

Volumen 16 (Parte 1) 2022



Revista
MELIBEA

PEREGRINAS LITERARIAS Y FÍLMICAS EN BÚSQUEDA DEL YO:

desde la “Nueva mujer” a la conquista
de la identidad y del universo propio

COLECCIÓN ESTUDIOS DE LA MUJER
Publicación del Centro Interdisciplinario
de Estudios de las Mujeres



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

Editores Honorarios Alan Deyermond (University of London) †
Joseph T. Snow (University of Michigan)

Editora general Gladys Lizabe (Universidad Nacional de Cuyo)

Comité Científico Internacional Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)
Aníbal Biglieri (University of Kentucky)
Gloria Chicote (Universidad de La Plata)
Vicenç Beltrán (Universidad de Barcelona)
Adolfo Omar Cueto (Universidad Nacional de Cuyo)
Barry Taylor (The British Library)
Leonardo Funes (Universidad de Buenos Aires)
Graciela Rossaroli de Bredadán (Universidad del Sur)
Alicia Ramadori (Universidad del Sur)
Carmen Benito-Vessels (University of Maryland)
Eukene Lacarra Lanz (Universidad del País Vasco)
Carmen Parrilla (Universidad de La Coruña)
Marta Haro Cortés (Universidad de Valencia)
Cristina Segura Graiño (Universidad Complutense de Madrid)
Dorothy Severin (University of Liverpool)
Elbia Difabio de Raimondo (Universidad Nacional de Cuyo)
Mercedes Vaquero (Brown University)
Vilma Arovich de Bogado (Universidad Nacional del Nordeste)
María Jesús Lacarra (Universidad de Zaragoza)
María del Carmen Marín Pina (Universidad de Zaragoza)
Sofía Carrizo Rueda (Universidad Católica Argentina)
Javier Roberto González (Universidad Católica Argentina)
María Gabriela Vásquez (Universidad Nacional de Cuyo)

Comisión Editorial Joseph T. Snow (University of Michigan)
Gladys Lizabe (Universidad Nacional de Cuyo)

REVISTA MELIBEA es una publicación periódica, de frecuencia semestral, que reúne trabajos de investigación originales, textos e información científica sobre las mujeres.

Centro Interdisciplinario de Estudios de las Mujeres (CIEM)
Facultad de Filosofía y Letras – UNCuyo – Centro Universitario
C.C. 345 – 5500 – Mendoza (Argentina)
Tel. 0261 – 413 5000 (ext. 2212)

e-mail: revistamelibeauuncuyo@gmail.com
web: <http://bdigital.uncu.edu.ar>

Todos los derechos reservados ISSN N° 2422-8117

Diseño: Lic. Facundo Vidal (UNCuyo)

Índice

Nota Pre-editorial	4
Nota Editorial	5

PEREGRINAS LITERARIAS Y FÍLMICAS EN BÚSQUEDA DEL YO: desde la "Nueva mujer" a la conquista de la identidad y del universo propio

Artículos

Los viajes de Annemarie Schwarzenbach: Oriente y África desde la perspectiva de una 'Nueva Mujer' Guiomar Topf Monge	9
Luisa Carnés y su exilio republicano: <i>La Chivata</i> , el olvido de una vida Ana Paula Cabrera	24
"Las sayas no te impiden hacer lo que deseas": performatividad y migración en <i>La Historia del Rey Transparente</i> , de Rosa Montero Mauricio Adrián Alsina Lee	38
<i>La Herstory</i> de Fe Verdejo en <i>Fe en disfraz</i> , de Mayra Santos-Febres Elsa Beatriz Grillo	48
La identidad en <i>Persépolis</i> : un viaje al tercer espacio Ana María Rubio Jiménez	59
Sigue nadando. Dory, mujer viajera de Pixar Mireia Maldonado Parra	71
El viaje de la heroína en el cine de animación. Estudio de caso: <i>Raya y el último dragón</i> (2021) Sofía Otero Escudero	85

Nota Pre-editorial

Revista Melibea 2022.1 se dedica a mujeres que desde el papel y el celuloide demuestran no solo la vitalidad del género del relato de viajes sino la de las propias viajeras cuya voz narrativa construye sus mundos reales y/o de ficción en la andadura del territorio propio y del ajeno.

Mujeres que viajan por África, América, Europa y Oriente para emanciparse, mujeres travestidas cuyas “faldas” no les impidieran hacer lo que deseaban, féminas que gracias al viaje bucearon en su identidad, descubriendo sus propias subjetividades desde el exilio, desde la “discapacidad”, desde el “viaje de la heroína” en camino hacia el propio yo.

De todas estas mujeres dan cuentas las investigaciones de este volumen de *Revista Melibea* que cuenta con la experticia y generosa colaboración de la Prof. y Lic. Lía Mallol de Albarracín como Editora invitada. Catedrática de Literatura de lengua francesa y de Historia cultural y literaria en la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina), es integrante e investigadora fundadora del Centro Interdisciplinario de las Mujeres (CIEM) y del Centro de Literatura Comparada (UNCuyo), e integra el equipo editorial de nuestra revista científica. Sus investigaciones y publicaciones versan sobre la literatura francesa y francófona, especialmente en sus interrelaciones literarias y la literatura escrita por mujeres y poscolonial. En sus estudios doctorales aborda con originalidad y creatividad la narrativa de la escritora senegalesa Ken Bugul y se aboca a dictar cursos y seminarios sobre esta apasionante escritora francófona, entre otros.

Sin duda, es un honor para los lectores de *Melibea* que Lía colabore con su característica bonhomía, generosidad, compromiso y responsabilidad como Editora invitada de este nuevo número de *Revista Melibea*. Buena lectura a cada lector de *Melibea* en la tregua que la pandemia nos regala.

Gladys Lizabe
Editora General

Nota editorial

El presente número de *Revista Melibea* 2022.1 encuentra su sentido en el protagonismo femenino y en la manifestación de la historia y de la voz de diversas mujeres desde el siglo XIII hasta nuestros días. Al igual que en el número anterior, la experiencia del viaje es uno de los ejes vertebradores de los siete artículos que conforman esta nueva entrega. Real o imaginario; literario o cinematográfico; en el tiempo o en el espacio; como vivencia, tema o motivo, el viaje atraviesa de alguna manera todos los estudios y es punto de partida para las investigaciones que aquí se presentan. Desde el sur de España hasta el noroeste de la Argentina pasando por el sur de Brasil, todas estas indagaciones producidas por investigadores conforman un abanico de propuestas de reflexión y análisis en torno al universo de mujeres viajeras que se adueñan de sí mismas e intervienen en su entorno.

Guiomar Topf Monge, de la Universidad de Sevilla (España), señala que la autopercepción identitaria del viajero o viajera determina su mirada sobre el mundo circundante. En el trabajo titulado “Los viajes de Annemarie Schwarzenbach: Oriente y África desde la perspectiva de una ‘nueva mujer’”, la catedrática se detiene en las experiencias y textos de la escritora y periodista Annemarie Schwarzenbach (1908-1942), prototipo de la *Neue Frau* o “Nueva Mujer” (también llamada *Garçonne*) que constituyó el ideal femenino europeo de los años 20 del siglo XX. Topf Monge describe este ideal de “mujeres masculinas” manifestado en el corte de cabello o la vestimenta y, sobre todo, en acciones de gran autonomía, libertad y emancipación. Luego se detiene en los cuatro viajes realizados por Schwarzenbach a Oriente (Rusia, Persia, Teherán y Afganistán) y el que la llevó a África (Congo Belga) por ser estos los destinos que verdaderamente confrontaron a la escritora con una realidad en la que su identidad de género resultaba disonante y permitía, por lo tanto, una mirada distanciada y diferente de la cultura retratada. Al respecto, Topf Monge subraya el género masculino o neutro que la viajera eligió para presentar sus historias y demuestra que el ideal de la nueva mujer se fue degradando con el correr de los textos hasta llegar a una presentación de sí masculina sin más.

Ana Paula Cabrera, de la Universidad Federal de Santa María (Brasil), presenta la trayectoria de Luisa Carnés (1905-1964), escritora y periodista republicana española exiliada y muerta en México. Su trabajo “Luisa Carnés y su exilio republicano: *La Chivata*, el olvido de una vida” reivindica la figura de una mujer olvidada durante décadas que, sin embargo, nunca dejó de bregar por los derechos de las mu-

eres a hacer oír su voz, a pensar por sí mismas, a trabajar dignamente, a educarse y a vivir en libertad y en condiciones cada vez mejores. Con la nostalgia de haberse visto desgajada de su tierra, Carnés sigue vinculada a su patria, especialmente con los republicanos vencidos, y su escritura constituye su aporte a la denuncia y lucha por las reivindicaciones sociales y políticas truncadas por el franquismo. A través de textos como el cuento de *La chivata* la escritora reflexiona acerca de la condición de España y la suya propia como exiliada desde una perspectiva de género, tal como demuestra Cabrera en sus páginas.

Mauricio Alsina Lee, de la Universidad del Nordeste (Argentina), realiza una interpretación de la novela *La historia del Rey Transparente* de Rosa Montero desde el concepto de “performatividad” y el tópico medieval de la doncella guerrera o *virgo bellatrix*. “Las sayas no te impiden hacer lo que deseas’: performatividad y migración en La historia del Rey Transparente, de Rosa Montero” es el título del sugerente artículo en el que el joven investigador propone la ficción española como un nuevo ejemplo de historia de mujeres que salvaron su vida recurriendo al travestimiento para sobrevivir en un mundo patriarcal y violento, tal como el caso de Leola, protagonista de la novela analizada.

Elsa Grillo, también de la Universidad Nacional del Nordeste (Argentina), ofrece un ejemplo de apropiación del pasado propio y ajeno en “La *Herstory* de Fe Verdejo en *Fe en disfraz* de Mayra Santos Febres”. A partir de la definición del concepto feminista *Herstory* (historia de las mujeres vista por mujeres), Grillo recorre la novela de la portorriqueña que da voz en el tiempo presente a una académica negra que hace suyos los sufrimientos de otras mujeres negras libertas del siglo XVIII a partir de documentos históricos y de un vestido encontrados por la protagonista. Se destaca el tema del abuso perpetrado sobre mujeres indefensas, la relación dolor/placer en un viaje de ida y vuelta entre el presente y el pasado, el cuerpo como mapa de vejaciones y la necesidad de reivindicación de la memoria.

Ana María Rubio Jiménez, de la Universidad de Córdoba (España), estudia la novela gráfica y el film de animación *Persépolis* de Marjane Satrapi desde el motivo del viaje, el tema de la migración y los conflictos identitarios. En “La identidad en *Persépolis*, un viaje al tercer espacio”, Rubio analiza los viajes de la protagonista entre su Irán natal y Europa, viajes no solo reales sino simbólicos y de introspección, que paradójicamente, la conducen a un “tercer espacio” o suerte de ningún lugar entre un punto y otro ya que al final la mujer no se reconoce como habitante de ninguna de las dos patrias. Se trata de un trabajo que revisa con agudeza los conceptos de frontera, cultura e identidad

y nos acerca a una producción literaria y filmica de acuciante actualidad.

Mireia Maldonado Parra, de la Universidad de Sevilla (España), examina personajes del cine de animación y en su “Sigue nadando. Dory, mujer viajera de Pixar” se refiere a los estereotipos que este personaje de 2016 logra revertir por primera vez. Tras un repaso histórico de los papeles femeninos en el cine de animación, Maldonado demuestra que estos suelen necesitar de un compañero masculino para alcanzar su realización personal y el final feliz, mientras que Dory consigue sus objetivos por sí misma y no solo a pesar de ser mujer sino de ser discapacitada, elemento que torna aún más interesante el análisis realizado de esta producción cinematográfica.

Finalmente, Sofía Otero Escudero, también de la Universidad de Sevilla, presenta: “El viaje de la heroína en el cine de animación. Estudio de caso: *Raya y el último dragón* (2021)”. Se trata de un exhaustivo estudio de la producción de los estudios Disney para el año 2021 que tiene como protagonista a una joven vietnamita. El atractivo reside no solo en el desplazamiento de la figura heroica hacia un personaje femenino sino en el componente racial de su configuración. Apoyada en la semiótica, la perspectiva de género y el análisis de arquetipos según la teoría del “viaje del escritor”, Otero ofrece un caso de evolución dentro de la producción de Disney: un personaje que se construye alejado de los tradicionales espacios patriarcales y de colonización.

Este nuevo volumen de *Revista Melibea* constituye una valiosa contribución a los estudios sobre el viaje femenino en sus múltiples formatos y significados. Es de destacar la novedad de que, a la perspectiva literaria propiamente dicha, se suma el análisis de discursos más novedosos como son la novela gráfica y productos cinematográficos, entre ellos dos casos de cine de animación, objeto de estudio joven y promisorio.

Por sobre todas las cosas, este nuevo volumen constituye una inestimable instancia de visibilización y/o escucha de mujeres ya sea ficcionales o reales que, a través de sus vivencias o palabras, nos ponen frente a experiencias que habilitan novedosas reflexiones. Los siete estudios de esta entrega demuestran una vez más que la figura y la voz femenina tienen mucho que aportar a la investigación cultural.

Lía Mallol de Albarracín

Editora invitada

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Peregrinas literarias y fílmicas en búsqueda del yo:

desde la “Nueva mujer” a la conquista
de la identidad y del universo propio

ARTICULOS

Los viajes de Annemarie Schwarzenbach: Oriente y África desde la perspectiva de una 'Nueva Mujer'¹

Annemarie Schwarzenbach's travels: Orient and Africa from the perspective of a 'New Woman'

Guiomar Topf Monge

Universidad de Sevilla, España

gtopf@us.es

Recibido: 21/02/2022 Aceptado: 08/03/2022

Resumen: La escritora suiza Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) viajaba como periodista profesional y encarnaba de forma excepcional el ideal de la 'Nueva Mujer'. Este estudio muestra cómo, a lo largo de cinco viajes, sus representaciones textuales de Oriente y África están moldeadas por la perspectiva de la 'Nueva Mujer' centroeuropea.

Palabras clave: Annemarie Schwarzenbach- Literatura de viajes- Nueva Mujer.

Abstract: The Swiss writer Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) traveled as a professional journalist and embodied the ideal of the 'New Woman' in an exceptional way. This study shows how, over the course of five journeys, her textual representations of the Orient and Africa are shaped by the perspective of the European 'New Woman'.

Keywords: Annemarie Schwarzenbach- Travel literature- New Woman.

1. Introducción

Para quien no esté familiarizado con los textos Annemarie Schwarzenbach resulta desconcertante que la voz narrativa de su literatura de viajes no sea claramente la de una narradora, sino que a veces escriba como si fuera un hombre, y otras, parezca un ser fluctuante, incorpóreo y sin identidad propia. Cuando empecé a estudiar a esta autora suiza me di cuenta de que, para analizar las ambigüedades de

1 Una versión preliminar de este estudio fue presentada como Conferencia Plenaria en las XIV Jornadas Interdisciplinarias de Estudios sobre las Mujeres de la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, el 10 de junio de 2021.

su narrativa, es fundamental tener en cuenta el contexto histórico, es decir, con qué bagaje cultural y discursivo contaba Annemarie Schwarzenbach cuando partía hacia lugares lejanos y escribía sobre otras culturas. Por esta razón me voy a servir del concepto de la 'Nueva Mujer' o 'Neue Frau', que procede de los Estudios Culturales y resulta muy útil para analizar la literatura escrita por mujeres en el ámbito germano durante el período de entreguerras (Drescher 2003, Sutton 2011). Voy a ir desgranando los distintos viajes y escritos de Schwarzenbach para intentar dilucidar las peculiaridades que, en cuanto al género y a la dicotomía mujer-hombre, presenta su voz narrativa. De forma tangencial esto me lleva también a la cuestión de qué ocurre con esta voz narrativa si la traducimos del alemán al español.

2. Annemarie Schwarzenbach como 'Nueva Mujer'

Annemarie Schwarzenbach nació en 1908 cerca de Zúrich y murió en el mismo lugar, con solo 34 años de edad, a causa de un accidente de bicicleta.² A pesar de sus numerosos y extensos viajes por Europa, Asia, América y África siempre volvía a su Suiza natal y en sus libros de viajes mencionaba la añoranza que sentía a veces por el paisaje patrio de los Alpes suizos. No obstante, había elementos de la idiosincrasia suiza con los que no se identificaba porque resultaban demasiado conservadores o poco cosmopolitas para ella.³ Una de las razones que llevaban a Schwarzenbach a trascender sus raíces era que se identificaba con el proyecto de vida propio de una 'Nueva Mujer'. Se trataba de un fenómeno social y cultural que, en un principio, se inspiraba en el modelo estadounidense del 'Girl' y prometía una juventud libre de ataduras familiares y sin tener que atenerse a las convenciones de una determinada clase social (Drescher 2003: 168). En el ámbito germano, el ideal de mujer moderna y emancipada se llamaba 'Neue Frau', es decir 'Nueva Mujer', y estaba íntimamente ligado a la República de Weimar y, muy en especial, a la vida nocturna de Berlín. Tuvo su momento álgido en los años 20 y terminó abruptamente en 1933, cuando Hitler llegó al poder en Alemania (Drescher 2003: 163-164). Schwarzenbach se empapó del ideario y de la estética de la 'Neue Frau', pues vivió en Berlín durante el final de esta etapa histórica, concretamente entre 1931 y 1933. También conoció de primera mano la versión francesa de la 'Nueva Mujer', llamada 'Garçonne', pues durante el curso de 1928 realizó una estancia en la Universidad de la Sorbonne.

2 Toda la información biográfica sobre Annemarie Schwarzenbach procede del trabajo de Alexis SCHWARZENBACH (2008), un historiador al que unen lazos de parentesco con la escritora. A pesar de que existen varias biografías de Schwarzenbach, utilizo la de su sobrino nieto por ser la más reciente y la más completa en cuanto a la incorporación de fuentes históricas de archivos públicos y privados.

3 En otro artículo he mostrado cómo Schwarzenbach se distanciaba de la literatura suiza escrita por mujeres y de su estética tradicional (TOPF MONGE 2017).

La idea de que una mujer pudiera emanciparse y vivir como un hombre fue, en el caso de Schwarzenbach, llevada a la práctica gracias a su acaudalada familia. Pudo cursar estudios superiores y, con solo 21 años, se doctoró en Literatura e Historia por la Universidad de Zúrich. Nada más terminar, sus padres le regalaron un coche, con el que partió rumbo a Berlín, donde pensaba cumplir su sueño de convertirse en escritora. Efectivamente, allí publicó en 1931 su primera novela, que retrata la vida bohemia del Berlín de los dorados años 20. Se titula *Freunde um Bernhard* [*Los amigos de Bernhard*] y merece la pena detenerse en el siguiente detalle: la editorial cubrió el libro con una camisa de papel y en ella estampó una fotografía de la autora, en la cual tiene un aspecto muy andrógino. Aparece de perfil, con el pelo muy corto, como ella solía llevarlo, y vistiendo una camisa blanca. En ninguna parte se especificaba que la persona retratada no fuera Bernhard, el protagonista del libro, por lo que se podía producir perfectamente la siguiente escena que el crítico literario Eduard Korrodi describió en una reseña: al ver el libro en una librería alguien preguntó por qué en la portada aparecía el retrato del protagonista, en vez de dejar su aspecto físico a la imaginación del lector. Cuando le dijeron que el efebo de la fotografía era, en realidad, la autora, se llevó una gran sorpresa.⁴

El rasgo de la masculinidad era fundamental para la ‘Nueva Mujer’, ya que se apropiaba de la indumentaria masculina, desde los pantalones hasta la pajarita y el monóculo, y adoptaba comportamientos que tradicionalmente habían estado asociados al rol masculino, como fumar y beber alcohol en público, hacer deporte o conducir automóviles (Sutton 2011). Debido a su aspecto físico y a su estilo personal, Schwarzenbach encajaba perfectamente en esta estética y, como hemos visto en el caso de su primera novela, incluso utilizaba su ambigüedad de género para promocionarse. De la misma forma, se rodeaba de amigas que estaban igualmente imbuidas de la masculinidad y el modo de vida de la ‘Nueva Mujer’. Valga citar, a modo de ejemplo, a las escritoras Ruth Landshoff-York y Erika Mann. La primera no solo escribía sino también trabajaba como actriz y había actuado en la película expresionista *Nosferatu* (1922) de Murnau. Schwarzenbach y Landshoff-York se conocieron en la estación de esquí de St. Moritz en 1929 y su amistad se afianzó en los años berlineses que mencioné anteriormente. Además, ambas eran amigas de Karl Volmoeller, el autor del guión de la película *El ángel azul* (1930) protagonizada por Marlene Dietrich, a quien Sutton (2011: 8) considera el icono del erotismo bisexual de la ‘Nueva Mujer’.

La mejor amiga de Schwarzenbach fue, sin embargo, una mujer mucho me-

4 *Er errötete nicht wenig, als die anderen ihn aufklärten, die erwähnte Anmut der ephebenhaften Züge gehöre der Verfasserin des Buches selbst. [Se sintió bastante avergonzado cuando le hicieron saber que los gráciles rasgos que suponía de un efebo eran de la propia autora del libro] (Korrodi citado en SCHWARZENBACH 2008: 66-68). Las traducciones que aparecen entre corchetes son mías.*

nos glamourosa, aunque no menos famosa: Erika Mann, la hija mayor del escritor alemán Thomas Mann. El primer encuentro entre Schwarzenbach y Thomas Mann es, por cierto, una anécdota que aparece en todas las biografías de la escritora suiza porque documenta perfectamente la turbación que causaba su fisonomía andrógina en los demás. Cuando Thomas Mann la vio por primera vez, comentó: *Merkwürdig, wenn Sie ein Junge wären, dann müssten Sie doch als ungewöhnlich hübsch gelten* [Qué extraño. Si usted fuese un chico lo tendrían por extremadamente guapo] (Diario de Klaus Mann, citado en Schwarzenbach 2008: 71). Pero también su hija Erika tenía un aspecto muy masculino y en sus cartas Schwarzenbach solía dirigirse a ella como “hermano mayor”. Erika Mann representa la vertiente más intelectual de la ‘Nueva Mujer’, tanto por sus numerosos escritos antifascistas como por su experiencia como autora de libros de viajes. De hecho, antes de conocer a Schwarzenbach, Erika ya había publicado, junto con su hermano Klaus Mann, un libro sobre la vuelta al mundo. Schwarzenbach iba a participar en el siguiente viaje de los hermanos, pero el proyecto se truncó y nunca llegaron a hacer ningún viaje juntas. No obstante, su amistad continuó y Erika siempre fue un referente personal y profesional para Schwarzenbach, especialmente en su afán por labrarse un nombre como escritora, en general, y como escritora viajera,⁵ en particular.

3. Cuatro viajes a Oriente

Sus actividades como novelista, periodista y fotógrafa llevaron a Schwarzenbach a muchos lugares del mundo, hasta tal punto que pasaba la mayor parte del tiempo viajando y solo retornaba a Suiza para estancias cortas. Desde el extranjero enviaba sus manuscritos, artículos y reportajes fotográficos a editoriales y periódicos suizos y alemanes. Hay que tener en cuenta que eran tiempos difíciles para la industria editorial alemana, instalada mayormente en el exilio, y que también los editores suizos recibían presiones por parte del régimen nacionalsocialista. Aun así, Schwarzenbach tuvo bastante éxito como escritora y fue muy conocida como reportera y periodista, pues llegó a publicar más de 200 reportajes de viajes (cf. notas de los editores en Schwarzenbach 1990: 357).

