



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

PENÉLOPE Y CASANDRA: REESCRITURA DE MITOS GRIEGOS EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA DE MUJERES.

UN ESTUDIO COMPARADO

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN LETRAS

(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA:

MARIANA ITZEL LÓPEZ OLIVER

TUTORA: DRA. UTE ILSE SEYDEL BUTENSCHÖN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS – UNAM

MÉXICO, D.F., ENERO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco la beca que la Universidad Nacional Autónoma de México me otorgó durante mis estudios de maestría. Así como las facilidades para la estancia de investigación que realicé en la *Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf* en el invierno de 2013.

Estoy particularmente agradecida con la Dra. Ute Seydel Butenschön por su confianza y generosidad; ha sido una profesora comprometida y una guía excepcional desde que comencé con la investigación para elaborar esta tesis. Trabajar con ella fue una experiencia muy enriquecedora, sus sugerencias y comentarios fueron cruciales durante el proceso de reflexión y escritura.

Asimismo tuve la oportunidad de tomar clases con profesoras magníficas: las doctoras Marta Lamas, Helena López y Hortensia Moreno, a quienes debo la posibilidad de repensar y afirmar mi feminismo. A su vez agradezco la atenta lectura de mis sinodales: las doctoras Nattie Golubov, Graciela Martínez-Zalce, Mónica Steenbock y Angélica Tornero; sus comentarios fueron de suma importancia para mejorar mi trabajo.

Aída Rodríguez, Artemisa Téllez y Toño Puente hicieron de la maestría una etapa estimulante y divertida. Han sido de los mejores interlocutores que he encontrado. Aprecio sinceramente tanto cariño y su amistad.

A los Oliver porque son una familia solidaria. Especialmente a mis hermanas: Adriana, Argelia, Carolina, las mujeres con las que crecí, gracias a ellas nunca me siento sola.

A Leo, el niño feminista, que a través de sus ojos y sus preguntas ha hecho mi mundo más grande y colorido.

A Laura Flamand, con quien comparto la vida. Por su inmutable fe en mí y en lo que escribo. Por sus muestras de amor ilimitadas, en las pequeñas cosas y también en las grandes. Por los tres continentes que guardamos en nuestras maletas. Por nuestra casa, que nos cabe en las palmas de las manos.

A mi papá, que me leía cuentos y todavía me compra libros. Siempre generoso, siempre pendiente de mí. No sólo le debo el ejemplo diario de bondad, disciplina e integridad, sin su confianza ciega y su amor inconmensurable no sería la mujer que soy.

A mi mamá, como siempre, como todo lo que hago. Ha sido el modelo más claro de lucidez y entereza. Porque no sólo aprendí a leer y a escribir a través de sus manos y sus palabras, con su amor y paciencia también me enseñó a pensar y a nunca guardar silencio.

A mis padres, por tantísimo amor y fe.

Re-vision —the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see—and therefore live—afresh. A change in the concept of sexual identity is essential if we are not going to see the old political order reassert itself in every new revolution. We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us.

Adrienne Rich

Índice

Introducción.....	1
1. Mito y reescritura: mitocrítica feminista en textos literarios	9
1.1 Mito: definiciones y función	10
1.2 Reescritura y transtextualidad	16
1.3 Crítica literaria en el feminismo posestructuralista	21
1.3.1 Crítica de la representación	23
1.3.2 El mito como tecnología del género y su reescritura como posibilidad de agencia ..	27
2. <i>Sed de mar</i> de Esther Seligson	35
2.1 Esther Seligson en su tiempo	36
2.2 La <i>Odisea</i> como intertexto para una escritura propia.....	40
2.3 <i>Sed de mar</i>	46
3. <i>Casandra</i> de Christa Wolf.....	56
3.1 Christa Wolf: marxista y feminista	60
3.2 La influencia de la filosofía de Ernst Bloch: la utopía concreta.....	63
3.3 Casandra: la pitonisa y la escritora.....	67
3.4 El cuerpo femenino en el centro de la reescritura	72
Conclusiones.....	77
Bibliografía.....	84

Introducción

La reescritura de mitos ha sido un ejercicio constante en la historia de la literatura. A través de la actualización de estos relatos ha sido posible explorar cambios sociales, historias humanas que se repiten sin importar la época o la geografía y las inquietudes de sujetos creadores que se apropian de ellos y los reinventan. Mediante un diálogo con el texto original, la reescritura añade elementos y suprime otros, revelando la transmisión y transformación cultural al funcionar como escenario de metamorfosis en el cual los lectores observan la deconstrucción de metarrelatos y la generación de un nuevo espacio discursivo.

En la producción literaria de mujeres posterior a la década de los ochenta, tanto en México como en la República Democrática Alemana, es posible identificar una curiosidad generalizada por los mitos griegos que se tradujo en diversas reescrituras. Ante la necesidad de plasmar una historia y representación propias, las autoras situaron en primer plano personajes femeninos que habían quedado al margen en los relatos canónicos, cuyas historias habían sido invisibilizadas, obviadas o simplemente no existían. Esta tarea requirió deconstruir las imágenes de lo femenino proyectadas desde una visión androcéntrica, así como los metarrelatos sobre “la mujer” que resultaban incompatibles con los deseos y las experiencias que las escritoras reconocían en sus congéneres y en sí mismas. En este contexto la reescritura se erigió como un acto de rebelión y reivindicación en la búsqueda por construir una historia propia.

No es casual que la aparición de estas obras coincidiera con el auge del movimiento feminista; gracias a éste, la vida y el rol social de las mujeres cambiaron durante el siglo XX. Por primera vez accedieron a la educación formal en las universidades, lograron el

reconocimiento de la ciudadanía a través del derecho al voto, incursionaron en la política, la ciencia, el arte, la escritura, obtuvieron trabajos asalariados y con el uso de anticonceptivos la maternidad se volvió una decisión consciente para muchas mujeres.¹ El feminismo no sólo repercutió en la vida social de éstas, también abrió nuevas perspectivas de análisis en diferentes ámbitos de estudio, las cuales propiciaron una relectura crítica de las representaciones culturales de lo femenino que hasta entonces se habían determinado por un esquema tradicional de género.

Estas transformaciones sociales y culturales se reflejaron en la literatura. Ahí las mujeres encontraron un medio de expresión que permitió cuestionar su situación en el mundo. El apogeo de la literatura de autoría femenina que se dio en México y en Alemania a partir de la década de los setenta es un ejemplo de ello. Al plasmar representaciones propias, las autoras evidenciaron la rigidez y caducidad de los moldes con que la mirada androcéntrica las había caracterizado. Si bien, en un principio los temas que abordaron estaban centrados en cuestiones domésticas o familiares, éstos se ampliaron paulatinamente.

Aunque la inclusión de las mujeres en el ámbito literario fue específica según el contexto, tanto la literatura alemana como la mexicana se enriquecieron con obras de autoría femenina que de manera gradual se incorporaron al canon de ambas tradiciones.² Durante la década de los ochenta, el trabajo de las escritoras mexicanas finalmente fue

¹ La diferencia temporal del reconocimiento del sufragio femenino entre México y Alemania es muy amplia. Mientras que en el país germano las mujeres obtuvieron el derecho a votar en 1919, éste fue reconocido en nuestro país hasta 1953. Sin duda este dato es ilustrativo respecto a la diferencia de los procesos de emancipación femenina existente entre ambos países.

² Sin perder de vista cuestiones políticas que influyen en la asignación de premios literarios, es importante añadir que en los últimos diez años tres mujeres han recibido el Premio Nobel de Literatura: Elfriede Jelinek en 2004, Doris Lessing en 2007 y Herta Müller en 2009; dos de ellas escriben en lengua alemana y forman parte de una tradición literaria que inicialmente insertó su obra en un plano contestatario. En el contexto alemán, sólo otra mujer había recibido la presea: Nelly Sachs en 1966.

reconocido y publicado, lo que les permitió ganar visibilidad pese a haber sido excluidas del famoso *boom* latinoamericano. En Alemania, la literatura escrita por mujeres también obtuvo reconocimiento, las editoriales comenzaron a publicar sus obras —que dejaban entrever la influencia del feminismo europeo—, haciendo accesible su trabajo para otras.

Indudablemente la literatura escrita por mujeres ganó espacio y autonomía durante este periodo. Los temas que se abordaron fueron diversos, como la protesta en contra de los roles de género, la experiencia femenina desde una perspectiva propia o el descontento frente a las estructuras de poder, por mencionar algunos. A pesar de que la vida política y social de las mujeres en México y en la República Democrática Alemana fue muy distinta, debo hacer énfasis en que las escritoras comparten el momento histórico más importante de emancipación femenina que hasta entonces había existido. El interés por hablar de sus propias circunstancias, conflictos e inquietudes es evidente en cada texto.

En la República Democrática Alemana, el gobierno comunista precisó de incluir a las mujeres en todos los ámbitos de la vida social, laboral y cultural. Asimismo, la producción artística era apreciada, por ello, los escritores recibían un salario que el estado les otorgaba al considerarlos parte del sistema, de tal manera que no se presentaban obstáculos a la publicación siempre y cuando las obras fuesen aceptadas por el gobierno. El problema a vencer era de índole distinta: la censura.

El escenario para las escritoras de habla alemana —tanto en la República Federal Alemana y Austria— y mexicanas fue muy diferente. En el sistema capitalista la creación literaria estaba considerada una ocupación tradicionalmente masculina. Asimismo, para las autoras mexicanas existían otros agravantes: su condición de mujer en un país poscolonial, así como la presencia de un catolicismo muy conservador, entorpeció el acceso a la educación y a los espacios de intercambio cultural e intelectual.

La investigación que propongo está situada en esta época y en estos dos contextos literarios tan distintos en los que la reescritura de mitos es un punto de encuentro entre las escritoras. Analizaré la actualización del mito de Penélope propuesta por la mexicana Esther Seligson en *Sed de mar* (1987) y *Casandra* (1983) la novela de Christa Wolf publicada en la Alemania socialista, la cual revisa la figura de la adivina troyana. Penélope y Casandra fueron creadas como personajes secundarios en la obra de Homero: la primera se ha convertido en un símbolo de fidelidad femenina gracias a *La Odisea*, donde se le define en función del vínculo con Ulises, uno de los héroes griegos por antonomasia. Casandra es una figura menos popular, pese a que ocupa un lugar importante entre los troyanos como sacerdotisa. Su aparición en *La Ilíada* y en *La Odisea* se limita a algunos versos donde apenas es mencionada; en otros textos menos populares como *Las Troyanas* de Eurípides y en *La Orestíada* de Esquilo el desarrollo del personaje es más extenso.

En los textos canónicos, tanto Penélope como Casandra son mujeres que crecieron en familias cercanas al poder, sin embargo, a través de los sucesos que se desencadenan en Troya a partir del supuesto rapto de Helena y el inicio de una guerra que responde a fines económicos, ambas padecen las miserias de ésta y la destrucción de cuanto conocen. Pertener al grupo de vencedores o vencidos es indistinto para ellas. La guerra no les dará honor ni reconocimiento —aun en la muerte— porque es algo a lo que no tienen derecho, es algo que les imponen y las afecta de una manera distinta que a los hombres.

He indicado con anterioridad que *Sed de mar* y *Casandra* son obras que surgieron en países con culturas, historias, contextos políticos y lenguas diferentes, sin embargo en ambas se presenta un fenómeno de transcontextualización³ que permite identificar el orden simbólico androcéntrico y patriarcal que las escritoras cuestionan. Debo destacar que las

³ El término es de la teórica canadiense Linda Hutcheon y lo desarrolla en *A Theory of Parody*.

reescrituras que analizaré comparten algunas características pero cumplen con funciones distintas. Mientras que Esther Seligson obliga a una relectura total del mito con una sola modificación a la historia (el reencuentro entre Penélope y Ulises no se da, cuando él regresa a Ítaca, ella huye) y se concentra en la experiencia corporal derivada de la ausencia, Christa Wolf se embarca en un complejo proceso de desmitologización, tras haber realizado una profunda investigación sobre su personaje.

Por tratarse de una investigación del área de literatura comparada, analizaré estas reescrituras a partir de la transformación que las autoras proponen del texto canónico al plantear una historia alternativa a la oficial, la cual enfatiza aspectos que habían sido ignorados. Estas actualizaciones de mitos me parecen interesantes por diversos motivos que abordaré a lo largo de este texto, entre ellos, la forma en que las escritoras reelaboran la trama, el lugar protagónico que las mujeres ocupan —que obliga a considerar e incluir otras subjetividades— y, sobre todo, la transgresión que las escritoras hacen a los modelos arquetípicos de feminidad a través de la reconfiguración de los personajes femeninos.

El primer capítulo de esta investigación corresponde al marco teórico, en el cual asentaré las bases para la mitocrítica literaria feminista que será el eje de mi análisis. Esta mitocrítica literaria estará enfocada en observar la transformación simbólica que las autoras proponen y la manera en que modifican el texto canónico. Desde mi lectura, el feminismo posestructuralista aporta las herramientas teóricas idóneas para el análisis de las reescrituras, ya que ponen en crisis arquetipos sobre feminidad y masculinidad que han poblado el imaginario colectivo occidental —y por ende el discurso literario— así como conceptos que han servido para polarizar y cimentar los límites entre lo femenino y lo masculino, y por lo tanto sus simbolizaciones culturales.

El marco teórico está dividido en tres partes: en la primera presento algunas definiciones de mito, su función y abordo brevemente su estructura con base en el trabajo del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss. En este apartado he considerado fundamental enfatizar la función de la mitología como un discurso muy poderoso que simboliza la diferencia entre lo masculino y lo femenino.

Posteriormente, con la finalidad de situar a la reescritura en la tradición literaria, abordaré el concepto de transtextualidad introducido por Gérard Genette en su obra *Palimpsestos*. La noción de transtextualidad y sus diferentes formas (como hipertextualidad, intertextualidad, metatextualidad, etc.) me parecen particularmente útiles para comprender el proceso de significación en las reescrituras y analizarlas, ya que éstas sólo pueden entenderse a partir de sus vínculos con otros textos.

Para concluir la parte teórica, revisaré dos propuestas surgidas en el feminismo posestructuralista que considero imprescindibles para el análisis de las reescrituras. La primera es de la chilena Nelly Richard, quien se ha ocupado de cuestionar la reproducción y jerarquización de los signos de lo masculino y lo femenino. La otra vertiente de análisis se basa en el texto de Teresa de Lauretis, “Tecnologías del género”, en el cual, influida por el trabajo de Michel Foucault, se refiere a las tecnologías con las que el género se reproduce, entre ellas, la literatura. Así, haré algunos planteamientos en torno a la posibilidad de considerar estas reescrituras —en tanto que repiten modelos arquetípicos de otra manera— como un espacio de agencia.

He decidido retomar el ensayo de Teresa de Lauretis porque creo que pensar en los mitos y en la literatura como tecnologías del género posibilita una aproximación crítica feminista que exhibe uno de los cimientos del patriarcado. Si bien, la crítica literaria feminista se ha encargado de mostrar las diversas estrategias a través de las cuales la

literatura ha sido cómplice de la hegemonía patriarcal, me parece interesante explorar el discurso literario cuando está explícitamente vinculado con los mitos.

El segundo capítulo de esta investigación corresponde al análisis de *Sed de mar*, la propuesta de la escritora mexicana Esther Seligson, quien da un giro total al mito a partir de la reelaboración de uno de sus mitemas: la fidelidad. Este texto me parece especialmente atractivo por su estructura: Seligson escribe partes del diario de Penélope y cartas donde diversas voces se expresan: Euriclea, Telémaco, Ulises y la propia Penélope. La obra, además de estar centrada en la experiencia corporal derivada de la ausencia, se mueve en un campo semántico que constantemente alude al agua y por lo tanto a su contenido simbólico.

En el tercer capítulo analizaré *Cassandra* de Christa Wolf, la autora alemana más importante del siglo XX. En esta novela la autora reconstruye el desarrollo de la guerra que precede la caída de Troya desde la mirada de la pitonisa. Como en el resto de la obra de Wolf, en esta novela es tangible una preocupación por explorar los conflictos de las mujeres derivados del patriarcado, sus jerarquizaciones, así como de su exclusión sistemática del poder. El análisis que propongo de *Cassandra* está centrado en tres aspectos que me parecen particularmente productivos desde una lectura feminista: (i) el papel que se ha asignado al cuerpo de las mujeres en el patriarcado, que se exhibe con toda su crudeza durante la guerra, así como la aproximación a éste a través de la enfermedad (la epilepsia de Casandra juega un papel central y su cuerpo sirve como medio de expresión y resistencia que se mueve en un plano fuera de la racionalidad); (ii) el paralelismo que la escritora establece entre sí y la pitonisa en tanto comparten la obligación de alertar sobre los peligros que anticipan, pese al temor de no ser comprendidas (la formación marxista y feminista de Wolf es determinante en este aspecto) y (iii) una crítica a la figura del héroe como pilar del patriarcado y, naturalmente, de la guerra.

Una de las preguntas que me interesa responder con esta investigación es qué pudo haber motivado a las autoras a reescribir mitos que forman parte del canon literario. Asimismo, saber si los contextos históricos, políticos y culturales tan distintos en que Christa Wolf y Esther Seligson se desarrollaron marcaron una diferencia sustantiva en estos palimpsestos literarios, o bien, si independientemente a éstos se impuso una mirada que coincide en algo más que su necesidad de reescribir estas historias épicas de las que se desprenden arquetipos de feminidad.

Finalmente, con este trabajo me interesa exponer que estos textos literarios son una acción política feminista y forman parte de la búsqueda por desarticular los símbolos de la masculinidad. Estas novelas rechazan la mirada masculina como creadora de la subjetividad de las mujeres y afirman lo femenino al colocarlo en el centro de la narración. De ahí que desbordar los moldes que durante tanto tiempo han determinado y limitado las representaciones literarias de las mujeres sea imperativo o, en palabras de Adrienne Rich, un acto de supervivencia.

1. Mito y reescritura: mitocrítica feminista en textos literarios

Los personajes míticos desatan pasiones. Quizá ello explica por qué han sido reconfigurados en distintos contextos y momentos históricos al grado de parecer inagotables. Si bien durante varios siglos Aquiles, Ulises o Eneas —los héroes griegos por antonomasia y símbolos de masculinidad normativa occidental— atrajeron la mayoría de las miradas y fueron el centro de reflexión en diversas reescrituras, durante la década de los ochenta los personajes míticos femeninos se volvieron el eje de reflexiones en diferentes tradiciones literarias, sobre todo entre las escritoras: Esther Seligson, Christa Wolf, Margaret Atwood, Angela Carter, Grete Weil, Griselda Gámbaro, Lourdes Ortiz y María Zambrano son algunas de las autoras que integran esta larga lista.

Indudablemente el encuentro entre la actualización de mitos y la literatura de autoría femenina ha sido productivo. Los textos literarios que surgieron de éste revelan la confrontación del discurso mítico con una lectura hecha por mujeres que no se identifican con lo que éste dice sobre ellas, ni con los modelos de feminidad que les impone. Impulsadas por el deseo de autorrepresentarse, las escritoras se atrevieron a cuestionar estos modelos y ponerlos en crisis, es decir, en las reescrituras es tangible una ruptura entre las imágenes y características que el mito proyecta sobre lo femenino y la manera en que las mujeres lo hacen.

Al adueñarse de las figuras femeninas a través de un palimpsesto literario, las autoras complejizan y reflejan la perspectiva de las mujeres como sujetos históricos. Éstas se vuelven sujeto del discurso y tienen la posibilidad de interpretar el mundo. Debido a ello el cuestionamiento no se limita a las imágenes de lo femenino, la crítica a la estructura

patriarcal y a las estrategias que históricamente ha usado para conservar su hegemonía también es patente en estos textos.

En las actualizaciones de mitos que las escritoras proponen hay una afirmación y búsqueda de lo femenino, así como la necesidad de construir una historia que no limite a las mujeres a ser subalternas, por lo tanto, me parece fundamental hacer un análisis desde la crítica literaria feminista. En este primer apartado presento las bases teóricas que considero necesarias para una mitocrítica literaria feminista: comienzo con las definiciones de mito y la descripción de su estructura (esencial para la comprensión de sus reescrituras), posteriormente abordo el concepto de transtextualidad para explicar cómo surgen estos palimpsestos. Al final del capítulo me ocuparé de situar mi análisis en la crítica literaria feminista posestructuralista, particularmente en las dos vertientes que Nelly Richard y Teresa de Lauretis representan.

1.1 Mito: definiciones y función

*Practical living is impossible without a skeleton
of myths that establish values and meaning.
The myths of men have given their courage
both to live and love, and destroy and kill.*
E.R. Goodenough

La creación de mitos para ordenar la realidad a través de la palabra es una constante que se repite en todos los tiempos y sociedades; es posible afirmar incluso que no hay una ruptura significativa entre la disposición de las narraciones modernas y las mitologías antiguas. Los mitos siempre se han vinculado con aspectos trascendentales de la vida del ser humano y se relacionan con la contingencia que la caracteriza.

En el discurso mítico la realidad humana se articula de una manera particular, que si bien está alejada de fundamentos enteramente racionales, elabora una explicación del mundo que debe conocerse e interpretarse sin ser considerada inferior o imperfecta. Es un hecho que los discursos míticos y lógicos —más que contradecirse o excluirse— se complementan al integrar la capacidad mitopoyética y racional del ser humano.

