llamados y castigados por los actos que cometieron. Sin embargo, en personajes como Satrin, quien antes de ir al frente de guerra disfrutaba de su trabajo al igual que Luk nunca pueden volver a ser las mismas personas. Luk Embler, como se establece en la novela “atisbó los rotos cristales de su panadería [...] nada pensó ante aquellas ruinas [...] y luego escapó para siempre de la historia” (147).

Siguiendo la lógica de la novela, se podría esperar que se ofreciera una explicación de lo ocurrido al lector pero ocurre lo contrario. Con respecto al lector se establece lo siguiente: “Y qué fue de ti, lector, nadie supo” (147). Este final ambiguo y abierto con respecto al lector puede entenderse como un ejemplo de cómo el autor sigue entendiendo la novela como un vehículo de

conocimiento y un espacio para llevar a cabo una reflexión por parte de cada individuo. Inclusive, “[...]se podría decir que al dejar el destino de la segunda persona-lector inconcluso [abre] así un espacio de réplica en el que, a pesar de que el texto insiste al lector una toma de posición, no se impone una única forma de hacerlo” (Gutiérrez Negrón 118). Es mediante la negación de esta posición pasiva que la novela “[...] hace posible entrar, a través de la literatura, en una relación ética en la que constata la existencia misma como propiedad común de todos aquellos que compartimos el mundo” (118). De esta manera, de nuevo se observa una eliminación de cualquier tipo de pasividad por parte del lector, en quien el autor crea un cuestionamiento de sus propios valores mediante la reestructuración del cuento de hadas, el cual se ve como representante de los valores tradicionales de una sociedad.

Conclusión

Como se ha señalado a lo largo del presente capítulo, en *Oscuro bosque oscuro* se hacen visibles varios de los postulados del grupo del *Crack*. Es por medio de la estructura del texto que se percibe un intento por lograr una

narrativa innovadora que en el caso de Volpi en esta novela pone en cuestión la relación entre prosa y poesía, lo cual genera un texto caracterizado por una amplia fragmentación. El cuento de hadas también se observa como parte importante para seguir con los postulados establecidos previamente con respecto a su interés por llegar a ser universales. Es mediante el uso de la imprecisión hallada en los cuentos que le es posible al autor crear un espacio y tiempo indeterminado. Además de la forma, uno de los mayores intereses del autor llega a ser el cuestionamiento de los valores tradicionales dentro de cualquier sociedad y las concepciones que cualquier individuo llega a tener al respecto. En el caso de los personajes dentro de la novela, se retratan aspectos de cada persona que en su mayoría llegan a ser negativos.

Es mediante un proceso dialógico con varios de los cuentos de hadas más reconocidos que el autor logra indagar en estas preocupaciones. Esto es especialmente visible si dichos cuentos se toman como representantes del espacio cultural del lector: este espacio es cuestionado y subvertido mediante la inserción explícita de la violencia y el odio dentro de los cuentos tradicionales. Inclusive, es por medio de la subversión de estos cuentos que Volpi genera en el

lector un cuestionamiento con respecto a su posición frente a lo que ocurre en la sociedad dentro de la novela se aprecia cómo el autor se encuentra cuestionando la postura adoptada frente al sufrimiento del otro. Este cuestionamiento es visible principalmente por medio del papel del lector, ya que la novela exige que éste adopte un papel activo dentro de la historia. Al llegar a equiparar al lector con los personajes dentro de la novela, se puede ver la complicidad de éste ante lo que vaya a suceder. Sin embargo, el final abierto con respecto a lo que le sucede al lector abre un espacio de réplica para éste, lo cual puede verse como un aspecto optimista de la novela ya que se evita un final cerrado y nihilista.