A la hora de reconstruir la cronología de sus viajes más importantes, hay que señalar un breve viaje a España que realizó nada más darle la espalda a Berlín en la primavera de 1933. Ese mismo año inició su primer gran recorrido fuera del continente europeo y pasó todo el invierno en Oriente Próximo, desde octubre de 1933 hasta abril de 1934. En agosto del mismo año volvió a visitar Asia Menor, accediendo

5 El concepto de escritora viajera es analizado en el capítulo 3.3.

esta vez por Rusia a Persia, que es como entonces se llamaba Irán. Este segundo viaje asiático tuvo una duración total de cinco meses, hasta diciembre de 1934. En 1935 vivió durante cuatro meses en Teherán y participó en distintas excavaciones arqueológicas de la región. Entre 1936 y 1938 Schwarzenbach estuvo varias veces en Estados Unidos, ocasión que aprovechó para denunciar la pobreza y la discriminación racial. También viajó por numerosos países europeos con el intuito de documentar el preocupante avance del nazismo. Posteriormente, realizó otro viaje al continente asiático y llegó hasta Afganistán en un espectacular recorrido en coche, durante el cual la sorprendió el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Era para ella el cuarto viaje oriental y duró nueve meses, desde mayo de 1939 hasta enero de 1940. Entre 1941 y 1942 Schwarzenbach estuvo en África, adonde quería haber vuelto si no se hubiese truncado su vida. El periplo africano fue el más largo, pues tuvo una duración de trece meses.

A continuación voy a presentar cada uno de los cuatro viajes a Oriente y, en un capítulo aparte, el viaje al Congo. No he contemplado los viajes americanos y europeos porque la perspectiva de la 'Nueva Mujer' no es ajena a las distintas culturas occidentales y encaja bastante bien en los discursos de modernidad propios de Occidente. Al poner el foco en los viajes orientales y africanos se puede observar cómo la voz narrativa, a partir de la representación que hace de la otredad, empieza a cuestionar su propia identidad cultural y de género.

3.1. Primer contacto con Asia

Durante el primer viaje al continente asiático, Schwarzenbach recorre Turquía, Siria, Líbano, Palestina, Irak e Irán como corresponsal del periódico ilustrado *Zürcher Illustrierte*. Tanto en sus artículos (Schwarzenbach 1990: 17 y 21-32) como en su diario (Schwarzenbach 2017) se percibe que está en busca de lo exótico, lo que ella como historiadora considera lo primigenio. Lo halla sobre todo en los yacimientos arqueológicos, mientras participa en diversas expediciones dedicadas a la antigua Babilonia, pero también en sus encuentros con tribus nómadas, con caravanas y beduinos, sintiéndose más atraída por la población rural que por las personas que frecuenta en las ciudades. A las mujeres kurdas, por ejemplo, Schwarzenbach las describe como fuertes y libres, en contraposición a las mujeres musulmanas, con las que no consigue identificarse.

[Las kurdas] eran mujeres grandes y fornidas, muy dignas de sus maridos, sus ojos brillaban tras sus velos de rayas, se reían con fuerza y con ganas, de forma muy distinta que las mujeres con velo negro de Kayseri, que solo sonreían, a veces con timidez y a veces con descaro. (Schwarzenbach 2017: 41)

Solamente los kurdos se diferencian claramente de los persas [...]. Sus mujeres no se cubren con velo sino que portan un tocado parecido a un turbante, como el de las mujeres de Anatolia. Las de aquí [de Persia] también son muy orgullosas. Los jovencitos tienen gracia y encanto, las mujeres, de rostro esbelto y bronceado, ofrecen un aspecto rudo, casi masculino. (Schwarzenbach 2017: 140)

Al describir a las mujeres orientales adopta la perspectiva de la ‘Nueva Mujer’ y destaca en ellas la presencia o ausencia de un rasgo que, en su cultura de origen, denota cualidades positivas: la masculinidad. Cuando la mujer oriental es caracterizada como masculina, este rasgo va asociado a la fuerza, la libertad, la autenticidad y belleza. Pero son escasos los contactos que la narradora logra establecer con mujeres, ya sean kurdas o persas. Predomina el mundo de los hombres orientales, frente a los que la viajera europea logra tener un estatus similar al de un hombre europeo. Esto último se puede observar cuando el alcalde de Bagdad le envía a un ingeniero para que le enseñe la ciudad (Schwarzenbach 2017: 136) o cuando charla con un rico comerciante sirio sobre la importación de seda sintética desde Suiza a Alepo (Schwarzenbach 2017: 55-56). Una escena similar se repite en Estambul, donde la narradora entabla conversación con un hombre mayor en una mezquita y, en una situación que parece poco apropiada para una mujer joven, los dos se inclinan sobre un corán manuscrito para admirar las páginas miniadas (Schwarzenbach 2017: 23). En Líbano incluso llega a trabar amistad con un limpiabotas llamado Mahmud, quien la invita a su casa y con el que pasea por una fiesta popular de Beirut y asiste a las danzas populares ejecutadas exclusivamente por hombres (Schwarzenbach 2017: 76-80).

Finalmente, hay una serie de escenas y situaciones en las que la voz narrativa parece fundirse con el entorno masculino hasta tal punto que no se sabe si escribe desde la perspectiva de alguno de sus acompañantes o si, aprovechando su aspecto de ‘Nueva Mujer’, se ha camuflado -real o imaginariamente- en un grupo de hombres, en el que pasa desapercibida para aquellos que no la conocen. Junto con los hombres europeos y americanos que la rodean el yo narrador bebe raki y vodka (Schwarzenbach 2017: 45, 49 y 143), monta a caballo y participa en cacerías (Schwarzenbach 2017: 33, 34 y 134) y le estrecha la mano a los hombres musulmanes (Schwarzenbach 2017: 66 y 91). La escena más extraña, en el aspecto del género camuflado, es la visita a unos baños públicos, a los que acuden en grupo y sin especificar si en las estancias en las que ven cómo *secaban* y *masajeaban a los bañistas* (Schwarzenbach 2017: 48) había hombres o mujeres. De hecho, el diario de viaje no especifica en ningún momento el género de la voz narrativa ni utiliza ninguna forma femenina para referirse al yo narrador. La única excepción es el apelativo de Madame (Schwarzenbach 2017: 45) con el que un sirviente se dirige a la escritora

viajera, siendo que incluso podría referirse a la otra persona europea que está en la misma habitación. Al mantener la ambigüedad lingüística durante prácticamente todo el libro, se intensifica el discurso de la 'Nueva Mujer' en su afán por conquistar el universo masculino camuflándose entre los hombres.

Otra característica de los textos sobre este viaje, que se agudizará en el futuro, es que la narradora, en su empeño por valorar lo auténticamente oriental, se entusiasma con los orígenes de la civilización, como ocurre en Biblos, *donde se percibe de inmediato la huella del paso de los milenios, de los que habitaron esta tierra: con cada estrato va surgiendo un pasado colmado de dignidad* (Schwarzenbach 2017: 80-81). El valor y la dignidad que vislumbra en los restos arqueológicos y que proyecta hacia los antiguos habitantes, conlleva una actitud conservadurista y un rechazo de lo moderno. Una de las contradicciones en las que incurre la voz narrativa es que, por un lado, critica la modernización de Turquía que está llevando a cabo el gobierno de Atatürk en 1933 y que califica de *inútil e impresionante* (Schwarzenbach 2017: 27), y por otro, ni siquiera menciona que las mujeres turcas acaban de conseguir el derecho al voto. Reconoce que las jóvenes de Ankara son más delgadas, más europeas y más vivarachas que sus madres (Schwarzenbach 1990: 25), aunque su maquillaje excesivo las convierte en copias imperfectas de la 'Nueva Mujer'. Este punto ciego del discurso narrativo puede estar relacionado con el hecho de que en Suiza, a pesar de su larga tradición democrática, en la época de Schwarzenbach las mujeres todavía no podían votar, algo que no cambiaría hasta los años 70.

3.2. Rusia y Persia

Del segundo viaje oriental me parece destacable el uso que Schwarzenbach hace del masculino genérico en sus textos. Llega a Rusia para asistir con Klaus Mann a un congreso soviético de escritores en Moscú. El ideario comunista no termina de convencerla y al abandonar Moscú para dirigirse a Leningrado anota, a modo de conclusión:

Wer von den Schriftstellern und Dichtern sich dazu [zum antifaschistischen Krieg] entschliessen kann, der soll es tun. Ich glaube nicht, dass es auf jeden Fall seine Aufgabe ist, kämpferische und politische Entscheidungen seiner persönlichen Arbeit voranzusetzen. Doch ist mir nach dieser Einsicht nicht besser zumute.

[Si de entre los escritores y poetas alguno decide participar [en la guerra antifascista], que lo haga. Yo no creo que en todo caso su tarea consista en anteponer decisiones políticas y de lucha a su trabajo personal. Aunque tener que constatar esto tampoco me hace sentir mejor.] (Schwarzenbach 1990: 51)

Schwarzenbach apunta esta reflexión en uno de los diarios que le servían de base para elaborar sus reportajes. Parece obvio que está reflexionando sobre el papel que ella misma quiere desempeñar como escritora, no obstante, utiliza el masculino genérico para referirse al gremio de los escritores, en plural, y al escritor hipotético que supedita su obra literaria a la política, en singular. Con ello no solo cumple las convenciones lingüísticas de la época, pues todavía no había conciencia de que el masculino genérico invisibiliza a las mujeres, sino también aprovecha para hablar sobre ella misma en masculino y, con ello, reivindica para sí el prestigio de la profesión de escritor, a diferencia de la escritora.

En algunas traducciones se mantiene este uso algo anticuado del masculino genérico e incluso se exagera de forma bastante cuestionable, utilizándolo aunque la emisora no sea una voz narrativa ambigua sino un personaje femenino de un relato. Es el caso de un libro de relatos ambientados en Persia que Schwarzenbach escribió tras despedirse de Klaus Mann para viajar sola hacia el sur. Sirva de ejemplo este fragmento en el que una pintora, llamada Mrs. Batten, habla sobre Persia: *Aquí la naturaleza es tan poderosa que mata a la gente. Habría que dejar de ser una persona, de estar atado a la condición humana. Tendría uno que poder convertirse en un trozo de desierto, o de montaña, o en una franja del cielo al anochecer* (Schwarzenbach 2011a: 127). De haber usado la morfología femenina *atada* y *una*, se evitaría el masculino genérico un tanto forzado que está presente en *atado* y *uno*. Se puede aventurar que el traductor, Daniel Najmías, ha visualizado a una ‘Nueva Mujer’ al imaginarse al personaje, incorporando el discurso masculinizado que caracteriza los textos en primera persona de Schwarzenbach.

3.3. Teherán y el valle del Lahr

Cuando Schwarzenbach vuelve por tercera vez a Persia en 1935, lo hace para casarse con el diplomático francés Claude Clarac. Se trata de un matrimonio de conveniencias, pues ambos cónyuges son homosexuales y el único propósito de la unión es el de satisfacer convenciones sociales. Una vez afincada en Teherán, Schwarzenbach aprovecha para viajar por el país, acompañada por su marido y la fotógrafa americana Barbara Hamilton-Wright. También vuelve a participar en expediciones arqueológicas, una de ellas en el valle del río Lahr, junto al Damavand, que con casi 6000 metros de altitud es el pico más alto de Oriente Medio. En sus textos llama *Happy Valley* a este valle, cuyo paisaje de montañas nevadas le trae recuerdos de la infancia.

Durante su tercera estancia en Persia Schwarzenbach escribe la novela *Muerte en Persia* (2003), en la que la protagonista lamenta la muerte de su amada

Yalé y sufre una agonía indescriptible en el valle feliz del Lahr. La obra destaca por tres características relacionadas con el ideal de la 'Nueva Mujer': en primer lugar, el personaje principal encarna a una lesbiana con rasgos masculinos, en segundo lugar, la voz narrativa se desdobra en dos roles masculinos, el autor y el héroe y, por último, se crea el concepto del *diario impersonal*, en el que la ambigüedad de género se convierte en un recurso para aumentar la impersonalidad estilística.

Schwarzenbach ya había narrado historias lésbicas con anterioridad, pero se trataba de textos literarios ambientados en París, Berlín o St. Moritz. Nunca antes había escrito literatura de viajes de temática lesbiana. Al unir ambos géneros, el erotismo de la mujer masculina, urbana, cosmopolita y emancipada irrumpe en el mundo oriental y redundante en conflictos que, por supuesto, no tienen solución posible. En *Muerte en Persia*, el padre de Yalé es un *hombre anciano, uno de aquellos turcos ortodoxos y honorables que de mal grado se resignan a las innovaciones que se han producido en su patria* (Schwarzenbach 2003: 93). Al principio la relación amorosa entre las dos mujeres pasa desapercibida y la protagonista visita a Yalé a diario. En el jardín de su mansión se tumban a la sombra de los árboles, hasta que el dueño de la casa le prohíbe la entrada. *Mi padre ya no consiente que te vea* (Schwarzenbach 2003: 113) se lamenta Yalé, aunque finalmente es una enfermedad mortal la que las separa definitivamente. La narradora, en su rol masculino, se siente responsable y hubiera querido llevarla a Europa para someterla a una operación (Schwarzenbach 2003: 126 y 129).

En cuanto al segundo punto, hay que resaltar que *Muerte en Persia* crea dos voces narrativas distintas, complicando aún más la cuestión de la identidad de género. Para ello, Schwarzenbach utiliza la técnica del manuscrito encontrado y antepone un prólogo al relato propiamente dicho. En el prólogo, una voz narrativa que se autodenomina *escritor* (Schwarzenbach 2003: 9) explica que la protagonista del libro es una mujer joven que ha abandonado Europa para viajar a Persia, huyendo tanto del fascismo como de la responsabilidad política de combatirlo. Desempeña un rol masculino, no solo por su relación con la muchacha turca Yalé, mencionada más arriba, sino también porque es el héroe ⁶ de la narración y encarna el conflicto (tradicionalmente masculino) entre la obligación de luchar contra el fascismo y el anhelo de viajar y realizarse como poeta (Schwarzenbach 2003: 9-12, Opitz 1997: 207-210). En tercer lugar, se trata de una narración intimista en la que el yo narrador no solamente cuestiona el sentido de la vida, sino también indaga en el sentido que tiene su propia escritura.

6 Los traductores Richard GROSS y María Esperanza ROMERO han traducido *Held* [héroe] como *la protagonista* (Schwarzenbach 2003: 10), con lo cual se suaviza la masculinidad en la que estoy centrando mi atención, a la vez que se moderniza el texto visibilizando a la mujer.

De vez en cuando mis conocidos ingleses me preguntan qué estoy escribiendo. “Un diario impersonal”, respondo entonces. Pues qué más impersonal que describir este valle o las montañas, las llanuras, las carreteras y los ríos; un pintor sabría hacerlo mejor. Incluso cuando hablo de la vida que hacíamos en la expedición el relato dista mucho de ser una confesión personal. ¿Las noches en la terraza de Persépolis? ¿Las conversaciones ebrias? ¿Nuestras borracheras esporádicas y la pipa de hachís que Bibenski se fumaba en alguna que otra velada? Eso es tan impersonal como la melancolía del país de Mazanderán, o como el pitido estridente del barco ruso en el puerto de Pahlevi. (Schwarzenbach 2003: 87)

Esta afirmación se puede interpretar como una declaración poetológica, en la que la autora explica y justifica su estética impersonal. Recordemos que en el diario que escribió durante su primer viaje a Oriente Próximo creó una voz narrativa que no parecía tener identidad de género y se movía entre la ambigüedad y la androginia. La impersonalidad programática de *Muerte en Persia* da paso, en las obras literarias posteriores de Schwarzenbach, a la decisión de optar por voces narrativas masculinas. Cinco años después de este viaje publicará una reelaboración del texto que lleva por título *El valle feliz* (2016). No solo tiene un final mucho más esperanzador que la primera versión, sino también elude la cuestión homosexual porque el protagonista enamorado de Yalé es un hombre, al igual que ocurre con el texto africano, presentado en el capítulo 4, que está narrado desde la perspectiva de un hombre heterosexual.

Por último, hay que mencionar que *Muerte en Persia* ni siquiera presenta la estructura formal de un diario, pues los capítulos no están fechados ni obedecen a un orden cronológico. Únicamente se asemeja a un diario de viaje en el sentido de que el yo narrador ha sido testigo ocular de lo que relata. Esta característica es la que, según Opitz (1997), define la literatura de viajes moderna y fundamenta la convención del escritor viajero que es, a la vez, autor y personaje de su propio texto. El escritor viajero o *Reiseschreiber* satisface la expectativa de un público lector ávido de testimonios auténticos, plasmando por escrito sus vivencias personales y creando para ello una representación narrativa del viaje en primera persona. El mecanismo funciona como una identificación de autor y narrador, aunque Opitz distingue ambos planos y escribe *Annemarie Schwarzenbach* (en cursiva), cuando se refiere al personaje, y en letra redonda, cuando hace referencia a la autora Annemarie Schwarzenbach. Si utilizamos la terminología propuesta por Opitz (1997), tendríamos hasta tres niveles diegéticos: la autora Annemarie Schwarzenbach, el escritor del prólogo (*Annemarie Schwarzenbach* reivindicando su profesionalidad) y la protagonista que utiliza un discurso impersonal para difuminar la identidad femenina de *Annemarie Schwarzenbach*.

3.4. En coche hasta Afganistán

Schwarzenbach hizo su cuarto y último viaje asiático junto con otra escritora suiza, Ella Maillart, que también estaba especializada en viajes y tenía incluso más presencia mediática que Schwarzenbach. Ya había estado anteriormente en Afganistán y conocía la ruta hasta Herat, aunque luego las dos mujeres siguieron en su Ford Deluxe hasta Kabul (Maillart 2015). Los textos y reportajes fotográficos que Schwarzenbach produjo durante este viaje presentan un estilo menos poético y destacan por su enfoque crítico. Esto se debe, por un lado, a la experiencia norteamericana que había despertado su conciencia racial y social, y por otro, a la influencia de Maillart, que estaba muy interesada en los aspectos más etnográficos de las culturas que visitaban.

Como consecuencia aparece de forma recurrente el tema de la mujer, ya sea la mujer que viaja sola y a la que llaman *Khanum* (Schwarzenbach 1990: 213), ya sea la mujer afgana que vive recluida y se cubre con el chador. Schwarzenbach menciona los debates teóricos que mantiene con Maillart sobre las mujeres de Afganistán y la curiosidad que ambas sienten por contrastar sus opiniones con la realidad (Schwarzenbach 2008: 62). No obstante, tienen la sensación de estar en un país sin mujeres, no ven a ninguna por las calles ni tampoco consiguen que las inviten a pasar a los aposentos femeninos, cuando visitan a alguna autoridad local. Finalmente, el alcalde de una pequeña localidad en la provincia norteña de Turquestán les proporciona esta experiencia y, en un jardín interior, conocen a las mujeres y sirvientas de la casa. Schwarzenbach redacta dos artículos en los que relata cómo las viajeras europeas toman el arroz al estilo *Pilaf* sentadas a la mesa con la señora de la casa, emulando las costumbres occidentales aunque no se utilicen los cubiertos sino los dedos para comer, mientras las chicas jóvenes y los niños comen sentados en unas alfombras y, al final, hay abundantes restos de comida que son para las sirvientas (Schwarzenbach 2008: 64-65 y 111).

En comparación con las narraciones anteriores, en las que primaba la introspección, estos textos tienen más potencial crítico, pero menos autocrítica. La escritora viajera ya no se cuestiona constantemente a sí misma, ni pugna por encontrar una identidad de género. Los episodios en los que la confunden con un hombre pasan a ser meras anécdotas, como cuando una suiza convertida al Islam se tiene que cerciorar de que no es un chico, antes de quitarse el chador (Schwarzenbach 2008: 68).

4. Viaje africano: el Congo Belga

El quinto viaje que analizo en este estudio es el único que llevó a Schwarzen-

bach al continente africano. Estuvo en la colonia francesa Afrique Française Libre del General de Gaulle y en la parte belga de Congo. Antes de volver a Europa también pasó una temporada en Marruecos, tanto en territorio francés como en territorio español, pero voy a centrarme en la parte subsahariana del viaje que contrasta extraordinariamente con las experiencias viajeras anteriores.

Schwarzenbach llega a las costas africanas en barco, desde Lisboa y pasando por las Azores. En Leopoldville se embarca en un navío de vapor y emprende un largo viaje por el río Congo. Cuanto más se adentra en la selva, menos europeos -y sobre todo menos europeas- se encuentra, hasta que en Lisala, la última población, se sube a un camión que la lleva, por un camino de tierra, hasta las plantaciones de unos colonos suizos. En una carta fechada el 29 de julio de 1941, Schwarzenbach relata a su amiga, la escritora americana Carson McCullers, cómo es su vida en Mollanda, donde el matrimonio Vivien la ha alojado en una confortable cabaña:

Usually I am out at this hour with Madame V., the owner of the plantation, a very kind and very strong woman with the beautiful, simple and dignified features of Swiss peasant stock. She kills elephants if it is necessary, and handled a thousand blacks alone when her husband was ill and had to go back to Europe. She got almost to be a legendary figure in the region, and since I arrived, Swiss too, wearing trousers too, looking to them like a boy and pretending too to be a woman, the Gombe and Gwaka negros now believe that all Swiss women must be of that strange kind. - Of course they don't understand us, nor should we pretend to understand them, I have seen and heard amazing things about them living in the jungle which would kill us soon. (cf. Tobler 2020: s. p.)

Describe la diferencia entre la población indígena y los colonizadores como una distancia infranqueable, simbolizada por el lugar común de que los europeos no podrían sobrevivir en la selva. Además, echa mano de una anécdota, según la cual los africanos piensan que en Suiza todas las personas son del mismo género, por la simple razón de que tanto hombres como mujeres utilizan la misma indumentaria. En las fotografías que Schwarzenbach toma durante el viaje, así como en retratos que hacen de ella, aparecen los pantalones cortos de los que habla en la carta, junto con los demás accesorios típicos de los viajes tropicales de la época, como los calcetines blancos y el casco salacot (Schwarzenbach 2011b: portada, 249 y 273). Aunque las dos suizas, Madame Vivien y Madame Schwarzenbach, digan que son mujeres (*pretending [...] to be a woman*), parecen chicos (*boys*) por la ropa que llevan.

La segunda característica masculina, mencionada de forma implícita, es el comportamiento colonizador que la suiza adopta en ausencia de su marido: mata elefantes, cuando es necesario, y *maneja sola a un millar de negros* (*handled a thousand blacks alone*). Schwarzenbach admira la labor que su paisana desempeña en la

plantación y no tiene reparos en identificarse con ella. Como, al mismo tiempo, distingue entre dos tribus africanas, Gombe y Gwanka, demuestra en esta carta que la falta de comprensión es mayor por parte de los indígenas, quienes no distinguen entre mujeres y hombres blancos. El problema del discurso colonialista que, sin duda, está presente en esta carta se manifiesta, pues, en una actitud de superioridad europea. Pero al identificar a la mujer colonizadora con la masculinidad de la 'Nueva Mujer', que tanto Schwarzenbach como Carson, la destinataria de la carta, encarnaban, también se pone de manifiesto la dificultad de articular la identidad de género de la 'Nueva Mujer' fuera del contexto occidental.