El concepto de mito resulta complejo debido a las múltiples connotaciones con que se asocia. Si bien disponemos de incontables definiciones de éste, todas coinciden en que se trata de un relato cuya creación es intrínseca a la naturaleza del ser humano, que tiene como finalidad explicar cómo se creó la realidad, el mundo, la civilización y el orden que existe gracias a la intervención de los dioses o a las hazañas de seres sobrenaturales. El mito se desarrolla en una secuencia dramática cargada de múltiples significados y simbolismos que relata y explica el origen del mundo, así como aquellos acontecimientos que han definido al ser humano en su mortalidad y sociabilidad, es decir, como resultado de una serie de eventos que le enseñan aquello que lo constituye, lo relacionado con su existencia y forma de vivir.

El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo, el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total del cosmos, o solamente un fragmento. [...] Más aún, *el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales.*⁴

La interpretación del mundo que los mitos ofrecen es abiertamente religiosa — legitimada, por tanto, mediante la intervención de los dioses—, ésta confirma valores y normas sociales. Asimismo proyecta modelos de comportamiento, modos de organización y percepción. Los mitos abordan fuentes de conflicto y tensión en el orden social, así como la

⁴ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Luis Gil (trad.), Labor, Barcelona, 1983, pp. 18 y 19. (Cursivas mías)

contingencia permanente que caracteriza la vida humana ante la imposibilidad de controlar el destino o entender el mundo.

Lluís Duch afirma en *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica* que una de funciones más importantes de los mitos es fundamentar y legitimar las relaciones o instituciones que regulan la vida en sociedad. Los mitos establecen el modelo de todo aquello que se debe pensar y hacer; a su vez dan un fundamento ontológico a la existencia y proveen de contenido ideológico una forma sacra de comportamiento. Los mitos dan estructura a la sociedad, por ello, a través de la mitología se ha elaborado la diferencia entre lo masculino y lo femenino; se han legitimado jerarquías, funciones y el espacio que corresponde a cada uno y su papel en la sociedad. Los mitos son la base de una lógica cultural construida a partir de la diferencia sexual: el género. Su fundamento religioso y la repetición —no sólo como narrativa, sino también como representación— contribuyeron a que el género se confundiera con algo inherente a la naturaleza de cada sexo. La consolidación de arquetipos masculinos y femeninos es ejemplo de ello.

El discurso literario ha replicado estos arquetipos continuamente hasta convertirse en un mecanismo poderoso de construcción y reproducción del género. Una prueba de ello son los límites de la representación femenina presentes en el canon durante varios siglos: imágenes limitadas al binomio bondad-maldad, construidas a la sombra de los héroes, carentes de cuerpo sensual si aspiraban a la virtud (la oposición que se observa en *La Odisea* entre Penélope y Clitemnestra es un buen ejemplo), es decir, proyecciones que borraban la multiplicidad de identidades femeninas.

En *Prometeo: el mito del héroe del progreso* David García Pérez equipara la creación de mitos con la génesis de la cultura, ya que de ésta se deriva la capacidad de nombrar las cosas y a partir del lenguaje es posible crear símbolos para articular el

desarrollo cultural. García Pérez considera a los mitos como el antecedente de la estructura religiosa, ya que justifican hechos que están explicados a nivel metafísico; la religión y la filosofía nacieron a partir de una reflexión de origen mitológico en torno a un aspecto físico o natural, por ello, los mitos no sólo se han utilizado para legitimar guerras, civilizaciones, discursos religiosos, políticos o históricos, sino también pueden considerarse como parte de la historia de las ideas.

Debido a su función pedagógica, los mitos se han heredado incesantemente. En la antigüedad griega los poetas tenían la función de transmitirlos al pueblo y a estos relatos se les atribuía un origen divino porque se creía que un dios se expresaba a través de la palabra del poeta. En la tradición clásica los mitos estaban vinculados con la oralidad y se construyeron con base en cuentos populares y leyendas: Homero y Hesíodo fueron los primeros poetas en ocuparse de ordenar la multiplicidad de relatos que circulaban. En la cultura griega los mitos eran la narración que posteriormente sería la base del pensamiento religioso, ya que las materialidades que definían a los dioses —por ejemplo, el rayo en Zeus— se convirtieron en elementos cargados de significado que se integraron paulatinamente a conceptos colectivos de una cultura, estructurando el orden simbólico que aún rige en occidente.

Indudablemente los mitos juegan un papel fundamental en la creación del orden simbólico de las sociedades, por lo tanto, tienen efectos en el imaginario que se traducen en lo material, como ha indicado Marta Lamas, siguiendo a Lévi-Strauss:

La sorprendente variedad de los fenómenos culturales puede ser comprendida a partir de códigos e intercambios. Las unidades del discurso cultural son creadas por el principio de oposición binaria y unos cuantos principios subyacen en las reglas de acuerdo con las cuales se combinan esas unidades

para dar lugar a los productos culturales existentes: mitos, reglas de matrimonio, arreglos totémicos, etcétera.⁵

Desde el estructuralismo, el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss propuso un método de análisis que aportó una perspectiva novedosa en el estudio de los mitos al considerar que antes de investigar su función social era necesario identificar y sistematizar las características que comparten pese a sus diferencias. Para Lévi-Strauss los mitos eran un medio de expresión autónomo que no posee un carácter místico o sagrado en sí mismo, por lo tanto, debía despojarse de toda influencia religiosa para ser estudiado; este acercamiento permitió revalorar elementos en su estructura lógica y narrativa.

Si bien, en el pensamiento de Lévi-Strauss la influencia del marxismo, el psicoanálisis y principalmente la herencia ideológica y metodológica de Émile Durkheim⁶ fueron determinantes, el contacto con Roman Jakobson —quien lo acercó al trabajo iniciado por Saussure, Hjelmslev y los formalistas rusos— influyó notablemente en el desarrollo de su teoría. Ya que para el antropólogo francés los mitos son un modo de comunicación humana, reconoció en la lingüística estructural un modelo idóneo para su análisis y basó su sistema de interpretación en asociaciones y oposiciones: dioses/seres humanos, vida/muerte, masculino/femenino, etcétera.

El método de análisis de mitos que Lévi-Strauss propuso, partía de principios tomados de la lingüística estructural, por lo que consideró al mito un sistema cerrado en sí mismo —al igual que la unidad lingüística— constituido por mitemas (o unidades

⁵ Marta Lamas, “Usos y dificultades de la categoría género”, en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 1996, pp. 336 y 337

⁶ Aunque parezca contradictorio en *Las formas elementales de la vida religiosa* Émile Durkheim no da un lugar primordial a los mitos, pero les atribuye las siguientes características: son esencialmente religiosos, están vinculados con los ritos, son representaciones colectivas, contradictorias y confusas, que en vez de aclarar el mundo, lo ocultan.

constitutivas) que poseen una configuración semejante a los fonemas, morfemas y semantemas que estructuran la lengua, sólo que con una complejidad más elevada que posibilita diferentes relaciones.

Como toda entidad lingüística, el mito está formado por unidades constitutivas; estas unidades constitutivas implican la presencia de aquellas que normalmente intervienen en la estructura de la lengua, a saber, los fonemas, morfemas y semantemas. Pero ellas tienen con estos últimos la relación que los semantemas guardan con los morfemas y que estos guardan con los fonemas. Cada forma difiere de la precedente por un grado más alto de complejidad. Por esta razón, a los elementos propios del mito (que son los más complejos de todos) los llamaremos: unidades constitutivas mayores.⁷

Para el estudio estructuralista de los mitos era necesario aislar los mitemas mediante el análisis independiente de cada mito. Cada mitema poseería una de las relaciones que conforman el mito en su totalidad, por lo que, desde esta perspectiva, la función significativa de cada uno de éstos sólo se manifiesta a través de su combinación con el resto.

Una de las características más notables de la teoría de Lévi-Strauss es que consideró innecesario el hallazgo de la versión primera o “auténtica” de los mitos porque los concibe como el conjunto de todas sus versiones, ya que “el mito sigue siendo mientras se perciba como tal”.⁸ Así, el mito no sólo se muestra polisémico sino también inacabado, en construcción constante, por ello es posible añadirle nuevos elementos y transformarlo. En diferentes periodos y espacios los mitos se han actualizado en función de las variables que surgen en cada sociedad y época, sin embargo, su reescritura no siempre ha sido explícita debido a que el discurso mítico aparece como una estructura instalada más allá de lo consciente.

Todas las creaciones literarias, filosóficas, jurídicas y lógicas que irán surgiendo en el transcurso de los tiempos se hallarán predeterminadas, negativa o positivamente, por una «profundidad mítica», la cual no constituye un punto de partida que se haya superado (o que se deba superar), sino una

⁷ Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Eliseo Verón (trad.), Barcelona, Paidós, 1992, p. 233.

⁸ *Ibid.*, p. 239.

atmósfera real, pero imprecisa, que con frecuencia adopta una forma *inconsciente*, ancestral, no directamente tematizada ni tematizable, en todo el pensamiento y en todo el resto de actividades del ser humano.⁹

Las novelas que analizo en esta investigación son actualizaciones explícitas de los mitos que abordan, es decir, son lo que Gérard Genette denominó un palimpsesto literario. Por lo tanto, la comprensión de la estructura de estos textos requiere entrar en el terreno de la transtextualidad.

1.2 Reescritura y transtextualidad

Como he afirmado antes, la actualización de mitos y la reescritura de obras canónicas ha sido un ejercicio literario constante, de éste han surgido textos que plasman transformaciones culturales y las inquietudes de sujetos situados en diversos contextos históricos y políticos, quienes, a partir de una narración existente, articulan su propio relato, ya sea modificando la acción del mismo y/o dando voz a personajes subalternos. Para entender cómo funciona la transmisión y evolución de los mitos en la literatura es fundamental definir sus características estructurales y conceptos relacionados con la transtextualidad e intertextualidad literaria (de Gérard Genette y Julia Kristeva respectivamente), los cuales han sido objeto de estudio de diversos teóricos debido a las posibilidades de interpretación que ofrecen.

En oposición a los formalistas, que interpretaron la obra literaria como sistema autónomo, los teóricos de la intertextualidad no la estudiaron como un todo cerrado, autosuficiente y con un significado fijo, sino como un discurso atravesado por redes textuales diversas que se elabora a través de su relación con otros, es decir, mediante el

⁹ Lluís Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, Francesca Babí i Poca, Domingo Cía Lamana (trads), 2ª edición, Barcelona, Herder, 2002, p. 46.

diálogo entre una serie de sistemas de significación que entran en conflicto. El signo literario se presenta como producto de influencias sociales e ideológicas y el proceso intertextual como la apropiación de las obras que le preceden.

Los conceptos de intertextualidad y transtextualidad se volvieron controversiales entre los teóricos literarios durante la segunda mitad del siglo XX. Si bien, desde la perspectiva de algunos, éstos no hacían más que nombrar de otra manera los estudios tradicionales de fuentes e influencias, otros consideraron que su uso permitía caracterizar épocas y abría nuevas pautas de investigación.

A este propósito, Julia Kristeva introdujo el término de intertextualidad en un artículo titulado “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” publicado en 1967. La teórica francesa desarrolló este concepto como una extensión de los postulados teóricos de Mijaíl Bajtín que hacían énfasis en el carácter dialógico del texto, es decir, en la presencia de voces propias, ajenas y colectivas que lo conforman. Bajtín identificó dos tipos de discurso literario: el monológico, una voz solitaria de autoridad del autor épico, y el dialógico, la polifonía del sujeto colectivo que habla con la voz de los oprimidos en una tradición popular.

Kristeva definió la intertextualidad como un fenómeno situado entre la apropiación y la influencia de textos anteriores que va más allá de la cita, el pastiche, la imitación o el plagio; es decir, como la relación que existe entre un texto y aquellos que le preceden, la cual puede darse a través de la alusión o una referencia más abierta al texto con el que dialoga. Para Kristeva el texto es un mosaico de citas que funciona a su vez como intertexto de un nuevo espacio discursivo.

Herederero del trabajo de Julia Kristeva, Gérard Genette elaboró una terminología para el estudio de las relaciones entre textos en *Palimpsestos*, uno de sus trabajos teóricos

más importantes. En éste afirma que el objeto de la poética es la transtextualidad (también llamada trascendencia textual del texto) en oposición a la crítica, que se ocupa de la obra en su singularidad. En la clasificación que Genette propuso, la transtextualidad incluye los siguientes cinco tipos de relaciones, enumerados por él en orden creciente de abstracción, implicación y globalidad:

1. *Intertextualidad*. Genette conceptualiza la intertextualidad de manera más restrictiva que Julia Kristeva al definirla como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.¹⁰ Así, la intertextualidad puede presentarse de diferentes maneras, siendo la cita su forma más explícita y literal; el plagio, una copia literal pero no declarada del texto referido y la alusión, un enunciado cuya comprensión supone la percepción de la presencia de otro al que remite, es decir, su intertexto.
2. *Paratextualidad*. Se refiere a la relación que el texto mantiene con su paratexto (título, subtítulo, intertítulo, prefacio, epílogo, advertencia, prólogo, notas al margen, pie de página, epígrafes, ilustraciones etc.) y con otras señales accesorias autógrafas o alógrafas que construyen el entorno del texto.
3. *Metatextualidad*. Es la relación crítica, también llamada comentario, que une un texto a otro que habla de él sin citarlo o nombrarlo.
4. *Hipertextualidad*. Este concepto es el objeto de estudio de Genette en *Palimpsestos*; lo define como toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario, sino más bien, a través de una operación transformadora. Así, el hipertexto es un texto en segundo grado que deriva de otro anterior por transformación (por ejemplo, a través de la

¹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestos*, Taurus, Barcelona, 1989, p. 10.

transposición de esquemas de acción o de relación de personajes en un contexto distinto) o imitación. Para eludir el problema de la hermenéutica literaria, Genette limita el concepto de hipertextualidad a la relación declarada entre textos y con ello hace más práctico su estudio. Utilizando los conceptos de Genette, la relación entre la *Iliada* y *Sed de mar* podría ser ejemplificada con el siguiente cuadro:

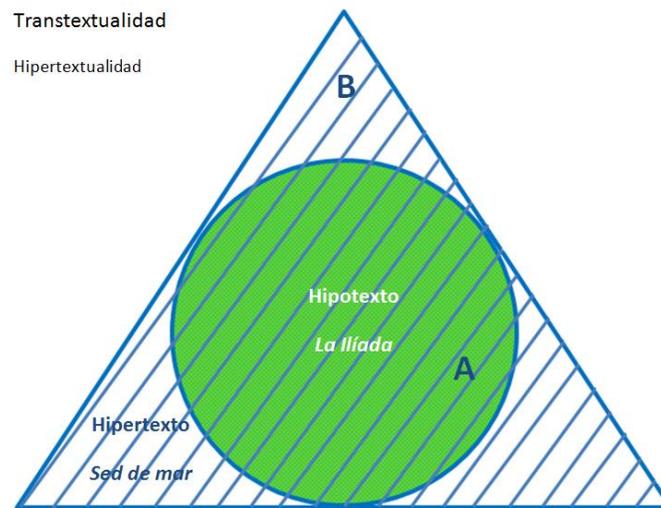


Figura 1. Relación de hipertextualidad entre dos textos.¹¹

5. *Architextualidad*. También llamada literariedad de la literatura, se refiere al conjunto de categorías generales o trascendentes del que depende cada texto en singular, como el tipo de discurso, los modos de enunciación o el género literario al que pertenece. Si bien, esta relación es de pura pertenencia taxonómica y por lo general muda, en ocasiones se articula en una mención paratextual que acompaña al título de la obra.

¹¹ El texto A, *La Iliada*, es el hipotexto del que se desprende *Sed de mar* (texto B). Si bien *Sed de mar* es una novela que posee estructura propia (retoma algunos esquemas de acción y modifica otros), está escrita sobre otro texto del cual extrae relaciones entre personajes.

Es importante considerar que los cinco tipos de relaciones transtextuales descritos por Genette mantienen vínculos recíprocos y se comunican entre sí, por ejemplo, la architextualidad genérica se constituye históricamente, la mayoría de las veces por imitación; la pertenencia architextual por señalamientos paratextuales; el prólogo, puede tener la forma de comentario, etc. Asimismo, la hipertextualidad como clase de obras puede considerarse un architexto genérico o transgenérico, es decir:

Una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el travestimiento y que atraviesa otros —probablemente todos los otros—: algunas epopeyas como *La Eneida*, algunas novelas como *Ulysses*, algunas tragedias o comedias como *Phèare* o *Amphitrion*, algunos poemas líricos como *Booz endormi*, etc., pertenecen a la vez a la clase reconocida de su género oficial y a la clase, desconocida, de los hipertextos.¹²

Bajo el esquema de Genette, las reescrituras de mitos forman parte de esta architextualidad genérica llamada hipertextualidad, es decir, se constituirían como hipertextos de las obras clásicas por transformación, en la cual se extraen esquemas de acción y relación entre personajes. Si bien las relaciones hipertextuales se expresan en diferentes grados y de manera particular en cada obra, en las reescrituras de mitos clásicos el hipotexto no sólo es patente, sino que su presencia es necesaria para significar al nuevo texto, por ello su conocimiento previo por parte del lector es imprescindible para comprender la intención de la obra.

Debo agregar que, por lo general, las actualizaciones del mito no lo recrean en su totalidad; los escritores, basados en el texto hegemónico y/o en apócrifos, seleccionan algunos de sus mitemas a partir de los cuales reescriben el mito dándole un nuevo matiz que en ocasiones altera por completo su significado. En estas actualizaciones es muy frecuente que algunos de los mitemas se engrandezcan a tal grado que eclipsen a los demás,

¹² Genette, *op. cit.*, p. 18.

de tal modo que se vuelven el rasgo que los identifica (por ejemplo, el infanticidio en Medea, la “maldad” en Clitemnestra o la virtud en Penélope).

Desde mi perspectiva, la exageración de ciertos mitemas y el valor que se les atribuye, están relacionados con la función estructurante y pedagógica del mito, determinada por los discursos de poder. Es claro que la elección de éstos ha garantizado la estabilidad del patriarcado y correspondido a sus intereses. No es casual que los mitemas que se han recreado una y otra vez son los que asocian lo femenino con la maldad o aquellos que propician la subordinación de las mujeres y el dominio de sus cuerpos.

Las actualizaciones de mitos que las escritoras proponen, retoman mitemas diferentes a los que habían sido abordados anteriormente, por lo tanto, opera una transformación distinta a la de reescrituras anteriores, con las que ponen distancia. Al reconocer en los mitos una herramienta política poderosa, las autoras propusieron en sus reescrituras un tratamiento de mitemas que buscó articular de otro modo la experiencia femenina; así, el tratamiento que dieron a los mitemas elegidos desbordó los arquetipos creados en torno a la feminidad y las mujeres crearon imágenes propias, ya no modelos ideales, sino la representación de otras posibilidades.

1.3 Crítica literaria en el feminismo posestructuralista¹³

El feminismo tal como lo conocemos ahora, con sus distintas corrientes y matices, se ha articulado en los últimos cincuenta años, en los cuales, sus objetos de estudio, demandas y

¹³Para el concepto de “teoría literaria feminista posestructuralista” véase Nattie Golubov, *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México, 2012: “La teoría literaria feminista posestructuralista interpreta a las obras literarias como textos sin fronteras claras donde *se produce* el género: sus significados derivan de y se articulan con los discursos disponibles en el momento histórico de su producción y con el entramado discursivo disponible en el momento de su recepción” (p. 72).

herramientas teóricas han variado y evolucionado en diversas vertientes. El feminismo de los años sesenta, conocido también como de la segunda ola, fue el punto de partida de la crítica feminista. Durante ese periodo comenzaron a plantearse las preguntas y bases teóricas de un pensamiento que evolucionaría hasta el feminismo posestructuralista, al cual pertenecen las dos propuestas que me interesa exponer en este apartado: “Teoría feminista y crítica a la representación” de Nelly Richard y “La tecnología del género” de Teresa de Lauretis.

Es innegable que el feminismo es un eje fundamental del pensamiento crítico contemporáneo, su contacto con diferentes disciplinas ha resultado particularmente estimulante para la producción de conocimiento. Los estudios literarios, por ejemplo, diversificaron sus perspectivas de análisis de manera acelerada en los últimos cuarenta años gracias al cruce con éste. Una de las tareas más importantes de la crítica literaria feminista ha sido trazar una historia literaria que reconozca los aportes y la participación de las mujeres, es decir, la búsqueda de una genealogía que permita a las escritoras identificarse con sus predecesoras, establecer un diálogo con ellas y observar el tratamiento temático en diferentes momentos históricos.

El aporte de la teoría literaria feminista a los estudios literarios es considerable: ha estimulado la incorporación de nuevas herramientas de análisis como los conceptos de género e interseccionalidad, el rescate y lectura de autoras olvidadas o poco estudiadas, así como la relectura y revisión crítica del canon literario. Este ejercicio ha tenido su equivalente en el trabajo de las escritoras, quienes han cuestionado el canon utilizando sus propias estrategias, reconfigurando personajes, reescribiendo mitos, cuentos populares, cuentos de hadas, historias bíblicas, historias de princesas y aquellos relatos que han considerado influyentes en la construcción de determinadas identidades femeninas.

Si bien la reescritura de estas narrativas es una revisión literaria del canon, estos textos también forman parte de un objeto de estudio propio que critica el androcentrismo y desborda los arquetipos femeninos. Una de las características más interesantes de estos palimpsestos literarios es el lugar donde las autoras han tenido que situarse para crearlos, me refiero a que miran hacia atrás para elaborar el pasado y reformularlo, para que deje de encadenarlas a determinados modelos y esquemas (como si fuese un ejercicio de psicoanálisis), y al mismo tiempo miran hacia adelante, adueñándose del poder interpretativo, proyectando sus propios deseos y experiencias.