Endnotes

¹ Cabe mencionar que *En busca de Klingsor* (1999) al lado de *El fin de la locura* (2003) y *No será la tierra* (2006) forman parte de una trilogía que indaga en la historia del siglo XX. La obra de Volpi es amplia, además de los ya mencionados en su obra se pueden encontrar las siguientes novelas: *Días de ira* (1994); *La paz de los sepulcros* (1995); *El temperamento melancólico* (1996); *Sanar tu piel amarga* (1997); *El juego del Apocalipsis* (2001); *El jardín devastado* (2008); *Oscuro bosque oscuro* (2009) y *La tejedora de sombras* (2012).

² El “Manifiesto del *Crack*” fue presentado en agosto de 1996 por Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda. Como apunta Pohl, éste consta de cinco apartados correspondientes a cada uno de los cinco autores. Al *Crack* se le han unido también otros escritores como Vicente Herrasti y Josefina Estrada (Gallego). Ver Burkhard Pohl, “Ruptura y continuidad”. Jorge Volpi, ‘El Crack’ y la herencia del 68” p. 54.

³ Ver Raymond L. Williams. *The Columbia Guide to the Latin American Novel since 1945*.

⁴ Ver Raymond L. Williams. *The Columbia Guide to the Latin American Novel since 1945*.

⁵ Ver Carbajal, Brent J. “The Packaging of Contemporary Latin American Literature: ‘La Generación del Crack’ and ‘McOndo’”.

⁶ Ver Luis García Jambrina “En busca de Jorge Volpi”.

⁷ Inclusive, como señala Palou “[...]el grupo se llama del *Crack* porque sólo pretenden hacer una ‘fisura’ en la tradición inmediata, pero no ruptura con el pasado[...]” Ver García Jambrina p. 105.

⁸ Ver Carmen Ruiz Barrionuevo “Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi”.

⁹ Ver Sergio Ricardo Arenas Martínez *Volpi-Links-Klingsor: autores inciertos*.

¹⁰ Ver Mónica Maristain *La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes escritores*.

¹¹ De acuerdo con John Skirius este afán de transgresión por parte de Volpi —que se equipara al del mismo Urroz y Vargas Llosa— “tiene su antecedente en el concepto de la literatura del mal del escritor francés Georges Bataille, ávidamente leído por Vargas Llosa, y en las ideas del novelista peruano de que la escritura es un acto de rebelión que expresa el lado oscuro del ser humano y expone los males sociales”. Ver la introducción de *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*.

¹² Ver Eloy Urroz *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. Como señala Urroz el autor intenta desarticular principalmente los conceptos de Utopía y de Romanticismo, los cuales, cómo Urroz apunta permiten varias interpretaciones: “[...] desde el poder que ambas otorgan a esas estructuras represivas en que la Civilización es construida, hasta una interpretación antropológica de estirpe foucaultiana donde otra vez son ellas [...] meros artefactos de dominación a través de los cuales se nos impone teleológicamente un paraíso a final de la historia, celeste o terrenal, o cualquier otro: aquél que señalen los *mass media*, el mercado o la tecnología, por ejemplo” Ver p. xviii.

¹³ Ver Tomás Regalado López “Historia de una pasión crítica: Jorge Volpi o la escritura del cuestionamiento”.

¹⁴ Ver Carmen Ruiz Barrionuevo “Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi”

¹⁵ Esta crítica se refiere primordialmente a su trilogía del siglo XX. Ver Sergio Gutiérrez Negrón “Ética cosmopolita en *El jardín devastado* y *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi”.

¹⁶ De acuerdo con Gutiérrez Negrón este cosmopolitismo crítico de Volpi se aleja del cosmopolitismo literario mexicano anterior —tomando principalmente a la figura de Octavio Paz— ya que este cosmopolitismo previo incluída una reflexión espacial que iba más allá de México pero solamente para complementar y problematizar lo nacional y de esta manera incluirlo en una red comparativa. Según el crítico en Volpi no se aprecia este retorno. Ver p. 108.