La falta de distancia crítica con el colonialismo encuentra un paralelismo en los textos cada vez más místicos y alejados de la realidad que Schwarzenbach escribe en el Congo. En lo que se refiere a la producción literaria, experimenta con la lírica y utiliza un lenguaje cada vez más críptico y de tintes religiosos. La *opera magna* del viaje africano es *Das Wunder des Baums [El milagro del árbol]* (2011b), un texto literario muy ambicioso y complejo que, no obstante, únicamente utiliza el paisaje africano como telón de fondo para una temática puramente europea. Narra los avatares de un suizo, llamado Marc, que se ve involucrado en un problema diplomático en África, mientras en Europa estalla la Segunda Guerra Mundial. En el centro del libro está la reflexión sobre la violencia y la búsqueda de un nuevo lenguaje poético que pueda traer paz espiritual al protagonista atormentado.

En mi opinión, es significativo que la autora decidiera crear el personaje Marc, un hombre blanco y heterosexual, adoptando una voz masculina para narrar este viaje. Hay que recordar que el libro que Schwarzenbach publicó en 1940, justo antes de emprender el viaje africano, *El valle feliz* (2016), también está protagonizado por un hombre (véase el capítulo 3.3). Creo que se trata de una solución más convencional que contrasta con los intentos de encontrar una nueva identidad de género, como 'Nueva Mujer' masculina y no como hombre, en los textos orientales anteriores. Se puede interpretar como un fracaso del proyecto de emancipación y búsqueda personal.

5. Conclusiones

Cuando la escritora y periodista Schwarzenbach viaja a Oriente y a África, no solo encarna a la 'Nueva Mujer' que vive su autonomía personal, se realiza profesionalmente y traspasa las fronteras del género con su apariencia masculina. Los discursos de modernidad, emancipación y masculinidad también condicionan su percepción y representación de lo ajeno. En su primer viaje oriental, Schwarzenbach crea una voz narrativa que tiene pleno acceso al mundo de los hombres orientales y

lo describe desde una perspectiva masculina, como si la narradora viajera *Annemarie Schwarzenbach* pudiera camuflarse entre los viajeros occidentales y sobreponerse a la segregación con solo ponerse ropa de hombre. También está intacta su valoración positiva de la masculinidad femenina, pues describe en estos términos la fuerza y belleza de las mujeres kurdas.

Esta afirmación del ideario y la estética de la ‘Nueva Mujer’ se va deteriorando en los viajes subsiguientes, en los que lo masculino se ve reducido a ámbitos menos ambiciosos, como el uso genérico de la forma gramatical que redundando en una usurpación sutil del prestigio que ostentan las profesiones en masculino. Aumenta la introspección de los textos, que se centran en una búsqueda de la propia identidad y en la construcción de un estilo literario impersonal. La mujer turca, encarnada en el personaje de la amada Yalé, se convierte en el objeto de deseo inalcanzable para la protagonista y la hace fracasar en su intento por convertirse en el héroe del relato. Cuando se trata de las mujeres afganas, Schwarzenbach aprovecha su condición de mujer para tener acceso, junto con Maillart, a los jardines privados en los que viven, aunque no consiga empatizar con ellas.

En África, la narradora viajera se siente aún más distante e incomprendida que en Oriente. La androginia ya no es un modelo estético que proyecte en la otredad, en este caso, las mujeres africanas, sino que se convierte en una característica exclusiva de las mujeres suizas. Y, en los textos literarios del último viaje, la voz narrativa renuncia a la búsqueda de una identidad de género compatible con la ‘Nueva Mujer’ y se presenta como un personaje masculino sin más.

Referencias bibliográficas

- DRESCHER, Barbara (2003), “Die ‘Neue Frau’”, eds. Walter FÄHNDERS y Helga KARRENBROCK, *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld, Aisthesis, 163-186.
- MAILLART, Ella (2015), *El camino cruel. Un viaje por Turquía, Persia y Afganistán con Annemarie Schwarzenbach*. Trad. Francesc PAYAROLS I CASAS, Madrid, La línea del horizonte.
- OPITZ, Alfred (1997), *Reiseschreiber. Variationen einer literarischen Figur der Moderne vom 18.-20. Jahrhundert*, Tréveris, Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- SCHWARZENBACH, Alexis (2008), *Auf der Schwelle des Fremden. Das Leben der Annemarie Schwarzenbach*. Múnich, Collection Rolf Heyne.
- SCHWARZENBACH, Annemarie (1990), *Auf der Schattenseite. Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien 1933-1942*. Eds. Regina DIETERLE y Roger PERRET. Basilea, Lenos.

- _____ (2003), *Muerte en Persia*. Trad. Richard GROSS y María Esperanza ROMERO. Barcelona, Minúscula.
- _____ (2008), *Todos los caminos están abiertos*. Trad. María Esperanza ROMERO. Barcelona, Minúscula.
- _____ (2011 a), *Con esta lluvia*. Trad. Daniel NAJMÍAS. Barcelona, Minúscula.
- _____ (2011 b), *Das Wunder des Baums. Roman*. Eds. Sophie DECOCK, Walter FÄHNTERS y Ursula SCHAFFERS. Zúrich, Chronos.
- _____ (2016), *El valle feliz*. Trad. Juan CUARTERO OTAL. Madrid, La línea del horizonte.
- _____ (2017), *Invierno en Oriente Próximo. Diario de viaje*. Trad. Juan CUARTERO OTAL. Sevilla, La piedra lunar.
- SUTTON, Katie (2011), *The Masculine Woman in Weimar Germany*. Nueva York, Berghahn Books.
- TOBLER, Andreas (07/01/2020), "Was hat Kolonialismus mit der Schweiz zu tun?", *SonntagsZeitung*. Berna, Tamedia Espace AG.
- TOPF MONGE, Guiomar (2017). "El ideal de belleza 'anti-Heidi' de Annemarie Schwarzenbach: Transgresiones de género y de estética en *Freunde um Bernhard*", *Ambigua. Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, 4, 3-22.



Luisa Carnés y su exilio republicano: *La Chivata*, el olvido de una vida

Luisa Carnés and her republican exile: *La Chivata*, the forgetting of a life

Ana Paula Cabrera

Universidad Nacional de Santa María (UFSM), Brasil
paulacabreraes@gmail.com

Recibido: 10/02/2022 Aceptado: 28/02/2022

Resumen: Toda consideración hecha sobre los intelectuales españoles durante el franquismo ha de tener en cuenta no solo a los intelectuales que desde el interior de España realizaban sus reflexiones sino que ha de considerar a aquellos intelectuales en el exilio quienes fuera de España llevaron lejos sus reflexiones sin perder de vista la situación interna de su país de origen. El canon literario consolidado antes de 1936 se deshizo con la explosión bélica. La Guerra Civil Española llevó al exilio a una gran parte de sus intelectuales. Entre ellos se encontraba Luisa Carnés (Madrid 1905 - México 1964). A pesar de la incomunicación intelectual entre el exilio y el interior, Luisa mantuvo raíces de comunicación con España, contribuyendo casi silenciosamente con su patria. Y lo hizo desde una visión dolorosa y bélica y, a la vez, como algo definitivo e insuperable. En este trabajo, proponemos demostrar cómo Luisa Carnés, en su viaje inesperado, presenta aquel diálogo. Consideramos que las cuestiones de género no pueden ser consideradas solo como un derecho humano, sino también deben serlo como una condición para lograr el desarrollo en tanto meta fundamental de la igualdad de género. Conocer la historia de mujeres que lucharon por aquellas condiciones es continuar progresando. La educación, la seguridad y los derechos de las mujeres sobre su propio cuerpo hacen parte de esa ola del feminismo. Luisa Carnés quedó silenciada por más de cuarenta años y su obra, olvidada. El drama del exilio nos presenta historias de mujeres que vivieron fuera de sus países y no se olvidaron de luchar por los derechos femeninos. En este caso, particularmente, ella salió de España para vivir su exilio en México. Ese artículo presenta la trayectoria de una de las mujeres que lucharon por concebir una condición universal.

Palabras clave: Luisa Carnés- Exilio republicano- Derechos femeninos.

Abstract: Any consideration that is made about the Spanish intellectuals during the

Franco regime must take into account not only the intellectuals who carried out their reflections from within Spain, but also those intellectuals in exile who took their reflections far outside of Spain. without losing sight of the internal situation of their country of origin. The literary canon consolidated before 1936 was undone with the explosion of war. The Spanish Civil War led a large part of its intellectuals into exile. Among them was Luisa Carnés (Madrid 1905 - Mexico 1964). Despite the intellectual lack of communication between exile and the interior, Luisa maintained roots in communication with Spain, contributing almost silently to her homeland. And he did it from a painful and warlike vision and, at the same time, as something definitive and insurmountable. In this work, we propose to demonstrate how Luisa Carnés, in her unexpected journey, presents that dialogue. We believe that gender issues cannot be considered only as a human right, but should also be considered as a condition to achieve development as a fundamental goal of gender equality. Knowing the history of women who fought for those conditions is to continue progressing. Education, security and the rights of women over their own bodies are part of this wave of feminism. Luisa Carnés was silenced for more than forty years and her work was forgotten. The drama of exile presents us with stories of women who lived outside their countries and did not forget to fight for women's rights. In this particular case, she left Spain to live her exile in Mexico. This article presents the trajectory of one of the women who struggled to conceive a universal condition. **Keywords:** Luisa Carnés- Republican exile- Female rights.

1. Consideraciones Iniciales

*El exiliado es el devorado; devorado por la historia.
Al propiamente refugiado, al únicamente refugiado, el destino no le absorbe.
(Zambrano 2016: 403)*

En el año 1944, en España, se nota el resurgimiento de escritos literarios femeninos que presentaban al país ibérico del exilio, hasta el término de la censura del régimen franquista. Algunos escritores y poetas, entre ellos, Luisa Carnés, habían publicado desde antes de la Guerra Civil y demostraban continuidad en su labor literaria a lo largo del exilio, la que parece haber sido motivada por el componente generacional. La Generación del 27, aún en exilio, tuvo una extensión que legitimó lo que aquellos artistas habían producido, incluso, antes de su destierro.

Según Mari Paz Balibrea (2007), a lo largo de la dictadura, algunos falangistas mantuvieron viva la llama liberal aún en los años siguientes a la Guerra Civil.

En ese sentido, la autora propone una cultura de exilio como *forjadora de una cultura democrática anti y postfranquista, que quedó marginada y no correspondía con la cultura liberal que resultó hegemónica tras la muerte del dictador*. (2007:23) En aquel momento, se empiezan a oír las voces de poetas, como José Hierro, que se oponen radicalmente a la discursividad oficial. Este proceso, que se supone un proceso de renovación, es más palpable en la poesía, pues tiene un carácter de discurso más personal, además de ser de fácil acceso tanto para el lector como para la prensa.

Tal propagación es muy similar en el interior y en el exilio. Aún de acuerdo con Naharro-Calderón, la poesía lírica es *el género que más han cultivado*. (1991:150) El mismo investigador aclara que uno de los motivos es el prestigio de la Generación del 27, debido a la emigración de muchos de sus autores en las mismas fechas y condiciones. Finalmente, dicho autor menciona que era más fácil publicar una poesía que una novela o un cuento.

Según la crítica generacional, la historia cultural -separada de la Guerra Civil- preserva esa dicotomía propia de la separación de ambas culturas: la del exilio y la del interior; es decir: la literatura del interior siempre se sobrepone a la del exilio. En las primeras décadas del siglo XX, el ingreso de la mujer en el escenario público no era totalmente aceptado y esa falta de libertad de las mismas, con el paso del tiempo, hizo que muchas expresaran en sus narrativas distintas relaciones con los discursos e instituciones, en las que discutían las posiciones que ocupaban.

Con los aportes del movimiento feminista, la narrativa de las escritoras recrea la imagen de la mujer en relación con las visiones anteriores. La necesidad de redefinir y cuestionar el orden establecido se hizo presente y, así, pasaron a perseguir la quimera de la modernidad. En medio de esa lucha traducida en una revolución de la identidad de la mujer, encontramos a una escritora procedente de la clase obrera: Luisa Carnés (Madrid 1905- México, 1964). Sus obras, aún, son inéditas en Brasil y muchas también lo son en España.

Carnés, a causa de su actividad literaria y periodística, formó parte del grupo de mujeres intelectuales de los años veinte. A ella se sumaron, entre 1918 y 1936, las escritoras más jóvenes que participaron en movimientos de vanguardia e integraron la generación que conquistó el voto femenino. (Plaza 2014) La narrativa de esta escritora se inserta en una propuesta que, en primer lugar, busca la modificación del papel social de la mujer y, en segundo, la renovación de su imagen participando de la construcción de una nueva identidad femenina. Su obra representa un hito en el período de lucha por la libertad política y social interrumpida con el fin de la República Española, de la Guerra Civil y, a continuación, del franquismo, que opacó a una larga nómina de escritores con pasado republicano. Luisa Carnés fue una de esas voces

silenciadas que permaneció en las sombras hasta el siglo XXI.

Tras cuarenta años del final de la última dictadura en España, muchos son los escritores, intelectuales y artistas que siguen tratando de recuperar parte del espacio cultural y la memoria que se les ha quitado cuando se vieron obligados a abandonar su tierra en 1939. Algunos intelectuales jamás volvieron a ver su patria, pese al tiempo transcurrido y las transformaciones políticas acaecidas. Tras largos años de democracia, ya es posible observar el reconocimiento de muchos de los escritores. En ese sentido, hoy se nota un creciente interés por promover un recorrido histórico y artístico sobre los períodos republicano y democrático, entre los años 1931 a 1939.

La escritora aquí investigada, en sus novelas *Natacha* (1930) y *Tea Rooms* (1934), nos presenta el compromiso con la libertad de una joven artista que tuvo muchas dificultades para iniciar su vida. Con un estrecho vínculo entre la lucha contra el patriarcado y las dificultades de miles de obreros que se establecen desde los mismos orígenes de ambas corrientes, las mujeres y los niños carecían de todo derecho a expresarse dentro de la familia tradicional. El sistema capitalista utilizaba- y utiliza- esta institución de naturaleza patriarcal para favorecer la sumisión de aquellos a los poderes autoritarios, de modo que la estructura descripta debería transformarse radicalmente en términos de igualdad, libertad y solidaridad.

Luisa fue una obrera que conoció el Partido Comunista Español (PCE) y, además, apoyó el Estado Republicano; también luchó por el feminismo y no veía la movilización femenina como un objeto meramente instrumental: su meta era apoyar el Estado Republicano y ganar la guerra. Carnés estaba segura de que el triunfo de la República también era clave para las mujeres que, como ella, deseaban transformar la vida de otras, construyendo nuevos papeles.

En ese período, las mujeres habrían de estar siempre sometidas a alguien o a algo, fuera este su padre, hijos, marido y sociedad. Desde muy jóvenes, eran retiradas de la escuela para ayudar económicamente a sus familias. Aún en la actualidad, muchas abandonan la educación a causa de la maternidad, que sigue siendo un producto cultural mediante el cual las féminas reciben la idea de que solo ellas poseen el don de cuidar, llegando al punto de negarse a sí mismas otras posibilidades para construir sus subjetividades femeninas.

Al respecto, Carnés creía que con la promoción de la consciencia crítica, las mujeres podrían pensar en un nuevo sentido para dar a sus vidas. Más que el resultado de la guerra, le importaba la acción directa del Estado para crear iniciativas políticas de inclusión femenina en la sociedad. En un período en el que las diferencias de ideas políticas se difuminaban, esta escritora buscaba una forma de conectar el nivel cultural y educativo, bastante bajo de las mujeres en sus obras. La movilización

de todas ellas fue cuantitativa y diferente en las zonas republicanas y franquistas. Los republicanos dependían de la movilización femenina como mano de obra industrial, algo que no ocurrió en el tiempo de Franco.

En el ámbito cultural y literario, el franquismo combatió un pasado de luces y esperanzas y sumergió en las oscuras noches de la Historia de España a exiliados-callados. Los pocos que permanecieron en la España franquista poco pudieron desarrollar su trabajo, dado que muchos de los intelectuales estaban exiliados; otros, en la cárcel y otros, muertos. Las mujeres como Luisa Carnés y otras procedentes de diversas clases sociales, eran exhortadas como esposas y madres (tanto por los franquistas como por los republicanos) a defender sus órdenes en una época de crisis para volver a la *normalidad*, o mejor, a las normas de género construidas para la subordinación de la mujer. De todas formas, la República fue un entorno más conservador en lo que ese cree respeto a géneros y, a la inversa, el franquismo tenía menor capacidad para llevar a cabo la política de *desmovilización femenina*. Carnés hacía parte de la Asociación de las Mujeres Antifascistas y la sección Femenina tenía un papel nuevo y público para un gran número de mujeres.

En virtud de los mandatos culturales, se reproducía el efecto de que, en la estructura social, los hombres tenían mayor presencia en la esfera pública; mientras que las mujeres tenían que permanecer en la esfera privada. Desde 1939 en adelante, las mujeres se vieron privadas, incluso, del foro legal y político. La dictadura franquista representó un enorme retroceso para ellas. Muchas ya no estaban más en España y las que quedaron poco a poco cedieron espacio al franquismo que, en su primera fase, aniquiló centenas de jóvenes y, con ellas, una nueva cultura de feminismo.

Todos los derechos y responsabilidades políticas conquistadas por las mujeres en la República fueron eliminados por el régimen franquista y la figura femenina volvió al sistema patriarcal inicial. Harían falta más de tres décadas para que se aconteciera la reforma del Código Civil de 1975 en el país ibérico. Luisa murió antes de ver esas conquistas, pero en su exilio no dejó de luchar por las mujeres, por la liberación de género, por la lucha de clase y poder y por la educación.

Las dificultades que se encuentran a la hora de implementar los estudios de género derivan, en parte, de la existencia de una gran diversidad interpretativa que influye en las políticas de igualdad. Carnés fue una escritora que luchó contra la pobreza, a favor de la democracia y en pos de los cambios en las estructuras económicas con vistas a garantizar, a todas sus congéneres, el acceso a los recursos productivos suficientes para contar con un medio de vida sostenible y con una vía en la educación.

Al observar la literatura producida en aquel período, podemos hacer una selección de textos que resumen los diferentes discursos. La desigualdad de género es un problema polémico y complejo universal y existen diversas interpretaciones, sobre todo en los países europeos influenciados por los diferentes contextos políticos nacionales. Asuntos como la violencia doméstica y la prostitución son ejemplos de cómo la diversidad interpretativa afecta las soluciones que se pueden ser proponer.

Los marcos interpretativos constituyen un concepto utilizado por la teoría de los movimientos sociales y sin duda Luisa Carnés, por ser una mujer de la clase obrera, contribuyó a la lucha contra la pobreza, directamente relacionada con la ausencia de oportunidades y autonomía. Al ser exiliada, hizo de sus obras una importante herramienta para respaldar y reforzar la promoción de la igualdad de género y la mejora de la condición de la mujer de la época.

El análisis desde una perspectiva de género de las políticas y oportunidades de las mujeres en la historia por medio de la literatura es una manera de desarrollar el acceso igualitario e introducir medidas para reintegrar a personajes que, como Luisa Carnés, fueron borradas del canon literario de las escritoras españolas por el franquismo: mujeres que tuvieron su trabajo y su vida olvidados por décadas, por perseguir ideales de igualdad y libertad.

2. Una mujer obrera

Luisa Carnés nació en el barrio de las Letras en 1905, hija de una familia de origen humilde. Tuvo que trabajar durante la infancia y dejar los estudios, hecho bastante común en la Madrid del comienzo del siglo XX. Experimentó en su piel las injusticias del mundo obrero. A los veintitrés años publicó su primer libro, *Peregrinos del Calvario* (1928), compuesto por tres novelas cortas.

Una de las novelas publicadas en 1928 es *El pintor de los bellos horrores* en la que su autora analiza la personalidad del creador y sus conflictos a través del personaje de Gonzalo de Vargas, quien nace en un pequeño pueblo y huye de él para concretar sus aspiraciones artísticas en la gran ciudad. *El otro amor*, por su parte, es un alegato en contra de la construcción tradicional del matrimonio, un texto que se divide en secciones de acuerdo con los diferentes puntos de la relación amorosa de los protagonistas. En ese cuento, subyace la discusión sobre el papel femenino frente al matrimonio, a la sexualidad y al deseo. *La ciudad dormida*, novela que cierra la obra mayor, apunta, con claridad, a la sociedad injusta. Con ese texto, Carnés se encaminó hacia el tema de la exploración social, pauta de sus próximas novelas *Natasha* (1930) y *Tea Rooms: Mujeres obreras* (1934).

Alrededor de 1928, la escritora ocupa el puesto de mecanógrafa en la Compañía Ibero Americana de Publicaciones (CIAP), uno de los más importantes grupos editoriales del período. En 1930, escribe *Natacha* (1930), su primera novela larga. Años después, tras la quiebra del CIAP, pasa a trabajar como dependienta en una pastelería, relato en que se centra su novela *Tea Rooms: Mujeres obreras* (1934).

El silencio editorial de Luisa Carnés dura hasta el año 2002, año en que aparecieron casi simultáneamente obras como: *El eslabón perdido* (2002), publicado en España por Antonio Plaza y sus tres obras dramáticas inéditas: *Cumpleaños*, *Los Bancos del Prado* y *Los vendedores del miedo* (2002), publicadas por miembros del Teatro de España.

En 2014, Antonio Plaza publicó la obra inédita *De Barcelona a la Bretaña francesa* (1939) y una edición especial de *Tea Rooms: Mujeres obreras* (1934), la novela que consagró a Luisa como periodista, poniendo en relieve su carácter innovador y su fuerza narrativa. En el año 2018, Antonio Plaza publicó *Rojo y Gris; Cuentos Completos I; Donde brotó el Laurel - Cuentos Completos II*. Finalmente, en 2019 se publica *Natacha* (1930), su segundo libro redactado entre 1928 y 1929. Entendemos que el título recuerda a la novela rusa y, especialmente, a novelistas como Dostoyevski y Tolstói, a quien Carnés admiraba. En *Natacha*, la autora describe los esfuerzos de una joven madrileña nacida pobre, cuya única opción era trabajar en un taller para ganarse la vida. Carnés presenta la idea de que la justicia laboral general implantaría mejores condiciones de trabajo para las mujeres, que así alcanzarían la independencia.

Junto a su hijo, Ramón Puyol, Luisa Carnés llega a México en mayo de 1939, procedente de Nueva York. Viajaron en el buque *Veendam*,¹ una expedición de carácter excepcional autorizada por Lázaro Cárdenas y la Junta de Cultura Española, que reunió a un grupo de intelectuales como José Herrera Petere, Paulino Masip, Josep Renau y Manuela Ballester, la mayoría acompañada de su familia.