He indicado anteriormente que la fuerza estructurante y pedagógica de los mitos reside en su contenido simbólico, por lo tanto, su reescritura opera en este mismo nivel, es decir, excede la representación. La crítica a la estructura simbólica que sustenta la hegemonía del patriarcado ha sido objeto de estudio de las feministas posestructuralistas, cuyas propuestas me parecen pertinentes para el análisis de la reescritura de mitos.

1.3.1 Crítica de la representación

Indudablemente los logros del feminismo de la segunda ola fueron muy importantes para mejorar la vida de las mujeres, sin embargo, aún estaba pendiente cuestionar la base de la opresión, es decir, sus fundamentos ideológicos, culturales y simbólicos, así como la lógica de identidad masculino-femenino que sostiene la estructura patriarcal. Este cuestionamiento fue el punto de partida del pensamiento feminista posterior.

En la década de los ochenta la crítica cultural incorporó a su análisis las relaciones horizontales de poder, prestando atención a aquellas prácticas y discursos que respaldan la jerarquía social basada en la diferencia sexual. Muchas feministas dedicaron su trabajo al

análisis y deconstrucción del entramado cultural y simbólico que ha sustentado la hegemonía del patriarcado. Una de las autoras interesadas en el análisis y “desmontaje” de los aparatos simbólicos es la chilena Nelly Richard, cuya propuesta me parece productiva porque reconoce en la literatura y en la crítica literaria herramientas políticas útiles para esta labor.

En “Teoría feminista y crítica de la representación”¹⁴ Richard ubica al feminismo y a la posmodernidad como discursos interrelacionados sin dejar de señalar la multiplicidad de vertientes que los caracterizan; asimismo enfatiza tres hipótesis que definen a la posmodernidad y considera a su vez ejes de la reflexión que propone: (i) la posmodernidad puede entenderse como resultado y agente de una crisis de autoridad que rompió con los referentes totalizadores de la modernidad, por lo tanto cuestiona las jerarquías de poder basadas en la supuesta permanencia de la superioridad de ciertos valores; (ii) la posmodernidad confronta los modelos de historia y sociedad que se presentan como globalizadores y que han surgido de claves de interpretación monológicas y unívocas y (iii) la posmodernidad descalifica la omnipotencia del metasujeto de la modernidad (racional y trascendental) al cuestionar la idea de conciencia centrada y unitaria. Este sujeto moderno es confrontado con otro plural y fragmentado.

Bajo estas premisas, Richard sitúa al “discurso posmoderno como zona de trizadura de las legitimaciones de saber y dominio hasta entonces vigentes, y el discurso neofeminista o postfeminista como crítica al tramado de representaciones que sustenta el dispositivo sociosimbólico de la autoridad masculina-dominante”¹⁵. Este cruce entre

¹⁴ Nelly Richard presentó esta ponencia en 1987, en el marco del seminario “Modernidad, Postmodernidad: un debate en curso”.

¹⁵ Nelly Richard, “Teoría feminista y crítica de la representación” en *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zedgers, 1993, p. 62.

feminismo y posmodernidad es el centro del análisis de Richard, ya que abre una brecha desde la cual es posible construir una crítica que explora la base simbólica del patriarcado y permite identificar los múltiples discursos que garantizan su estabilidad.

Para Nelly Richard las propuestas más agudas del feminismo se han elaborado en el contexto posestructuralista, éstas han puesto en crisis tanto la representación de lo masculino como sus símbolos de poder y autoridad. Esta crítica de la representación parte del supuesto que la realidad no es inmediatez, sino efecto de significación, es decir, un montaje que resulta de un proceso de categorización que segmenta y construye un sistema de signos que moldean la percepción, por lo tanto, la tarea de esta crítica es desnaturalizar sus códigos y jerarquías.

La crítica de la representación pasa por el examen y desmontaje de los códigos de la estructuración material y simbólica del sentido, operando sobre las formas de reglamentación social de la producción significativa y sobre los compromisos ideológicos que estas formas respetan o traicionan. De ahí que el pensamiento feminista más radical —sea a nivel de la crítica literaria, de la producción artística o de la crítica social— concentra su atención en las *técnicas discursivas y soportes institucionales de fabricación y circulación del sentido*, en cuanto son ellos los que materialmente vinculan las ideologías, permiten las manipulaciones de poder y toleran los abusos de autoridad.¹⁶

Me parece significativo el énfasis que Richard pone en la función de la crítica literaria, de la producción artística y de la crítica social como expresión del pensamiento feminista más radical. Las reescrituras de textos canónicos se sitúan justamente como un desmontaje de códigos de estructuración a los que Richard se refiere, ya que cuestionan el aparato simbólico que ha sustentado la hegemonía patriarcal a un nivel profundo: presentan su propio discurso y al mismo tiempo se erigen como crítica a los mitos y a las estructuras que éstos proyectan. En estos palimpsestos literarios, las escritoras rebaten las narrativas de los autores canónicos y cuestionan sus representaciones sobre la masculinidad y feminidad que, durante siglos, han servido como soporte del patriarcado.

¹⁶ *Ibid.*, p. 65. (Las cursivas son mías).

Una teoría feminista empeñada en cuestionar el entramado ideológico-cultural de las representaciones patriarcales, no puede sino detenerse en analizar el detalle de *cómo* el discurso de la cultura dominante va codificando los lugares y funciones reservados en su interior para un sujeto funcional a su dominio. Cualquier pregunta referida al rol de la mujer en el universo de la producción socio-simbólica debe necesariamente pasar por una reflexión sobre la red *situacional y posicional* de los efectos de la subjetividad que distribuyen y controlan las ideologías sexuales a lo largo y a lo ancho de su red de mensajes y comunicaciones.¹⁷

La postura que Richard asume frente al esencialismo en “Teoría feminista y crítica de la representación” es coherente con el resto de su discurso. Desde su lectura la producción artística feminista posmoderna propone un rechazo a los modelos de feminidad, no sólo de aquellos generados desde el androcentrismo, sino también de aquellos que surjan desde “lo femenino”, los cuales estarían tan limitados como los ya existentes y se volverían la imposición de una subjetividad incapaz de articular otras perspectivas y diferencias.

Las teóricas o las artistas feministas interesadas en el debate posmodernista no están preocupadas de construir un nuevo modelo de “identidad” femenina (modelo según el cual la femineidad sería un valor fijo o un contenido predefinido: una positividad segura), ya que dicha preocupación seguiría asociada a una filosofía confiada en las esencias-verdades, y desmentiría el tono post-metafísico de la nueva búsqueda. Se aplican más bien a la deconstrucción de las imágenes-convenciones de femineidad que el discurso de la representación sexual ha ido patriarcalizando, desconjugando para ello las marcas enunciativas y comunicativas que traman su espectáculo.¹⁸

La deconstrucción de las convenciones de feminidad son el terreno donde se mueven las reescrituras, éstas no proyectan un modelo de feminidad, se ocupan de cuestionar los anteriores mediante la actualización del mito. Así, las posibilidades de representación no son fijas, hay espacio para el ensayo, para los fragmentos, para sujetos que se transforman. Los personajes femeninos que las escritoras crearon no se presentan como modelos fijos o seguros que coloquen a las mujeres en una posición esencializada o atrapadas en un lado del binomio; como expondré más adelante, son representaciones femeninas con diversos matices que se construyen y reconstruyen.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Id.*

1.3.2 El mito como tecnología del género y su reescritura como posibilidad de agencia

Pese a la dificultad que implica la traducción del término “género” a las lenguas romances, en las últimas décadas su uso se ha institucionalizado en la academia. Sin duda, este concepto fue fundamental para el desarrollo del pensamiento feminista, particularmente durante las décadas de los setenta y ochenta. Uno de los ensayos más conocidos de este periodo es “El género: una categoría útil para el análisis histórico” (1986) de la historiadora estadounidense Joan Scott, en el cual revisa los usos y perspectivas desde las cuales se ha abordado el término género y hace una crítica al lugar marginal que ha ocupado en los estudios históricos.

Scott propone un concepto de género que enfatiza su carácter relacional y su función primaria en la articulación de relaciones de poder. A su vez, reconoce la importancia del espacio simbólico, ya que, desde su perspectiva, la hegemonía masculina se ha perpetuado a través de éste. Para la historiadora estadounidense la posibilidad de explicar las asociaciones de la masculinidad con el poder a través del análisis de los sistemas simbólicos implica abrir un espacio para la agencia. Esta idea me parece particularmente pertinente y productiva para el análisis que propongo en esta investigación.

El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder. *Los cambios en la organización de las relaciones sociales corresponden siempre a cambios en las representaciones de poder, pero la dirección del cambio no es necesariamente en un solo sentido.*¹⁹

Para Scott, hay cuatro elementos interrelacionados que conforman al género: (i) los símbolos culturales disponibles que evocan representaciones múltiples (como los modelos

¹⁹ Joan Wallace Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Lamas, Marta (comp.), 2ª reimpresión, México, UNAM (PUEG), 2000, p. 289. (Las cursivas son mías).

de Eva o María en la tradición judeocristiana occidental), así como la variedad de mitos que circulan en cada cultura; (ii) los conceptos normativos que manifiestan la interpretación del significado de los símbolos para limitar sus posibilidades metafóricas, los cuales se hacen extensivos al resto de los discursos culturales; (iii) instituciones y organizaciones sociales y (iv) la identidad subjetiva.

Aunque es claro que estos cuatro elementos operan en conjunto, me interesa ahondar brevemente en los dos primeros incisos. Scott reconoce la relación entre mito y género, que si bien, podría parecer una inferencia obvia a partir de los estudios antropológicos o mitológicos (cuando enlistan, entre las funciones de los mitos, legitimar, ordenar y fundamentar la vida en sociedad), ésta no había sido expresada en esos términos. Repensar los mitos a la luz de la relación de género y poder, implica reconocer que éstos no sólo construyen la jerarquía imaginaria entre lo mortal y lo divino, sino también determinan el espacio simbólico que subyace a las estructuras horizontales de poder.

El segundo elemento de la definición de Scott me parece la más sugerente en relación con las actualizaciones de mitos, ya que éstas dan cuenta de la intención de contener su significado, así como de limitar sus posibilidades metafóricas y, paradójicamente, también es posible observar su transformación. Pensar en las reescrituras como un intento por cuestionar los conceptos normativos permite situarlas en la disputa por el poder interpretativo, ya que atentan contra la univocidad del significado de lo masculino y lo femenino, ponen en crisis los símbolos de poder y autoridad, asimismo, rechazan la univocidad de los conceptos normativos que se desprenden de interpretaciones únicas, apelando a la polisemia de los símbolos y a su historicidad.

(Las) declaraciones normativas dependen del rechazo o represión de posibilidades alternativas y, a veces, tienen lugar disputas abiertas sobre las mismas [...]. Sin embargo, la posición que emerge

como predominante es expuesta como la única posible. La historia subsiguiente se escribe como si esas posiciones normativas fueran producto del consenso social más bien que del conflicto.²⁰

Existe una similitud interesante entre la disputa por el poder interpretativo que Scott describe y la producción de estos palimpsestos literarios, ¿no es acaso cada mito un ejemplo de la manipulación del significado a través de la interpretación que se impone de éstos? La desaparición de ciertos mitemas y la exaltación de otros se pueden entender en esta lógica que busca imponer una versión unívoca del mito y anular sus excesos, reproduciendo y legitimando determinada estructura de poder. Los mitemas que desaparecen representan posibilidades silenciadas, desplazadas, que guardan interpretaciones potenciales.

Una de las conclusiones más interesantes del ensayo de Scott es la necesidad de repensar el poder. Al igual que muchas feministas, retoma una de las propuestas de Michel Foucault para concebir un espacio para la agencia.

Necesitamos sustituir la noción de que el poder social está unificado, es coherente y se encuentra centralizado, por algo similar al concepto de poder en Foucault, que se identifica con constelaciones desiguales, constituidas discursivamente como “campos de fuerza” sociales. Dentro de esos procesos y estructuras, hay un lugar para un concepto de agencia humana como intento (al menos parcialmente racional) de construir una identidad, una vida, un entramado de relaciones, una sociedad con ciertos límites y con un lenguaje, lenguaje conceptual que a la vez establece fronteras y contiene la posibilidad de negación, resistencia, reinterpretación y el juego de la invención e imaginación metafórica.²¹

Si he comenzado este apartado con la reflexión en torno a la relación de género y mito de Joan Scott es porque lo encuentro idóneo como preámbulo al trabajo de Teresa de Lauretis. Influida por la idea de las “tecnologías del sexo” de Michel Foucault y retomando algunos de los argumentos que ya había planteado en *Alice doesn't*, publicó *Technologies of Gender* en 1987. Si bien, de Lauretis y Scott comparten el interés por articular una crítica de las

²⁰ *Ibid.*, pp. 289 y 290.

²¹ *Ibid.*, pp. 287 y 288.

estructuras simbólicas que sostienen al patriarcado y por la búsqueda de un espacio para la agencia y la resistencia, de Lauretis enfoca su análisis hacia aquellos discursos que nos introducen en el género y que no pueden ser articulados en términos de diferencia sexual.

El primer ensayo, “The Technology of Gender”, comienza con una idea provocadora a partir de la cual desarrolla el resto de la argumentación: aunque el término género ha servido para sustentar el trabajo feminista y su institucionalización (gracias a su supuesta neutralidad y objetividad como ya había anotado Joan Scott), seguir concibiéndolo en términos de diferencia sexual es una barrera epistemológica y, por lo tanto, un impedimento para el desarrollo del pensamiento feminista por dos motivos:

- 1) Pensar el género como diferencia sexual mantiene al feminismo atado a los términos del patriarcado, ya que la diferencia (en su sentido más abstracto, de *différance*) se plantea como diferencia de lo femenino frente a lo masculino. Esto restringe al pensamiento feminista a una oposición sexual universal (y por tanto esencialista) que impide identificar las diferencias entre las mujeres; en la lógica de este razonamiento todas seríamos tan sólo una reproducción de los modelos arquetípicos disponibles en el imaginario patriarcal.
- 2) Esta concepción retiene el potencial epistemológico feminista más radical, ya que impide concebir un sujeto que se ha constituido en el género no sólo por la diferencia sexual, sino también en el lenguaje y atravesado por otros discursos (las representaciones culturales, la clase, la raza, etc.) que con sus cruces producen un sujeto múltiple y contradictorio.

Con estas líneas argumentales, de Lauretis plantea la necesidad de pensar el feminismo desde otras perspectivas abiertas al análisis y a la deconstrucción de otros discursos que no giren en torno a la diferencia sexual. Se hace imprescindible entonces proponer una

definición de género no tan ligada a ésta, la cual lo considere, sobre todo, un efecto del lenguaje y otras prácticas y tecnologías sociales, es decir, de las tecnologías del género.

Like sexuality, we might say, gender is not a property of bodies or something originally existent in human beings, but “the set of effects produced in bodies, behaviors, and social relations” in Foucault words, by the development of “a complex political technology”. But it must be said first off, and hence the title of this essay, that to think of gender as the product and the process of a number of social technologies, of techno-social or bio-medical apparatus, is to have already gone beyond Foucault, for his critical understanding of the technology of sex did not take into account its differential solicitation of male and female subjects, and by ignoring the conflicting investments of men and women in the discourses and practices of sexuality, Foucault’s theory, in fact, excludes, though it does not preclude, the consideration of gender.²²

Teresa de Lauretis desarrolla su ensayo a partir de cuatro proposiciones: (i) el género es una representación que tiene efectos en lo real; (ii) la representación del género es su construcción, ésta se puede rastrear en la historia del arte y la cultura; (iii) la construcción del género es tan efectiva ahora como en épocas pasadas y (iv) la construcción del género es vulnerable a su deconstrucción. Con base en estos argumentos es posible ubicar a la literatura y a los mitos en medio de este juego de representación y construcción del género, en el cual, como desarrollaré más adelante, hay espacio para la agencia.

Me interesa retomar la noción de género como representación²³ porque a través de ésta es más evidente su vínculo con los mitos y el discurso literario. Como han señalado algunas teóricas literarias feministas (como Kate Millet, o Joanna Russ) la representación del género en la literatura se ha manifestado a través de diferentes estrategias: ya sea a través de la construcción de narrativas que proponen modelos de lo masculino y lo femenino, ya sea con la ausencia de figuras femeninas centrales en las grandes narrativas y,

²² Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University, 1987, p. 3.

²³ Para el concepto de “representación” véase Robert Mckee, Irwin, y Mónica Szurmuk (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI Editores/ Instituto Mora, 2009: “resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o símbolo que se instaura como el “doble” de una presunta “realidad” o de un “original”. En otras palabras, la representación ocurre a través de un proceso de percepción e interpretación de un referente, el objeto (en un sentido amplio) representado. Atendiendo al vocablo representación, el prefijo re indicaría un volver a presentar lo que ya ha sido presentado.” (p. 249).

naturalmente, con la repetición de personajes arquetípicos, los cuales han reforzado la idea —y al mismo tiempo son resultado— de la polarización imaginaria entre lo masculino y lo femenino.

Debo añadir que, si bien el discurso mítico es por naturaleza estructurante, la literatura también cumple con esta función, basta con pensar que todas crecimos escuchando cuentos, historias que se repiten una y otra vez en diferentes contextos, pobladas con personajes arquetípicos que enseñan aquello que se puede hacer y desear. Determinada por el lenguaje, la literatura ha reproducido las estructuras de poder que garantizan la estabilidad del patriarcado, como ha apuntado Francesca Gargallo:

La literatura, encadenada por los valores sexuales de la lengua, ha puesto como positivos los símbolos de lo masculino y ha convertido en negativos aquellos adscritos a lo femenino, confirmando a los hombres movimiento, honor, seguridad, subjetividad, y a las mujeres una amalgama de sensaciones relativas a lo caótico y lo estanco. La noción de amor, inventada por una serie de poetas medievales para ofrecer a la literatura un tema de calidad universal y sublime, implicaba una devoción casi religiosa del hombre amante hacia la mujer amada, relación de posesión doble y trágica, que fue transformándose a lo largo de la historia de la literatura en el móvil para la búsqueda de un interés individual masculino (uno de los temas de *El Quijote de Cervantes*) o en un doloroso escollo a superar para cumplir con un código de honor aristocrático y de hombres (*Hamlet* de Shakespeare).²⁴

Un punto que encuentro central en el ensayo de Teresa de Lauretis es la idea de extender el concepto de género no sólo a su representación, sino también a los procesos de ésta. La noción de movimiento y la posibilidad de intervención están implícitas.

If gender representations are social positions which carry differential meanings, then for someone to be represented and to represent oneself as male or as a female implies the assumption of the whole of those meaning effects. Thus, the proposition that the representation of gender is its construction, each term being at once the product and the process of the other, can be restated more accurately: *The construction of gender is both the product and the process of its representation.*²⁵

Si la representación del género es también su construcción, la reescritura de mitos y la reconfiguración consecuente de los personajes que ahí aparecen es necesariamente una

²⁴ Francesca Gargallo, *Ideas feministas latinoamericanas*, 2ª edición, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006., p. 151.

²⁵ De Lauretis, *op. cit.*, p. 5.

forma de intervenir y rearticular las estructuras de poder, en otras palabras, es una forma de agencia. En la repetición de estas historias míticas (enunciadas desde otro punto de vista y escritas en los bordes de la narración hegemónica) algo se mueve y en este movimiento hay una transgresión que opera en dos niveles: por un lado se construyen personajes femeninos complejos dentro de tradiciones literarias propias y, por otro, al insertarlos en una supuesta narrativa canónica se rechaza la mirada masculina que hasta entonces había definido las diversas identidades femeninas.

To assert that the social representation of gender affects its subjective construction and that, vice versa, the subjective representation of gender —or self-representation— affects its social construction, leaves open a possibility of agency and self-determination at the subjective and even individual level of micropolitical and everyday practices which Althusser himself would clearly disclaim.²⁶

He afirmado antes que la literatura, atada a las convenciones del lenguaje y a los metarrelatos, ha sido cómplice de la repetición que garantiza la estabilidad del patriarcado, de ahí que posea la capacidad para subvertirla. Por ello, los palimpsestos literarios que son objeto de esta investigación pueden interpretarse como una suerte de resistencia, un espacio donde se busca romper con las ataduras de ciertas representaciones que niegan las diferencias entre las mujeres a través de un ejercicio de desmitologización.

The construction of gender goes on today through the various technologies of gender (e.g., cinema) and institutional discourses (e.g., theory) with power to control the field of social meaning and thus produce, promote, and “implant” representations of gender. But the terms of a different construction of gender also exist, in the margins of hegemonic discourses. Posed from outside the heterosexual social contract, and inscribed in micropolitical practices, these terms can also have a part in the construction of gender and their effects are rather at the “local” level of resistances, in subjectivity and self-representation.²⁷

En las novelas que analizaré en los siguientes apartados, Esther Seligson y Christa Wolf se embarcan en una de las tareas del posfeminismo: desestabilizar el aparato simbólico que

²⁶ *Íbid.*, p. 9.

²⁷ *Íbid.*, p. 18.

mantiene al patriarcado, rechazando los modelos fijos de identidad femenina, explorando en los márgenes de los discursos hegemónicos. En sus textos, el centro de atención que el discurso patriarcal había fijado es desplazado. Los grandes relatos épicos se convierten en historias íntimas, que, vistas desde lo particular, muestran una historia totalmente distinta.