¹⁷ Volpi, Jorge. *Oscuro bosque oscuro: una historia de terror*. Oaxaca de Juárez, Oaxaca: Editorial Almadía, 2009. Print.

¹⁸ Ver la entrevista de Tomás Regalado López: “Jorge Volpi ‘La novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida’”.

¹⁹ Otras novelas de Volpi que de acuerdo con Regalado López pertenecen a este grupo son: *Sanar tu piel amarga* (1997); *El juego del Apocalipsis* (2000) y *El jardín devastado* (2008).

²⁰ Para Gutiérrez Negrón tanto *Oscuro bosque oscuro* como *El jardín devastado* son un ejemplo del cosmopolitismo sensato de Volpi que se caracteriza por la necesidad de una postura ética que antes no existía en las producciones literarias del autor.

²¹ Ver María del Carmen Castañeda Hernández “Oscuro bosque oscuro: desmitificación y transgresión de los cuentos de hadas”

²² Hay que tomar en cuenta que “Hansel y Gretel” fue originalmente conocido como “El hermano pequeño y la hermana pequeña.” Ver *The Annotated Classic Fairy Tales* Ed. Maria Tatar. 44-57.

²³ De acuerdo con Castañeda Hernández esta idea de que algo puede volver a suceder una y otra vez se puede ligar al Eterno Retorno nietzscheano.

²⁴ Inclusive, se podría indagar en una lectura de un poder totalitario relacionado con la época actual del país mexicano.

²⁵ “Rumpelstiltskin” es también conocido comúnmente como “La Hilandera” o “La hija del molinero”.

²⁶ Como ya se ha señalado en estudios con respecto al papel que juegan los cuentos de hadas comúnmente han sido visto cómo es que juegan un papel positivo en la vida de las personas, especialmente de los niños al proveer un espacio donde sus ansiedades se ven resueltas. Para un estudio enfocado en las implicaciones psicológicas vistas principalmente desde un ángulo positivo ver Bruno Bettelheim *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*.

Obras citadas

Arenas Martínez, Sergio Ricardo. *Volpi-Links-Klingsor: autores inciertos*.

Villahermosa, Tab.: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2007. Print.

Carbajal, Brent J. "The Packaging of Contemporary Latin American Literature:

'La Generación del Crack' and 'McOndo'". *Confluencia* 20.2 (2005):

122-132. *JSTOR*. Web. 29 April 2014. <[http://www.jstor.org/stable/](http://www.jstor.org/stable/27923076)

27923076>.

Castañeda Hernández, María del Carmen. "Pontífica Universidad Católica de

Chile. Revistas Académicas." *Oscuro bosque oscuro: desmitificación y*

transgresión de los cuentos de hadas. Centro de estudios de literatura

chilena, 09 Aug. 2012. Web. 22 Apr. 2014. <[http://www.letraspuc.cl/](http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=1109:oscuro-bosque-oscuro-desmitificacion-y-transgresion-de-los-cuentos-de-hadas&catid=78:taller-letras&Itemid=421)

[index.php?option=com_content&view=article&id=1109:oscuro-bosque-](http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=1109:oscuro-bosque-oscuro-desmitificacion-y-transgresion-de-los-cuentos-de-hadas&catid=78:taller-letras&Itemid=421)

[oscuro-desmitificacion-y-transgresion-de-los-cuentos-de-](http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=1109:oscuro-bosque-oscuro-desmitificacion-y-transgresion-de-los-cuentos-de-hadas&catid=78:taller-letras&Itemid=421)

[hadas&catid=78:taller-letras&Itemid=421](http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=1109:oscuro-bosque-oscuro-desmitificacion-y-transgresion-de-los-cuentos-de-hadas&catid=78:taller-letras&Itemid=421)>.

García Jambrina, Luis. "En busca de Jorge Volpi." *En busca de Jorge Volpi:*

Ensayos sobre su obra. Madrid: Editorial Verbum, 2004. Print.