Carnés, a causa de su actividad literaria y periodística, formó parte del grupo de mujeres intelectuales de los años treinta. A ella se sumaron, entre 1918 y 1936, las escritoras más jóvenes que participaron en movimientos de vanguardia e integraron la generación que conquistó el voto femenino. (Plaza 2014)

1 Más sobre el *Veendam* en: CABRERA, Ana Paula. "Veendam, a viagem da França ao México: Histórias do exílio republicano espanhol da geração 1939". Disponible en: https://www.ufrgs.br/ppglettras/coloquiosu-larquipelagos/artigos/26_Veendam.pdf.

3. Exilio y compromiso antifascista

Alguna vez, tiene uno que morir, ya se sabe; pero eso de morirse lejos de España; eso de que te quedas para siempre debajo de una tierra que no es la tuya... (Carnés 2002: 166)

Parte del estudio que proponemos en Brasil examina, analiza y contextualiza la obra de Luisa Carnés y de otras mujeres que hicieron parte de esa trayectoria de exilio, dando a conocer su lucha en su literatura. Ellas son mujeres de los años treinta del siglo XX de la literatura española que retoman la importancia de la perspectiva política y de la educación. Ese universo desconocido forma parte de una labor de rescate que se ha puesto en marcha en ese siglo, quizás haya empezado desde la brecha que ha abierto el tema de las *sinsombrero*. El movimiento conocido como *Sinsombrerismo* empezó cuando Concha Méndez y Maruja Mallo decidieron junto con Pablo Picasso y Federico García Lorca quitar sus sombreros y dar un paseo por el centro de Madrid. El *sinsombrerismo* fue una manera de rebelarse contra la burguesía pues las mujeres y hombres de la clase media eran obligados a usar dichos accesorios.

Luisa Carnés tuvo fuerte actividad periodística en ese período: sus ideas crecían sin parar en la revista *Estampa* y en otras publicaciones del mismo grupo editorial. El ejercicio del periodismo y su prestigio literario le permitieron acceder al grupo de mujeres intelectuales españolas participantes en movimientos de vanguardia en la década de 1930: mujeres que se posicionaron a favor de la igualdad jurídica entre ambos sexos y respaldaron sin rodeos la legalidad republicana, la cual las condenó a la cárcel o al exilio después de 1939.

Al estallar la Guerra Civil, la escritora madrileña formaba parte de las redacciones de *Mundo Obrero* y *Altavoz del Frente* (Madrid). Con la evacuación del Gobierno y de las personas más cercanas al régimen republicano, los periodistas y escritores comprometidos con el Frente Popular habían sido trasladados a Valencia, convertida en capital provisional de la República, donde Luisa Carnés empezó su trabajo en la redacción de *Frente Rojo*. Permaneció allí hasta 1937, cuando regresó a Barcelona desde donde seguiría publicándose hasta el final de la Guerra Civil.

En 1939, con la toma de Barcelona, la escritora se vio obligada a cruzar la frontera francesa por el puesto de La Junquera, junto a otras miles de personas que huían por miedo a las represalias del ejército franquista. Permaneció meses en un campo de concentración de la Bretaña Francesa y fue seleccionada para formar parte de un destacado grupo de refugiados españoles, compuesto por científicos, periodistas e intelectuales de prestigio, que abandonaron Francia a bordo del *Veendam*— un navío holandés que los trasladó a Nueva York— y, desde allí, podían desplazarse

en autobús hasta México.

En marzo de 1941, Luisa Carnés se naturalizó mexicana, para poder trabajar. Fue la primera mujer exiliada en la prensa mexicana y, así reanudó su compromiso político (nunca olvidado con la causa antifascista), como también lo hicieron otros intelectuales republicanos refugiados en México. Carnés ejerció el trabajo de periodista en varios periódicos mexicanos como: *El Nacional*, *La Prensa* y *Novedades*. En simultáneo a su desempeño como periodista, escribió novelas, teatro y poesía. Su etapa mexicana resultó en novelas que siguen enfatizando el papel de la mujer, la defensa de la paz, la lucha por integración social y racial, la denuncia de la dictadura franquista y el posicionamiento del pueblo español que sufría la ausencia de libertades. Como aclara Olmedo: *el recuento y visión de la Guerra de Carnés se conecta directamente con el género, en sus artículos siempre cabe la anotación acerca del papel femenino.* (2014:171)

Su trabajo realizado en México cuenta con novelas como: *Rosalía de Castro, raíz apasionada de Galicia* (1945); *Juan Caballero* (1956), novela dirigida a destacar la acción guerrillera de los republicanos en la retaguardia del Estado franquista y su primera novela editada en España, después de su muerte en el exilio, *El eslabón perdido* (2002). Debido a su muerte prematura en México en 1964, la localización de su producción exige investigaciones complementarias para ampliar las fuentes de información y evitar errores de interpretación.

En el destierro, el sentido de comunidad crea lazos que repercuten en la concepción de las obras, una vez que la literatura de exilio se forma en el ámbito donde se expresan las preocupaciones comunes relacionadas con el país que se dejó. Carnés se cuestiona si el exilio político revela una manera de vivencia y arroja su visión; para la autora, la experiencia verdadera de la vida, personal o colectiva, siempre históricas, ha de beber en la fuente de la revelación, del que llega y rompe barreras. Carnés no únicamente razona o piensa siguiendo moldes estereotipados, dado que quien sufre observa aquello que lo hiere para que su ser se abra y salga de la oscuridad hasta recoger la luz que hirió sus ojos.

La cultura occidental, estacionada en sus categorías o según leyes, hoy contrapone lo revelado a la necesidad inoperante. Un exiliado es el creyente a quien los pragmáticos acusan de místico, sin que el aludido esté capacitado para argumentar en contra, como aclara Zambrano: en el modo de vivir místico, el aludido esté capacitado para argumentar en contra, *toma y quiere lo bueno para sí mismo, que no es trasunto del yo, sino más bien su acabamiento y aun su aniquilación progresiva, o tendencia comunitaria.* (1990:44) Así, cuando iniciaba la historia de España, se creó el exilio de quienes hubieron de marcharse por haberla servido. Carnés fue una de esas

personas que sufrió el exilio. Son muchos los que en Europa y otros continentes han edificado un cerco racional lleno de crueldades: el franquismo se ostentó como la avanzada.

El 18 de julio de 1936, España despierta con la noticia del levantamiento franquista; la *víbora alada* resiste con su luz revolucionaria; lucha guiada por el ansia de sacudirse el peso fascista y volver a la libertad republicana. En cambio, otras víboras, la mayoría, *continúan somnolientas o mimetizadas en la planta parásita: son la tumba de la libertad*. (Zambrano 1990: 18–19) En un arranque de desesperación, acosada por el destino malsano, la víbora buena arroja la piel, olvida su capa en el hogar. Así pensaban los españoles que iban en los barcos llenos hasta arribar en Veracruz, la antigua Nueva España. El último año de Lázaro Cárdenas en la presidencia fue 1939, la expropiación petrolera está a la orden del día, tanto como una magnífica política exterior, la cual obliga a Manuel Ávila Camacho a seguirla mal de su grado, en expresión arcaica.

Y las buenas víboras españolas recorren los pasos del exilio que empiezan con el rito de iniciación. Durante su adaptación, la víbora *trasladada* no pierde la esperanza de volver a casa y se perfila como refugiado; al decir de Zambrano: *se ve acogido más o menos amorosamente en un lugar donde se le hace hueco, para que deposite su cuerpo expulsado de su lugar primero, de la casa propia amueblada con lo propio y habitada por gente que ama... [al refugiado], en el más hiriente de los casos, se le tolera*. (1990: 31) Maquinalmente, el exiliado se repite que es menester rehacerse la vida, una distinta, quizás mejor. La literatura en el exilio se constituye como el ámbito donde se expresan preocupaciones comunes relacionadas con el lugar que se dejó. La dislocación del autor exiliado provoca que se sienta fuera de su ámbito natural y suscita, en último término, el cuestionamiento sobre para quién se escribe. El exiliado quiere acceder a un público inaccesible, lo que genera una discusión sobre pertinencias: ¿Se debe escribir sobre España?, ¿Cuán comprometidos con España están? Al sentirse descontextualizado, este tipo de escritor duda de su capacidad, de la dificultad de llegar al público para quien escriben y acerca de si concienciar es una cuestión importante.

Esa literatura social no puede quedarse estancada. Los exiliados, así como Carnés, denunciaban situaciones específicas, como la acción de la guerrilla, los pormenores de la guerra civil, la política franquista. Como afirma Isabel Oyarzábal, el primer deber de los refugiados no fue ordenar sus vidas, sino recordar a los que se les dio la misma oportunidad: *El recuerdo de esos desafortunados será nuestro constante recordatorio, siempre que sea necesario, de que tenemos libertad de actuar, pensar y hablar en el Nuevo Mundo por la libertad de ellos- por la libertad de España*. (1940: 76)

Muchos republicanos padecían en las cárceles franquistas, los que lograran salir tenían el deber de trabajar para obtener la libertad de España y de las personas que permanecían en los campos de refugiados. La condición de refugiados les hará recordar que la base de su compromiso era la deuda moral. El exilio entraña la creación de una nueva identidad; en el exilio republicano, esa identidad debe ser moralmente mejor, como afirma Masip; en el exilio el refugiado es una *criatura recién nacida, con la alegría de la piel nueva y ojos vírgenes eres y hay de ser, amigo mío en tu avatar americano. Tu pasado individual ha muerto.* (1989: 77)

En la narrativa de Carnés, se notan esas inquietudes en su novela sobre la guerra civil, *De Barcelona a la Bretaña Francesa* (1939). Más tarde, los temas del exilio se amplían en las propias dificultades del mismo, del retorno y de las condiciones en que vivían en México. Ese contexto, antes difumado, cobra realidad y se transforma en argumento. Carnés dirige su trabajo a modificar a través de la escritura la situación de España y a tratar de comprender su situación de exiliada, sin abandonar la perspectiva de género.

La escritura de Luisa Carnés afianza la idea de herramienta de acción, moviéndose de dos maneras: en el ámbito político, que desarrolla en la prensa y en su única novela publicada en México, *Juan Caballero* (1956) y en ámbito personal, mediante artículos y cuentos en publicaciones periódicas y la biografía de Rosalía de Castro. Su obra inédita, publicada póstumamente por Antonio Plaza en 2002, *El eslabón perdido*, se mueve en los dos conjuntos. Conforme avanza el tiempo, aumenta la comprensión del entorno mexicano por parte de Carnés que pasa a ver cómo se acostumbran los españoles en México. Cada escritor, de acuerdo con su trayectoria personal, explora México y su influencia.

Finalizada la guerra civil, los refugiados españoles fundaron varias revistas con el propósito de preservar un nexo con el país ibérico, entendido como una cultura que significaba -también- identidad, como aclara Olmedo (2014). Sirvieron como puente de información al resto de los refugiados al crear un vínculo entre ellos y discutir la realidad de su nación. Estas revistas tenían un discurso propio: las literarias construían grupos centrados en crear una tradición; mientras las políticas atacaban al franquismo y llevaban la denuncia de sus acciones militares. Carnés figuraba en las publicaciones de los exiliados y denunciaba la situación de las mujeres como en el cuento “La Chivata”, publicado en 1955.

4. *La Chivata*, la odisea de las mujeres. Palabras finales

La Chivata es uno de los cuentos que escribió Luisa Carnés en su exilio mexi-

cano que mantiene su creación de preguerra. Por medio de su protagonista, denuncia y retrata el contexto social vivido por las mujeres en la cárcel. Las narraciones situadas en México se alternan con las de España y representan la construcción y riqueza de una narrativa que recoge del pasado y absorbe del presente.

En *La Chivata*, Luisa Carnés narra la historia de una mujer que se niega a decir dónde se encuentra su marido que había huido y que, por eso, va a la cárcel. La autora denuncia a Franco y a los *yanquis*, quienes encarcelaban a madres, maestras, niñas y ancianas. *La Chivata* fue una sombra en tiempos franquistas: nadie sabía quién era ella. En las calles, o en la cárcel, podrían ser:

¿Carlota, la de los ataques, Jacinta, la madrileña; Pepa, la Tuerta (culpa fue del vergajazo de la funcionaria; Maruja, la Liviana (flaca como un perro flaco, saltarina y ligera como un alambre azotado por el vendaval), Filo, la asturiana; Carmen; Amparo...? ¿Quién de ellas? ¿Cuál de todas aquellas sobras de mujer era ella? (Carnés 2018: 82)

En la narrativa, las mujeres quieren descubrir quién es la infiltrada. Ellas no tenían descanso, pues no se sabía quién era, pero se la sentía en todas partes: *se sentía como algo impalpable, pegajoso y frío, algo que enmudecía el labio, y hacía cerrar las manos debajo de los delantales y en los bolsillos de las batas.* (Carnés 2018:83). *La Chivata* era una sombra que resbalaba por las celdas, introduciendo desconfianza entre las mujeres. En ese cuento, Carnés critica la situación de las mujeres en la cárcel, que poco a poco eran olvidadas, en medio a las sombras de la desconfianza:

La desconfianza sellaba las bocas y enfriaba los corazones, antes tan encendidos en amor. Se cerraban las mujeres dentro de sí mismas, como lo hacían cada noche en las celdas con sus cuerpos las funcionarias. Y en la oscuridad casi total— solo, la pequeña bombilla de carbón al final de la galería— se adivinaba al poder maligno deslizándose ante las puertas, captando los suspiros, las lágrimas, los anhelos de libertad y de justicia, la nana de la madre joven, de pechos henchidos, que soñaba para su hijo un rayo de sol, como la madre del niño raquítico soñaba para el suyo un caballo con cola de algodón. (2018: 84)

Desde su exilio, Luisa Carnés narra lo que pasó con las mujeres y las familias de los combatientes republicanos derrotados. *La Chivata* nos presenta la odisea de las mujeres que asumieron una doble carga en aquella derrota: la defensa de sus ideales y/o su dignidad de mujeres y madres de revolucionarios perseguidos y asesinados por la acción represiva del fascismo que apoyó el lema de Hitler. Fue el 14 de abril de 1931 un día muy significativo para la República y para España, en que las cien mujeres de la cárcel descubrieran la “Chivata”: *la maestra envuelta en su manta, a tiritar bajo el sol alegre, que envolvía en su calor al niño de carita de cereza y arrugada,*

como metida en alcohol. (Carnés 2018:86). A pesar del cacheo de la mañana, las celadoras subalternas registraron a las mujeres, sus celdas y sus pertenencias en busca de una bandera: nada quedó sin registrar:

Las cien mujeres de aquella galería aparecían tiesas, pegadas a las puertas de sus celdas abiertas. Eran cien estatuas sin vida. Los ojos miraban fríamente a las tres mujeres que destrozaban sus pobres prendas. [...] Todo era apretujado, pisoteado, pero las banderas no aparecían. Las cien mujeres de la galería eran estatuas erguidas ante sus celdas (Carnés 2018:88)

En esta creación literaria, Luisa Carnés expresa qué tan mala fue la situación para las mujeres poseedoras de un ideal revolucionario. En su exilio, aún, se preocupaba por las mujeres de España, oprimidas por el franquismo y que solo podrían continuar la lucha. La naturaleza particular de colectividad del exilio republicano español de 1939, como señala Iliana Olmedo, *construyó un circuito cohesionado de intelectuales que intercambian informaciones, medios y libros.* (2014: 19) Luisa Carnés pertenecía a este conjunto y en sus publicaciones tanto de ficción como de política, ataca al franquismo y expone su postura desde el punto de vista del exiliado. Carnés, siempre fiel a sus orígenes, fue poco a poco implantándose en un nuevo suelo y descubriendo un hospedaje que, con el pasar de los años, se transformó en su hogar. Fue una mujer entre dos patrias que soñaba en volver a España pero no se le permitieron. Murió en un accidente en 1964 sin volver a pisar el suelo español.

La resistencia femenina en el exterior siguió la línea de acción generada durante la guerra constituyendo organizaciones y editando publicaciones vinculadas con ellas. Estas asociaciones, generadas para crear redes de apoyo en el exilio, promovían y gestionaban la distribución de las ayudas a España. Sus publicaciones explicaban la situación española y establecían pautas de acción, como aclara Olmedo. (2014: 262) Los relatos durante el exilio de Luisa Carnés dibujan las cuestiones más presentes en el pensamiento de la autora, entre ellas las de género, de lucha social, de igualdad y libertad. Cada una de sus composiciones ofrece pistas fiables para comprender su posicionamiento y actitudes y la lectura de sus colaboraciones, tanto en España como en México, facilita dar nuevos pasos hacia el esclarecimiento definitivo de la obra y figura de Luisa Carnés.

Referencias bibliográficas

BALIBREA, Mari Paz (2007), *Tiempo de exilio: Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio.* Mataró, Montesinos.

- CARNÉS, Luisa (1955), "La Chivata". *Revista Mujeres Españolas*, México.
- _____. (2018), *Donde Brotó el Laurel. Cuentos completos II*. Sevilla, Espuela de Plata.
- _____. (2002), *El eslabón perdido*. Sevilla, Renacimiento.
- GRACIA, Jordi (2010), *A la intemperie. Exilio y cultura en España*. Barcelona, Anagrama.
- LARRAZ, Fernando (2009), *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MASIP, Paulino (1989), *Cartas a un español emigrado*. San Miguel de Allende, Cuadernos del Nigromante.
- NAHARRO-CALDERÓN, J. (1991), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?"*. Barcelona, Anthropos, 9.
- OLMEDO, Iliana (2014), *Itinerarios de exilio*. Sevilla, Renacimiento.
- OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel (2010), *He de tener libertad*. Traducción de Nuria Capdevila-Arquelles, Madrid, Horas y Horas. [*I must have liberty*. Nueva York- Toronto, Longmans, 1940].
- RUIZ MEJÍA, Carmen, PIÑERO, María Jesús (2021), *Voces de escritoras olvidadas. Antología de la guerra civil española y del exilio*. Madrid, Guillermo Escolar.
- SERNA, Justo. PONS, Anaclet (1971), *La cultura en España: Ensayo para un diagnóstico*. Madrid, Edicusa.
- SORO, Javier Muñoz (2010), *De los intelectuales y su pasado: usos públicos de la cultura anti-franquista*. Madrid, Fundación Ortega y Gasset, 32.
- ZAMBRANO, María (1990), *Los bienaventurados*. Madrid, Ediciones Siruela.
- _____. (2016), *Obras completas II*. Madrid, Galaxia Gutenberg.



**“Las sayas no te impiden hacer lo que deseas”:
performatividad y migración en *La Historia del
Rey Transparente*, de Rosa Montero**

**“Las sayas no te impiden hacer lo que deseas”: performativity
and migration in *La Historia del Rey Transparente*,
by Rosa Montero**

Mauricio Adrián Alsina Lee

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina.

alsina.ma.l@gmail.com

Recibido: 19/02/2022 Aceptado: 13/03/2022

Resumen: El presente trabajo se enmarca en resultados parciales de investigación de la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional y aborda la novela “La Historia del Rey Transparente” de la española Rosa Montero, que no solo presenta un contexto sociocultural y político que se asemeja a la realidad en que transcurre el relato –a la vez que reconoce sus anacronismos–, sino que retoma un tropo literario medieval que sirve para otorgar momentos de tensión y dramatismo a las novelas de caballería y refleja una de las estrategias que las mujeres debían implementar para sobrevivir en un mundo enteramente patriarcal y violento. Nos referimos al tropo de la *doncella guerrera*. Desde el *Roman de Silence* hasta el poema de *La doncella guerrera*, incluyendo hagiografías y casos históricos como el de la defensa de Ávila por Ximena Blázquez o la famosa Juana de Arco, las mujeres travestidas estuvieron presentes en el imaginario colectivo medieval y renacentista. Nuestro objetivo es, por tanto, reflexionar sobre la mencionada novela de Montero, que demuestra cómo esta performance pudo haber salvado a tantas mujeres en épocas difíciles, describiendo situaciones y contextos que la pudieron haber propiciado.

Palabras clave: Literatura– *Performatividad*– *Doncella guerrera*– Rosa Montero– Edad media.

Abstract: This work summaries partial results from a research that belongs to the Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas of the Consejo Interuniversitario Nacional and focuses on the novel “La Historia del Rey Transparente” of the Spanish

author Rosa Montero, which not only presents a sociocultural and politic context that resembles the historical reality from the period of the story –while she also recognises its anachronisms– but also recovers a medieval literary thropos that was used to create dramatic tension to chivalric romances whilst displaying a strategy implemented by women in order to survive in a completely patriarchal and violent world. We are talking about the *warrior maiden*. From the *Roman de Silence* to the poem *La doncella guerrera*, including hagiography literature and historical cases such as the defence of Ávila by Ximena Blázquez or the famous Jeanne d’Arc, cross-dressed women were present in the collective imaginary of the Middle Ages and the Renaissance. Our objective is to reflect on how Montero’s novel demonstrates the way this performance could have been used to save many women in this hard times whilst describing situations and contexts that could have contributed to it.

Keywords: Literature– *Performativity*– Warrior maiden– Rosa Montero– Middle Age.

Introducción

Ambientada en el siglo XIII, en lo que actualmente es Francia, la novela de Rosa Montero (2005) nos cuenta la historia de Leola, una joven que decide vestirse de caballero para sobrevivir tras perder a su familia y su amado a causa de la guerra. A lo largo del relato, nuestra protagonista irá alternando las vestimentas masculinas con las femeninas según sea necesario para sobrevivir. Resulta interesante notar que estas “mudanzas” no parecen azarosas y podrían ser leídas tanto como una representación de la situación de la mujer en la sociedad medieval, como una posible aproximación a cómo operaba la presencia de la *virgo bellatrix* en el imaginario colectivo. Primero, abordaremos cuáles son las implicancias de estas “mudanzas” desde un enfoque de género contemporáneo, puntualmente enfocándonos en el concepto de *performatividad* desarrollado por Judith Butler (2000).

Roles y performatividad

Para esta autora norteamericana, tanto las identidades heterosexuales como las divergentes son todas construcciones *performativas* basadas en convenciones sociales y culturales establecidas en términos binarios; esto es, que cada expresión “masculina” o “femenina” que llevemos a cabo es una imitación (incompleta a veces) de modelos históricamente pre-establecidos que vinculan el sexo con el género (Butler 2000: 98-9). Como se trata de construcciones sociales, las *performatividades* que cada sujeto realice son constantemente ajustadas según cómo su sociedad lo valore. En el caso de las mujeres durante la Edad Media europea, podríamos consi-

derar que estas ideas butlerianas se aplican en tanto que se pretendía que las mujeres cumplieran con los “únicos tres roles aceptados” otorgados a ellas: *ser vírgenes incontaminadas e integrantes dedicadas a la vida del alma, mujeres fecundas que garantizan la continuidad del núcleo familiar, viudas capaces de olvidar las exigencias de la carne para vivir la vida del espíritu* (Casagrande en Duby & Perrot 1992: 108); y que, si bien no había lugares conceptualmente definidos como masculinos o femeninos, sí había reglas y costumbres que delimitaban hasta dónde una mujer podría acceder y de qué manera, y que las mujeres que iban en contra de estos códigos eran objeto de abusos (Hanawalt 1998: 20), pudiendo llevar al extremo de la muerte (como pasó con Juana de Arco).