2. *Sed de mar* de Esther Seligson

*El silencio —dímelo Ulises—,
¿habla el silencio?
¿Qué dice el silencio cuando calla?*

Esther Seligson, *Sed de mar*

Tanto la *Iliada* como la *Odisea*, los dos poemas épicos de Homero, se consideran textos fundamentales en la historia literaria de occidente. Indudablemente éstos determinaron en buena medida el desarrollo y estructura de su cultura; no es casual que una de las funciones primordiales de la épica fuese determinar el lugar de cada individuo en la sociedad, construir modelos de conducta, establecer la relación con los dioses, las jerarquías sociales, así como diversos ritos y costumbres.

A pesar de que el personaje de Penélope juega un rol secundario en la *Odisea*, posiblemente es la figura mitológica femenina sobre la que más se ha escrito. Esta atención responde, entre otros motivos, a que es un emblema de fidelidad conyugal asociado con el cuidado del hogar y el resguardo de la familia. Penélope fue representada como una idealización de los arquetipos de madre y esposa, por lo cual, las características que la definen en la *Odisea* se han considerado símbolos de virtud femenina.

Si bien existen variantes del mito de Penélope, la versión hegemónica es la homérica, ésta cuenta que Ulises, rey de Ítaca, parte a la guerra de Troya, mientras tanto su esposa Penélope espera fielmente su regreso durante los veinte años que dura su viaje, librando con astucia la insistencia de los pretendientes e ignorando los rumores que aseguraban la muerte del héroe. Tras una penosa travesía, Ulises regresa a Ítaca haciéndose pasar por forastero, mata a los pretendientes y se reencuentra amorosamente con Penélope a pesar del largo tiempo de ausencia.

El interés que el personaje de Penélope provoca, ha dado como resultado diversas actualizaciones, las cuales abordan en su mayoría el mitema de la fidelidad desde diferentes perspectivas; claramente éste se ha vuelto su rasgo distintivo en el imaginario cultural. En este capítulo analizaré la reescritura del mito de Penélope que la escritora mexicana Esther Seligson propuso en *Sed de mar*. En esta obra la fidelidad no es el tema a problematizar, sino el ejercicio de reflexión y autodescubrimiento de Penélope durante el tiempo de espera, la cual se utiliza de manera productiva, es decir, se trata de una exploración introspectiva que da la palabra a este personaje.

Seligson propone una variación en el final de la historia que obliga a una lectura distinta del mito: el encuentro entre Ulises y Penélope no ocurre, cuando ésta se da cuenta del inminente regreso del héroe, abandona la isla de Ítaca rehuendo el reencuentro. Como expondré más adelante, el palimpsesto de Seligson transgrede al texto homérico con el uso de diversos recursos narrativos y estilísticos.

2.1 Esther Seligson en su tiempo

Como sus textos, Esther Seligson (Ciudad de México 1941- *Ibidem* 2010) era una escritora insólita entre sus contemporáneos, poseedora de un bagaje cultural impresionante y una formación académica sólida que se reflejó en su trabajo literario. Quienes la conocieron coinciden en que era una mujer enigmática, con una obsesión por la mitología que puede encontrarse en toda su obra. Escritora, traductora, poeta, profesora de arte teatral, creció en el seno de una familia judía en la Ciudad de México. Tras dedicarse al estudio de las letras españolas y francesas en la UNAM se interesó por el pensamiento esotérico judío, las tradiciones y la Cábala, lo cual la llevó a radicar temporalmente en París y en Jerusalén. Junto con Angelina Muñiz-Huberman y Margo Glantz es una de las tres autoras judeo-

mexicanas contemporáneas más importantes. Recibió diversos premios literarios como el Xavier Villaurrutia en 1973 por su novela *Otros son los sueños*.

Esther Seligson fue una viajera incesante, la riqueza de paisajes en sus obras, así como las referencias multiculturales que ahí se encuentran son muestra de ello. Se autodenominaba mujer de pasiones, entre éstas el teatro, por lo que frecuentemente dedicaba su tiempo a la traducción y crítica de piezas teatrales. Su vasta obra abarcó géneros literarios diversos: cuentos, novelas, poesía, ensayos e incluso traducciones de filósofos y narradores por los que sentía una admiración especial como Emil Cioran o Cesare Pavese. Asimismo publicó en los periódicos y revistas más importantes de su época: *FEM*, *La Cabra*, *Vuelta*, *Revista de Bellas Artes*, *Plural*, *Proceso*, *Revista de la Universidad de México*, *Diálogos*, *Casa del Tiempo*, *Escandalar e Hispanoamérica* (en E.U.), *Diorama de la Cultura* y *La Jornada*.

Esther Seligson publicó su primera obra, *Tras la ventana de un árbol*, en 1969. Para entonces, las escritoras mexicanas ya contaban con una breve, pero significativa genealogía de autoras que habían abierto el camino para la inserción de las mujeres en la producción literaria. Desde la década de los cincuentas la presencia de éstas comenzó a manifestarse y a tomar fuerza gracias a figuras como Rosario Castellanos, Elena Garro, Inés Arredondo o Amparo Dávila; sin embargo, la participación femenina en las letras era todavía muy limitada, un ejemplo de ello es la exigua presencia de narradoras o poetas en las antologías a pesar de su calidad literaria. Fue hasta la década de los ochenta que la participación de las mujeres en la literatura dejó de ser marginal en México.

Aunque algunos de sus relatos y poesías fueron antologados, su trabajo literario bien recibido por la crítica y la calidad de su prosa muy reconocida, Esther Seligson es una escritora poco estudiada en comparación con otras autoras mexicanas. Esto responde quizá

a que su obra fue publicada en editoriales no comerciales y por lo tanto, de poca circulación, pero, sobre todo, a que Seligson exigía un esfuerzo de sus lectores, sus textos están llenos de referencias hipertextuales que requieren de cierto bagaje cultural para ser apreciadas.

No le preocupaba que sus libros fueran complejos o difíciles. Pedía al lector un esfuerzo, pretendía crear un lector sabio como ella, que la entendiera y se identificara con sus pasiones. Quería que quien la leyera supiera de qué estaba hablando. Sus lectores no podían ser aquellos que esperan a que el escritor les ponga todo sobre la mesa. Esther Seligson incitaba a la reflexión y en alguna tarde gritó que no creía en el éxito.²⁸

Si quisiéramos ubicar a Esther Seligson en el contexto de las escritoras mexicanas, la clasificación que Giovanna Minardi propone a partir del trabajo de otras teóricas es conveniente. En ésta identifica tres etapas en la literatura latinoamericana escrita por mujeres: en la primera se encuentran autoras como Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas y Josefina Vicens²⁹, los temas que abordaron estaban relacionados con el matrimonio, el hogar, la familia, la represión sexual, la soledad o la vejez. Apegadas aún a cánones tradicionales, la voz narrativa de sus textos solía presentarse en primera persona en un tono confesional y la protagonista, por lo general, era mujer.

En la segunda etapa se encuentran escritoras como Rosario Castellanos, Inés Arredondo o Luisa Josefina Hernández, quienes incorporaron en sus obras temas de índole social y político, así como interés por la sexualidad; utilizaron estrategias como la parodia, el humor, la ironía y los juegos con el lenguaje. Minardi ubica a Esther Seligson en la tercera etapa de esta clasificación, en la cual también sitúa a Brianda Domecq, Julieta Campos y Angelina Muñiz-Huberman.

²⁸ Elena Poniatowska, “Esther Seligson”. Disponible en línea en <http://www.jornada.unam.mx/2010/02/14/cultura/a03a1cul>. Consultado el 13 de mayo de 2013.

²⁹ Josefina Vicens es una autora que rompe los límites de esta clasificación, ya que no escribe en un tono confesional, sus narradores son hombres y las mujeres que aparecen se limitan a roles de género tradicionales. Sin embargo, Vicens transgredió los límites impuestos al situar sus narraciones en el espacio de los varones.

La tercera etapa abarca muchos de los temas anteriores, pero los transforma en cuestiones más completas que admiten múltiples interpretaciones y al mezclar géneros literarios diferentes, se mueven dentro de la exploración interdisciplinaria. Se utiliza la desmitificación como estrategia subversiva y se incita al lector con el uso frecuente de la fragmentación espacial y temporal y de la metaficción.³⁰

Debido a la riqueza de imágenes y símbolos que despliega, la obra de Esther Seligson ofrece múltiples interpretaciones; sus textos no sólo sobresalen por su belleza, también la musicalidad y el ritmo son elementos importantes. La desmitificación fue un recurso que Seligson utilizó con frecuencia, sus conocimientos de mitología y teología le abrieron posibilidades intertextuales que enriquecieron su obra.

Entonces, lo vivido, lo soñado y lo imaginado copulan sin límites, abrazados por la memoria, en un afán enorme de creatividad. Y de la misma manera como el mundo y el hombre en el Génesis se van creando a la vez que el relato, aquí, el texto se conforma lentamente a base de la palabra escrita en una suerte de sonambulismo entre la luz y la oscuridad, a medida que se van nombrando las cosas, en el tiempo y el espacio del mito. Tiempo y espacios simbólicos, metafóricos, logrados por la confluencia de lo cósmico, lo onírico y lo poético en un discurso cuya búsqueda afanosa es la recreación, el nuevo ordenamiento.³¹

Uno de los temas importantes que circulaba entre las escritoras contemporáneas a Seligson era el feminismo, si bien algunas se desmarcaron abiertamente de éste, otras lo consideraron parte fundamental de su escritura. Aunque Esther Seligson no se asumía feminista, era una mujer con una visión crítica del patriarcado, lo cual es perceptible no sólo en sus textos literarios, sino también en sus ensayos y en su forma de vivir: rechazó formar parte del Consejo de Redacción de *Vuelta* por considerarlo misógino, le parecía absurdo supeditar el universo femenino a la interpretación y mirada masculinas y en su obra cuestionó y reconfiguró diversos arquetipos de feminidad y masculinidad.

³⁰ Giovanna Minardi, "Encuentro con ocho escritoras mexicanas" en *Hispanamérica*, Año 23, No. 68, Agosto, 1994, pp. 61 y 62.

³¹ Gloria Prado, "La lucha sin tregua" en *Mujer y literatura mexicana y chicana. Cuturas en contacto 2*, Aralia López González, Amelia Malagamba, Elena Urrutia (coords.), México, El Colegio de México/El Colegio de la Frontera Norte, 1990, p. 27

La situación de las escritoras latinoamericanas fue descrita atinadamente por Lucía Guerra, quien señaló que éstas se enfrentaron a la paradoja de ser sujeto de la escritura en un contexto cultural e histórico que les había negado el derecho a la subjetividad, que las había desplazado a la condición de subalternas y a su vez, había subestimado y devaluado su producción literaria y sus contribuciones a la cultura. Guerra se refirió a esta situación como un estar "entre dos aguas": por un lado en el orden falologocéntrico que había semantizado históricamente a las mujeres y, por otro, su propio imaginario que no se identificaba con éste. Esta ambigüedad ha sido representada por las escritoras de diferentes maneras, algunas permanecieron en el discurso patriarcal sin cuestionarlo, otras, como Esther Seligson, confrontaron la hegemonía cultural masculina mediante el uso de diferentes estrategias narrativas. La hipertextualidad, como indica Jean Franco, fue un terreno de lucha donde las escritoras hallaron una posibilidad de resistencia y transgresión. *Sed de mar* es un ejemplo destacado de ello.

Todo escritor, tanto hombre como mujer, enfrenta el problema de la autoridad textual o de la voz poética ya que, desde el momento en que empieza a escribir, establece relaciones de afiliación o de diferencia para con los «maestros» del pasado. Esta confrontación tiene un interés especial cuando se trata de una mujer escribiendo «contra» el poder asfixiante de una voz patriarcal. Podríamos inferir de estos ejemplos muy variados de la crítica contemporánea que no hay UNA escritura femenina pero sí que la intertextualidad es forzosamente un terreno de lucha donde la mujer se enfrenta con las exclusiones y las marginaciones del pasado.³²

2.2 La *Odisea* como intertexto para una escritura propia

Hay ciertos aspectos de la *Odisea* en los que me interesa puntualizar antes de presentar el análisis de *Sed de mar*, ya que me parecen indispensables para examinar cómo opera la transformación que Seligson propone. Entre ellos la construcción de la imagen del héroe, algunos aspectos de enunciación y, naturalmente, la función social de este mito.

³² Jean Franco, "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana", *Hispanamérica*, Año 15, No. 45, (Diciembre, 1986), p. 41.

Entre los estudiosos de textos clásicos existe el acuerdo de situar la creación de la *Odisea* hacia finales del siglo VIII a.C. Como su nombre lo indica, el poema está centrado en la travesía de Ulises para regresar a Ítaca tras haber peleado en la guerra de Troya. Sus hazañas lo convirtieron en uno de los héroes griegos más gloriosos y emblemáticos, reconocido sobre todo por su ingenio, poder de seducción y astucia para vencer los obstáculos que halló en su camino

Aunque Ulises aparece hasta el Canto V de la *Odisea*, su figura es el centro de la narración homérica y por lo tanto da unidad a las múltiples hazañas que ahí se cuentan. A diferencia de la *Iliada* que no centra su atención, ni desarrolla a profundidad los rasgos de un sólo personaje, en la *Odisea* existe una construcción detallada de la figura del héroe, la cual otorga carácter e individualidad al protagonista.

Ulises es el más moderno de los famosos héroes griegos —no sólo en contraste con sus compañeros de la gesta troyana, sino en comparación con los de otras sagas heroicas (como Heracles, Jasón, Perseo, etc.). Es también el más humano, el de carácter más complejo, y el que menos recurre a medios maravillosos. Triunfa gracias a su astucia y su paciencia, habla muy bien y miente cuando es oportuno, y su empresa no es en extremo imposible. (...) Ulises es el último héroe antiguo, y el primero de los modernos, un héroe del exilio, obstinado en volver a su casa, allende el mar y sus misteriosos riesgos.”³³

La *Odisea* reproduce la convención del género épico que indica que un hombre debe ser el sujeto actante, es decir, quien realice las funciones importantes del argumento y dirija las acciones de la trama con la finalidad de alcanzar una meta. Naturalmente, la atención a la figura de Ulises implica que el resto de los personajes permanezcan bajo su sombra. Esta centralidad del héroe está reforzada con una estrategia narrativa: en buena parte de la *Odisea*, Ulises cumple las funciones de protagonista y narrador, siendo, por tanto, quien focaliza el argumento.

³³ Carlos García Gual, *Prólogo* a Homero, *Iliada*, 2ª edición, Barcelona, RBA Libros S.A., 2007, p. 9. Las citas posteriores a esta obra corresponden a esta edición.

En esta lógica de construcción del género épico, el resto de los personajes, incluidos los dioses, cumplen con funciones subordinadas al sujeto actante, ya sea como enemigos o ayudantes. Es importante mencionar que los personajes femeninos, incluyendo a Penélope, alternan entre estos dos roles, mientras que los personajes masculinos son presentados como más coherentes con sus lealtades o animadversiones.

Esta división de funciones entre los personajes de la obra tiene consecuencias en la estructura jerárquica del texto, es decir, en la autoridad y poder que cada uno posee en el argumento. De este modo, la subordinación de los personajes femeninos no está construida únicamente mediante su limitada participación en el texto, sino también por la manera en que se relacionan con el sujeto actante y con el resto de los personajes.

I argue that the roles of audience member, narrator, and focalizer in the epic are also tinged by gender distinctions. Because the gender hierarchy represented in the world of the epic is largely replicated in the narrative hierarchy —where the top positions are occupied by males (Odysseus and the epic narrator)— the female reader, qua female, is offered subject positions that are at least implicitly subordinate to those available to males.³⁴

Un ejemplo de la jerarquización entre los personajes en la *Odisea* se encuentra al principio del poema, en el cual Telémaco, hijo de Ulises y Penélope, demasiado joven para reclamar la corona de Ítaca y sin contar con la fuerza ni el respeto que requeriría para ello, increpa a su madre públicamente por hacer callar al aedo, le ordena que vuelva a sus habitaciones y se ocupe de sus labores, reservando para él y para el resto de los hombres el derecho a la palabra. Ella obedece pese a ser la autoridad en Ítaca desde la partida de Ulises.

Al escucharlo se avengan tu mente y tu alma, que Ulises
no fue solo en perder allá en Troya la luz del regreso;
muchos otros varones cayeron también; más tú vete
a tus salas de nuevo y atiende a tus propias labores,
al telar y a la rueca, y ordena, asimismo, a tus siervas
aplicarse al trabajo; el hablar les compete a los hombres
y entre todos a mí, porque tengo el poder en la casa.
Admirada la madre tornóse y marchó a su aposento

³⁴ Lillian Eileen Doherty, *Siren Songs. Gender, Audiences and Narrators in the Odyssey*, Michigan, The University of Michigan Press, 1995, p. 27.

con el recio discurso del hijo grabado en el alma.³⁵

Desde el principio del poema es indudable que la meta de la travesía de Ulises es volver a Ítaca y reencontrarse con Penélope. Debo hacer énfasis en ello porque determina en buena medida el final que Homero propone en su poema: si Penélope es el objeto a alcanzar, no es posible pensar en un final desfavorable para Ulises, es decir, la fidelidad de ésta, su amor permanente y su rechazo a los pretendientes es fundamental para una construcción acabada de la imagen del héroe.

Así, el reencuentro afortunado entre Ulises y Penélope es la culminación de su travesía; el héroe reafirma su superioridad por haber escogido correctamente a su esposa. Es sugerente que la virtud de Ulises sea reforzada a través del contraste entre Penélope y Clitemnestra, quien, tras la partida Agamenón, vuelve a casarse y a su regreso lo asesina. Esta comparación no hace más que fortalecer y polarizar los adjetivos que se supone definen a estas mujeres a partir de sus vínculos con los hombres.

«¡Oh dichoso Laertiada! ¡Oh Ulises de trazas sin cuento!
En verdad tu tomaste mujer de virtud grande y fuerte:
¡de cuán nobles entrañas Penélope ha sido, la hija
sin reproche de Icarío! ¡Cuán fiel su recuerdo de Ulises
con quien moza casara! Jamás morirá su renombre,
pues los dioses habrán de inspirar en la tierra a las gentes
hechiceras canciones que alaben su insigne constancia.
No así de Tindáreo la hija. Ideando maldades
a su esposo mató: serán cantos repletos de odio
los que de ella en el mundo se extiendan y así su ignominia
recaerá sobre cada mujer por honrada que sea.»³⁶

He señalado con anterioridad que una de las características de los mitos es la variedad de versiones del mismo, el de Penélope no es la excepción. Aquellas variaciones en los mitemas que quedaron fuera del canon son particularmente significativas, ya que muestran

³⁵ *Od.*, I, 353-361.

³⁶ *Od.*, XXIV, 192-202.

lo que fue silenciado o considerado impropio para los fines del mito y revelan lo que su versión hegemónica pretende legitimar.

Algunas aproximaciones a la figura de Penélope posteriores a Homero cuentan un final distinto, por ejemplo, que ésta fue asesinada por Ulises a su regreso, tras haber traicionado los votos de fidelidad con alguno de los pretendientes y que de esta relación nació Pan, un semidiós. Se sabe también que durante el periodo helenístico (323-31 a.C.), el estudio y la edición de los textos homéricos en Alejandría fue muy fecundo, Zenódoto de Éfeso, Aristófanes de Bizancio y Aristarco se dedicaron a ello, éste último desechó siete versos de la *Odisea* al considerar que su contenido era inaceptable. En éstos, después de que Penélope reconoce a Ulises y le explica que ha tenido que adormecer su corazón para tolerar la ausencia, justifica la infidelidad de Helena y responsabiliza a los dioses de su conducta, exculpándola.

Es claro que la versión homérica del mito de Penélope tiene la intención de reforzar roles de género, binomios para definir la masculinidad y feminidad y la separación del espacio entre lo público y lo privado: en contraste con la figura del héroe glorioso, existe la presencia de Penélope, cuya espera no es explorada porque no tiene el mismo valor que sus hazañas. Mientras Ulises va a la aventura y se consagra héroe, ella permanece al cuidado de la casa, teniendo como único fin el resguardo de la familia y el honor de éste. El desequilibrio entre ambas historias es muy claro, la experiencia de Penélope se plantea insignificante frente a la del héroe, de esta manera, la idea de la inferioridad de lo privado, reservado a lo femenino, se refuerza.

Uno de los rasgos con que se identifica a Penélope en el imaginario cultural y en la mayoría de las actualizaciones posteriores es la astucia con que eludió la presión de tomar un nuevo esposo: dijo a los pretendientes que escogería a uno de ellos hasta terminar de

tejer el sudario de Laertes, sin embargo, lo que tejía durante el día, lo destejía por la noche hasta que fue descubierta por una de las criadas (*Od.* II, 96-110). El mitema del tejido ha sido interpretado y resignificado de múltiples formas. Tanto en la sociedad micénica como durante la época arcaica de la antigua Grecia el tejido estaba considerado una labor femenina: las esclavas y las mujeres que no pertenecían a la nobleza se dedicaban a la confección de sábanas, frazadas y otras prendas de uso diario, esta labor se consideraba útil, pero era menospreciada. Por otra parte, las reinas dirigían al grupo de esclavas en el tejido y se encargaban de la elaboración de prendas singulares. Andrómaca, por ejemplo, tejía rosas en la capa de Héctor para protegerlo de los ataques y Helena bordaba las pelears de los troyanos. Así, el tejido a manos de las mujeres nobles es de suma importancia porque su fin es resguardar la memoria.