- Gutiérrez Negrón, Sergio. "Ética cosmopolita en *El jardín devastado y Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi." *Confluencia* 28.2 (2013): 107-20. Web.
- Maristain, Mónica. *La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes escritores*. México, D.F.: Axial, 2010. Print.
- Pohl, Burkhard. "Ruptura y continuidad". Jorge Volpi, El "Crack" y la herencia del 68." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30.59 (2004): 53-70. *JSTOR*. Web. 29 April 2014. <<http://www.jstor.org/stable/4531304>>.
- Regalado López, Tomás. "Historia de una pasión crítica: Jorge Volpi o la escritura del cuestionamiento." *Doscientos años de narrativa mexicana*. México: El Colegio de México, 2010. 445-68. Print.
- "Jorge Volpi 'La novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida'" *Letralia. Tierra De Letras*. 7 Feb. 2011. Web. 22 Apr. 2014. <<http://www.letralia.com/246/entrevistas01.htm>>.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. "Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi." *En busca de Jorge Volpi: Ensayos sobre su obra*. Madrid: Editorial Verbum, 2004. Print.

Skirius, John. *Introducción. La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. México: Editorial Aldus, 2000. Print.

Urroz, Eloy. *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. México: Editorial Aldus, 2000. Print.

Volpi, Jorge. *Oscuro bosque oscuro: Una historia de terror*. Oaxaca de Juárez, Oaxaca: Editorial Almadía, 2009. Print.

Williams, Raymond L. *The Columbia Guide to the Latin American Novel since 1945*. New York: Columbia UP, 2007. Print.

Capítulo 6

Conclusión

A lo largo de este proyecto se ha venido analizando el importante y estratégico papel que el cuento de hadas ha ejercido en la narrativa mexicana y colombiana a partir de la segunda mitad del siglo XX. Como se ha discutido, se puede observar que el uso que se le da al cuento de hadas ha ido adaptándose conforme los intereses del autor. A inicios de la mitad del siglo veinte su función se encuentra ligada primordialmente con autoras mujeres como es el caso de Albalucía Ángel y Fanny Buitrago quienes muestran un mayor interés en el papel de la mujer dentro de la sociedad colombiana; en estas autoras se despliega ampliamente una disposición por encontrar una visión y una escritura que de cuenta de una experiencia femenina. Ya en el siglo XXI se aprecia un cambio con respecto a esta meta, como es el caso de Cristina Rivera Garza, quien ya deja a un lado como tema principal la búsqueda de identidad femenina. En ella, al igual que en Jorge Volpi, se ve un mayor interés en los procesos de escritura y de lectura dentro de un periodo actualmente marcado

por una gran violencia; en el caso de Volpi se aprecia un enfoque con respecto a la actitud de las personas ante el dolor del otro.

En *Dos veces Alicia* se observa el uso del cuento de hadas de una manera que no se halla cuestionado por completo, sino que es utilizado principalmente debido a los elementos relacionados a una construcción de género enfocándose en el género femenino que ya se encuentran implícitos en la obra de Lewis Carroll. Ángel explota estos elementos para indicar una imposibilidad de socialización a través de los cuentos de hadas. Para lograrlo la autora elabora una narrativa que da cuenta de la larga tradición del cuento de hadas tomando en cuenta a Charles Perrault uno de sus pioneros en el siglo XVII hasta llegar a una época más cercana el siglo XIX con Carroll. Es en los textos de Carroll donde ya se percibe una crítica hacia el cuento de hadas como un elemento de socialización durante la época victoriana que Ángel utiliza para denotar el papel de la mujer ya en el siglo XX. Por medio de la inserción de fragmentos de la obra de Carroll, además de usar similarmente técnicas narrativas del autor, Ángel construye un punto de partida para lograr una narración permeada por la ambigüedad que a diferencia de Carroll

nunca será resuelta. Esto es de importancia dentro de la narrativa de la autora donde la explotación de esta incertidumbre se ve ligada a un espacio nuevo que se presta para postular nuevos argumentos e interrogaciones que emergen partiendo de una visión femenina. De igual manera, la autora presenta una protagonista sin identidad fija, lo cual señala una identidad femenina que no puede ser definida dentro de una sociedad regida por parámetros patriarcales. Siguiendo con esta idea, es también por medio de la explotación de juegos lingüísticos que ya se ven en la obra de Carroll que la autora pone en duda la existencia de una verdad única.