No obstante, hubo casos excepcionales que convivieron en el imaginario colectivo de la gente del medioevo y propiciaron sus recurrencias (Vinyoles, Martín y Chalaux en Nash y Tavera 2003: 73). Si bien las mujeres nobles debían estar listas para “suplir” a sus esposos en casos de guerras, como Pastor (en Nash & Tavera 2003: 52-72) explica, algunas llegaron a extremos emblemáticos. Un caso que podemos citar es el de Doña Ximena Blázquez, quien, ante la ausencia de su marido y el inminente asedio de la ciudad de Ávila en el año 1109, no solo administró estratégicamente la defensa de la ciudad, sino que suplió la ausencia de hombres armados disfrazando a las mujeres de la ciudad y apostándolas en los muros. O la misma Leonor de Aquitania, personaje histórico en la obra de Montero, a la que los cronistas suelen comparar con la figura de una amazona frente a sus ejércitos (Vinyoles, Martín y Chalaux en Nash y Tavera 2003: 77). Esta presencia de mujeres excepcionales es observable en la obra de Montero, pues solo la protagonista parece escandalizarse por su situación al ser descubierta por otros personajes, que suelen afirmar que no era la primera vez en la que veían a una mujer disfrazada de caballero: [...] *te asombraría saber cuántas mujeres se han ataviado de varón e incluso han ganado guerras* (Montero 2005: 65).

En las obras literarias, las figuras de las mujeres siguen los patrones sociales de reproducir los roles aceptados pero, conforme avanzamos en el tiempo, aparecen estereotipos que rompen las convenciones sociales, como el caso de la pícara y la bruja (de las que la Celestina se sirve). Suponer en estos términos una “mudanza” de lo femenino a lo masculino (a pesar de sus peligros) constituye lo que Vasvári denomina como un escape del orden natural de las cosas: *en las historias de las doncellas guerreras, la heroína tiene primero una chance de vivir una vida distinta y proscrita por esa entonces, para después revertirse voluntariamente a su rol asignado por la sociedad; algo a lo que Simone de Beauvoir llamó una comédie de escape* (2006: 100).

En el caso del contexto de la obra de Montero, este escape supone para el personaje no solo estar “libre” de los limitados roles impuestos y sus peligros, sino

también la posibilidad de moverse con relativa libertad por el mundo y acceder, entre otras cosas, a una educación y a ejercer derechos negados o relegados de las mujeres.

Aunque nos resulte inverosímil, Vasvári nos explica que:

Quizá no sea tan poco plausible llevar un disfraz meramente superficial, después de todo, la joven no se hace pasar por un hombre barbudo y ya maduro, sino como un joven con apariencia más andrógina. Como dice Kulick en su “Transgender and Language”, mientras que ser y hablar como mujer implica un amplio rango de habilidades y un conjunto complicado de procedimientos que requieren poner cuidados en detalles como saber cómo caminar, hablar, sentarse, comer, vestir, moverse y mostrar afecto, la actitudes culturales más comunes de cómo ser un hombre son auto-evidentes. Esto se condice [en nuestra contemporaneidad] con el hecho de que los transexuales mujer a hombre generalmente necesitan pocas o ninguna intervención médica, mientras muchas transexuales hombre a mujer –o incluso las mujeres heterosexuales– gastan toda una vida intentando estilizar su cuerpo, su comportamiento y su lenguaje (2006: 106-7).

En el caso de Leola, ella cuenta con la ayuda de Nyneve, una “bruja” que no solo la introduce al mundo de las letras enseñándole a leer y la ayuda a, de boca de la protagonista, *adquirir gestos y maneras de varón: para sentarme, para caminar, para mover las manos* (Montero 2005: 111) según los estereotipos masculinos que Vasvári (2006) menciona, sino que también es quien la introduce al mundo del combate medieval¹ a través de las enseñanzas de un amigo suyo llamado Roland.

Leola y el tropo de la *doncella guerrera*

Podríamos decir que la historia de Leola no solo se presenta como una novela histórica, sino que además se sirve del tropo de la *doncella guerrera*. Este modelo que Vasvári (entre otras) describe supone una mudanza de lo femenino a lo masculino solo para, eventualmente, llegar a una “restitución del orden natural”; es decir, una reversión de lo masculino a lo femenino. En líneas generales, el modelo narra cómo la hija de un hombre noble que, por distintas razones, debe cumplir con alguna de las “obligaciones” de su padre (en el *Roman de Silence*, Caldor no puede heredar sus tierras a su hija por prohibición del rey y Silence “debe convertirse en hombre” para heredarlas; en el poema de la *Donçella Guerrera* y en la versión de Disney de *Mulan* de 1998, el padre no puede asistir a la guerra y su hija decide ir por él) y solo ser

¹ A pesar de las creencias populares, análisis contemporáneos en torno a las artes bélicas medievales, como los de Shadaversity (2020a, 2020b, 2019) o Metatron (2020), demuestran que las mujeres son capaces de pelear en un campo de batalla tardío-medieval con éxito y que no era necesario adaptar el armamento para su uso efectivo; especialmente si hablamos de armaduras de placas, cuyo peto podía proteger el pecho femenino sin necesidad de vendajes o arneses gracias a su forma esférica (SHADAVERSITY, 2019).

descubiertas para *volver al mundo femenino* como esposas de nobles prestigiosos o reyes.² La importancia de la restitución del orden natural incluso es apreciable en las obras hagiográficas de santas travestidas (Campbel, 2018; Laguna, 2011; Lorca Loch, 2014), ya que su finalidad, según la crítica, es la de mostrar las historias de estas mujeres como *sacrificios realizados por aquellas que terminan convalidando la superioridad del varón en los méritos espirituales [...] [pues solo así] pueden adquirir alguna capacidad de virilidad, de fuerza o de poder atribuidas al varón, aunque sea en un tiempo muy finito* (Laguna, 2011: 27); o, en términos más cotidianos, muestra cómo las mujeres podían lograr la santidad al abandonar o escapar de su feminidad o lo que esta demandaba de ellas (Campbell, 2018: 7-8).

Si quisiéramos comparar a Leola con alguna de las doncellas literarias, creemos que Silence es el paralelo más cercano, tanto por su desarrollo en el ciclo arturiano como por su crítica del orden natural. Aunque una nació hija de un conde y la otra una campesina, en ambas introducciones a los relatos se hace un especial llamado a la fisionomía que poseían: para una, perfecta, porque así quiso crearla la Naturaleza; y para la otra, perfecta para esconderse como caballero pues, en boca de la protagonista, *por fortuna soy fuerte, por fortuna soy alta; será más fácil que mi impostura triunfe* (Montero 2005: 27).

A Leola la conocemos, como a las otras doncellas guerreras, cuando ya es adolescente y debe armarse: *Jacques tiene quince años, como yo, y nos casaremos este verano* (2005: 16), dice la protagonista de la obra de Montero. A Silence la conocemos desde lo íntimo de su creación a manos de la Naturaleza y sabemos que, durante un periodo de su infancia, desapareció de su hogar para convertirse en el bardo Malduit como preparación para su eventual retorno:

You shall go with these jongleurs. / Provided you serve them well / and are willing to work very hard, / you will learn how to play instruments. / If you are slow at chivalry, / minstrelsy will be of use to you. And if King Evan should happen to die, / you will be able to practice your art in a chamber; / you will have your harp and viele / to make up for the fact that you don't know / how to embroider a fringe or border (Heldris 2007: vv. 2859-2869).

Leola también llegó a adquirir habilidades para el eventual retorno pues, mientras estuvo hospedada en el castillo de Dhuoda, la condesa *[estaba] empeñada en enseñarme a mí [Leola] los modos refinados de las damas* (Montero 2005: 140).

Si bien, desde la página 27, en el caso de la obra de Rosa Montero, conocemos a

2 VASVÁRI (2006) menciona que muchas versiones del romance de la *Doncella guerrera* no terminan con el matrimonio de la doncella, pudiendo incluso llegar a un final ambiguo o provocador.

Leola armada, no es hasta cien páginas más tarde que la vemos al servicio de Dhuoda, luego de haber perdido en un enfrentamiento con un caballero de la misma dama a la que servirá y convalecer en su castillo por días de un modo muy similar al que Caldor, padre de Silence, convaleció tras derrotar a un dragón. La protagonista del romance, por su parte, solo logra ser nombrada caballero como recompensa por volver a su hogar luego de evitar la muerte a manos de los juglares a los que había servido.

Una vez ambas son armadas, pasan a servir a una doncella noble que intentará seducirlas: Dhuoda le confiesa a Leola que *¿acaso creías que me tenías engañada? Hace tiempo que sueño con tus ojos azules... y con tus suaves y redondas formas que se ocultan bajo tu cota de malla. Y ahora que ya ha quedado todo claro, ¿de verdad no te atreves a jugar conmigo?* (Montero 2005: 137) mientras la reina Eufeme avanza hacia Silence diciéndole *was any man of your lineage, / however exalted, ever offered such a glorious gift? / I'm offering you my body in complete surrender* (Heldres 2007: vv. 3783-4). Ambas protagonistas terminan apartándose de estas damas nobles: Silence es exiliada tras caer en una trampa que la reina le tendió por habersele negado a corresponder sus sentimientos y Leola logra escapar de Dhuoda, cuyo comportamiento se había vuelto peligroso. Silence llega a servir al rey de Francia y ganar una guerra para este y para su rey Evan, quien le concede hospedaje en su palacio solo para caer en una nueva trampa de la reina Eufeme y tener que embarcarse en la búsqueda de Merlín como castigo. Leola no es tan afortunada y debe trabajar como *Mercader de Sangre* (Monero 2005: 224) para subsistir.

Finalmente, se podría considerar que ambas doncellas pasan por una situación que se podría catalogar como mística: Silence, tras sufrir medio año en su búsqueda, pues *the difficult task and physical discomfort / attenuated his happiness (...)* *he hasn't any happiness at all (...)* *he was very miserable and discouraged* (Heldris 2007: vv. 5865-5872), logra la captura de Merlin; por su parte, Leola, tras unos días de niebla y confusiones, dice: *siento el cuerpo fatigado, la cabeza vacía. Siento el deseo de no ser quien soy* (Montero 2005: 259) y decide perseguir sus deseos. Como desenlace, estas doncellas son descubiertas y, como habíamos dicho, emprenden la restitución del orden natural. Recordemos que a Silence la vistieron de mujer y le cambiaron el nombre de "Silentius" a "Silentia" para que pudiera casarse con el rey Evan, mientras que Leola entabla una relación amorosa con Gastón, un alquimista que *ha truncado un hombre de hierro en una doncella* (Montero 2005: 253).

No obstante, tal "restitución", como la de las narraciones de las doncellas guerreras, no ocurre para Leola. Si bien parte del "regreso" se condice con la aparición de un hombre alquimista en su vida y con la afirmación de Judith Butler de que *la sexualidad siempre excede toda actuación, presentación o narrativa* (2000: 103-104), este cambio de Leola se ve facilitado por la imposibilidad *performativa* de mantener

el disfraz por mucho tiempo. Más allá del hecho de que, como ya mencionamos, para Vasvári (2006) este disfraz es relativamente sencillo de mantener, desde el primer momento en el que vistió armadura, Leola reniega constantemente de su cuerpo de *terrible gusano en capullo de hierro* (Montero, 2005: 27) que, pese a su ambigüedad, la deja sobrevivir en su contexto. Respecto de esta última idea, podemos volver a hacer un paralelismo con el *Roman de Silence* en torno a la disputa entre Naturaleza y Crianza, donde Silence, al descubrir su sexo, decide continuar con su crianza de muchacho diciendo que “Si estoy en lo alto, ¿por qué debería rebajarme?” (Heldris 2007: v. 2641), solo para fracasar en su razonamiento y buscar convertirse en bardo con el fin de al menos ser prodigiosa en el canto tras su eventual “restitución a lo natural”.

Leola y la ciudad

Al margen de la imposibilidad *performativa*, en Leola encontramos una razón más dicha de su boca:

Mi situación como caballero armado es complicada; el juramento feudal me obliga a ser leal a Dhuoda, pero me repugnaría luchar junto a los cruzados. De manera que prefiero hacerme pasar por la hermana del señor de Zarco (...) Pero en nuestro retorno a lo femenino hay algo más: el hecho de que hoy, en el burgo de Albi, no es malo ser mujer, y las sayas no te impiden hacer lo que deseas (Montero 2005: 298-99)

Como podemos apreciar, la elección de Leola, la protagonista de la obra de Montero, siempre va a estar motivada por las circunstancias y su contexto. Como mencionamos en la introducción, la situación de las mujeres en soledad podía llegar a ser adversa, no obstante, *las ciudades parecen ejercer una atracción especial para las mujeres solas, quizá en su calidad de mercados de trabajo o como lugar de retiro para las viudas, como centros de comercio e industria, pero también como centros neurálgicos más proclives a experimentar cambios y novedades en el terreno tanto religioso como social* (Opitz en Duby & Perrot 1992: 253).

Según Federici, la adversidad de la situación del campesinado provocó el exilio de las áreas rurales hacia las ciudades, donde, si bien la situación de las mujeres no había cambiado mucho en relación con la del hombre, había leyes que posibilitaban a las mujeres *vivir solas, o como cabeza de familia con sus hijos, o podían formar nuevas comunidades, frecuentemente compartiendo la vivienda con otras mujeres* (2015: 54). Estas leyes también permitían a las mujeres tanto el gozar de su dote (en los casos en que la tuvieran) y cierta solvencia económica hacia principios del siglo XIII, como en el desempeño distintas profesiones que iban desde panadería y comercio (quizás el más explotado de los rubros hasta mediados del siglo XV) a herrería, incluyendo ha-

cia el siglo XIV las profesiones de maestras y doctoras. Pero estas mismas leyes no las hacían ajenas a las reglas y costumbres que, tal como sostiene Hanawalt, moldeaban la vestimenta, el discurso y hasta el cómo se debía caminar si se iba sola (1998: 22) y, conforme fue pasando el tiempo, muchas de estas pautas sociales fueron desapareciendo (McNamara & Wemple 1973, Opitz en Duby & Perrot 1992).

Si bien la nueva dinámica urbana a mediados del siglo XIII permitió a las mujeres desenvolverse, no fue el único derecho que adquirieron. La educación, o al menos una instrucción rudimentaria en lectura, escritura y operaciones matemáticas simples, llegó a ser parte del conjunto de habilidades que las mujeres urbanas debían tener. Hasta entonces, el único lugar en donde las mujeres (que no pertenecieran a la nobleza) podían acceder a una educación era en los monasterio e, incluso en ellos, su formación estaba estrictamente controlada. En las urbes, sin embargo, la educación de las mujeres comerciantes se iniciaba dentro del seno familiar y podía llegar a formalizarse en instituciones tan recientes como en los primeros años del siglo XIII en París (Opitz en Duby & Perrot 1992: 280-1). Así, no resulta inverosímil la formación de Leola pues el desempeño de su instructora, Nyneve, en labores como el comercio, las negociaciones y la enfermería era lo que les aseguraba el pan a nuestras protagonistas en gran parte del relato. Leola incluso alcanza a afirmar, muy al principio de su historia, que *nos hemos pasado dos jornadas enteras en Lou negociando el botín del torneo. Por un día de justas, dos días de controversias monetarias. Menos mal que Nyneve está acostumbrada a este comercio* (Montero 2005: 106).

Tanto las estancias en las urbes y burgos como la relación con el alquimista duran poco en la novela y se produce un retorno a la "masculinidad" y al hastío que esto le conlleva al personaje de Montero. Solo se vuelve a ver alterada esta situación hacia el final de la obra, cuando decide volver a vestirse de mujer, más la próxima vez que combata, en el sitio de Montségur, lo hará *a medio camino entre sayas y los hierros, debo de parecerme un poco a la vieja Dhuoda* (Montero 2005: 456) y acompañará a las Perfectas (jóvenes de fe cántara con gran devoción espiritual) hasta su destino final llevando *la espada y la daga al cinto, ocultas bajo la capa, [...] ataviada de mujer* (Montero 2005: 488).

Cierre

La historia de Leola no solo resulta verosímil desde el punto de vista de lo que la *performatividad* exige de su protagonista, sino que también existe un intento de "reflejar" la compleja transición entre la Alta Edad Media y la Baja Edad Media; *pero desde el interior de la conciencia de los humanos* (Montero 2005: 532). Cuando Leola decide vestir de caballero ante el peligro que representa ser mujer, campesina y po-

bre, nos recuerda cómo el campesinado, y en especial la mujer, era vulnerado por las guerras y el nuevo sistema socioeconómico prerrenacentista. Y cuando decide volver a vestir “femeninamente”, lo hace en parte amparada por la relativa libertad que representaba la vida en las ciudades (Federici 2015: 54).

Cada vez que ella es descubierta, se le recuerda que no es la única doncella guerrera que ha habido (y habrá más). Sin ir muy lejos, el citado *Roman de Silence*, está datado al siglo XIII según su editora Roche-Mahdi, y sabemos a partir del estudio de Vasvári que el poema de la *doncella guerrera*, aunque sea de imprecisa datación, se populariza a partir del siglo XIII.

Leola podría verse, entonces, como una reconstrucción de una de las estrategias vigentes que una mujer, en situaciones de crisis, podría haber empleado para poder sobrevivir en un mundo patriarcal tan particular como el medieval.

Referencias bibliográficas

- BUTLER, Judith (2000), “Imitación e insubordinación de género”. En: GIORDANO, Raúl y GRAMHAM, Graciela (ed.) *Grafías de Eros*. Buenos Aires, Edelp, 87-114.
- CAMPBELL, Emma (2019), “Translating gender in thirteenth-century French cross-dressing narratives: Le Roman de Silence and La Vie de Sainte Euphrosine”. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 49 (2), 233-264.
- DUBY, George y PERROT, Michelle (1992), *Historia de las mujeres. Tomo 2: La Edad Media*. Madrid, Taurus.
- FEDERICI, Silvia (2015), *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- HANAWALT, Barbara A. (1998), “Medieval English Women in Rural and Urban Domestic Space”. *Dumbarton Oaks Papers*, 52, 19-26.
- HELDRIIS, de Cornualle (2007), *Silence*. East Lansing, Michigan State University Press.
- LAGUNAS, Cecilia (2011), “El desorden de los géneros en el discurso eclesiástico: las santas travestidas, en el siglo XIII”. *Dos puntas*, III (3), 19-29.
- LORCA LOCH, Paulina (2014), “Mujeres disfrazadas de varón en la narrativa hispanohebrea y romance del siglo XIII”. *MEAH. Sección Hebreo*, 63, 131-145.
- MCMAMARA, Jo Ann y WEMPLE, Suzanne (1973), “The Power of Women through the Family in Medieval Europe: 500-1100”. *Feminist Studiesk*, 1(3/4), 126-41.

MARÍN PINA, María Carmen (1989), "Aproximación al tema de la virgo bellatrix en los libros de caballerías españoles". *Criticón*, 45, 81-94.

_____ (2010), "La doncella andante en los libros de caballerías españoles: la libertad imaginada", *eHumanista*, 16, 221-239.

MONTERO, Rosa (2005), *La historia del Rey Transparente*. Buenos Aires, Alfaguara.

NASH, Mary y TALAVERA, Susanna (2003), *Las mujeres y las Guerras*. Barcelona, Icaria.

RIVERA HERNÁNDEZ, Raul Diego (2012), "Historia del Rey Transparente de Rosa Montero: una lectura contemporánea del Medioevo a partir del viaje de aventuras". En: RAMOS MESONERO, Alicia (Ed.), *La incógnita desvelada: ensayos sobre la obra de Rosa Montero*. New York, Peter Lang, 27 – 40.

VASVÁRI, Louise O. (2006), "Queering the donçella guerrera". *Calíope*, 12 (2), 93-117.

VELDE, F. (2005), *Women Knights in the Middle Ages*. <https://www.heraldica.org/topics/orders/wom-kn.htm>.

La *Herstory* de Fe Verdejo en *Fe en disfraz*, de Mayra Santos-Febres

The *Herstory* of Fe Verdejo in *Fe in costume*,
by Mayra Santos-Febres

Elsa Beatriz Grillo

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

grilloelsa1@gmail.com

Recibido: 18/02/2022 Aceptado: 12/03/2022

Resumen: Al decir de Mercedes Jabardo Velasco, crear, narrar, relatar su propia historia: *herstory*, como señala Hazel Carby¹, es el camino obligado que recorren los feminismos otros.

La propuesta de este trabajo radica en articular en *Fe en disfraz* (2009) de Mayra Santos-Febres, la historia de su protagonista Fe Verdejo, una historiadora y museógrafa venezolana negra, a cuyas manos llegan casualmente documentos historiográficos -que se creían inexistentes- de otras *herstories* o denuncias históricas de manumisas negras latinoamericanas del siglo XVIII. Frente al hallazgo, en un viaje de examen y reafirmación de su esencia, Fe irá construyendo dialógicamente su propia *Herstory* en la que se entretejerán su genealogía, su cuerpo y sus recuerdos fusionados en su ser - académica. Y, en ese transcurrir, Fe se irá apropiando del dolor que oculta placer/sufrimiento, para emerger finalmente en armonía.

Palabras claves: Herstory- Viaje- Construcción del cuerpo.

Abstract: In the words of Mercedes Jabardo Velasco, to create, to narrate, to tell her own story: *herstory*, as Hazel Carby points out, is the obligatory path taken by other feminisms.

For this reason, the proposal that is suggested on this work consists in assembling in the novel *Fe en disfraz* (*Fe in costume*, 2009), by the Puerto Rican writer Mayra Santos-Febres, the story of her protagonist, Fe Verdejo, a black Venezuelan historian and museographer into whose hands come by chance, historiographical documents - thought to be non-existent -.

They are other *herstories* or historical complaints of black manumitted females, Latin Americans of the XVIII century. Faced with such a discovery, in a jour-

¹ Carby, Hazel Vivian es profesora de Estudios Afroamericanos y Americanos. Se desempeña como profesora de Estudios Afroamericanos y Americanos en la Universidad de Yale, EE.UU.

ney of examination and reaffirmation of her essence, Fe would dialogically build her own *Herstory* in which her genealogy, her body and in that process, Fe will appropriate the pain that ides pleasure/suffering, to eventually emerge in harmony.

Keywords: *Herstory*– Travel– Body construction.

1. A modo de inicio

En este trabajo me he propuesto reflexionar acerca de cómo se construyó una *Herstory*, en la novela *Fe en disfraz* de Mayra Santos-Febres (Carolina, 1966), una de las escritoras contemporáneas más destacadas de Puerto Rico y Latinoamérica. En la obra plantea un examen sobre la explotación sexual de la que han sido objeto las mujeres de color en América Latina y el Caribe en el período de la esclavitud y cómo dicha explotación repercute hasta el presente en los cuerpos de esas mujeres que han sido y continúan siendo objetos de abusos.

Solymer Torres-García explica:

Gran parte de la escritura de Santos-Febres recalca el hecho de que en el caso de la mujer negra lo erótico sólo se puede entender dentro del contexto de la profunda ruptura psíquica que provocó la esclavitud y cómo la voz de la mujer negra fue borrada del imaginario social y de la historia oficial por medio de la hiperpresencia de su cuerpo (2015: p.2).