Queens weave to say something important, to weave blessings and curses —and when we associate weaving with speaking, an even more spectacular pattern suggest itself: *The primary cultural function of the Queen's weaving is historical— to preserve the record of household's achievements and relationships. Weaving insures the continuance of the noble tradition.* Just as the gods spin out destiny for mortals (e.g., *Odyssey* 3, 208) women —like the bards who report to them — weave their history.³⁷

Una aproximación muy interesante a la labor de Penélope como tejedora es propuesta por W. E. Helleman en un ensayo titulado “Penelope as Lady Philosophy”. En éste, a partir de la lectura de Eustacio de Tesalónica, Heleman identifica en el tejido una alegoría de la actividad filosófica y en destejer un símbolo del proceso lógico que requiere el análisis, el proceso de construcción y deconstrucción del conocimiento.

Elaboration of weaving as an allegory for the pursuit of philosophy is given in the scholia on *Od.* 2.93 ff. where Antinoos describes Penelope's strategy of weaving the shroud (1436.36 ff). The weaving itself represents the synthesis or combination of propositions (*πρωτάσεων*), taking major and minor premises and weaving them together in syllogistic reasoning. Of even more interest is the unraveling, *ἀνάλυσις*), representing the reverse procedure of deconstruction: checking definitions,

³⁷ K. Atchity and E. J. W. Barber, “Greek Princes and Aegean Princesses: The Role of Women in the Homeric Poems,” in K. Atchity with R. Hogart and D. Price (eds.), *Critical Essays on Homer*, Boston, G K Hall, 1987, p. 31.

distinctions, or the validity of constituent propositions to test the coherence of the argument and soundness of conclusions based on it. The latter procedure was all the more significant because it symbolized the strategy to delay the dreaded marriage.³⁸

El tejido, la fidelidad y la espera son algunos de los rasgos de Penélope que se abordaron con frecuencia en actualizaciones posteriores. Sin duda, éstos han adquirido posibilidades polisémicas sugerentes al insertarse en otros textos, ya que al transformarse, cuestionan la imagen femenina heredada de la tradición homérica. El palimpsesto de Seligson no sólo trastoca los signos homéricos, sino que otorga a Penélope el derecho a la palabra y la escritura.

2.3 *Sed de mar*

*Sonámbulo, ¿qué será de ti sin el testimonio
de mi presencia, exiliado?*

Esther Seligson

Esther Seligson publicó *Sed de mar* en 1987, cuando ya contaba con una sólida trayectoria literaria, en esta obra elaboró una actualización del mito de Penélope. Su finalidad no era cuestionar la fidelidad ni reescribir por completo la *Odisea*, sino hacer un acercamiento introspectivo al personaje de Penélope, situando en primer plano su experiencia y construyendo un ambiente de intimidad que transgrede la narración hegemónica mediante el uso de diferentes técnicas narrativas, las cuales no sólo intervienen en su estructura, sino en las relaciones de poder que ésta refleja. La escritora mexicana cuestionó uno de los pilares más sólidos del patriarcado: sus mitos, y elaboró una versión propia de la narración épica al introducir un cambio al final de la historia que la resignifica por completo.

³⁸ *Ibid.*, p. 294.

Esther Seligson creó un personaje que rompe con el arquetipo literario y cultural que lo inspira, revirtiendo la invisibilidad y el silencio que el texto canónico le confirió. La escritora hace una exploración que se inserta en lo privado, a través de las emociones de la protagonista y de una epistemología corporal que apela a los sentidos. En este texto la experiencia femenina —sin plantear de modo alguno un esencialismo— se presenta como una manera de conocer que excede los límites de la racionalidad, el cuerpo femenino habla y en este diálogo la sexualidad y el dolor tienen cabida.

La anécdota que Seligson cuenta en *Sed de mar* es sencilla: tras los veinte años de espera de Penélope, ésta reconoce en las señales el regreso de Ulises, sin embargo rehúye el reencuentro y se va de Ítaca. Partes de su diario y algunas cartas son el único testimonio de lo acontecido durante esos años. La partida de Penélope implica una ruptura con la lógica que el género épico dictaba, ya que las expectativas del héroe se truncan.

Hallé estos escritos en un cofrecillo cerrado que guardaba mi padre en sus habitaciones. Son fragmentos del diario de Penélope que, a su vez, conservó Euriclea, la fiel nodriza, misma que transcribió y anotó—quizá para referírsele a mi madre— el pasmo de Ulises a su regreso a Ítaca y encontrarse abandonado por aquella que le aguardó durante veinte años.³⁹

Seligson tomó la *Odisea* como hipotexto, de ahí que la historia homérica y las relaciones que ahí se plantean sean una referencia constante, sin embargo, existe una ruptura significativa en el esquema de acción. *Sed de mar* es una obra que se integra con los fragmentos de un supuesto diario de Penélope, así como con cartas y voces en primera persona que refieren su partida y se preguntan sobre los posibles motivos. El texto está dividido en cinco partes:

- I. *Proemio*. Escrito por Telémaco como una suerte de advertencia al lector, en éste indica el origen de las cartas y fragmentos del diario que aparecerán posteriormente.

³⁹ Esther Seligson, *Sed de mar en Toda la luz*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 333.

- II. *Penélope*. Son fragmentos del diario de ésta, en el cual mantiene un diálogo imaginario con Ulises. Con estos apuntes, Seligson construye un personaje que cuestiona sus circunstancias, su memoria y sus recuerdos.
- III. *Euriclea*. En un monólogo dirigido a Ulises, Euriclea, la nodriza, responde a sus preguntas y le refiere lo acontecido durante su ausencia.
- IV. *Ulises*. En respuesta a Euriclea, Ulises refiere su viaje de regreso y su experiencia tras llegar a Ítaca. Es notable que la imagen que aquí se proyecta, dista de una construcción tradicional de la figura del héroe.
- V. *Final*. La carta que Penélope manda a Ulises tras haber partido de Ítaca. Ésta se encuentra mutilada al igual que el diario.

El epígrafe de Alejandra Pizarnik con que inicia *Sed de mar* es la anticipación al juego de pares de binomios con los que Seligson desarrollará su obra (“Seguramente vendrá/ una presencia para tu sed/ probablemente partirá/ esta ausencia que te bebe.”). La ausencia será una presencia constante en el texto, la sed anhelará agua, la vida se opondrá a la muerte y la memoria al olvido.

Las relaciones de poder que daban estructura al hipotexto son desmontadas por la escritora con el uso de tres estrategias narrativas que desarrollaré a continuación. La primera, a partir de la cual se articula el resto, es el cambio en el género literario; la segunda es la transformación de la figura del narrador (y por lo tanto de los sitios de enunciación) y la tercera es el desplazamiento del centro de atención de la obra que termina por diluir la figura del héroe.

El cambio en el género literario que Esther Seligson realiza para dar cabida a *Sed de mar* es en sí mismo una forma de resistencia, ya que las cartas y los diarios han sido

considerados históricamente como literatura menor y femenina. Este paso de lo épico hacia un texto híbrido que incorpora escrituras límite implicó que la escritora creara historias que estaban al margen de la *Odisea*, ya fuese la de Penélope, la de Euriclea o la del propio Ulises cuando se despoja del papel de héroe.

Así, el paso del relato épico hacia un texto que mezcla lo epistolar con lo fragmentario implica un posicionamiento distinto tanto del narrador como de quien lee, sobre todo porque las jerarquías y figuras de autoridad que la épica requiere para estructurarse desaparecen. El acercamiento con los personajes y con la manera de narrar se modifica por completo a través de este cambio genérico.

Ahora se entiende que estos géneros menores (cartas, autobiografías, diarios), escrituras límite entre lo literario y lo no literario, llamados también géneros de la realidad, sean un campo preferido de la literatura femenina. Allí se exhibe un dato fundamental: que los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ése es uno de los resultados posibles de las tretas del débil.⁴⁰

Debo enfatizar que en *Sed de mar* la función del lector es crucial, ya que las referencias intertextuales no sólo enriquecen sus posibilidades de significación, sino que le dan sentido. Seligson partía de la idea de tener lectores cultos, por ello, estas cartas, fragmentos de diario y voces que confluyen en esta reescritura aluden continuamente al texto canónico.

En los fragmentos del diario, a través de un diálogo imaginario con Ulises, Penélope cuenta cómo fueron los veinte años de espera, en un vaivén que oscila entre la esperanza, la rabia y el miedo. También se rebela contra el abandono, usando su cuerpo como único medio para articular la resistencia, para recordar y obtener las respuestas que la ausencia le niega.

⁴⁰ Josefina Ludmer, "Las tretas del débil". Disponible en <http://www.isabelmonzon.com.ar/ludmer.htm>. Consultado el 13 de mayo de 2013.

Hablar de lo que no tengo, de lo que no sé cómo decir, y que al decir obtengo y aprendo y todo, pudorosa, hablar de estos mis senos que se alzan hacia ti sorprendidos y anhelosos de vida, de mar, de ese mar que recorres alejándote de mi cuerpo envuelto en el recuerdo de tu última caricia - recuerdo que pronto me será un sudario.⁴¹

La imagen arquetípica de la mujer sumisa que espera se desborda totalmente, no sólo por su rechazo al destino que el mito hegemónico le impuso, sino por el uso de un discurso que afirma su sexualidad en lugar de silenciarla, lo cual deriva en la creación de un cuerpo vibrante, erótico. De esta manera, la protagonista se presenta con una complejidad que se rebela contra cualquier molde: “Penélope ha quedado atrás. Para la que hoy te habla da igual el nombre con que la nombren; Cora, Circe, Nadie. ¿No fue así como te nombraste? Nadie. Para mí no es, sin embargo, motivo de encubrimiento”.⁴²

En una inversión de los signos, Seligson hace del tejido de Penélope la manera de emular el ritmo sexual, de tal manera que ésta hace que sus hilos y su memoria converjan. “He pasado la mañana queriendo arremedar un ritmo, el ritmo de nuestros ardores pasados, absorta cautiva, y he sentido gran inquietud en el aire, gran revuelo de gaviotas, y el perro, tu perro, no ha cesado de ladrar un instante. Mis manos han corrido tan veloces que el tapiz se ha concluido”.⁴³ Esta exploración epistolar permite que Seligson ponga en el centro del texto la experiencia de Penélope y la construya desde su cuerpo.

Llama la atención que tanto los fragmentos del diario de Penélope como la carta que dirige a Ulises estén llenos de puntos suspensivos que representan huecos o silencios que son un tanto ambiguos (no es claro si ya formaban parte de éstos o si fueron puestos por alguien con la finalidad de cuidar determinadas imágenes de Penélope y Ulises). Estos huecos, que son advertidos desde el proemio, se vuelven el testimonio de que aquellas

⁴¹ Seligson, *op. cit.*, p. 334.

⁴² *Ibid.*, p. 352.

⁴³ *Ibid.*, p. 338.

historias que los mitos o los grandes relatos han contado sobre aquello que debe ser lo femenino o lo masculino han sido manipulados, que no son fijos, que pueden modificarse. Con esta estrategia, Seligson vuelve aún más fragmentario su texto y rompe con la idea de la totalidad de la épica:

La carta que Penélope le refiere a Ulises llegó mutilada, pues el mensajero fue atacado y robado no bien desembarcó con su misión. Sin embargo, no faltó quienes, sabedores del destino del envío, y deseosos de prestarle un servicio al gran Ulises —sea por conocerlo personalmente, por recibir alguna recompensa, o por simple impulso de agregarle aventura a sus rutinas—, se dieran a la tarea de recuperar algo de lo perdido. De los fragmentos del diario, Euriclea nunca supo explicar las omisiones y puntos suspensivos. Me pregunto si de su propia mano no habrá censurado lo que hubiese ofendido a Ulises, o chocado con la imagen que era menester conservar de una madre y esposa.⁴⁴

Indudablemente estos huecos hacen aún más complejo el personaje de Penélope, la llenan de matices: pasa de la resignación a la rabia y de la frustración a la nostalgia. Los puntos suspensivos hacen confuso el tiempo de la narración e incluso rompen su ritmo, no es posible saber qué es lo que contienen, si marcan el paso de días o de años, si son el testimonio de algo que no pudo ser dicho o si son tan sólo un silencio, una pausa.

Lávame, lávame con tus manos la tristeza del cuerpo y la tristeza del rostro, polvillo de orfandad que se acumula en este largo mirar vagabundo que te busca, y al atardecer, cansado, se duerme en algún paraje extraño, regazo solitario donde no están tus brazos que lo abriguen y, poco a poco, de esperanza en abatimiento y de abatimiento en esperanza, se va quebrando y estalla... Enmudece la voz a fuerza de humillarse ruego, el anhelo se sonroja...⁴⁵

El carácter híbrido de *Sed de mar* ha dado como resultado una falta de concordancia en el género literario que los críticos le atribuyen. Se le ha definido como novela, como relato y como cuento. Desde mi lectura se trata de un relato híbrido que cumple la función de romper con las convenciones genéricas. Una de las consecuencias más importantes de la transformación en el género literario es la desaparición de dos figuras de autoridad: la del narrador, que legitima aquello que cuenta, y la del héroe, cuya experiencia era central en el

⁴⁴ *Ibid.*, p. 333.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 336.

texto canónico. En *Sed de mar* Seligson rompió con la jerarquía enunciativa que rige en *La Odisea*: diversos narradores toman la palabra. Las cartas no sólo dan espacio a la voz de Penélope, también a la de Euriclea y Ulises, pero no con el distanciamiento que la épica determinaba. Las cartas apelan directamente al lector, por momentos, la influencia teatral de Seligson se manifiesta y el texto parece un monólogo pensado para la representación.

Extintas la voz de la autoridad del narrador y la centralidad del héroe, los personajes subalternos tienen un lugar en la historia. Cuando el silencio de Penélope se rompe, el orden patriarcal se invierte y ésta deja de ser concebida como un objeto para convertirse en un sujeto que desea. La Penélope de Seligson no sólo teje, también escribe, fijando con palabras su memoria “Ulises, Ulises, voy ardiendo, quemando mis escorias de dolor en esta errancia de la escritura”.⁴⁶

La intervención de Euriclea es uno de los momentos más interesantes del texto, porque desde su voz de esclava, de nodriza, de mujer relegada, elabora una crítica muy aguda de la figura del héroe en la que no se permite condescendencia. Además de dar su visión de Penélope durante la espera, Euriclea cuenta su propia historia.

Piensas que tenemos miedo cuando alguna vez temblamos en el abrazo, Ulises. Aquel que me llenó los senos de leche ni siquiera preguntó mi nombre, aunque juró con nadie había gozado igual. Y yo le creí, ¿por qué no? La mañana era hermosa y estábamos solos con el día por delante. Cociné para él e incluso zurcí su astrosa pelliza. Todo lo recibí sin sorprenderse, porque así se espera que una mujer haga su oficio de mujer. Le tendí junto a mí en sabanas que tejí mi madre para bodas seguras, y, de haber permanecido, seguro me habría reprochado más tarde una entrega tan ferviente y tranquila. Pero se fue al amanecer prometiendo regresar a la caída de las lluvias. Mi vientre maduró su gozo mas el fruto nació seco. Así entré al servicio de esta casa, lo sabes. Mi historia no es tan vulgar como querrías creer, aunque nosotras preferimos que nos midan con el mismo rasero.⁴⁷

Seligson crea un paralelismo entre la historia de Penélope y Euriclea, la espera las hace semejantes y construye un vínculo entre ambas. No es fortuito que en la intervención de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 355.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 340

Euriclea, estén insertos fragmentos del diario de Penélope, como si en éstos las dos pudieran identificarse. Así, Euriclea, hace una de las afirmaciones más provocadoras del texto y convierte a Ulises en el abandonado.

Aquí te aguardaba ya una desconocida que, lejos del amante, se había llenado y vaciado en absoluta soledad. Ni sabes lo que tomó de ti, ni lo que te dejó, y el verdaderamente desposeído eres tú, tú eres el abandonado Ulises, el desasistido. Ella decidió hacer de la espera un océano para navegar en él, henchidas las velas por sus propios vientos. Ella zarpó, un poco después de que llegaras, al encuentro de esas mismas islas que así te retuvieron veinte años, veinte años desde que embarcaste rumbo a Troya...⁴⁸

En respuesta a Euriclea, en un ejercicio de travestismo literario, Seligson da voz a Ulises y muestra una faceta totalmente distinta de aquella presentada en el poema épico, una más íntima, en la que él puede expresar su experiencia de una manera muy diferente a la que el género épico le había permitido. Ulises habla de su regreso, de su cansancio tras el viaje y la guerra.

La otra espera no la conocí hasta que se inició el camino del retorno a merced de la duda y los caprichos del azar. Dejé de ser un héroe para convertirme en un hombre que regresa al hogar atado, desde lejos, por la espera de Penélope, y, en lo inmediato por las trampas que los Dioses ponían a mi paso. Entonces aprendí a imaginar la probable, a jugar con lo que pudo haber ocurrido durante la ausencia...⁴⁹

Aunque la obra alude a diversos símbolos de la obra de Homero y los transforma en parte de la experiencia femenina con una fuerte carga erótica (por ejemplo, la última caricia como un sudario), el *leitmotiv* más dominante del texto —como el título lo anuncia— es el agua. Seligson afirmaba que “la muerte ha de ser entrar en un mar infinitamente poroso, azul zafiro brillante, translúcido”.⁵⁰ Así, en torno a este elemento, la autora construye una red de significados con el lenguaje poético que caracteriza su obra: los fluidos corporales,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 345.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 349.

⁵⁰ Esther Seligson citada por Fabienne Bradu en “Todo aquí es polvo de Esther Seligson”. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/todo-aqui-es-polvo-de-esther-seligson>. Consultado el 1 de agosto de 2013.

las lágrimas, el agua del mar, así como los verbos que remiten al comportamiento de líquidos son un símbolo de la feminidad de Penélope. La manera en que Penélope interpreta al mundo. Todo se explica a través de líquidos. La sed de la que habla no podrá ser aplacada con el mar, ni con lágrimas. El agua, asociada con la purificación y la vida, es el elemento en el que se mueven las emociones de la protagonista.

Sed de mar es un texto que no sólo sobresale por su belleza, sino también porque plantea preguntas que exhiben las construcciones culturales que se han mostrado casi intactas a lo largo de mucho tiempo. Una de ellas es la idea del héroe, la cual Seligson explora de una manera totalmente distinta, porque Ulises no es el centro de la narración y porque no lo proyecta como un hombre omnipotente, sino como un individuo cansado por la guerra, que al volver a casa encuentra la sorpresa de saberse abandonado. La historia del amor entre Ulises y Penélope tiene un matiz totalmente distinto en esta reescritura. La idea de la fidelidad y del amor perenne que no requiere de la presencia, sino del recuerdo, se derrumba y abre paso a una narrativa que explora otras emociones humanas, como la nostalgia, el miedo o la tristeza.

El tratamiento que Seligson da a los personajes busca desmitologizarlos para observarlos como seres humanos que poseen una multiplicidad de matices. Sólo a través de este ejercicio la experiencia de Penélope parece verosímil y Ulises se enriquece con los rasgos de vulnerabilidad que la escritora le otorga.

Para Seligson no hay final feliz ni amor permanente. La inversión en la historia que la autora propone, implica una reconfiguración de la metanarrativa del héroe, ya que la sucesión de sus hazañas y aventuras, en donde su valentía y virilidad son puestas a prueba, no se completa con una recompensa final. Detrás de esta transgresión hay un cuestionamiento agudo de la idea del héroe: Ulises ya no es el centro de la historia, ni es

representado como el hombre invencible de inteligencia sobresaliente que Homero creó y que las reescrituras subsecuentes reprodujeron.

La propuesta de Esther Seligson vulnera el orden simbólico que se planteaba en el texto canónico, asimismo explora y pone en crisis los cimientos del patriarcado que reposan en éste. Seligson consigue desmontar “una identidad” femenina arquetípica. Su reescritura ejemplifica una resistencia al discurso hegemónico presente en el texto de Homero, desarticula algunos de sus símbolos de poder y les otorga otro significado.

Calipso desplegó para mí todas las transformaciones, y por amor a mi amor, revivió conmigo sus enlaces contigo. Era algo que no se parecía a nada, tibio como un beso pero más húmedo, estrecho como un abrazo aunque más cercano. Era un remolino pausado que se desenvolvía, que partía de mi vientre hasta detenerse, súbito, en la garganta. Tumbada sobre el heno sentí el oleaje de la alegría, el estremecimiento de las cosas como si hubiesen sido tocadas por uñas invisibles. Los rayos del sol nos desnudaban poco a poco. Todo alrededor era luz y temblaba. Mis párpados, mis brazos, los senos, las piernas, se posesionaron de ti hasta confundirnos con el roce del viento en la paja. Entonces comprendí que hubiera querido penetrarte, sí, herirte en cada caricia con el mismo cristal con que tú heriste mi ser. No fundirnos. No. Penetrar y salir, penetrar y dejarte dentro un dardo inflamado, hacerte sentir en su punta el centro de mi centro. Hacer estallar tu ser en tu ser, y, liberándolo, liberarme yo misma de la prisión que me construí dentro...⁵¹

⁵¹ *Ibid.*, pp. 355 y 356.