Lo que Ángel lleva a cabo en *Dos veces Alicia* se puede observar como el intento que realizan las escritoras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo veinte en relación a una búsqueda de un espacio femenino propio que cuestione los mecanismos del sistema patriarcal dominante. En el caso de Ángel el cuento de hadas le es útil para lograr incorporar su propia historia, la cual en este caso, se presenta como una historia que puede definirse como caótica. Esto es sumamente importante ya que es por medio de este caos y la ambigüedad

que prevalece en el texto que logra mantenerse fuera de cualquier lógica la cual se ve paralela a una visión patriarcal.

Fanny Buitrago va más allá dentro de su novela *Señora de la miel*, en la cual el cuento de hadas sirve como antecedente o fundamento para explorar la formación de ideologías de género en la narrativa. Esto se ve ligado principalmente con el papel que el lector va a ejercer en el proceso de lectura; específicamente en relación al efecto que se crea en cada individuo por medio de la literatura. En *Señora de la miel*, Buitrago se enfoca primordialmente en la estructura tan reconocible de un cuento de hadas; dentro de la novela se percibe con especialidad una presencia de la estructura de “La bella durmiente del bosque”. Sin embargo, la autora se vale del reconocimiento de esta configuración para lograr un efecto subversivo, ya que no va concretar la expectativas del lector con respecto al final tradicional de dicho relato. En la novela se observa una intención de romper o desarticular una perspectiva polarizada con respecto a los roles de género, lo cual es algo típicamente visible dentro de los cuentos de hadas tradicionales correspondiente a la mayoría de las historias de romance. El lector se presenta como una figura clave para lograr

dicha subversión ya que es por medio de su (re)conocimiento de las historias lo que le permite a Buitrago rechazar visiones estereotípicas que se encuentran implícitas en un cuento de hadas o una historia de amor – por ejemplo, la autora se va a alejar del matrimonio como punto final de una historia, además de negar las actitudes que comúnmente despliegan los personajes de dichas historias.

Buitrago utiliza el cuento de hadas principalmente para subvertirlo por medio de un lenguaje alejado del tradicional que además utiliza para parodiar los elementos más reconocibles de esta tradición literaria. El lenguaje culinario que apela a los sentidos – pero ampliamente erotizado – también es una de las herramientas que le permite a la autora hundirse en una búsqueda de una expresión femenina propia que se encuentre alejada de una visión patriarcal de esta manera se ve una continuación de lo que se apreció anteriormente con Ángel. La utilización de descripciones y de un lenguaje erótico se distancia de cualquier percepción conservadora, modificando así los cuentos de hadas. Es por medio de estas transformaciones que la autora hace de los cuentos de hadas que se logra destacar la construcción de género llevada a cabo en la literatura,

enfatisando el papel de subordinación que las mujeres despliegan aunque cabe mencionar que Buitrago también se enfoca en el papel masculino. Es la negación del desenlace típico lo que eventualmente produce un cuestionamiento en el lector con respecto a la concepción que tiene como individuo en relación a los roles sociales.