A lo que sumo lo expuesto por Lise Sauriol en su excelente Tesis Doctoral, para quien:

[...], al aproximarse el fin de siglo emerge entre los escritores un nuevo consenso que intenta “poner en plano cada vez más invisible el asunto de la identidad nacional” (La Torre Lagares). La voluntad de confrontación a lo hegemónico característica de las generaciones literarias anteriores se desmorona para ceder paso a una escritura más lúdica y resueltamente centrada en sus propios procesos. En cuanto a las problemáticas feministas, a partir de la última década del siglo XX, se transforman esencialmente en conquistas sociales (2015: 16).

Según Judith Butler², se trata de modelos identitarios que se inscriben a través del tiempo en normativas y en las respuestas a esas -que, en su doble dimensión de “*imposición /supervivencia*”-, se fueron consolidando hasta que dejaron de cuestionarse.

² Ver, por ejemplo, *Gender Trouble* y *Undoing Gender*, y más especialmente *Le pouvoir des mots*, donde desarrolla una reflexión crítica sobre los efectos traumáticos de los discursos injuriosos.

En relación con la Historia Femenina Negra o la *Herstory* Negra, Verónica Peñaranda-Angulo alega:

La *herstory* -*herstories*, en plural- es una expresión de la segunda ola del feminismo que identifica el papel de la mujer en varios campos de las ciencias, las humanidades o la tecnología, con el fin de revisar la historia del sujeto femenino y sus aportes en la construcción de la cultura. Según Hazel V. Carby, el vocablo -utilizado por primera vez por la poeta Robin Morgan (...), se forma a partir de un juego lingüístico de la palabra "historia" en inglés, "history", donde (his) habla de "su" de "él", es decir una historia del varón, y se reemplaza por (her) para referirse al "su" de "ella". La *herstory*, como forma y contenido, invita a la deconstrucción del lenguaje para convertirlo en incluyente (2018: 99- 116).

Puedo apreciar que en el relato de *Fe en disfraz* se fusionan sucesos narrativos históricos eróticos con la autorreflexión de una mujer de color y ambos hacen posible establecer relaciones intertextuales que se despliegan en los distintos niveles discursivos que parodian, cuestionan y conciertan los relatos histórico y literario, otorgando legitimidad a una nueva escritura que pone sobre el tapete una evidencia que es la relatividad y subjetividad de todo proceso escritural, tanto ficcional como historiográfico.

2. La *Herstory* en *Fe en disfraz*

La novela es el relato de una relación amorosa sadomasoquista entre dos personajes, María Fernanda Verdejo, Fe, una museógrafa e historiadora negra, y Martín Tirado, su asistente blanco. Y al mismo tiempo, la conexión que ambos entablan con el doloroso pasado histórico de las mujeres de color.

María Fernanda, Fe, cataloga e investiga documentos para encontrar registros de las primeras olas inmigratorias a Chicago con la finalidad de armar una exposición, cuando inesperadamente descubre unos archivos -ignorados hasta el presente, por los estudios historiográficos -sobre mujeres negras esclavizadas y manumisas de los siglos XVII y XVIII en América Latina y el Caribe. En los archivos figuran las declaraciones de dichas mujeres abusadas física, moral y sexualmente que piden amparo real y, además, información sobre las condenas hechas por el Santo Oficio (descripciones de tormentos, castigos y violaciones) y testimonios de esclavas manumisas que lograron trascender su situación.

Estructuralmente, se entretajan en la obra tres tipos textuales distintos que construyen una historia única, que ciertamente es multidimensional y dialógica. Tiene un Prefacio y se divide en XXIV capítulos.

El narrador es Martín Tirado, quien relata en primera persona es un puer-

torriqueño que restaura y preserva documentos históricos a través de la digitalización. Él cuenta su llegada a Chicago para trabajar con la historiadora venezolana Fe Verdejo y su relación con ella; posteriormente, se concentra en dos historias: la del origen de Fe y la de su traje “disfraz”.

A lo largo de la novela, hay documentos históricos, los encontrados por Fe, que son las denuncias de las esclavas (capítulos III, V, VI, VIII y XII) y dos documentos de 1985 y 1984, notas biográficas de Fe y de Martín Tirado, escritos ambos en primera persona, que describen las experiencias de ambos con sus primeros disfraces: Fe, con su traje de fantasía, celebrando sus quince años y Martín, disfrazado de Don Juan Tenorio. Es de destacar que en las dos historias hay encuentros sexuales violentos, de lucha contra un otrx, para encontrar una parte de sí mismos.

Ahora bien, como todo el relato circula en torno de universos tópicos explícitos: el cuerpo, el deseo, el erotismo, el trauma y el disfraz, el componente sexual es activo y se desliza entre la crueldad y la poética, y, entre la sugestión y la imaginación. Y, las relaciones sadomasoquistas de Fe y Martín son el punto de fuga desde el que su historia íntima, se expande hacia la historiografía.

Gaëtan Brulotte, prestigioso escritor quebequense, califica como “erográfico” al ritual sadomasoquista de Fe y Martín³. Por su parte Damien Lagauzière aduce que el ritual es el punto de encuentro, en el que se resignifican los esquemas de dominación/sumisión sexual registrados en la historia esclavista de Puerto Rico y explica: *El ritual sadomasoquista funciona como un cuadro vacío que rellenan los participantes, que ellos “significan” según sus fantasmas* (Lagauzière, 2010: 191), e insiste en la importancia que reviste el traje que, en las ceremonias ancestrales, simbolizaba espíritus o dioses – que, según asumían los participantes –, terminaban “poseyendo” al que lo llevaba y dice que: [...], *el traje del sadomasoquista facilita la actuación, y, al mismo tiempo, “libera” al portador de las limitaciones e interdicciones sociales y sexuales y lo hace entrar en otra piel con la que él mismo termina identificándose.* (Lagauzière, 2010: 177-79)

Pienso, consecuentemente, que la unión sadomasoquista de Martín y Fe resignifica de manera simbólica, tanto en lo narrativo como en lo corporal, las vejaciones corporales y psíquicas que denunciaban las mujeres negras en los documentos encontrados por la museógrafa y que a través de esa conmutación presente revive ese tiempo histórico pasado liberarse al poder testimoniarlo.

3 En su recorrido por las figuras eróticas, Gaëtan BRULOTTE resalta la omnipresencia de escenas de cautividad que, en la erografía, asocian coerción y pasión, así como la gran variedad de instrumentos de contención física – ataduras, anillos, brazaletes, cadenas, cuerdas etc. que aparece en esos rituales. Para él, el “yugo” es una temática “teatralmente” multivalente que condiciona un “espacio de acción y fantaseo”, “crea artificialmente papeles sexuales (cautivo o agresor)”, “acentúa el carácter ritual de los gestos” y “despersonaliza lúdicamente al otro.

También, Cathy Caruth (1996) en su trabajo pionero que funda el campo de los estudios del trauma, señala que en toda experiencia traumática subsiste una historia, es decir, que no surgen de experiencias directas ni de sus referencias; por eso, para comprenderlas en su real dimensión, es imperioso hacer que surja la historia profunda del suceso, al que no se puede acceder desde la comprensión inmediata.

Esta crítica examina también las formas en que el conocimiento y el no saber se entretajan en el lenguaje del trauma y en las historias que se asocian con él, postulando que un trauma no se capta en el momento del choque, sino en el modo en que se repite en el presente y por eso, su historia es siempre la de una experiencia tardía.

Acordando con lo que proponen los autores mencionados, infiero que, con ese complemento sadomasoquista en sus encuentros sexuales, Fe busca redimirse de su trauma racial: sometiendo su cuerpo al dolor puede unirlo al sufrimiento de los cuerpos de las esclavas muertas, para soltarse del peso de esa herencia compartida, que siente en las heridas que se provoca a sí misma.

Y lo descubre Martín, cuando señala: [...], *nunca antes me había detenido a pensar que sus esclavas se le parecieran. Que ella, presente y ante mí, tuviera la misma tez, el mismo cuerpo que una esclava agredida hace más de doscientos años. Que el objeto de su estudio estuviera tan cerca de su piel* (Santos-Febres, 2009: 53).

Otras cuestiones que Fe y Martín deberán conciliar, son las proyecciones de sus respectivas diferencias socio-históricas: el ser blanco, uno y negra, la otra: la blancura como representación del universo de la razón, de lo muerto, lo inmutable e inmóvil y la negrura como lo corpóreo, lo vivo y lo orgánico en movimiento. Expone Martín:

No abundan mujeres como Fe en esta disciplina; mujeres preparadas en Florencia, en México; con internados en el Museo de Historia Natural o en el Instituto Schomburg de Nueva York. No son muchas las estrellas académicas con su preparación y que, como Fe, sean, a su vez, mujeres negras. Historiadores como Figurado Ortiz o como Márquez hay cientos de miles. Somos hombres de extensa preparación libresco, tan blancos como los pergaminos con los que nos rodeamos para sobrevivir nuestra inadecuada pertenencia al mundo de los vivos. (Santos-Febres, 2009: 16-17).

Desde otra mirada, tal como lo he señalado antes, hay dos documentos fechados en 1985 y 1984, los últimos archivos del texto. El de 1985 es un sumario de la autobiografía de Fe, que insta un elemento clave para analizar los disfraces de los que se vale a lo largo de su peregrinaje.

Pienso que cada disfraz simboliza una envoltura, un caparazón con el que ella cubre su cuerpo y que va dejando de lado, cada vez que comienza una nueva etapa de vida. Los disfraces marcan tres ciclos y al despojarse de ellos Fe también lo

hace de las sujeciones a las que se fue sometiendo hasta llegar a su esencia y aceptarla. Señala Martín:

Aquellos archivos me convidaban a leer una historia perteneciente a un pasado no muy remoto. Fe Verdejo era la autora de las palabras [...]. Los fui leyendo poco a poco. Incluyo aquí un resumen de los archivos completos de Fe Verdejo. Ahora que reviso estos apuntes, me doy cuenta de que los escribió con la esperanza de que renombraran su rabia y su soledad (Santos-Febres, 2009: 85-86).

En el capítulo XVIII- el documento de 1985- Fe relata que la crio su abuela con la que vivió en muchos lugares hasta terminar en Maracaibo. La anciana, para festejar los quince años de Fe y también su salida del convento, en el que había sido internada como pupila, le organizó una gran fiesta. Dice Fe: *Me mandó a cortar un traje de fantasía que hizo realidad todos mis sueños. Aquel traje era el premio a mi lealtad. Había cumplido los quince y nadie me había preñado* (Santos-Febres, 2009: 89). Y continúa:

Abuela Raquel había dispuesto de todo, hasta del parejo que me acompañaría a mi baile de quinceañero. Entre sus allegados, escogió a Aníbal Andrés [...]. El muchacho era blanco como la nieve. Tenía manos de seminarista (mal augurio), pero juraba que quería ser ingeniero petrolero. [...] - Ese muchacho va a llegar lejos, se le ve. No es de esos que tiran la piedra y esconden la mano -me comentó Mamá Raquel al final de la noche (Santos Febres, 2009: 90).

Esa noche, Fe fue violada por Aníbal Andrés. Sin embargo, recuerda haber sentido el placer por primera vez, como una manifestación erótica emergida de un pasado esclavista:

Forcejeé un poco, pero lo peor de todo fue cómo mi cuerpo respondió a cada empujón y a cada manoplazo. Respondió con sangre y con ardor. Respondió con un temblor intenso que salió, inesperado, de mi vagina. Latí completa, en carne viva, debajo del traje. Aquella fue la única vez que grité, mientras Aníbal Andrés estuvo regocijándose en mi carne. Tengo que admitir que me gustó aquella derrota. Aquella sumisión dolorosa, aquel dejarme hacer (Santos-Febres, 2009: 90).

Ese fue su primer disfraz, el de quinceañera, el que lució en su ceremonia de tránsito de la niñez a la adultez. Despojada de él en su primera experiencia sexual, se definió como mujer a través de la violencia y del abuso, conectándose así con lo que padecieron las esclavas negras que posteriormente investigaría.

El segundo disfraz al que Fe se ajusta en su adultez es el de historiadora, conforme a la jerarquía académica que logró con su esfuerzo y con el que oculta su verdadera esencia, pero que, sin embargo, intimida a Martín, quien escribe:

Para descansar los ojos de la pantalla, paraba un rato [...]. Entonces, los ojos se me iban para donde Fe. El fulgor de las bombillas fluorescentes rebotaba contra su piel tersa, oscura, como la de una talla. De tan oscura, a veces, no se lograba ver la definición de su rostro, que parecía hecho de una madera pulidísima. Llevaba el pelo siempre recogido en un moño apretado contra la nuca. Su carne lucía curva, apetitosa, bajo una falda de paño oscuro y una discreta camisa blanca. Blanco y negro ella toda, pupilas contra su cara, sus dientes contra sus labios, camisa contra piel. Blanco y negro era su hábito, como el de una monja. Ese fue el primer disfraz que le conocí. Disfraz de historiadora (Santos-Febres, 2009:34).

Su tercer disfraz, al que ya Martín hace alusión al comienzo de la novela, al expresar: *Ahora tengo que hablar del disfraz de Fe. De la historia de su traje* (Santos-Febres, 2009: 20), es un traje que había pertenecido a Xica da Silva, una liberta de Brasil del siglo XVII; y, cuando Fe encuentra los archivos sobre mujeres negras esclavizadas y manumisas de los siglos XVII y XVIII en América Latina y el Caribe, también señala Martín:

Fe recordó los nombres de varias fundaciones que apoyarían su proyecto. Gracias a aquellos documentos, podría presentar una propuesta de investigación que tendiera puentes entre instancias interesadas en estudios de raza e identidad, en estudios de género, y en la defensa de los derechos civiles. Pidió una beca investigativa; se la otorgaron (Santos-Febres, 2009:23).

Cuando finalmente Fe obtiene su beca, viaja a la región de Minas Gerais en Brasil, sitio de donde procedían los archivos *más dramáticos y numerosos* (Santos-Febres, 2009:23). Allí encuentra nuevos manuscritos importantes de otras esclavas, misales, mantillas y joyas, hasta que en la Hermandad de las Mercedes -donde pasa varias semanas investigando-, descubre [...] *cartas firmadas por la Xica Da Silva*⁴ (*la Chica que Manda*), *de puño y letra* (Santos-Febres, 2009:24), y, en un ático del convento, el vestido que Xica Da Silva lució la noche en que Fernandes de Oliveira la presentó públicamente ante la sociedad criolla *brasileira*, en una fiesta que celebró en su casa.

Había invitado a lo más excelso de la población criolla de Tejuco. Gastó cientos de miles de reis, toda su ganancia minera de un año. El traje lo mandó a hacer en Portugal, con telas de seda cruda, pedrería, hilo de oro. De Oliveira quería que Xica

4 La novela de SANTOS-FEBRES se añade a las varias recreaciones ficcionales de Francisca DA SILVA DE OLIVEIRA. La exesclava y su vida controvertida, por haber sido casada con un portugués rico, ejerció y sigue ejerciendo una particular fascinación en el sector tanto de la creación como de la investigación. En 1976, Carlos DIEGUES la inmortalizó en su película *Xica da Silva*, basada en la novela de João Felício DOS SANTOS. En 1996, una popular telenovela brasileña escrita por Walcyr CARRASCO le fue dedicada. Luego, en 2004 Jorge BEN JOR le rindió homenaje en una canción epónima. Júnia FERREIRA FURTADO, por su parte, publicó en 2009 *Chica da Silva: A Brazilian Slave of the Eighteenth Century. New Approaches to the Americas*, un estudio exhaustivo de la vida de la esclava.

respirara lujo, que aquel traje espantara todo recuerdo de esclavitud del cuerpo de su amante (Santos-Febres, 2009: 77).

Fe impactada ante tal hallazgo, solicitó a las hermanas macabúes llevarse el traje para exponerlo en Chicago y con sorpresa las hermanas se lo cedieron con la sola condición de que nunca lo devolviera a la Hermandad.

El día antes de su partida, la museógrafa regresa a solas a ese ático. Contempló por horas las amplias faldas del traje [...]. Por debajo, Fe descubrió que el traje se sostenía por un complicado arnés de varillas y cuero. Las varillas estaban expuestas, su alambre corroído levantaba crestas de herrumbre filosa. Por ellas, también, Fe pasó sus manos. Las cortó el arnés. Corrió la sangre entre las palmas, por los dedos. El cuero frío se bebió el líquido rojo, gota a gota, y se tensó, como si recobrara una esencia primigenia que hacía tiempo echaba de menos. Respondiendo a un impulso, Fe sorbió despacio el resto de su sangre. Su intención inicial era no manchar el traje. Sin embargo, se encontró disfrutando del sabor de sus rasgaduras. Tenue ardor sobre la piel, líquido pastoso y cálido. Alivio (Santos-Febres, 2009: 26).

Y me detengo a reflexionar aquí, para pensar en que más allá del valor que como historiadora y museógrafa-, tenía el traje de Xica para Fe; disponer de él y poseerlo, instaura un acto de sublimación de su sensualidad originaria. Cuando ella lame su sangre, ese resabio agrídulce del placer y del dolor, emerge nuevamente en su cuerpo y, al igual que en su primera experiencia sexual, se une a aquellas mujeres del pasado esclavista.

Cuando regresa a Chicago, antes del estreno de la exposición “*Esclavas manumisas de Latinoamérica*”, Fe supervisa los últimos detalles y al revisar el maniquí que exhibía el traje de Xica Da Silva, no logra contenerse, y:

Se desnudó, [...] Se deslizó entre las telas. Se calzó las medias caladas y las ligas. Le quedaron exactas. El arnés de correas y varillas descansó punzante sobre su piel. [...]. Entonces, bajo aquel disfraz, la museógrafa Fe Verdejo se tiró a la calle y no regresó al seminario hasta la madrugada, con la piel hecha un rasguño y un ardor (Santos-Febres, 2009: 26).

Desde este instante, su existencia se une a la de Xica da Silva y el traje y su historia abren una rendija que la lleva al pasado, haciendo que la mujer triunfadora del presente y la esclava negra se vuelven *una*.

Me parece importante: nuevamente, recurrir a Damien Lagauzière para quien la significación del dolor deriva de la experiencia “*íntima*”, pero también está *impregnada de lo social, cultural y relacional* (Lagauzière, 2010: 144-45), que nunca es

“*puramente fisiológico*”, sino que el sufrimiento conlleva una clara dimensión simbólica (Lagauzière, 2010: 144-45). Consecuentemente, al “*evocar*” “*lo que teme*” (Lagauzière, 2010: 121) y al relacionar sufrimiento y placer, se impide que el dolor implique “*amenaza*” (Lagauzière, 2010:78). El sadomasoquismo lo “*re-significa*” y lo transforma en una prueba iniciática de la que resurgirá purificado (Lagauzière, 2010: 150-51).

Relacionado lo expuesto, Fe viste el disfraz de Xica movida por un impulso liminar, se lo pone se transmuta y, en contraposición con Xica Da Silva que buscaba su manumisión, Fe abandona su realidad y se percibe a sí misma como la esclava. Por eso, infiero que, si bien el disfraz ayudó a Xica a dar fin a su esclavitud, para Fe es el inicio de su resignificación. Ese arnés corroído del traje también hace que Fe, consciente de sus actos, inicie su camino para liberarse, porque las heridas que le provoca prolongan la historia de las laceraciones corporales y morales que encierran las cláusulas amo/esclavo, blanco/negro.

Cuando Martín se prepara para su último encuentro con Fe, anticipa:

Me dirijo hacia la pira del sacrificio. que es Fe Verdejo. No es curioso que ofrezca mi carne a su extraño rito. Que hoy le ofrezca a Fe, la carne de Martín Tirado, historiador, quien intentó descifrar, cada vez con menos éxito, los signos de esta historia de la cual quiero dejar constancia. Llevo días sin dormir, amanecido. El tiempo se ha detenido. Mi historia quedará como testimonio [...] (Santos-Febres, 2009: 14).

En ese pasaje hacia su último encuentro, el incentivo de Martín va más allá de su deseo puesto que, al haber tomado conciencia de la tragedia que esconde Fe tras su disfraz decide liberarla de esa catarsis traumática: [...], *sabré que bajo el disfraz, su piel rasgada por alambres cuenta una misma historia [...]. Su piel ansía más ardor. Yo, Martín Tirado, me someteré obediente a los avatares de esa historia. Me desnudaré y esperaré su mandato* (Santos-Febres, 2009: 114).

La novela termina con el capítulo “Chicago, Illinois. Encuentro con Fe Verdejo”, en el que Martín relata -hipotéticamente- cómo sería su último encuentro erótico con Fe después de haber recorrido ambos sus propias historias presentes e íntimas, retrocediendo al pasado colectivo y doloroso de las mujeres esclavizadas; para labrar en sus pieles blancas y (o) negras, sus sufrimientos y no solamente para liberarse de ellos, sino también para apostar por un mundo mejor. Por eso la narración de Martín es una exhortación, a que una vez recobrada la memoria y curadas las heridas, ambos se comprometan en una relación libre de moldes lejanos y augura:

Haré que mi dueña olvide quién ha sido. Historiadora famosa, aprendiz de

monja, niña vejada. La haré sudar su vergüenza hasta que brome sin palabras desde el otro lado de su miedo, desde el otro lado de su soledad. Me hundiré dentro de ella hasta que gritemos juntos. Hasta que olvidemos juntos quiénes hemos sido. Abandonarse es, a veces, la única manera de comenzar (Santos-Febres, 2009: 115).}

Rompe el traje, desgárralo, sácame de ahí (Santos-Febres, 2009, 115) es la voz que revela corporalmente las heridas que dejó la historia en la que convergen la muerte de las esclavas y el espíritu autónomo de María Fernanda Verdejo y Martín Tirado.

3. A modo de conclusión

Si bien en *Fe en disfraz* se da crédito a las vivencias de las esclavas de color que figuran en los registros encontrados, esas no pueden pensarse verdaderas, porque se transmiten desde un saber que no es científico; son las subjetivas (del conocimiento colectivo). De ese modo, cuando Fe usa su último disfraz, su vida se nutre de lo narrado sobre las mujeres esclavas y manumisas, puesto que es lo que a pesar del tiempo se conserva en ella, y es a la par el pensamiento que fluctúa entre lo conocido a nivel experiencial y lo que fue ocultado, y que solo se puede recuperar desde la memoria.

Para Hazel Carby la crítica de las mujeres negras a la historia radica precisamente en que no solamente las ha llevado a aceptar sus propias "ausencias"; sino que también las indigna la manera en que las ha hecho visibles, cuando eligió verlas, porque su sexualidad y su feminidad fueron construidas como desviaciones de las cualidades con las que se dotó a las mujeres blancas. Y explica:

No podemos esperar reconstituarnos en todas nuestras ausencias, o rectificar las presencias mal concebidas que invaden la historia de la historia, pero queremos dar testimonio de nuestras propias historias. Las conexiones entre estos y las historias de las mujeres blancas se harán y se reharán en la lucha (Carby, 1996:10).

Ese último disfraz de Fe, le dice la monja: [...] *está habitado. Los arneses y la tela han bebido demasiado sudor y demasiadas penas* (Santos-Febres, 2009: 77). De este modo, las heridas son memorias que reviven en su piel esas historias violentas y obligadas que la historiografía oficial encubrió.