3. *Casandra* de Christa Wolf

En 1983 la escritora alemana Christa Wolf publicó *Casandra*, novela en la que propone un acercamiento literario a la figura de la princesa troyana, hija de Príamo y Hécuba. El personaje de Casandra apareció por primera vez en los textos de Homero, aunque su participación tanto en la *Iliada* como en la *Odisea* se limita a algunos versos. En estas obras Casandra destaca tan sólo por su belleza, que la distingue entre las hijas de Príamo, tras el final de la guerra es entregada a Agamenón y muere como prisionera en Micenas. Es importante señalar que en obras poshoméricas Casandra ha sido representada a partir de un rasgo inexistente en los textos canónicos: el don de la adivinación ligada a la maldición lanzada por el dios Apolo, la cual consistía en que nadie creería sus vaticinios.

Debido a que Casandra fue la primera persona en ver a Príamo volver del campamento de Aquiles con el cuerpo de Héctor y anunciarlo, poetas posteriores como Eurípides y Esquilo le atribuyeron en sus obras habilidades de pitonisa (*La Orestíada* y *Las Troyanas* respectivamente), asimismo incluyeron rasgos que la identificarían en representaciones ulteriores, como la violencia de Áyax sobre ella en el templo de Atenea o la advertencia ignorada del peligro del caballo de madera enviado por los griegos. Christa Wolf utilizó los rasgos que han identificado a Casandra en diferentes obras para configurar a su personaje y elaborar un complejo proceso de desmitologización.

Sin lugar a dudas Christa Wolf fue una de las autoras más prominentes de la República Democrática Alemana, en su obra se pueden encontrar diversos elementos autobiográficos, así como un análisis en torno a los conflictos de las mujeres en el socialismo y el patriarcado en general. Alerta al riesgo de censura que existía en el régimen socialista, Wolf utilizó diversas estrategias narrativas para evadirla, como el

desplazamiento temporal en sus obras y la transcontextualización de personajes míticos. *Cassandra*, una sus novelas más famosas, es un ejemplo del uso de estos recursos narrativos. En ésta, Wolf recrea el desarrollo de la Guerra de Troya desde la perspectiva de su protagonista, de ahí que los personajes homéricos sean representados con características que los transforman: los personajes femeninos adquieren una relevancia que los textos canónicos no contemplan, mientras que los masculinos, como Eneas, Aquiles y el rey Príamo son sujetos de una mirada crítica que cuestiona la imagen idealizada que se ha construido de ellos.

Al igual que el resto de la narrativa de Christa Wolf, *Cassandra* ofrece posibilidades de análisis e interpretación muy diversas, sin embargo, para los fines de esta tesis me interesa centrarme en la labor de desmitologización claramente feminista que Wolf propone. La autora criticó reiteradamente la invisibilidad de los personajes femeninos en los textos canónicos y el uso político que se había hecho de los mitos u otras historias para mantener la hegemonía patriarcal. En esta novela, cuestiona algunos de los símbolos del patriarcado (como la imagen del héroe, sobre la cual se asienta gran parte de la narrativa occidental), asimismo pone en evidencia la violencia consustancial a éste, patente sobre todo en tiempos de guerra. Como expondré en este capítulo, Wolf fijó su postura como feminista y escritora en *Cassandra* (indudablemente su formación socialista fue una característica determinante), a su vez, expuso sus ideas en torno a lo masculino y lo femenino, a los que consideraba esferas separadas.

Es importante mencionar que *Cassandra* fue publicada durante el auge del movimiento pacifista en Europa. Con esta novela Wolf pretendía advertir sobre el peligro ante la inminencia de una tercera guerra mundial, de ahí que utilizara al personaje de la pitonisa para cumplir con una de las tareas que consideraba obligatorias para los escritores:

alertar sobre aquello que podían ver. Sin duda, la aproximación de Wolf al personaje de Casandra es interesante, pues la escritora rescata y crea su historia de manera simultánea.

A diferencia de personajes femeninos como Helena o Penélope, Casandra no es una figura tan presente en el imaginario cultural, lo cual implica que su historia es todavía más marginal. A Casandra se le ha representado, casi invariablemente, como una mujer loca debido a sus dotes de pitonisa. Sin embargo, Christa Wolf propone un acercamiento que resignifica el mitema de la adivinación: saber lo que ocurrirá es consecuencia de una mirada crítica frente a la corrupción del poder y de un distanciamiento de éste. “Ver” el futuro otorga a Casandra un conocimiento transgresor, ya que cuestiona la estructura jerárquica y patriarcal en donde está inmersa.

La capacidad de anticipar el futuro se vuelve un recurso narrativo que Wolf aprovecha para estructurar el relato: Casandra anuncia el final de la novela desde las primeras líneas (“Con mi relato voy hacia la muerte”) y, con esta premisa construye la historia completa: tras llegar a Micenas como prisionera de Agamenón, Casandra explora meticulosamente cómo los sucesos acaecidos en Troya se fueron enlazando hasta culminar en la destrucción de la ciudad. La rememoración ocurre a través de su propia experiencia, por lo que es posible develar una perspectiva totalmente distinta a la homérica que revela los intereses individuales de los hombres, quienes, en busca de más poder o en el afán de reafirmarlo, se inventaron una guerra con el pretexto del rapto de Helena. Sin embargo, para Christa Wolf, Helena nunca estuvo en Troya.

La novela vuelve sobre sí, culmina donde comienza y conserva la voz de la narradora en primera persona durante todo el relato. Este recurso produce un efecto particular: quien lee, al igual que Casandra, conoce de antemano el final trágico que le espera tanto a ella como a los suyos, así, ambos se convierten en espectadores que

contemplan la sucesión de acontecimientos irrefrenables, ante los cuales Casandra está indefensa y no hay salida posible: “Aquí termino, impotente, y nada de lo que hubiera podido hacer o dejar de hacer, querer o pensar, me hubiera conducido hacia otro objetivo”.⁵² A diferencia del mundo de Wolf —que es el de sus lectores—, Casandra puede desear o imaginar otro futuro, pero tiene la certeza de que éste es inasequible.

La complejidad formal de *Casandra* es una de sus características más sobresalientes. Aunque la acción narrativa se desarrolla tan sólo durante el día del regreso del barco de Agamenón a Micenas, la escritora construye en la novela tres niveles narrativos en el mismo espacio diegético: (i) uno situado en el pasado, a través de los recuerdos de la protagonista; (ii) los sucesos que transcurren en el presente narrado, es decir, el viaje en el barco hacia Micenas y el encuentro con Clitemnestra, y (iii) las acciones que tienen lugar en el futuro y se intercalan en el presente narrado.

Si bien en *Casandra* la tragedia se anuncia inevitable desde un principio, no se trata de una novela que apele a la desesperanza, todo lo contrario. Wolf identificó en su tiempo condiciones políticas y sociales muy similares a aquellas que precedieron a la Segunda Guerra Mundial. Ante la posibilidad de que la historia se repitiese, escribió esta novela como un llamado de atención que recordara que la devastación inherente a la guerra debe evitarse a toda costa y, al mismo tiempo, apuntara a la idea de hacer del mundo un lugar mejor como una posibilidad concreta.

⁵² Wolf, *op. cit.*, p. 11.

3.1 Christa Wolf: marxista y feminista

Christa Wolf está considerada como la escritora alemana más importante del siglo XX. Su trabajo fue reconocido con los premios literarios de más prestigio de la RDA y de la RFA como el *Heinrich-Mann-Preis*, el *Georg-Büchner-Preis* o el *Theodor-Fontane-Preis des Bezirkes Potsdam*, asimismo, fue candidata a recibir el Premio Nobel de Literatura durante varios años. Wolf no era únicamente una autoridad literaria, también era una intelectual con presencia pública, cuya opinión política era valorada.

Una de las riquezas de la obra de Wolf es que ofrece una perspectiva histórica y política que difiere de aquella dada por autores de la RFA. En sus textos es evidente que el contexto político e histórico determinó los temas que abordó de manera recurrente. Al igual que otras autoras de la posguerra como Grete Weil o Ingeborg Drewitz, Wolf estaba interesada en problematizar la responsabilidad social de los individuos durante momentos de crisis, para lo cual utilizó el espacio familiar como paradigma de la sociedad.

Es importante enfatizar que en la RDA el trabajo de los intelectuales y de los escritores era valorado y se consideraba fundamental para el desarrollo de la causa socialista, es decir, se partía de la idea de un compromiso recíproco entre éstos y la sociedad; de ahí que uno de los rasgos más distintivos de Christa Wolf fuese su compromiso político, el cual no sólo determinó aspectos formales y de contenido en sus textos, sino que la llevó a participar activamente en el Partido Socialista Unificado de Alemania. La teoría marxista proporcionó a Christa Wolf las herramientas necesarias para comprender el contexto alemán anterior a la guerra, además, la visión de una comunidad igualitaria y sin explotación le dio la esperanza de contribuir en la construcción de una sociedad mejor. Al igual que muchos de sus compatriotas, Wolf vio en el socialismo la manera de alcanzar cierta moral colectiva que previniera la repetición de la guerra a través

de la transformación del ser humano.

La influencia del socialismo en la obra de Wolf es uno de los aspectos a considerar para su estudio, ya que éste determinó sus ideas en torno a las relaciones que existen entre la sociedad, los lectores y escritores. Si bien en los textos de Wolf existe una evolución de un realismo socialista (*Moskauer Novelle* (1961) o *El cielo dividido* (1963)) hacia un estilo propio (*Noticias sobre Christa T.* (1968) o *Muestra de infancia* (1976)), el influjo socialista persistió en lo referente a la construcción de sus personajes. Éstos nunca se presentan en medio de la nada, es decir, el sujeto individual aparece en relación dialéctica con su comunidad. En lo lingüístico esto se traduce a través de la presencia de un *ich* (yo) y un *wir* (nosotros) desde los cuales se focaliza la acción narrativa.

Si bien Christa Wolf mantuvo una postura crítica respecto al desarrollo del socialismo en la RDA, ésta se agudizó con el paso del tiempo, particularmente tras la expulsión de Wolf Biermann en 1976 (que terminó de manera repentina con la liberalización que se había dado desde 1971). Wolf se mostró cada vez más escéptica de la capacidad de la sociedad para transformar sus relaciones, además, la política cultural en la RDA se volvió más severa durante la década de los ochenta, orillando a autores que no tenían permiso de publicar en la RDA a hacerlo en editoriales de la RFA.

Una de las características de la obra de Christa Wolf es la visión crítica que presenta del patriarcado. Wolf utilizó este término por primera vez en la introducción que escribió al libro de Maxie Wander titulado *Guten Morgen, du Schöne* (1978). Algunas estudiosas de la obra de Wolf coinciden en que *Noticias sobre Christa T.* marcó el inicio de una literatura feminista que se desarrolló con más amplitud en su trabajo posterior. Al igual que otras autoras del siglo XX, Wolf se dio a la tarea de buscar una genealogía de escritoras tanto en su propia tradición literaria como en otras. Sus influencias son vastas y se remontan a los

cuentos de los Grimm, a las escritoras del romanticismo alemán como Bettina Brentano o Karoline von Günderode, así como al trabajo de sus contemporáneas Maxie Wander, Anna Seghers, Ingeborg Bachmann y la autora inglesa Virginia Woolf.

Debo hacer hincapié en que Christa Wolf participaba en los debates teóricos feministas de su tiempo, en consecuencia, su obra es de gran interés para las lectoras feministas, no sólo porque denuncie los abusos del patriarcado o la mayoría de sus protagonistas sean mujeres, sino también porque la subjetividad de éstas ocupa un sitio central. Desde la crítica literaria feminista se han hecho acercamientos muy productivos a la obra de Wolf, por ejemplo, en torno a la crítica a la manipulación del lenguaje en el patriarcado, o bien, sobre el uso político que se ha hecho de los mitos para sostener la hegemonía patriarcal.

Durante largo tiempo la naturaleza politizada de la RDA confinó la obra de Wolf a una lectura enmarcada en su política cultural y nacional; posteriormente, un acercamiento feminista permitió apreciar otro aspecto de sus textos, sin embargo, ambas visiones se complementan y son indispensables para comprender su obra. Los textos de Wolf deben estudiarse considerando su contexto político específico y su contenido feminista. *Cassandra* es un ejemplo de cómo ambos aspectos convergen en un texto literario.

3.2 La influencia de la filosofía de Ernst Bloch: la utopía concreta

El filósofo Ernst Bloch⁵³ fue una de las figuras que más influyó en el pensamiento de Christa Wolf. Al igual que ella, Bloch fue un marxista comprometido desde joven, por lo que buscó integrarse y contribuir al proyecto político que la RDA planteó en su fundación: la utopía comunista, una sociedad nueva y mejor, donde las personas vivieran en un entorno más equitativo. Sin embargo, las políticas gubernamentales que se implementaron no coincidieron en la mayoría de los casos con el ideal comunista, lo cual derivó en una decepción generalizada que culminó en la desaparición de la RDA y la reunificación alemana.

Aunque algunos críticos afirman que la literatura de Christa Wolf puede leerse como testimonio del desencanto gradual de la sociedad, es un hecho que ella decidió permanecer en la RDA y estuvo comprometida durante toda su vida con los ideales socialistas concebidos por Marx. En su obra, el desencanto está vinculado con la esperanza de construir alternativas de existencia. En esta búsqueda es evidente la influencia del pensamiento de Ernst Bloch, el cual se manifestó de manera recurrente en sus textos. *Cassandra* es un ejemplo importante de ello.

Bloch buscó abrir camino a la esperanza integrando el concepto de utopía a su discurso crítico. Es importante enfatizar que su interés en la utopía tiene su precedente en el marxismo, de ahí que haya buscado su revisión y tratamiento posterior en la misma línea

⁵³ Ernst Bloch (1885-1977) fue un filósofo alemán de origen judío, al igual que muchos intelectuales importantes de la primera mitad del siglo XX, como Walter Benjamin, Hannah Arendt o Max Horkheimer. Ante la inminencia de la Segunda Guerra Mundial, Bloch se vio obligado a migrar a Estados Unidos y permaneció ahí entre 1938 y 1949; sin embargo, a diferencia de otros exiliados, no se integró al trabajo académico. Tras el final de la guerra, Bloch regresó a Europa, a la recién constituida RDA, donde asumió el cargo de profesor en la Universidad de Leipzig. En 1956, debido a un cambio radical en el ambiente político, Bloch fue obligado a retirarse de la enseñanza. Cuando se erigió el Muro de Berlín, el filósofo pasaba sus vacaciones en Alemania Occidental como lo hacía usualmente y, decepcionado por las políticas implementadas en la RDA, decidió no volver. Aceptó el puesto que le ofrecieron en la Universidad de Tubinga y se asentó en esa ciudad hasta su muerte.

filosófica. El trabajo de Bloch está considerado como un desarrollo notable del pensamiento de Marx, pese a que su relación con éste sea problemática debido su empalme con el romanticismo. A partir de estas características contextuales, Bloch ha sido interpretado desde al menos tres diferentes perspectivas:

Su proyecto puede ser visto como un intento por importar al marxismo un concepto de utopía derivado de una mezcla de misticismo y tradición romántica, como una contaminación o dilución del marxismo en sí mismo, o puede ser visto, en los propios términos de Bloch, como un intento por reinstalar las propias intenciones de Marx dentro del marxismo mediante el fundamental pero abandonado concepto *marxista* de utopía.⁵⁴

Entre 1938 y 1947, los años de exilio que Bloch pasó en Estados Unidos, trabajó en el borrador de *El principio esperanza*,⁵⁵ su obra principal. En este extenso ejemplar que supera las 1400 páginas, el filósofo desarrolló exhaustivamente su concepto de “utopía”, Ruth Levitas se refiere al trabajo de Bloch como un esfuerzo por “definir la utopía en términos de su función”.⁵⁶ Cuatro de los cinco apartados que conforman *El principio esperanza* son exploraciones en torno a lo que Bloch considera utópico: la primera parte explora los sueños diurnos; la segunda desarrolla la idea de conciencia anticipatoria; la tercera se refiere a las imágenes desiderativas en el espejo (circo, ferias, fábulas); la cuarta se ocupa de las utopías sociales y de aquello que es entendido como utópico de manera usual, es decir, que corresponde a un estado ideal y, finalmente, en el último apartado aborda cuestionamientos sobre la finalidad y la experiencia de la humanidad.

A nivel descriptivo, la definición de utopía que Bloch elabora es muy amplia y va más allá de los preceptos de Tomás Moro, quien la constriñó a un estado ideal. Incluye

⁵⁴ Ruth Levitas, “La Esperanza Utópica: Ernst Bloch y la reivindicación del futuro”. Disponible en línea en <http://www.mundosigloxxi.ciecas.ipn.mx/pdf/v03/12/02.pdf>. Consultado el 18 de septiembre de 2014, p. 16.

⁵⁵ *El Principio Esperanza* consta de tres volúmenes. Los dos primeros se publicaron en 1955 y gozaron de gran reconocimiento en la RDA. En cambio, el tercer volumen apareció hasta 1959 en una edición modesta y su recepción fue poco favorable.

⁵⁶ Levitas, *op. cit.*, p. 15.

mitos, fábulas, sueños diurnos, relatos, viajes, así como las fantasías que la gente construye en la vida cotidiana. Para Bloch, la utopía no es únicamente una compensación ficticia que se crea para evadir la inconformidad y la insatisfacción que puede generar la realidad; implica el atrevimiento de pensarla más allá de lo que es. Este ejercicio de imaginación es imprescindible para la construcción de un futuro diferente, transformado. De ahí que la utopía sea también anticipación.

La definición de utopía de Bloch como “consciencia anticipatoria” está asentada en un concepto central para su trabajo: “Todavía no” (*Noch-nicht*). Éste se divide en “todavía-no-consciente” (ideológico y subjetivo) y “todavía-no-ha-llegado-a-ser” (material y objetivo). El todavía-no-consciente parte de una crítica a Sigmund Freud: Bloch consideraba al inconsciente como un “pre-consciente”, la fuente de la utopía dada su naturaleza creativa, el cual se expresa sobre todo en las artes creativas, particularmente en tiempos de cambio. El “todavía-no-consciente” tiene su correlato en el “todavía-no-ha-llegado-a-ser”, que se manifiesta en la realidad material.

Para Bloch era necesario concebir al mundo como un proceso inconcluso que se va construyendo y no está predeterminado, por lo tanto, el futuro es el espacio de todas las posibilidades, aunque algunas sean deseables y otras no. La utopía se vincula con el proceso del mundo en devenir, es decir, también es anticipación del futuro que existe en el presente y forma parte de la realidad. La utopía sería entonces un catalizador del futuro, ya que tiene efecto sobre las acciones de los seres humanos, una ausencia que es presente potencial, un anhelo de lo que puede llegar a ser.

La distinción conceptual entre “utopía concreta” y “utopía abstracta” es uno de los puntos esenciales de *El principio esperanza*. Bloch consideró fundamental discernir entre aquellos sueños que proyectan posibilidades realizables y aquellos que no. La utopía

concreta tiene una función anticipatoria y de transformación, es un futuro posible; a diferencia de la utopía abstracta, debe estar exenta de creencias desiderativas, fantasías y elementos abstractos. Según Ruth Levitas “la utopía concreta encarna en el marxismo ahí donde el cambio real y las aspiraciones se entretajan, y donde la voluntad humana y el proceso social convergen”.⁵⁷

Para Bloch era importante mostrar la manifestación de la utopía concreta en diversas formas culturales como la religión o la cultura burguesa. Concebía a la literatura, las artes creativas, la música y la arquitectura como vehículos de la utopía, ya que en algunos casos eran portadoras de un “excedente cultural”, es decir, sus propuestas rebasan las condiciones históricas que les dieron origen.⁵⁸ Para Bloch este “excedente cultural” es una expresión de la utopía concreta.

La idea de anticipación (*der Vorschein*) vinculada a la utopía concreta fue sumamente relevante para Wolf. En *Cassandra* ésta es patente en el grupo de mujeres del Monte Ida, situadas en la periferia del sistema patriarcal, pueden percibir las injusticias y las interpretaciones equivocadas de las estructuras sociales:

In der Mitte des Krieges, sagt sie. Lange schon trafen wir uns abends am Hang des Ida-Bergs vor den Höhlen, wir Frauen [...]. Wer wurde uns glauben, Marpessa, daß wir mitten im Krieg regelmäßig zusammenkamen, außerhalb der Festung, auf Wegen, die außer uns Eingeweihten niemand kannte; daß wir, weit besser unterrichtet als irgendeine andre Gruppe in Troia, die Lage besprachen, Maßnahme berieten (auch durchführten), aber auch kochten, aßen, tranken, miteinander lachten, sangen, spielten, lernten.⁵⁹

⁵⁷ Levitas, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁸ En el artículo que he citado anteriormente, Ruth Levitas problematiza esta idea y afirma que Bloch “ignora el hecho de que las producciones culturales no se reproducen a sí mismas, sino que son reproducidas dentro de contextos históricos, incluso si estas difieren en algunos sentidos de aquellos en los cuales se originaron”.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 63.

“En plena guerra, me dice. Hacía tiempo que nos reuníamos ya por las noches, en la ladera del monte Ida, delante de las cuevas, nosotras las mujeres. [...] Quién nos creería, Marpessa, que en plena guerra nos reuníamos regularmente, fuera de la fortaleza, por caminos que, salvo las iniciadas, nadie conocía; que nosotras, mucho mejor informadas que cualquier otro grupo de Troya, discutíamos la situación, preparábamos (y ejecutábamos también) medidas, pero asimismo cocinábamos, comíamos, bebíamos, nos reíamos juntas, jugábamos y aprendíamos.” (p. 66). Esta traducción y las que siguen son de Christa Wolf, *Cassandra*, Miguel Sáenz (trad.), Madrid, Alfaguara, 1986; en cada caso se indicarán entre paréntesis los números de página correspondientes.