En comparación con lo que efectúan tanto Ángel como Buitrago, ya en *El mal de la taiga* de Cristina Rivera Garza se ve un alejamiento dentro de su narrativa con respecto a lo que como escritora mujer intenta llevar a cabo. En su narrativa se percibe un interés más amplio con respecto a la escritura que deja a un lado las cuestiones de género como tema principal cabe mencionar que todavía se ve un interés en estas cuestiones, pero ya no como punto central. La incorporación de los cuentos de hadas le posibilita a la autora entrar en diálogo con los lectores por medio de un discurso cultural que se tiene en común mediante estos cuentos ampliamente reconocidos. Rivera Garza va a crear un vasto cuestionamiento de las versiones moralizantes de estos cuentos a través de una exploración de las formas en que éstos han sido producidos las cuales pueden ser equiparadas al contexto histórico actual especialmente al

tomar en cuenta las distintas versiones y revisiones que han surgido dentro de ellos. La autora da un enfoque que enfatiza el periodo histórico en que fueron producidos, resaltando así la crueldad durante la Edad Media.

Rivera Garza opta por incluir dentro de su narrativa principalmente dos cuentos: “Hansel y Gretel” y “Caperucita Roja.” Ambos cuentos se caracterizan por poseer tramas violentas, como en el caso de “Hansel y Gretel” que se relaciona con el abandono de niños generado por la pobreza de la época. Al enfatizar las similitudes de la época impregnada por violencia y muerte en que los cuentos de hadas surgen y tomando en cuenta sus intereses con respecto a las producciones literarias actualmente que se aprecian en *Los muertos indóciles*

es posible colocar a ambas dentro de la categoría que ella denomina como *poéticas de desapropiación*. Este tipo de poética se distingue por contar con un proceso de escritura y de lectura abierta, lo que exige que el lector adopte un papel activo generando así una lectura muy subjetiva que toma como punto de partida las experiencias de cada lector lo que deja a un lado la existencia de cualquier objetivo concreto por parte del autor.

En *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi de forma semejante a lo que realiza Rivera Garza se utiliza el cuento de hadas para enfatizar aspectos relacionados con la violencia y temas aún más abstractos como lo llega a ser la maldad que ya se encuentra implícita dentro de los cuentos. Sin embargo, en esta novela también se observa el interés del autor por incorporar las posturas establecidas anteriormente por el grupo del *Crack* con respecto a las producciones literarias, enfatizando su intento por ser “universales.” El uso de los cuentos de hadas le permite esto último a Volpi, ya que en los cuentos se encuentra un espacio y tiempo indeterminados que el autor va a retomar. De igual manera el cuento de hadas se percibe como reproductor de la cultura dominante, por lo que va a ser cuestionado y subvertido a lo largo del texto especialmente mediante las reescrituras que se realizan de cuentos como “Caperucita Roja,” “La Cenicienta” y “Hansel y Gretel”.

Las reescrituras que Volpi realiza de los cuentos evidencian como objetivo principal poder dirigirse al lector cuyo papel se equipara al papel de cualquier observador quien se encuentra forzado a enfrentar sus propios valores y reflexionar sobre sus concepciones del mundo cuando su espacio

cultural se ve cuestionado y subvertido. Volpi enfatiza los aspectos violentos de los cuentos para involucrar fuertemente al lector y obligarlo a tomar una postura, en este caso ante el dolor de otras personas; es por esto que en la novela se aprecia un acercamiento directo al lector quien llega a formar parte de la novela. De esta manera, el autor establece cómo es imposible mostrarse alejado ante una situación de dolor ajeno, evidenciando la pasividad de cualquier individuo como muestra de complicidad.

Obras citadas

Ángel, Albalucía. *Dos veces Alicia*. Barcelona: Barral Editores, 1972. Print.

Buitrago, Fanny. *Señora de la miel*. New York, NY: Harper Libros, 1996. Print.

Rivera Garza, Cristina. *El mal de la taiga*. México, D.F.: Tusquets, 2012. Print.

-----*Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México, D.F.:

Tusquets, 2013. Print.

Volpi, Jorge. *Oscuro bosque oscuro: Una historia de terror*. Oaxaca de Juárez,

Oaxaca: Editorial Almadía, 2009. Print.