Por último Mayra Santos-Febres cierra su obra con una *Nota de la autora*, que se inicia así:

Fe en disfraz es muchas cosas, pero, también, es una novela acerca de la memoria, de la herida que es recordar. Está montada sobre documentos falsos, falsificados, reescritos con retazos de declaraciones de esclavos que recogí de múltiples

fuentes primarias y secundarias; que recombiné, traduje o que, francamente, inventé (Santos-Febres, 2009: 117).

A pesar del ocultamiento, estas desgarradoras historias se introducen sa-
gazmente desde la ficción de esta *herstory* negra latinoamericana.

Referencias bibliográficas

- BRULOTTE, Gaëtan (1998), *Euvres de chair: Figures du discours érotique*. Paris, Les Presses de l' Université Laval.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres, New York & London: Routledge.
- (1993), *Bodies that matter. On the discursive limit of "sex"*. New York & London: Routledge.
- CARBY, Hazel V. (1982), *White woman listen! Black feminism and the boundaries of sisterhood*. London, Routledge.
- CARUTH, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- JABARDO VELASCO, Mercedes (2013), Apuntes para una genealogía del pensamiento feminista negro. *Pueblos – Revista de Información y Debates*. <http://www.revistapueblos.org/blog/2013/05/06/apuntes-para-una-genealogia-del-pensamiento-feminista-negro/>.
- LAGAUZIERE, Damien (2010), *Le masochisme: Du masochisme au sacré*. Paris, L' Harmattan.
- PEÑARANDA-ANGULO, Verónica (2018), "La Historia Femenina Negra o La *Herstory* Negra: *Fe en Disfraz* de Mayra Santos-Febres, Lectura y reescritura de la historia desde y para las mujeres afrodescendientes". *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 9 (18). Los Andes, Venezuela, Universidad de Los Andes.
- SANTOS-FEBRES, Mayra (2009), *Fe en disfraz*. Bogotá, Ediciones Alfaguara.
- SAURIOL, Lise (2015), *Auto-reflexividad, erografía y leitmotifs liminales en la producción narrativa de Mayra Santos-Febres (1995-2009)*. Montréal, Département de littératures et de langues modernes, Faculté des Arts et des Sciences.
- TORRES-GARCÍA, Solymar (2015), *Un nuevo erotismo: La recuperación del cuerpo de la mujer negra a través de la parodia en dos cuentos de Mayra Santos-Febres*. San Diego, State University of San Diego.



La identidad en *Persépolis*: un viaje al tercer espacio

The identity in *Persepolis*: a journey to the third space

Ana María Rubio Jiménez

Universidad de Córdoba, España
anamariarj96@gmail.com

Recibido: 24/02/2022 Aceptado: 10/03/2022

Resumen: *Persépolis* es una novela gráfica de carácter autobiográfico que se llevó a la gran pantalla. En ella, la autora, de origen iraní, hace un recorrido por las etapas que más marcaron su vida, a caballo entre Asia y Europa, siendo el viaje un elemento esencial, tanto de introspección como de desarrollo personal, para entender su presente y su pasado de migración. En definitiva, retrata la historia de una mujer que no encuentra su lugar, puesto que el propio lugar como destino ha perdido su significado y se ha convertido en un viaje continuo entre dos espacios y ninguno al mismo tiempo. En este trabajo se reflexionará sobre la concepción de identidad y cultura y posteriormente se analizarán los aspectos identitarios que se reflejan en la película de animación.

Palabras clave: *Persépolis*- Tercer espacio- Identidad- Viaje.

Abstract: *Persepolis* is an autobiographical graphic novel that was brought to the big screen. Its author, Marjane Satrapi, shows us the most relevant stages of her life between Asia and Europe. The journey becomes an essential element, both for introspection and personal development, and helps us understand her present and her past linked with migration. In short, it portrays the story of a woman who cannot find her place, since the place itself as a destination has lost its meaning. On the contrary, it has become a continuous journey between two spaces and none at the same time. The conception of identity and culture as well as the identity aspects that are reflected in the animated film will be examined in this paper.

Keywords: *Persepolis*- Third Space- Identity- Journey.

1. Introducción a *Persépolis*: de novela gráfica a película de animación

Un viaje puede suponer un autodescubrimiento identitario para aquellas

personas que se mueven entre culturas, pero también puede desvelar muchas capas ocultas de la sociedad en la que vivimos. La literatura se hace eco de estos testimonios que se encuentran en un lugar de nadie, entre dos o más culturas, pero también el cine de animación puede ser un gran vehículo para crear conciencia. Este es el caso de *Persépolis*, que nació como una novela gráfica y acabó llevándose a la gran pantalla. Detrás de dicho título se encuentra la autobiografía de una mujer que reconoce en sí misma las grietas del concepto de identidad y contempla en primera persona la disolución de las fronteras que demarcan la cultura.

Marjane Satrapi, su autora, nace en 1969 en Rasht (Irán), dentro de una familia acomodada y de ideología progresista. Durante su infancia y adolescencia presencia la última década del autoritario Irán de la dinastía Pahlavi, el derrocamiento del sha tras 50 años de reinado, y la instauración de la aún más autoritaria República Islámica. Ante todos estos acontecimientos y aprovechando la educación laica y bilingüe que había recibido hasta el momento en su tierra natal, sus padres deciden enviarla a un liceo francés en Viena, igual que a la protagonista de su *Persépolis*, para velar por su seguridad.

Tras terminar sus estudios secundarios y volver a Irán, se matricula en Bellas Artes en la Universidad de Teherán y obtiene un máster en Comunicación Audiovisual. Posteriormente, viaja otra vez a Europa, esta vez a Francia, para completar su formación académica en el ámbito artístico. Sus experiencias marcan inevitablemente tanto su memoria como su identidad, por lo que, una vez en París, donde conoce a Christophe Blain y empieza a relacionarse con los miembros de L'Association¹, decide convertir estos recuerdos en un cómic.

Como resultado, surge *Persépolis*, compuesta por cuatro tomos que vieron la luz entre los años 2000 y 2004 y se convirtieron, en su conjunto, en la novela gráfica que conocemos hoy, llegando a consagrar a su autora a nivel internacional con múltiples premios². Su posterior reescritura fílmica, de la mano de la misma autora y de Vincent Paronnaud, en 2007, fue igual de aclamada entre la crítica y el público, recibiendo numerosos galardones, entre ellos el premio del jurado en el Festival de Cannes.

La particularidad de esta obra reside en su técnica artística y en su ligero toque humorístico³ para relatar temas tan delicados como la represión, la identidad y

1 Christophe Blain es un famoso historietista francés y "uno de los autores de referencia de la llamada *Nouvelle BD* francesa" que formó parte del colectivo de l'Association, una editorial francesa de historieta. Para más información, véase: https://www.tebeosfera.com/autores/blain_christophe.html.

2 Su ficha de autora puede consultarse en: <https://www.normaeditorial.com/autor/satrapi-marjane>.

3 Como recoge MARTÍNEZ-SALANOVA (2012), de una entrevista de la propia SATRAPI: "La risa es el peldaño del entendimiento global. El humor en las viñetas no conoce fronteras y puede ser entendido del mismo

la religión. El blanco y negro predomina en toda la narración y contrasta con ciertas escenas en color, a elección de la autora. A través de un trazo aparentemente simple, consigue transmitir una complejidad emocional y política que tal vez no habría sido posible lograr de otra forma (Masarah 2016: 79).

Por otra parte, se trata de una novela gráfica que se aleja de la tradición de superhéroes que había estado reinando en el mundo del cómic, y de la ficción. Al igual que *Maus* (1980), de Spiegelman, se centra en el testimonio a través del dibujo, pero, además, *Persépolis* destaca por su narración femenina y su lectura feminista, ya que, en toda la historia del cómic y la novela gráfica, la mujer nunca ha tenido protagonismo como autora y, si bien se pueden encontrar excepciones, estas son excepciones dentro de un mundo predominantemente masculino.

En definitiva, lo que debemos tener en cuenta es que, con este tipo de manifestaciones artísticas, la autora consigue reclamar un espacio de resistencia en el discurso público para temas que normalmente se destinan a la esfera privada, recordándonos que lo personal, definitivamente, sí es político. En las siguientes páginas, nos centraremos en la adaptación cinematográfica de *Persépolis* y analizaremos este nuevo espacio en el que se mueve la autora, “lugar” que comparte con muchas otras mujeres que se encuentran en los “límites” y no encajan dentro de los términos que la sociedad les dicta.

2. Breves apuntes sobre la identidad en *Persépolis*

La narración comienza desde el exilio, concretamente en los asientos de un aeropuerto de Europa, con una Marjane que, resignada, nos cuenta su historia mediante secuencias retrospectivas, lo que le confiere una atmósfera nostálgica, pero también desoladora. De hecho, el presente es el único momento de la historia que se encuentra a color. Esta estrategia visual no solo ayuda al espectador a seguir el hilo de la trama y a diferenciar ambas etapas, sino que también transmite un mensaje simbólico, ya que nuestra protagonista solo es capaz de narrar su pasado y buscar su identidad desde el presente.

Cuando sus padres deciden mandarla a Viena, Marjane es simplemente una chica con los comportamientos típicos de una adolescente que está empezando a forjar su identidad: denuncia las injusticias que ve a su alrededor, disfruta escuchando bandas como ABBA o Iron Maiden, y le gusta vestirse con zapatillas de lona y chaquetas con guiños a la música del momento en Occidente. El problema es que

modo en diferentes partes del mundo”.

sus gustos y su forma de ser van en contra de lo establecido en su país, e incluso otras mujeres la reprenden en la calle por hacer alarde de lo que se considera la “deca-dencia occidental”.

Una vez en Viena, Marjane se da cuenta de las fronteras tan marcadas que lleva implícitas la concepción de cultura. En su relato adelanta la siguiente frase: “Europa me acogió, pero no como yo esperaba”. A partir de ese momento, intuimos que su estancia no sería agradable. Pronto empieza a cometer faltas disciplinarias originadas por malentendidos y, además, tiene que buscar por sí misma una habitación en la que vivir, porque los conocidos de sus padres, que hasta entonces la habían acogido, deciden echarla a la calle. A pesar de hacerse entender con el francés, no habla alemán, por lo que la lengua, junto con los estereotipos hacia su nacionalidad iraní y su color de piel, supone un obstáculo a la hora de relacionarse con otros.

Como ya sentenciaba Aristóteles, el ser humano es un *zoon politikón*, es decir, un animal político y social que se desarrolla en el seno de una comunidad (Rus y Arenas-Dolz 2013: 92). Precisamente a través del lenguaje los individuos se comunican y crean comunidades afines con las que comparten un conjunto de valores, conocimientos y costumbres que se definirá como cultura. El concepto de cultura ha ido evolucionando y se ha utilizado a lo largo de la historia con múltiples sentidos. No obstante, su origen parece encontrarse en el verbo latino *colere*, cuyo significado se relaciona con el cultivo y el cuidado de la tierra, y “expresa la relación dinámica y estable con un lugar” (Lerma, 2006: 26).

Al igual que el individuo no puede pensarse a sí mismo sin una cultura, la cultura no puede existir sin un sujeto que la considere propia. Cultura e identidad constituyen, por tanto, un vínculo indisoluble (Giménez, 2010). Así pues, el concepto de identidad cultural implica la pertenencia a un grupo con el que se comparten ciertos aspectos culturales. Según la Antropología, la identidad cultural nace mediante un proceso de diferenciación y reafirmación frente al otro. La misma noción de identidad requiere una definición y, por consiguiente, una delimitación del sujeto que se reconoce como tal a través de la interacción con otros sujetos y es, a su vez, reconocido como diferente (Molano 2007: 71). En otras palabras, la identidad es el resultado de nuestra percepción de nosotros mismos sumada a la percepción que los demás tienen de nosotros. De esta definición se puede extraer que ser reconocido

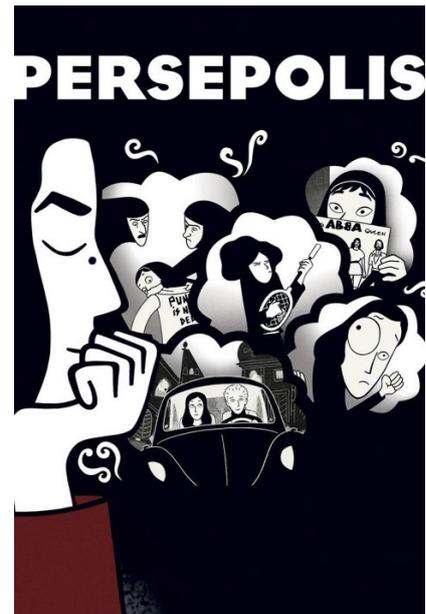


Figura 1. Póster para la película Persépolis en el que se pueden apreciar varios fotogramas destacados de la historia. Fuente: Filmin.

por otros es esencial a la hora de cimentar nuestra propia identidad; sin embargo, este reconocimiento no siempre se da de forma pacífica.

En ocasiones, los privilegiados que se encuentran en una situación de poder dominante definen la identidad de otros que se sitúan en los márgenes, dando lugar a los estereotipos y a los distintos tipos de marginación ⁴. Esto explica el hecho de que Marjane se siga sintiendo diferente y extraña, a pesar de haber encajado en el grupo de los “marginados”, un grupo de adolescentes, como ella, que escuchan música punk y muestran una ideología poco común en su entorno, por lo que se aíslan, de manera voluntaria, de la cultura en la que han crecido. Para ellos, Marjane es la novedad, algo “exótico” que les resulta interesante porque se aleja de sus rutinas, pero ella seguía siendo a sus ojos, al fin y al cabo, una extranjera, lo que impide que haya una integración real y, por el contrario, deja al descubierto una demarcación de culturas. Esta situación encubre una violencia simbólica ⁵, puesto que consume a Marjane en un sentimiento de culpa que la lleva incluso a renegar de sus orígenes y fingir que es francesa, con el fin de evitar cuestionamientos.

En este contexto, y sumada a su condición de inmigrante, también debe sufrir como mujer un mundo que está hecho por y para hombres. Si bien la misma Satrapi evita la etiqueta “feminista” y suele optar por la de “humanista” con el fin de eludir posibles malinterpretaciones, como señala Masarah (2016: 79-80), su obra sí se corresponde con el objetivo principal del feminismo: la igualdad ⁶. En su historia las mujeres son las protagonistas y no encarnan personajes planos, sino que muestran sus propios conflictos internos y deseos, a la vez que dignifican sus imperfecciones como seres humanos.

En definitiva, la visión de Satrapi como narradora otorga una crítica más amplia y una perspectiva interseccional al relato. Nuestra protagonista está constreñida por un velo que no siempre es literal, sino que a veces se presenta de manera simbólica para silenciarla como persona. Por ejemplo, en Irán una mujer no puede ser libre sin un marido y sin ropajes anchos que disimulen cualquier atisbo de forma femenina, mientras que en Europa se encuentra con una sociedad que ejerce una

4 Los juegos de poder, según HALL (1996:19), gobiernan sobre las identidades. Antes de que podamos siquiera definirnos como individuos, se nos etiqueta con unos conceptos ideológicos que nos diferencian binariamente y nos marcan de forma jerárquica y desigual dentro de una sociedad, relegando a la otredad al término menos favorecido de los dos, como puede apreciarse en los pares hombre/mujer, blanco/negro u occidental/oriental.

5 La violencia simbólica para BOURDIEU no es física ni puede observarse de manera explícita. Por el contrario, actúa como una especie de poder invisible sobre las personas, causándoles el mismo daño, o incluso un daño mayor, que el que se expresa mediante la violencia física (FERNÁNDEZ, 2005: 8).

6 En 2021, la editorial Reservoir Books ha reeditado la novela gráfica *Bordados*, cuya autora también es Marjane SATRAPI. En ella, se han mantenido los personajes principales de *Persépolis*, así como el estilo en blanco y negro, para compartir un relato transgeneracional de la condición de la mujer iraní y su sexualidad. Vid. <https://www.efeminista.com/bordados-comic-marjane-satrapi-sexualidad-mujeres-iranies/>.

falsa libertad y la tilda de prostituta. El machismo se muestra, en este caso, en las dos caras de una misma moneda que tampoco entiende de fronteras.

3. Los no-lugares y la resignificación del hogar

Después de una temporada en Europa, desesperada por la aceptación y rechazada constantemente debido a su nacionalidad, Marjane decide volver a lo que ella considera su *hogar*. Así pues, vemos que en un aeropuerto comienza su narración y, a través de él, llega a Europa, pero también es un aeropuerto el que presencia, más tarde, su vuelta a casa. Este escenario, símbolo de tránsito y movimiento continuo, se convierte en el eje de la narración, porque es precisamente en este trayecto entremedias, en este *no-lugar*, es en el que se da cuenta de su nueva realidad.

El concepto de *no-lugar* surge de mano de Marc Augé (2000) como definición de un lugar desvinculado de la identidad y, por ende, de la nación. Los *no-lugares* están despojados de todo proceso de creación identitaria y suelen ser zonas de tránsito, como estaciones, autopistas o, en este caso, el aeropuerto y el taxi que aparece al final, cuyas escenas se representan en color y suponen un nuevo camino para la protagonista. En estos *no-lugares* es donde la identidad pierde relevancia ante el predominio del movimiento y la fugacidad, y es donde muchas personas en la situación de Marjane encuentran lo más parecido a un hogar.



Figura 2. Presente y pasado, blanco y negro. Marjane recordando en el aeropuerto.

En su obra *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (2000), Augé afirma que el etnólogo ha partido siempre de un lugar con límites ficticios que le ha servido para organizar la vida social, económica, política y religiosa del grupo de personas que circunscribía a dicho espacio. Con ello, ha contribuido a crear y mantener a lo largo de los siglos la ilusión de una cultura y de una sociedad inamovibles, intactas y cerradas para aquellos que no se encuentran dentro de los límites establecidos, al mismo tiempo que ha dotado de una identidad, también fija y estable, al individuo “nativo” del lugar.

Esta fantasía elimina al ser humano de la ecuación, elevando la identidad, la cultura y el territorio al nivel de un ente superior que preexiste al individuo; sin embargo, la historia nos ha demostrado que antes de la creación de los Estados-nación, el individuo pasaba toda su vida y se desarrollaba, por lo general, en el mismo lugar

donde había nacido, sin un sentimiento de unión con otro territorio a kilómetros de su zona que probablemente no llegase a conocer nunca. El ser humano era, en definitiva, el artífice de su camino y su identidad. Con la llegada de la modernidad, esta autonomía queda revocada debido a la implantación de los Estados-nación como forma de organización política y al aumento de los movimientos nacionalistas que surgen como consecuencia de una nueva población que crea una identidad vinculada al territorio y se fortalece a sí misma desde dentro mediante la propagación de “mitos nacionales y comunidades imaginadas” (Llopis, 2007: 104).

Esta concepción romantizada de la identidad llega hasta nuestros días y se enfrenta al actual mundo globalizado, caracterizado por los movimientos migratorios y las interconexiones a través de los medios de comunicación de masas e Internet, así como por el debilitamiento del concepto del Estado-nación, en el que las fronteras se diluyen y el sentimiento de pertenencia es cada vez más frágil y cambiante (Bermejo Pérez, 2005; Beck, 2007).

Teniendo en cuenta todo esto, no es de extrañar que Marjane se dé de bruces con la realidad cuando regresa a casa y se enfrenta a los recuerdos que tenía de su hogar⁷. Para ella, “nada había cambiado, pero nada volvería a ser como antes”. Sus vivencias han sido distintas y su propia familia la trata como si fuera una extraña y hubiese olvidado su pasado. En su propia piel experimenta las grietas invisibles de las sociedades actuales: el tiempo que había pasado fuera la había convertido en una extranjera en su propio país, lo que la hacía sentirse en una especie de limbo, en el que parecía no pertenecer a ningún lugar. En el aeropuerto, en ese *no-lugar*, tenía una estabilidad que no encontraba fuera de él, y se había forjado a sí misma en ese viaje entre dos culturas, lo que la había llevado a no encajar en ninguna. El hogar, por lo tanto, deja de ser un refugio y se convierte en una incógnita.

4. Del hibridismo al tercer espacio

El concepto de *hibridismo* cobra fuerza a partir de Edward Said y Homi K. Bhabha, dos teóricos postcoloniales que desmantelaron la supuesta “pureza” de las culturas y pusieron de manifiesto las interconexiones y la heterogeneidad que se dan

7 El hogar sirve como refugio ante la hostilidad exterior que sufre el individuo: es su lugar seguro, no solo físico, sino también mental (BACHILLER 2013: 83). GÓMEZ (2018: 171) refuerza esta idea afirmando lo siguiente: “El hogar no es solo un lugar, es un sentimiento. La casa no es solo un lugar físico, es también uno que se imagina, un *territorio* (no solo geográfico sino también un lugar de identidad). El sentido de territorio puede permanecer incluso cuando el lugar geográfico cambia, pero los dos sentidos están dinámicamente conectados. El primero puede cambiar por desplazamientos, violencia, política y guerra, pero la identidad sigue conectada con el lugar que se deja atrás. Sin importar el espacio físico, nos esforzamos por hacer que un lugar se sienta como la casa, un lugar en el que construimos un sentido de pertenencia y donde establecemos una comunidad”.

en ellas. De hecho, el hibridismo ha estado siempre presente en la historia, si bien no siempre se ha expresado abiertamente, debido a posiciones más conservadoras.

Sin embargo, aunque no se utilizara este término, diversas investigaciones llevadas a cabo por historiadores de la cultura en el siglo pasado ya dejaban patente las numerosas interacciones culturales que se habían dado a lo largo de la historia y que suponían el origen de civilizaciones híbridas (Burke, 2013). Como resultado de este hibridismo, el concepto de *frontera* deja de verse como una especie de línea divisoria, bien delimitada y definida, y pasa a representar un lugar de confluencia e hibridación (Hernando, 2004: 112) que recibe el nombre de *tercer espacio*.

El tercer espacio, tal y como lo explica Arcila (2014: 6), no se refiere únicamente a un lugar geográfico, sino a una zona simbólica en la que tanto la cultura dominante como la subordinada pierden su jerarquía, dejando al descubierto una realidad entrecruzada, compuesta por dos culturas distintas de la que emerge una tercera, producto de la confluencia y la coexistencia de las dos anteriores. Bill Ashcroft ejemplifica este espacio mediante la *baranda*, un elemento arquitectónico situado entre medio (*in-between*), entre el interior y el exterior, es decir, entre el hogar y el resto del mundo, o también, entre lo propio y lo ajeno (Hernando 2004: 113).