En *Casandra*, las mujeres de la sociedad utópica del monte Ida han construido un mundo aparte, donde hay espacio para el baile, para el juego y para la felicidad aun en medio del caos. Wolf coloca a este grupo fuera de la violencia de la guerra, de la lógica del poder y de las estructuras del patriarcado. Es una comunidad igualitaria y pacífica que propone una alternativa de vida que rechaza la guerra y, por lo tanto, sólo los hombres de mentalidad pacífica pueden tener acceso a ella. Wolf creía que erigir una sociedad como la de las mujeres del Monte Ida era una posibilidad realizable; ese mundo, exento de la violencia de la guerra y del sometimiento de algunos era una manifestación de la utopía concreta.

3.3 Casandra: la pitonisa y la escritora

Con motivo de la delicada situación política por la que atravesaba Europa a principios de la década de los ochenta, en Alemania, se celebraron conferencias que reunieron de manera insólita a autores de la RDA y de la RFA para pronunciarse contra el creciente ambiente bélico y militarizado que tenía al mundo al borde del colapso. Christa Wolf, al igual que otras escritoras, participó en estas conferencias e hizo un llamado a la paz.

The transcripts reveal that most of the participants framed their protest in the discourse of politics instead of exploring the potential of literary language for furthering the goals of peace. As Alexander Stephan has pointed out, only the small group of women writers who had been invited to participate in the peace conferences called for a qualitatively new language. The criticized their (male) colleagues for appropriating the very militaristic jargon that they themselves repudiated in politicians.⁶⁰

La tensión política que caracterizó ese momento histórico determinó la producción literaria de Christa Wolf, con la cual manifestó sus preocupaciones ante la posibilidad de una catástrofe nuclear y lo incierto del futuro de Europa tras el recrudecimiento de la Guerra

⁶⁰ Anna Kuhn, *Christa Wolf's Utopian Vision. From Marxism to Feminism*, (Cambridge Studies in German), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 179 y 180.

Fría. Wolf creía que la literatura debía ser un vehículo para la paz y confiaba en la contribución del lenguaje literario para alcanzarla; *Cassandra* es una novela paradigmática respecto a este compromiso político.

Con la intención de construir un paralelismo entre Troya y la Europa de los ochentas, Christa Wolf reescribió la historia de la caída de Troya. La pregunta de cómo pudo haberse salvado se insinúa constantemente en el texto con el propósito de apelar al lector. Wolf detalla la manera progresiva como se desarrolla la guerra (en el miedo, en el lenguaje, en la manipulación) y explora sus motivaciones.

La identificación de Christa Wolf con la adivina Casandra es también un punto de encuentro interesante. Ambas cumplen una función social similar (las dos mujeres alertan sobre el peligro de la guerra con el temor de no ser escuchadas) y están situadas en una posición peculiar respecto al poder. Como Wolf y Casandra son, al mismo tiempo, cercanas y distantes a éste; tienen la posibilidad de criticarlo. Esta actitud no condescendiente es una acción de resistencia que Wolf consideraba obligatoria.

Evidentemente, esta identificación conlleva también el miedo a no darse a entender, a que las palabras no tengan efecto y a que se ignoren las advertencias. La consecuencia, como en Troya, sería la destrucción del mundo tal como lo conocemos. Sin duda, este paralelismo entre Wolf y Casandra es atractivo y logra conciliar la esperanza con la desesperación.

Despite their often bleak subject matter, Wolf's works never end in despair. Indeed, one of the salient features of her writing is the quiet optimism of even her most critical works. The element of hope in Wolf's writing stems largely from her Marxist perspective. Although Christa T., Caroline von Günderode, Heinrich von Kleist, and Cassandra succumb to the lack of livable alternatives, Wolf holds fast to her belief in socialism's capacity to change human consciousness and to create such alternatives. She shares the socialist faith in literature's power to teach. But more than that, she has a fundamental faith in human beings and their ability to learn from the experiences of her characters.⁶¹

⁶¹ *Ibid*, p. 5.

En *Cassandra* se pueden apreciar tres tendencias que se acentúan en la evolución literaria de Wolf: una narrativa centrada casi por completo en explorar la experiencia femenina, un movimiento del presente hacia el pasado, así como un interés en temas relacionados con las mujeres, específicamente en lo que se refiere al papel de las escritoras en la sociedad. En la novela, Wolf hace un desplazamiento hacia tiempos míticos para hacer una crítica social y, a la vez, una actualización feminista del mito de la adivina troyana, quien, al igual que los escritores, tiene la obligación de alertar sobre el futuro.

En la narrativa de Wolf es frecuente que los personajes centrales tengan una posición desde la que pueden cumplir con el papel de observadores, ya sea como escritores, como intelectuales o bien, como figuras marginadas del poder (como Cassandra y Medea). Ésta les permite asumir el papel de una especie de consciencia social que Wolf vincula con la función de los escritores en la sociedad. Asimismo, recordar era una obligación moral que debían cumplir a cabalidad. Pese al dolor, recordar era la única manera de prevenir la repetición del pasado.

Ich mache die Schmerzprobe. Wie der Arzt, um zu prüfen, ob es abgestorben ist, ein Glied ansticht, so stech ich mein Gedächtnis an. Vielleicht daß der Schmerz stirbt, eh wir sterben. Das, wär es so, müßte man weitersagen, doch wem? Hier spricht keiner meine Sprache, der nicht mit mir stirbt. Ich mache die Schmerzprobe und denk an die Abschiede, jeder war anders. Am Ende erkannten wir uns daran, ob wir wußten, daß es an den Abschied ging. Manchmal hoben wir nur leicht die Hand. Manchmal umarmen wir uns.⁶²

Con la finalidad de reinterpretar los símbolos de lo femenino y lo masculino, Wolf elabora una crítica que sigue dos direcciones: por un lado, devela la lógica patriarcal que sustenta la imagen del héroe en la destrucción y la guerra (ésta se centra de manera particular en la

⁶² Christa Wolf, *Kassandra. Erzählung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008, p. 12.

“Hago la prueba del dolor. Lo mismo que un médico para, para saber si está muerto, pincha un músculo, así pincho yo mi memoria. Quizá muera el dolor antes de que muramos nosotros. Eso, si fuera así, habría de difundirlo, pero ¿a quién? aquí no habla mi idioma nadie que no vaya a morir conmigo. Hago la prueba del dolor y pienso en las despedidas, cada una fue distinta. Al final nos reconocíamos por saber que se trataba de una despedida. A veces sólo levantábamos levemente la mano. A veces nos abrazábamos.” (p. 14).

figura de Aquiles) y por otro reivindica a figuras femeninas como Helena o Clitemnestra. Wolf presenta lo masculino y lo femenino como esferas separadas. La guerra forma parte del mundo de los hombres, mientras que las mujeres tienen la posibilidad de construir una comunidad alejada de la violencia. Uno de los rasgos sobresalientes de la novela de Wolf es que muestra diversas feminidades: las amazonas, inscritas en la lógica de la destrucción, las mujeres del monte Ida y otras, como la reina Hécuba, que padecen las consecuencias de la sociedad patriarcal beligerante, por lo que pierden sus derechos y son humilladas. Casandra puede identificarse en el tránsito entre estos dos últimos mundos (el del palacio y el de las mujeres del Monte Ida).

En una expresión más de su feminismo, la sororidad es una alternativa al patriarcado para Wolf. En la novela, ésta no sólo se presenta entre las mujeres troyanas, entre Casandra y Clitemnestra existe también una especie de vínculo que ambas sobreentienden. Wolf revisa brevemente la historia de Clitemnestra y enfatiza el móvil de la reina para vengarse de Agamenón, es decir, el sacrificio que hizo de su hija Ifigenia en pos de ganar la guerra. A pesar de que Casandra sabe que la reina la matará, su empatía hacia ella es explícita, reconoce que ninguna de las dos ha podido escapar de su entorno.

Durch ein Schulterzucken gab sie mir zu verstehn, daß, was geschah, nicht mir persönlich galt. Nichts hätte zu andern Zeiten ins hindern können, uns Schwester zu nennen, das las ich der Gegnerin vom Gesicht ab, in dem Agamemnon, der Trottel, Liebe und Ergebenheit und Wiedersehensfreude sehen sollte und auch sah. Worauf er den roten teppich hinaufstolperte wie der Ochs ins Schlachthaus, wir dachten es beide, und in den Mundwinkeln der Klytaimnestra erschien das gleich Lächeln wie in den meinen. Nicht grausam. Schmerzlich. Daß das Schicksal uns nicht auf die gleiche Seite gestellt hat. Ich trau's der andern zu, daß sie weiß: Auch sie wird von jener Blindheit befallen, die and Macht Gekoppelt ist. Auch sie wird die Zeichen übersehen. Auch ihr Haus wird untergehn.⁶³

⁶³*Ibid.*, p. 52.

“Con un encogimiento de hombros me dio a entender que lo que ocurría no se refería mi personalmente. Nada nos hubiera impedido en otros tiempos llamarnos hermanas, eso leí en el rostro de mi adversaria, en el que Agamenón, el imbécil, debía ver y vio efectivamente amor y devoción y alegría por el reencuentro. Y entonces tropezó en la roja alfombra como un buey en el matadero, las dos lo pensamos, y en la comisura de los labios de Clitemnestra apareció la misma sonrisa que en los míos. No cruel. Dolorosa. Que el destino no nos haya puesto en el mismo bando. Creo que ella lo sabe: también ella se verá atacada por la ceguera que acompaña al poder.” (pp. 54 y 55).

Para el feminismo de Wolf es muy significativo que algunas de las mujeres de esta novela prefieran morir antes de formar ser de la miseria de la guerra, ya que constituye el rechazo más extremo a esta forma de dominación patriarcal. Por ejemplo, Pártena, la nodriza, pide a su hija que le dé un brebaje para dormir antes de que los griegos la sometan. En oposición a ésta, Penteseilea, la reina de las amazonas, cree que el enemigo sólo puede combatirse con sus propias armas, así que lucha contra Aquiles, quien, no conforme con matarla, la ultraja.

Was dann kam, seh ich vor mir, als wär ich dabeigewesen. Achill der Griechenheld schändet die tote Frau. Der Mann, unfähig, die Lebendige zu lieben, wirft sich, weiter tötend auf das Opfer. Und ich stöhne. Warum. Sie hat es nicht gefühlt. Wir fühlten es, wir Frauen alle. Was soll werden, wenn das um sich greift. Die Männer, schwach zu Siegern hochgeputzt, brauchen, um sich überhaupt noch zu empfinden, uns als Opfer. Was soll da werden. Selbst die Griechen spürten, hier war Achill zu weit gegangen. Und gingen weiter, um ihn zu bestrafen: Schleiften die Tote, um die er nun weinte mit Pferden übers Feld und warfen sie in den Fluß. Die Frau schinden, um den Mann zu treffen.⁶⁴

El caso de Penteseilea y las amazonas es muy significativo, porque permite a Wolf posicionarse en la discusión teórica feminista en torno al feminismo de la igualdad y la diferencia vigente en su tiempo. A Wolf le parece erróneo pretender que las mujeres se equiparen al modelo masculino, por lo tanto, considera indispensable construir una subjetividad femenina que rechace la violencia y el uso exclusivo de la razón como forma de conocimiento.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 137 y 138.

“Lo que vino después lo veo como si hubiera estado presente. Aquiles, el héroe griego, ultraja a la mujer muerta. Aquel hombre, incapaz de amar a los vivos, se arroja, para seguir matándola, sobre su víctima. Y yo gemí. Por qué. Ella no lo sintió. Lo sentimos todas las mujeres, débiles, espoleados para ser vencedores, nos necesitan como víctimas para poder sentirse siquiera. Adónde llevará eso. Hasta los griegos sintieron que Aquiles había ido demasiado lejos. Y fueron más lejos aún para castigarlo: arrastraron con caballos por los campos a la muerta, por la que él lloraba ahora, y la arrojaron al río. Desollar a la mujer para herir al hombre.” (p. 143).

3.4 El cuerpo femenino en el centro de la reescritura

Christa Wolf aborda el tema del cuerpo femenino en dos vertientes que abarcan lo particular y lo colectivo. Por un lado, presenta el cuerpo de Casandra como un elemento individual atravesado por el dolor y la enfermedad (la epilepsia, específicamente), cuyas manifestaciones guardan un vínculo estrecho con sus dotes de adivinación, pero esta adivinación se refiere a lo que puede ver y el conocimiento que de ahí se desprende. Por otro exhibe la idea imaginaria que agrupa al cuerpo de todas las mujeres —borrando sus diferencias— dentro de un colectivo marginado, convertido en un objeto de intercambio y parte de un botín de guerra, susceptible de abusos.

El giro que Wolf da a los textos canónicos no sólo cuenta una historia diferente de la guerra de Troya y desmitifica a personajes idealizados en la cultura patriarcal—como Aquiles o Paris— sino que propone una epistemología centrada en el cuerpo, el cual convierte en la base para la constitución de la subjetividad y resistencia femenina. Casandra rechaza la manera en que se han manipulado los conceptos de razón y progreso para justificar la destrucción de los seres humanos. El vínculo que Wolf establece entre el don de la profecía, la enfermedad y el dolor es muy interesante, pues este atributo —que para Casandra más bien es una maldición— no sólo atormenta a la protagonista, la aísla y propicia que se le acuse de locura.

Los oráculos ocupaban un lugar preeminente en la cultura antigua y la adivinación era considerada una forma de saber religioso para conocer el futuro, era el canal de comunicación entre dioses y hombres, entre vivos y muertos. En la mitología, la épica y la tragedia griega, la presencia profusa de oráculos da una idea de la relevancia de la adivinación. Una prueba de ello es la importancia del santuario de Delfos al cual acudían todos los griegos para consultar al oráculo, asistir a festividades religiosas, artísticas o

deportivas. En el templo de Apolo, la Pitia o pitonisa emitía sus vaticinios en medio del trance, que era interpretado como locura sagrada de inspiración divina.

Además de ser un don de los dioses, la adivinación era un arte que se podía aprender, ya fuese a través de la observación del cielo, de los astros, de las aves o bien del sacrificio de animales y del examen de sus vísceras. La distinción entre los dos tipos de adivinación —un don natural y el aprendido— es representado en dos personajes que aparecen en la novela de Wolf: Casandra y su hermano gemelo Héleno. Wolf relata la manera en que Casandra obtiene el don de la adivinación, el cual se manifiesta a través de un sueño cargado de simbolismos en el que el dios Apolo le habla.

Der wußte, was ich heiß begehrte: die Sehergabe, die er mir durch eine eigentlich beiläufige, ich wagte nicht zu fühlen: enttäuschende Geste verlieh, nur um sich mir dann als Mann zu nähren, wobei er sich — ich glaubte, allein durch meinen grauenvollen Schrecken — in einen Wolf verwandelte, der von Mäusen umgeben war und der mir wütend in den Mund spuckte, als er mich nicht überwältigen konnte. So daß ich beim entsetzten Erwachen einen unsagbar widerwärtigen Geschmack auf der Zunge spürte und mitten in der Nacht aus dem Tempelbezirk, in dem zu schlafen ich zu jener Zeit verpflichtet war, in die Zitadelle, in den Palast, ins Zimmer, ins Bett der Mutter floh. Mir blieb der Augenblick kostbar, als Sorge um mich Hekabes Gesicht veränderte, aber sie hatte sich in der Gewalt. Ein Wolf, fragte sie kühl. Warum ein Wolf, wie kommst du darauf. Und woher die Mäuse. Wer sagt dir das.⁶⁵

Casandra representa la adivinación inspirada o natural que se caracteriza por pronunciar vaticinios en una especie de delirio, poseída por la divinidad. La voz de Apolo se manifiesta en un estado que oscila entre el éxtasis religioso y el trance. En la novela de Wolf, el don de la adivinación de Casandra se asocia con crisis epilépticas que se presentan como anunciación y consecuencia de los sucesos que culminarán con la caída de Troya.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 22 y 23.

“Que sabía lo que yo deseaba ardientemente el don de profecía, que me otorgó con un gesto en realidad casual, no me atreví a sentirlo: decepcionante, sólo para acercarse luego a mí como hombre, transformándose para ello —creo que sólo a causa de mi espantoso terror— en un lobo, que estaba rodeado de ratones y que me escupió furioso en la boca al no poder forzarme. De forma que, al despertarme asustada, sentí en la lengua un gusto indeciblemente repulsivo y, en mitad de la noche, huí del recinto del templo, en el que estaba obligada a dormir en aquella época, a la ciudadela, al palacio, a la cama de mi madre. Para mí fue un momento precioso aquel en que la preocupación por mi demudó el rostro de Hécuba, pero ella se dominó. ¿Un lobo? me preguntó fríamente. Por qué un lobo, cómo se te ocurre. Y a qué vienen esos ratones. Quién te ha dicho eso.” (pp. 24 y 25).

...es war kein Zufall, daß diese fremde Stimme, die mir oft schon in der Kehle gesteckt hatte, in seiner Gegenwart zum erstenmal aus mir sprach. Willentlich ließ ich frei, damit sie mich nicht zerrisse; was dann kam, hatte ich nicht in der Hand. Ich hab es gewußt, immer mit dieser fremden hohen wimmernden Stimme, vor der ich mich in Sicherheit bringen mußte, mich an Aineias anklammern, der erschrocken war, aber standhielt. Standhielt, ach Aineias. Schlotternd, gliederschüttelnd hing ich an ihm, jeder meiner Finger tat, was er wollte, klammerte sich in seine Kleider, riß an ihnen; mein Mund, außer daß er den Schrei hervorstieß, erzeugte diese Art von Schaum, der sich auf Lippen und Kinn absetze und meine Beine, die ich so wenig Gewalt hatte wie irgendein andres Glied, zuckten und tanzten in einer anrühigen unpassenden Lust, die ich gar nicht empfand, unbeherrscht waren sie, war alles an mir, unbeherrschbar ich.⁶⁶

Es significativo que Christa Wolf utilice el recurso de la enfermedad para manifestar el rechazo de Casandra ante lo que ocurre. Generalmente, las enfermedades se han visto como la expresión de un problema individual, en muchos casos como consecuencia de acciones particulares y, por lo tanto, suelen interpretarse como un estigma o signo de algo vergonzoso. Wolf lo elabora de otra forma: la enfermedad en Casandra es el resultado de un entorno descompuesto, corrupto, que se precipita hacia su propia destrucción.

Es stellte sich heraus, in vielen warn sie einig. Ich sage »sie«, denn ich hielt mich vorerst zurück. Die bewohnte Welt, soweit sie uns bekannt war, hatte sich immer grausamer, immer schneller gegen uns gekehrt. Gegen uns Frauen, sagte Penthesilea. Gegen uns Menschen, hielt Arisbe ihr entgegen.⁶⁷

A lo largo de la narración, Wolf hace hincapié en el uso que se ha hecho del cuerpo de las mujeres como objeto de intercambio. Su repartición como parte del botín de guerra o bien, la violación como método de dominación, son prácticas que la escritora no pasa por alto y expone la brutalidad de las violaciones. Christa Wolf sabía que las mujeres del bando de los

⁶⁶ *Ibid.*, p. 49.

“No fue casualidad que esa voz extraña, que se me había atravesado ya en la garganta varias veces, saliera de mí en su presencia por primera vez. La dejé en libertad deliberadamente para que no me desgarrase; y lo que ocurrió entonces no estaba en mi mano. Lo sabía, lo sabía, siempre con aquella voz extraña, gimiente, aguda, ante la que tuve que ponerme a salvo y aferrarme a Eneas, que estaba espantado pero se mantuvo firme. Se mantuvo firme, ay Eneas. Vacilando, con los miembros temblando, me colgué de él, cada uno de mis dedos hizo lo que quiso, se agarró a sus ropas, las desgarró; mi boca, además de lanzar el grito, produjo aquella especie de espuma que se depositó en mis labios y barbilla, y mis piernas, que dominaba tan poco como cualquier otro miembro, se sacudían y bailaban con un placer bochornoso e inconveniente, que yo no sentía en absoluto; estaban incontroladas, todo estaba incontrolado en mí, y yo era incontrolable” (pp. 51 y 52).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 134 y 135.

“Me refiero a »ellas«, porque al principio me mantuve apartada. El mundo habitado, en la medida en que lo conocíamos, se había vuelto cada vez más cruelmente, cada vez más deprisa contra nosotras. Contra nosotras las mujeres, dijo Penthesilea. Contra nosotros los seres humanos, repuso Arisbe.” (p. 140).

vencidos, las troyanas, cargan con un doble estigma, el de la derrota y el de ser mujeres. Las mujeres ocupan el nivel más bajo entre los derrotados sin importar su clase social o cualquier otro rasgo identitario. Tras la caída de Troya, tanto Casandra como su criada Marpesa son ultrajadas y entregadas como esclavas a Agamenón.

Consciente de que las mujeres son objeto de métodos de dominación en el terreno sexual, Wolf enfatiza que éstas viven las consecuencias de la guerra de una manera distinta, pues no sólo deben entregar el territorio donde viven o abandonar sus casas, el vencedor no se conforma con eso, sino que se apropia del cuerpo femenino y lo convierte en uno más de sus dominios.

Wer lebt, wird sehn. Mir kommt der Gedanke, insgeheim verfolge ich die Geschichte meiner Angst. Oder, richtiger, die Geschichte ihrer Entzügelung, noch genauer: ihrer Befreiung. Ja, tatsächlich, auch Angst kann befreit werden, und dabei zeigt sich, sie gehört mit allem und allen Unterdrückten zusammen. Die Tochter des Königs hat keine Angst, denn Angst ist Schwäche und gegen Schwäche hilft ein eisernes Training. Die Wahnsinnige hat Angst, sie ist wahnsinnig vor Angst. Die Gefangene soll Angst haben. Die Freie lernt es, ihre unwichtigen Ängste abzutun und die eine große wichtige Angst nicht zu fürchten, weil sie nicht mehr zu stolz ist, sie mit anderen zu teilen.⁶⁸

Cassandra expone claramente la visión política de Christa Wolf: un feminismo que rechaza la desesperanza, es decir, que afirma la posibilidad de acción y resistencia al patriarcado, de desbordar un arquetipo y construir una sociedad desvinculada de éste. Wolf reescribe el mito porque ve en los orígenes de la cultura occidental (o sea, en la cultura griega), el germen de una sociedad que excluirá sistemáticamente a las mujeres.

Human self-destructiveness is a recurrent theme in Wolf's work. In her search for the possible causes of this pervasive phenomenon, she has focused increasingly on hierarchal structures and patriarchal values. She has repeatedly implicated male inability to love, the perversion of reason, and atrophy of imagination as causes of (self-) alienation. In her Cassandra project, Wolf broadens her analysis by

⁶⁸ Wolf, *op. cit.*, pp. 44 y 45.

“El que viva verá. Me viene la idea de que, en secreto, persigo la historia de mi miedo. O, más exactamente, la historia de su desenfreno, más precisamente aún, de su liberación. Sí, de veras, también el miedo puede ser liberado, y en ello se ve que forma parte de todo y de todos los oprimidos. La hija del rey no tiene miedo, porque el miedo es debilidad y contra la debilidad sirve un entrenamiento férreo. La loca tiene miedo, está loca de miedo. La cautiva debe tener miedo. La mujer libre aprende a apartar sus miedos poco importantes y a no temer al único gran miedo importante, porque ya es demasiado orgullosa para compartirlo con otros”. (p. 47).

exploring how the patriarchy's systematic exclusion of women has helped shape our present catastrophic world political situation.⁶⁹

Para Wolf, la caída de Troya marca el inicio de la sociedad patriarcal. La épica homérica se vuelve el origen de un pensamiento que convierte los crímenes, la invasión y la guerra en asuntos heroicos. Wolf rechaza la violencia que caracteriza a la épica y reescribe el mito criticando esa lógica patriarcal. *Cassandra* se escribe en contra de toda esa tradición masculina patriarcal contenida en la *Iliada* y, al mismo tiempo, se confronta con el canon literario.

⁶⁹ Kuhn, *op. cit.*, p. 178.

Conclusiones

Aunque las circunstancias políticas y culturales fueron muy distintas para las escritoras alemanas y mexicanas durante el siglo XX, las autoras coincidieron en su interés por mirar hacia el pasado y actualizar mitos heredados de la literatura escrita por hombres. Tras el análisis de las novelas puedo concluir que este interés responde tanto a una exclusión sistemática de la experiencia femenina en los textos canónicos, así como a la necesidad de las mujeres de ser representadas desde su propia mirada y experiencia.

Es evidente que la labor de actualización y reescritura que las autoras han realizado en las últimas décadas está vinculada con el desarrollo del feminismo y con la transformación que éste propició en la vida social, política y familiar de las mujeres. De ahí que las actualizaciones de mitos propuestas por Christa Wolf y Esther Seligson cuestionen arquetipos de feminidad (construidos con el fin de mantener la hegemonía patriarcal) y puedan considerarse, por lo tanto, una expresión feminista. Ambas autoras reconfiguraron mitos secundarios en poemas épicos escritos por hombres y transformaron las narrativas hegemónicas de tal modo que las mujeres se volvieron personajes centrales, el punto desde el cual se articula el relato, es decir, en sus obras no existen en función de la relación de pareja o de parentesco con un hombre, tienen voz e historia propias, asimismo participan en espacios que desbordan lo doméstico y lo tradicionalmente femenino.

En la primera parte de esta tesis propuse un aparato teórico que incluye aportaciones de diferentes disciplinas (antropología, teoría literaria y feminismo posestructuralista) por considerarlas imprescindibles para el análisis de las reescrituras que son objeto de esta investigación. Ha sido interesante observar la manera en que estas disciplinas pueden vincularse, por ejemplo, me parece muy significativa la similitud entre las funciones de los

mitos y las del género, ya que ambos discursos fundamentan y legitiman las relaciones e instituciones que regulan la vida en sociedad, proyectan jerarquías, modelos de comportamiento así como modos de organización y de percepción.

Los antropólogos que he citado coinciden en considerar a los mitos discursos imprescindibles para el desarrollo de la cultura, la constitución de los roles sociales y el orden del mundo, por lo tanto, son fundamentales también en la consolidación del género. Es decir, los mitos contienen la carga simbólica que subyace a las estructuras de poder. De ahí que la reescritura de textos canónicos, portadores de un discurso mítico, implique una transgresión que va más allá de lo literario, es decir, que cuestiona al aparato simbólico que los mitos sostienen.

Las críticas feministas a las que aludí en el primer apartado han advertido sobre la necesidad de desarticular los símbolos que sostienen la hegemonía patriarcal. Joan Scott, por ejemplo, ha afirmado que explicar las asociaciones de la masculinidad con el poder a partir del análisis simbólico abre espacio para la agencia; Nelly Richard, por su parte, ha enfatizado el potencial de la literatura y la crítica literaria como discursos efectivos para desestabilizar el aparato simbólico hegemónico. En este contexto la reescritura de mitos se constituye como una herramienta de resistencia ante el patriarcado.

Un ejemplo más de lo fructífero del encuentro interdisciplinar que permite la literatura comparada es la propuesta de Lévi-Strauss para el estudio de los mitos (su división en mitemas) aplicada desde una perspectiva feminista. Es decir, considerar cada uno de los mitemas que forman al mito (en sus diferentes versiones) como portadores de una carga ideológica que se definirá según el énfasis que se le atribuya. Con este análisis es más claro aún el uso político que se ha hecho de los mitos para sostener la hegemonía del patriarcado a través de la exaltación de lo masculino (en la imagen de los héroes, por

ejemplo) y la subordinación o descalificación de las mujeres (como la “locura” de Casandra), cuando dicen verdades que no son convenientes para quien ostenta el poder.

El vínculo entre mitemas y transtextualidad es también sugerente, ya que permite identificar de manera precisa el cambio en el significado de los mitos cuando se da un nuevo matiz a sus mitemas. La relación transtextual entre las actualizaciones de mitos y sus versiones canónicas hace evidente la ruptura que existe entre las proyecciones sobre lo femenino establecidas desde la mirada patriarcal y aquellas creadas por mujeres que la rechazan.

Entre estos cruces disciplinares la propuesta de Teresa de Lauretis es del todo pertinente. A partir de sus argumentos es posible afirmar que tanto los mitos como la literatura son tecnologías del género, herramientas políticas poderosas que han introducido al sujeto en éste y cómplices, por lo tanto, de perpetuar la hegemonía patriarcal. Es posible pensar en la repetición de los modelos arquetípicos de lo femenino a lo largo de la historia literaria como resultado de las tecnologías del género que reproducen la idea de la mujer como diferencia del hombre y que, encerrados en los límites de la diferencia sexual, son incapaces de articular la multiplicidad de identidades femeninas.

En estas reescrituras, las autoras afirman la diferencia entre las mujeres —en oposición al pensamiento patriarcal que niega sus diferencias— y con ello desbordan imágenes arquetípicas sobre la feminidad. Penélope, Casandra, Euriclea y las mujeres del Monte Ida no corresponden con los esquemas de feminidad que el canon les había atribuido. Ellas exigen para sí el derecho a la palabra, a tener una historia propia, así como la posibilidad de resistir a los mandatos del patriarcado. La manera en que las escritoras reproducen en sus obras “modelos” de feminidad, altera el arquetipo modificando la construcción del género y por lo tanto su construcción, de ahí que la literatura sea un

discurso desde el cual es posible hallar espacios para la resistencia y la agencia.

Tanto *Sed de mar* como *Cassandra* ejemplifican la posibilidad de rearticular y cuestionar estructuras de poder a través de la reescritura. Es interesante que estos textos pongan en juego algunos valores patriarcales (como la heroicidad y la valentía en los hombres, o bien, la sumisión y la discreción en las mujeres) y, a su vez, desestabilicen y alteren el significado de las representaciones de lo femenino. En sus palimpsestos Seligson y Wolf modifican la construcción de la diferencia sexual que opera a nivel simbólico, sus protagonistas realizan actividades que durante largo tiempo fueron negadas a las mujeres, entre ellas, la escritura en *Sed de mar* ocupa un sitio fundamental. Asimismo cuestionan el paradigma de género proponiendo una relación diferente entre los miembros de la sociedad (como las mujeres del Monte Ida en *Cassandra*).

En la reescritura del mito de Penélope, Esther Seligson destaca la reinterpretación del mitema de la espera y la fidelidad. Mientras que para Homero los años que Penélope permanece en Ítaca son improductivos y su historia secundaria —situada al margen de las hazañas memorables del héroe—, Seligson hace de la ausencia de Ulises un espacio para el autodescubrimiento, donde la escritura juega un papel fundamental. La memoria y el erotismo son también temas fundamentales para la articulación de *Sed de mar*.

Es muy significativo que la autora suprima el mitema del reencuentro y lo sustituya por la huida de Penélope. La tradición canónica había hecho de la espera de Penélope un reconocimiento más al heroísmo de Ulises, una forma más de afirmar su valor que lo revestía de gloria al final. El hecho de que en la reescritura sea Ulises el abandonado, modifica el sentido del mito, ya que Penélope tiene capacidad de acción independientemente de éste. Otras versiones del mito habían hecho de la fidelidad el tema central de la historia, poniendo siempre en cuestionamiento la lealtad de Penélope. De ahí

que sea aún más importante el giro que Esther Seligson le da.

Es interesante que *Sed de mar* esté armada con cartas y fragmentos de diario (considerados literatura menor y femenina durante largo tiempo), ya que esto permite la construcción de una historia que rechaza la estructura del canon, y por lo tanto, propone un acercamiento distinto a los personajes. La prosa poética presente en toda la narración, la hibridez del texto de Seligson, así como el travestismo literario hacen de esta reescritura una obra que vale tanto por su calidad poética, como por el contenido simbólico que trastoca.

Cassandra de Wolf es sobresaliente por la fuerza política que contiene. El compromiso de la escritora con el marxismo y con el feminismo hace de esta novela una crítica tanto de los abusos del patriarcado como de la corrupción del poder. Wolf establece un paralelismo entre Troya y la Europa de los ochentas dejando un testimonio de su momento histórico (la Guerra Fría, la sociedad de la posguerra en Alemania). En esta reescritura Wolf se pronunciaba contra la violencia y, haciendo uso de sus palabras al igual que la pitonisa troyana, buscaba prevenir una nueva guerra aun cuando sabía que probablemente no sería escuchada. La novela muestra la esperanza que Christa Wolf tenía en la construcción de una sociedad que rechazara la guerra, en la que fuese posible erradicar la desigualdad y los abusos de poder.

Hay dos mitemas que Wolf reelabora y que me parecen de suma importancia en la novela. El primero es el mitema de la adivinación mediante el cual crea un paralelismo entre su trabajo como escritora y la adivina; para Wolf, Cassandra tiene una obligación social debido al conocimiento que posee, al igual que ella, como escritora, que debe advertir sobre lo inminente de la destrucción a la que se dirige su mundo. Siendo figuras

cercanas al poder, Casandra y Wolf cuestionan la estructura jerárquica en la que están inmersas y se resisten a formar parte de un mundo corrupto.

El segundo mitema que Wolf reelabora es el de la locura de Casandra. Para la escritora, la epilepsia de la protagonista (entendida por los otros como un desequilibrio) responde a la descomposición en la que se ha sumido el mundo que conoce. El mundo es el que está enfermo y como no es posible habitarlo, Casandra lo abandona. Sus crisis epilépticas, así como su capacidad de mirar más allá que los otros, la vuelven una mujer incómoda a la que es necesario anular.

Christa Wolf estaba consciente del uso político que se había hecho de los mitos para mantener a las mujeres fuera de los círculos de poder, de ahí que en su obra deele esta manipulación del mito y proponga un otro acercamiento distinto a los personajes. Por ello, Wolf hace una revisión de algunas las mujeres que han aparecen en la *Iliada* como Helena, Clitemnestra o Hécuba, quienes adquieren rasgos que las reconfiguran en esta versión del mito. Los personajes masculinos también se construyen desde otra perspectiva, uno de los principales objetivos de Wolf en esta novela era criticar la figura de los héroes, ya que su consagración requería la destrucción del otro. Así, Eneas, Aquiles, Agamenón, son también sujetos a una revisión que dista mucho de la gloria que los caracteriza en los textos canónicos.

Es claro que estas reescrituras comparten algunos temas. Uno de los más importantes es el cuestionamiento a la figura del héroe, la cual ha sido una de las bases más sólidas del patriarcado. En estas reescrituras, la figura del héroe, que antes había sido el centro de las narraciones épicas, es desplazada del centro y cuestionada para dar paso a figuras femeninas que ahora son quienes focalizan las narrativas, obligando a una reescritura que cuestiona los valores presentes en los textos hegemónicos. Detrás de esta

acción hay una postura política. Una resistencia a la lógica patriarcal que requiere de héroes, quienes a su vez necesitan víctimas para ser considerados como tales.

Estas reescrituras han desplazado el centro de atención hacia los márgenes, los grandes relatos se han convertido en historias íntimas. Este paso a la exploración de las relaciones horizontales de poder que las feministas habían señalado en los años ochenta, se observa en estos textos. Las escritoras construyeron sus historias a partir de aquello que había quedado fuera, que había sido marginal en las historias épicas.

Por último y a manera de crítica, debo agregar que tanto Christa Wolf como Esther Seligson fueron mujeres con una formación académica privilegiada. Su desarrollo en círculos intelectuales y políticos no es el común denominador entre las mujeres de su época. Una de las limitaciones más significativas de estos palimpsestos es que permanecen en los mismos círculos en que fueron creados, es decir, no tienen una repercusión significativa en el imaginario cultural. Sin embargo, contagiada por la esperanza de Christa Wolf y por trabajo de las feministas, creo que paulatinamente, el desborde de los arquetipos femeninos tendrá un efecto aún mayor en la manera en que las mujeres se perciben a sí mismas, sueñan y desean.

Sin duda, *Sed de mar* y *Casandra* son textos literarios que permiten entrever algunos de los logros y conflictos del feminismo durante las últimas décadas, es decir, son al mismo tiempo un reflejo de sus consecuencias y de su búsqueda. Es indudable que una de las características más importantes de estos palimpsestos es que con su creación las mujeres se apropian del poder interpretativo y, por lo tanto, de la construcción de su subjetividad.

Bibliografía

- Atchity, K. y Barber, E. J. W., "Greek Princes and Aegean Princesses: The Role of Women in the Homeric Poems," en Atchity K., Hogart R. y Price D. (eds.), *Critical Essays on Homer*, Boston, G K Hall, 1987, pp. 15-36.
- Atwood, Margaret, *The Penelopiad: the Myth of Penelope and Odysseus*, Toronto, Vintage, 2005.
- Bachofen, Johann Jakob, *Mitología arcaica y derecho materno*, Begoña Ariño (trad.), Barcelona, Anthropos, 1988.
- Belsey, Catherine, *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, 2ª edición, Londres, Macmillan Press, 1997.
- Bengoechea Bartolome, Mercedes (ed.), *Intertextuality = Intertextualidad*, Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, 1997.
- Bradú, Fabienne, en "Todo aquí es polvo de Esther Seligson". Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/todo-aqui-es-polvo-de-esther-seligson>. Consultado el 1 de agosto de 2013.
- Butler, Judith, *Deshacer el género*, Patricia Soley-Beltrán (trad.), Barcelona, Paidós, 2006.
- Cantarella, Eva, *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Andrés Pociña (trad.), Madrid, Clásicas, 1996.
- Carbonell, Neus y Torras, Meri (comps.), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco Libros, 1999.

- Castro, Maricruz et al. (eds.), *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, México, Aldus/Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.
- Contero Rosales, María Ángeles, *El “boom femenino” hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de ser mujer*, Granada, Universidad de Granada, 2004.
- De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Díez del Corral, Luis, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, 2da edición, Madrid, Gredos, 1974.
- Doherty Lillian Eileen, *Siren Songs. Gender, Audiences and Narrators in the Odyssey*, Michigan, The University of Michigan Press, 1995.
- Duch, Luís, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, Francesca Babí i Poca, Domingo Cía Lamana (trads.), 2ª edición, Barcelona, Herder, 2002.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Víctor Goldstein (trad.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Luis Gil (trad.), Labor, Barcelona, 1983
- Fe, Marina (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México (Programa Universitario de Estudios de Género), México, 2001.
- Franco, Jean, “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”, *Hispanamérica*, Año 15, No. 45, (Diciembre, 1986), pp. 31-43.

- García Pérez, David, *Prometeo: el mito del héroe del progreso. Estudio de Literatura Comparada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Gargallo, Francesca, *Ideas feministas latinoamericanas*, 2ª edición, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus, 1989.
- Gilpin, Heidi, “Cassandra: Creating a Female Voice” en Sibley Fries, Marilyn (ed.), *Responses to Christa Wolf Critical Essays*, Wayne State University Press, Detroit, 1989, pp. 349-366.
- Golubov, Nattie, *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México, 2012.
- Guerra, Lucía, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Homero, *La Iliada*, Alfonso Reyes (prólogo), 31ª edición, México, Porrúa, 2002.
- _____. *Odisea*, José Manuel Pabón (trad.), 2ª edición, Barcelona, RBA, 2007.
- Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.
- Kuhn, Anna K., *Christa Wolf's Utopian Vision. From Marxism to Feminism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Lamas, Marta, (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Programa Universitario de Estudios de Género), 1996.
- _____. *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, Eliseo Verón (trad.), Barcelona, Paidós, 1992.
- Levitas, Ruth “La Esperanza Utópica: Ernst Bloch y la reivindicación del futuro”. Disponible en <http://www.mundosigloxxi.ciecas.ipn.mx/pdf/v03/12/02.pdf>. Consultado el 18 de septiembre de 2014, pp. 15-29.
- Ludmer, Josefina, “Las tretas del débil”. Disponible en <http://www.isabelmonzon.com.ar/ludmer.htm>. Consultado el 13 de mayo de 2013.
- Mattson, Michelle, *Mapping Morality in Postwar German Women’s Fiction. Christa Wolf, Ingeborg Drewitz and Grete Weil*, Rochester, Camden House, 2010.
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Menton, Seymour, “Las cuentistas mexicanas en la época feminista, 1970-1988”, *Hispania*, Vol. 73, No. 2 (mayo, 1990), pp. 366-370
- Mckee, Irwin, Robert y Szurmuk Mónica (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI Editores/ Instituto Mora, 2009.
- Minardi, Giovanna, “Encuentro con ocho escritoras mexicanas” en *Hispanamérica*, Año 23, No. 68, (agosto, 1994), pp. 61-71.
- Nunan, Anna, *Autobiographical Progression in the Writings of Christa Wolf. Nachdenken über Christa T. (1968), Kindheitsmuster (1976), and Ein Tag im Jahr (2003)*, Lewinston, The Edwin Mellen Press, 2011.
- Prado, Gloria, “La lucha sin tregua” en *Mujer y literatura mexicana y chicana. Cuturas en contacto 2*, Aralia López González, Amelia Malagamba, Elena Urrutia (coords.), México, El Colegio de México/El Colegio de la Frontera Norte, 1990, p. 25-30.

- Nelly Richard, "Teoría feminista y crítica de la representación" en *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zedgers, 1993, pp. 61-68.
- Scott, Joan W., "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Lamas, Marta (comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México (Programa Universitario de Estudios de Género), 2000, pp. 265-302.
- Seligson, Esther, *A campo traviesa. Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____. *Escritos a mano*, México, Jus, 2011.
- _____. *Escritos a máquina. Ensayos y reflexiones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- _____. *Toda la luz*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006. (Letras mexicanas)
- Seydel, Ute, "El travestismo textual en *Los años falsos*", en Castro, Maricruz y Aline Pettersson (eds.), *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, Toluca, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- Silbey Fries, Marilyn, "Locating Christa Wolf: An Introduction" en Silbey Fries Marilyn (ed.) *Responses to Christa Wolf. Critical Essays*, Detroit, Wayne State University Press, 1989, pp. 23-54.
- Stavans, Ilan "Visions of Esther Seligson" en DiAntonio, Robert, Glickman, Nora, (eds.), *Tradition and Innovation. Reflections on Latin American Jewish Writing*, Albany, State University of New York Press, 1993.

Weiler, Gerda, *Der enteignete Mythos. Eine feministische Revision der Archetypenlehre*

C.G. Jungs und Erich Neumanns, Frankfurt Main, Campus, 1991.

Wolf, Christa, *Casandra*, Miguel Sáenz (trad.), Madrid, Alfaguara, 1986.

_____. *Kassandra*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2008.

_____. *Medea. Stimmen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2008.

_____. *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag,
Frankfurt am Main, 2008.