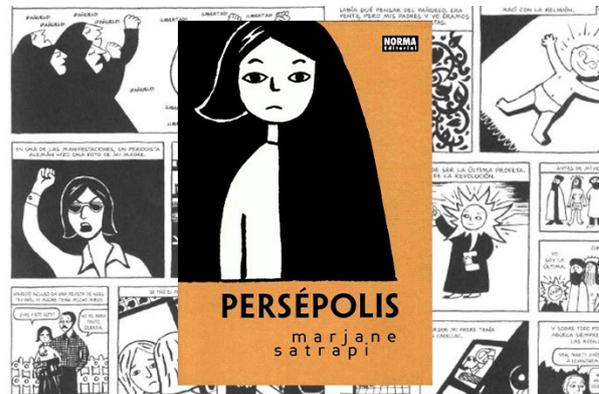


Figura 3. Distintas escenas de la novela gráfica Persépolis y, en el centro, la portada de la edición de 2014 de Norma Editorial. Fuente: Casa de la Literatura Peruana

A este tercer espacio es al que llega Marjane desde el primer momento en el que pisa un aeropuerto. Desde ese mismo instante, ya no es iraní, ni austríaca, ni francesa, sino una mezcla de todas esas nacionalidades y experiencias vividas que no tienen cabida dentro de una cultura entendida como un ente fijo y estable ligado a un lugar. De hecho, en Austria la consideran simplemente una iraní, y en Irán, una europea que ha regresado como una extraña con su familia. Esta escisión identitaria y conflicto interno se refleja también en el dibujo. Un ejemplo de ello es la portada de la novela gráfica de Norma Editorial, donde aparece Marjane dividida entre dos por una línea bien definida, como si de una frontera se tratase.

5. La contemplación del tercer espacio en la actualidad

Si observamos con detenimiento, nos daremos cuenta de que el mundo está

organizado de manera binaria: o eres de un sitio, o eres de otro, no existe una tercera o cuarta opción. En nuestra vida diaria, la identidad está siempre presente cuando nos relacionamos: desde el simple hecho de decidir a qué baño entrar, hasta rellenar un formulario o crear una cuenta en cualquier red social.

¿De dónde soy y hasta qué punto este factor dice algo sobre mi persona? Nuestra identidad, ya sea genérica, sexual o nacional, sirve como carta de presentación a los otros, pero ¿cómo me defino en términos que la sociedad no entiende o no acepta? Ante este desasosiego, que tiene su origen en un problema estructural, la sociedad no es capaz de dar una solución eficaz.

En la película, sin ir más lejos, a Marjane le diagnostican “depresión nerviosa” por no saber adaptarse, aumentando así su malestar y su culpabilidad. Esta es la realidad a la que muchos como Marjane han tenido —y todavía hoy tienen— que hacer frente. De hecho, todos los niños que se desarrollan rodeados de una cultura distinta a la de sus padres, ya sean hijos de padres cuyas profesiones implican una mudanza continua (militares, marineros, diplomáticos o misioneros), fruto de

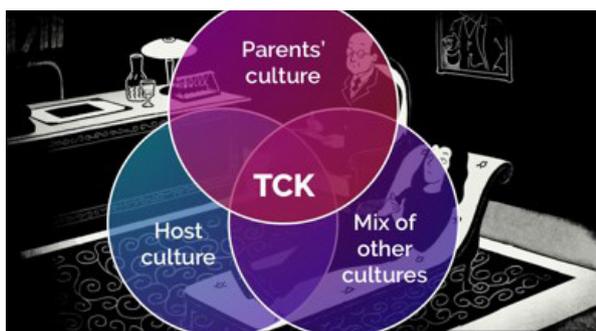


Figura 4. En el fondo, Marjane en la consulta del psicólogo. En primer plano, los problemas que definen a un Third Culture Kid, de Samuel W. Turner.

un matrimonio bicultural o aquellos cuyos padres se encuentran en situación de expatriación o inmigración, reciben el nombre de *Third Culture Kids* (‘niños de la tercera cultura’), aludiendo así al *tercer espacio* de Bhabha⁸. Como atestigua Abeer Yusuf⁹, estos niños son el producto humano de la globalización y, a su vez, el reflejo de uno de los problemas más acuciantes de las sociedades actuales: el establecimiento de unos límites y una identidad cuadrículados.

Satrapi puso de relieve dichas cuestiones en su novela gráfica y posterior re-escritura fílmica, pero no ha sido la única. En el género de la literatura transcultural, encontramos otros títulos en diversos idiomas, de mano de autores y autoras que también se encuentran en ese tercer espacio y que siguen explorando caminos e intentando diluir las fronteras. Algunas obras de las más reconocidas son *Niña, mujer*, otras de Bernardine Evaristo, *Marx y la muñeca* de Maryam Madjidi, *Nachts ist es leise in Teheran* de Shida Bazayr y *Borderlands/La Frontera* de Gloria Anzaldúa. A pesar de estar redactadas en distintos idiomas y proceder de lugares diferentes, algunos

8 David C. POLLOCK y Ruth E. VAN VEKEN profundizan en este concepto en su obra titulada *Third Culture Kids: The Experience of Growing Up Among Worlds* (2009).

9 Vid. https://www.youtube.com/watch?v=quS_pMGillec&ab_channel=TEDxTalks.

de ellos muy alejados entre sí, todas tienen en común la necesidad de deconstruir los márgenes. Como señala el mismo Bhabha al principio de *The Location of Culture* citando a Heidegger: “Un límite no es aquello en que algo se detiene, sino, como reconocieron los griegos, el límite es aquello en lo que algo comienza a presentarse”.

6. Conclusiones

La historia nos ha demostrado que ninguna cultura se mantiene fija y estable a través del tiempo y el espacio. De igual manera, las identidades son dinámicas y muestran un carácter híbrido difícil de encasillar dentro de los límites físicos. Sin embargo, la sociedad sigue sin admitir ese hibridismo y relega a los márgenes a las personas que, como Marjane, no encajan en las etiquetas impuestas y rehúyen del binarismo imperante.

En el mundo actual, globalizado e interconectado, las fronteras no dejan de redefinirse. Por el contrario, la sociedad se ancla en el territorio, dándole prioridad a un carácter inmutable de la identidad que ella misma ha inventado. Marjane siente que ha perdido su hogar y se considera una extranjera incluso en su lugar natal, lo que la hace sentirse culpable en más de una ocasión debido a la presión social que recae sobre sus hombros; sin embargo, no es más que la hija de las circunstancias que le ha tocado vivir. En realidad, la solución sería aceptar el hibridismo que compone su identidad.

En este contexto, no es de extrañar que la autora haya escogido *Persépolis* como título para su obra. Si bien no están claros los motivos que la impulsaron a decantarse por este nombre, Persépolis (literalmente ‘la ciudad persa’) fue la capital del Imperio persa y se recuerda como una de las ciudades más importantes y fastuosas; sin embargo, quedó reducida a cenizas en tiempos de Alejandro Magno. Este símbolo de grandeza que, al final, se reduce a un recuerdo puede asemejarse al concepto de identidad que ha imperado desde siempre: necesitamos aferrarnos a la idea de un lugar que nosotros mismos hemos forjado, aunque ese lugar sea tan solo polvo.

En definitiva, Marjane emprende un viaje, obligada por las circunstancias de su tiempo, hacia el *tercer espacio*, pero, con su testimonio en esta novela gráfica y en su posterior película de animación, ha conseguido plasmar la disolución de las fronteras y crear concienciación en torno a este tema. Asimismo, con sus trazos nos ha acercado a una realidad que es cada vez más palpable, donde el binarismo realmente no tiene cabida, y nos ha incitado a repensar en la concepción tradicional de identidad y cultura. A su vez, ha servido de oasis y ejemplo a aquellos que, como ella, se han sentido alguna vez en ese *tercer espacio* y no han sabido nombrarlo.

Referencias bibliográficas

- ARCILA, M.T. (2014), "Frontera, entrelugar o tercer espacio", *Agenda Cultural*, Universidad de Antioquía, 213.
- AUGÉ, M. (2000), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BACHILLER, S. (2013), Un análisis etnográfico sobre las personas en situación de calle y los sentidos de hogar. *Sociedade e cultura*, 16(1), 81-90.
- BECK, U. (2007) [1999], *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. Suhrkamp. Frankfurt am Main.
- BERMEJO-PÉREZ, D. (2005), *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Anthropos. Barcelona.
- BURKE, P. (2013) [2000], *Hibridismo cultural*. Ediciones Akal.
- FERNÁNDEZ, J. M. (2005), "La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica", *Cuadernos de Trabajo Social*, 18, 7-31.
- GIMÉNEZ, G. (2010), "La cultura como identidad y la identidad como cultura", *Identidad, cultura y política: perspectivas conceptuales, miradas empíricas*, 35- 59.
- GÓMEZ, R. (2018), "Ni aquí ni allá: Nociones de hogar y sentido de pertenencia en el contexto de la migración". *Disertaciones: Anuario electrónico de estudios en Comunicación Social*, 11(1), 169-194.
- HALL, S. (1996), "Introducción: ¿Quién necesita "identidad"?", En HALL, Stuart y DU GAY, Paul (comps.). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires-Madrid, Amorrortu editores, 13-40.
- HERNANDO, A.M. (2004), "El tercer espacio: Cruce de culturas en la literatura de frontera". *Revista de Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura*, 34, 109-120.
- LERMA, F. (2006), La cultura y sus procesos. *Antropología Cultural: Guía para su estudio*. Ediciones Laborum.
- LLOPIS, R. (2007), "El nacionalismo metodológico como obstáculo en la investigación sociológica sobre migraciones internacionales". *Empiria*, 13, 101-120.
- MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, E. (2012), *Persépolis, una mujer entre varias culturas*.
- MOLANO, O. L. (2007), "Identidad cultural. Un concepto que evoluciona". *Revista Opera*, 7, 69-84.
- REVUELTA, E. M. (2016), Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo. *Filanderas*, (1), 77-88.

RUS, S., ARENAS-DOLZ, F. (2013), "¿Qué sentido se atribuyó al zoon politikon de Aristóteles?: Los comentarios medievales y modernos a la Política". *Foro interno: anuario de teoría política*, 13, 91-118.

Webgrafía

CHUMBILE, A. (2020), Libro de la semana: "Persépolis", de Marjane Satrapi - Casa de la Literatura Peruana. Casa de la Literatura Peruana. <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/libro-la-semana-persepolis-marjane-satrapi/>.

DE GRADO ALONSO, L. (2021), "Bordados", el cómic de Marjane Satrapi sobre la sexualidad de las mujeres iraníes. EFEMINISTA. <https://www.efeminista.com/bordados-comic-marjane-satrapi-sexualidad-mujeres-iranies/>.

GRACIA, A. y BARRERO, M. (2009), Christophe Blain. Tebeosfera.com. https://www.tebeosfera.com/autores/blain_christophe.html.

MARJANE SATRAPI - NORMA EDITORIAL. (s.f.), Norma Editorial. <https://www.normaeditorial.com/autor/satrapi-marjane>.

TURNER, S. (2019), 9 reasons third culture kids succeed in business. LinkedIn.com. <https://www.linkedin.com/pulse/9-reasons-third-culture-kids-succeed-business-samuel-w-turner/?articleId=6496364164880138240>.

ENTRADA DE LA PELÍCULA PERSÉPOLIS EN LA PLATAFORMA DE CINE Y SERIES ONLINE Filmin. FILMIN. <https://www.filmin.es/pelicula/persepolis>.

Videografía

YUSUF, A. [TEDx Talks] (2015), What is home? Growing up between cultures | Abeer Yusuf | TEDxTerryTalks. [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=quS_pMGI-lec&ab_channel=TEDxTalks.



Sigue nadando. Dory, mujer viajera de Pixar

Keep swimming. Dory female traveler of Pixar

Mireia Maldonado Parra

Universidad de Sevilla, España

mireia16397@gmail.com

Recibido 10/02/22 Aceptado 27/02/22

Resumen: En el cine de animación de Pixar los personajes femeninos han sido habitualmente relegados a un segundo plano, funcionando en su mayor parte como meros acompañantes del protagonista masculino. También Dory, en quien se centra este estudio, fue inicialmente concebida como acompañante, pero logró despertar tal interés en el espectador que Pixar decidió que necesitaba protagonizar una película propia. Este personaje cuenta además con un rasgo distintivo adicional que la convierte en más excepcional aún, pues se trata de una mujer pez discapacitada. Dory evoluciona de *Buscando a Nemo* (*Finding Nemo*, Andrew Stanton y Lee Unkrich, 2003) a *Buscando a Dory* (*Finding Dory*, Andrew Stanton y Angus MacLane, 2016), de modo que este segundo viaje por el océano ha de entenderse no sólo y de nuevo como un camino hacia el propio descubrimiento, sino que además sugiere al espectador que cualquier meta es posible aún, contando con impedimentos importantes, si se confía suficientemente en uno mismo.

Palabras claves: Cine de animación- Pixar, mujer viajera- *Buscando a Dory*- Discapacidad.

Abstract: In Pixar's animated films, female characters have been routinely relegated to the background, functioning for the most part as mere companions to the male protagonist. Dory, on whom this study focuses, was also initially conceived as a companion, but managed to arouse such interest in the audience that Pixar decided that she needed to star in a movie of her own. This character also has an additional distinctive feature that makes her even more exceptional, since she is a disabled fish woman. Dory evolves from *Finding Nemo* (Andrew Stanton, and Lee Unkrich, 2003) to *Finding Dory* (Andrew Stanton, and Angus MacLane, 2016), so this second ocean voyage has to be understood not only and again as a path to self-discovery, but also suggests to the spectator that any goal is possible, even with significant impediments, if you trust yourself enough.

Keywords: Animation film- Pixar, female traveller- *Finding Dory*- Disability.

1. La mujer en Pixar. Estereotipos

Pixar es considerada una de las productoras de animación más reconocidas a nivel internacional,¹ y puede sin duda alguna vanagloriarse de un importante impacto en todo tipo de públicos. Por ello hay que lamentar de forma muy especial que estos estudios hayan decidido mantener una línea de lo más tradicional en cuestiones de género². Como la crítica señala con frecuencia, la mayor parte de las películas de Pixar se encuentran protagonizadas exclusivamente por hombres³, sobre cuyos conflictos emocionales y de identidad se reflexiona en mayor o menor profundidad, mientras que la representación femenina no sólo resulta pobre, sino diseñada de forma claramente inadecuada desde un punto de vista de igualdad⁴. Que ciertos personajes femeninos solo puedan ser relevantes para el desarrollo de la historia si mantienen una relación romántica con el protagonista masculino es buena prueba de ello.

Si realizamos un breve repaso histórico del papel que ha desempeñado la mujer en el cine de animación de Pixar podemos comprobar cómo esta representación tradicionalista⁵ aparece ya en la primera película de estos estudios, *Toy Story* (John Lasseter, 1995), que resultó ser un éxito de público tremendo. Lasseter, que, como se comentará ahora de modo anecdótico, hubo de abandonar en 2017 durante seis meses la compañía por una acusación de conducta inapropiada con mujeres (Maddaus 2017)⁶, recurre en esta película inicial a lo que será el sello de la compañía: la amistad entre dos protagonistas masculinos.

Como muy bien señala la crítica, ninguna mujer tiene cabida en esta historia que se utiliza sobre todo para reflexionar sobre masculinidades, confirmando la idea de las investigadoras Al-Jbouri & Pomerantz (2020) de que *Pixar films, while offering audiences a “new man,” continue to reinforce hegemonic masculinities in subtle ways*. Resulta muy evidente la hipermasculinización de los protagonistas, un vaquero y un

1 Así lo indican, por ejemplo, DURAN CASTELLS, VILLAGRASA FALIG & PUIG COSTA (s.f.: 1): *Muchos son los personajes que aparecen en los largometrajes de Pixar Animation Studios, sin duda la productora de animación cinematográfica más importante de los últimos lustros*.

2 El impacto del cine de animación para la construcción de roles de género por parte de los más jóvenes ha sido con frecuencia señalado en la crítica. Vid. *Nowadays, animation is a very powerful tool and children learn both the masculine and feminine ideals that predominate at a particular moment in history through their favorite characters*. (CUENCA-ORELLANA; LÓPEZ-HEREDIA 2020: 100)

3 Hombres que además entran en la categoría de “alpha male”. (JIMÉNEZ, DYMOND y FENNELLY 2019: 288)

4 Según Porto Pedrosa: *La comunicación y representación estereotípica responde a la clásica asignación de identidad y roles de género. A partir del análisis de contenido a los largometrajes seleccionados se observa que se siguen reproduciendo los rasgos estereotipados que construyen la tipología de género tradicional*. (PORTO PEDROSA 2009: 13)

5 En ocasiones se le ha acusado de “boys club” por las quejas de las empleadas de la productora de recibir un trato sexista. (EBRAHIM 2014: 44)

6 Cuestión que se señala a veces como prueba de su misoginia. (MADDAUS 2017)

héroe espacial, personajes con señalados rasgos masculinos, que compiten por su liderazgo. *Toy Story* trata, entre otras cuestiones, la crisis de identidad del personaje de Buzz, el astronauta, cuestionando su masculinidad. Al descubrir Buzz que no es más que un simple juguete, el personaje se ve forzado a tomar el té con amigas (Jiménez, Dymond & Fennely 2019: 289) sugiriéndose de este modo su emasculación⁷. Dado que el hecho de que Buzz tome el té se identifica como comportamiento femenino y es visto como castigo, se pone en evidencia la preocupación de Pixar por afirmar una masculinidad con valores tradicionales. La asimilación de ciertos comportamientos, como tomar el té, a roles concretos de género, y la ridiculización del personaje cuando asume un papel para el que presumiblemente no está designado, transmite mensajes profundamente sexistas que hay que lamentar. Se añade a ello que de los 15 personajes relevantes de esta película sólo 3 son femeninos.

Pixar desarrolló de esta primera historia un total de 3 secuelas. En la primera de ellas, *Toy Story 2*, también de Lasseter, (John Lasseter, 1999) aparece por primera vez un personaje femenino que pudiera considerarse en cierto modo interesante, al parecer por insistencia de las productoras, Helene Plotkin y Karen Robert Jackson (Ebrahim 2014: 50), Jessie no es utilizada como apoyo emocional del protagonista, Woody, lo que se señala como logro, pero resulta ser un personaje hiperfeminizado de forma negativa: es pasional y algo turbulenta, y profundamente egoísta. Luisi comenta que Jessie sólo sabe poner obstáculos al pobre Woody, quien finalmente tiene que hacerse cargo del apoyo emocional tradicionalmente reservado a las mujeres y rescatarla al final de la historia. Con ello, aunque Jessie se aparta parcialmente del rol femenino habitual, en realidad esto sólo sucede para afianzar la construcción de la nueva masculinidad de Woody. Luisi centra el valor de esta secuela en que *Instead of a female character caring about a male character emotionally, either in person or from a distance, a male character put his life on the line for a female character and supported her emotionally* (Luisi 2019: 25). De nuevo es por tanto la identidad masculina el tema central, y la mujer no más que una comparsa.

La siguiente película de Pixar por orden cronológico, es *Bichos (A Bug's life)*, John Lasseter y Andrew Stanton, 1998). Aunque una de las protagonistas, la princesa Atta, ostenta una posición de poder, es importante señalar, como indican Cuenca Orellana y López-Heredia (2020: 110), que este personaje ha heredado y no se ha ganado por méritos propios su liderazgo y, sobre todo, subrayar que se declara sentirse estresada por su posición social predominante, se siente incapaz de llevarla a cabo, y ostenta serias dudas acerca de sus capacidades, algo que no se contempla en

7 GILLAM & WOODEN consideran la emasculación del macho alfa habitual en Pixar y aclaran "Emasculated" is not too strong a term for what happens to these male protagonists. (2008: 5)

ningún caso para los personajes masculinos de Pixar.⁸ Numéricamente habrá que destacar también que la película cuenta con 16 hombres, pero sólo aparecen 6 personajes femeninos.

En *Monstruos S.A. (Monsters, Inc., Pete Docter, Lee Unkrich y David Silverman, 2001)* se vuelve a reflexionar de forma evidente sobre la identidad masculina, recurriendo de nuevo a la representación de una amistad entre dos hombres. Aunque aparece también un personaje femenino acompañando a los dos protagonistas, esta asignación de género parece casi casual, pues importa más en este caso la condición infantil. Boo podría haber sido perfectamente varón sin que ello modificara sustancialmente el mensaje de la historia. Sully, un monstruo que se presenta como muy interesado en su carrera, aprenderá la relevancia de proteger y cuidar a Boo, la niña protagonista, ofreciendo así una propuesta de masculinidad alternativa, más sensible, en la que los valores familiares deben priorizarse sobre los profesionales (Jiménez, Dymond & Fennely 2019: 289). Boo representa la indefensión, y habría que plantearse si su condición femenina no pretende simplemente reforzar el desvalimiento que sugiere su carácter infantil. La crítica considera que incluso resulta hasta cierto modo tóxica, pues interfiere en la hasta entonces sana amistad de los protagonistas masculinos, Sully y Mike (Ebrahim, 2014: 52). Igualmente hay que mencionar que la película sigue doblando el número de personajes masculinos presentados, 7, frente a los femeninos, 3.

En 2003 se estrena la primera película de la compañía que cuenta con un co-protagonismo femenino: *Buscando a Nemo*, donde el espectador conocerá primeramente a Dory. Dado que se hablará de ella más adelante, quede aquí simplemente indicado que este pez desmemoriado que existe sin intenciones románticas alcanzó un éxito tal que eclipsó al personaje masculino principal, y despertó el interés por la creación de una historia que pudiera protagonizar en solitario. Sí se mencionará aquí el personaje de Darla, una niña cruel que vuelve a encarnar la figura tóxica femenina tan tristemente frecuente en el cine de Pixar. Darla, que lleva el nombre de la productora de Pixar Darla K. Anderson, ha sido calificada como *one of the scariest little girls in non-horror films* (Ebrahim 2014: 52). Pese al avance que supone de la inclusión de Dory, Darla, la niña terroríficamente tóxica, unida a que en *Buscando a Nemo* se encuentran de nuevo 16 personajes masculinos y únicamente 7 femeninos, habla aún de escaso compromiso de los estudios con la idea de igualdad.

En *Los increíbles (The Incredibles, Brad Bird, 2004)*, la siguiente película de Pixar sigue viéndose un importante protagonismo de la identidad masculina. Mr.

8 Vid. *male characters do not suffer professional crisis in the same way as female characters, they are confident in the performance of their tasks and know their abilities, as well as how to use them to achieve professional success.* (CUENCA ORELLANA & LÓPEZ-HEREDIA 2020: 110)

Increíble presenta, nuevamente, una seria crisis en su masculinidad, y recoge el testigo de Sully al tener que reinventarse a sí mismo renunciando a su hiperrealismo masculino para convertirse en un personaje que ocupa un rol dentro de la familia. Quizá por ello las dos mujeres que protagonizan la película junto a él aparecen representadas en sus respectivos papeles de buena madre y de buena hija, y solo en menor grado como superheroínas. Mientras que la trama de los hombres se sustenta aquí casi por completo en sus habilidades extraordinarias, en la de las mujeres tienen más relevancia aspectos tradicionales como el cuidado del hogar o el interés por encontrar una buena pareja masculina, con lo que se refuerza la visión patriarcal⁹. Además, de nuevo, existe una importante desproporción en número: 12 personajes masculinos aparecen en la película, frente a 7 femeninos.

El gran número de, nuevamente, personajes masculinos en *Cars* (John Lasseter, 2006) no implicó tampoco aquí un aumento de los femeninos. Se representan 24 y 7 respectivamente¹⁰. De las mujeres relevantes en la película, la primera de ellas, Cruz, puede considerarse claramente una mujer con rasgos masculinos, lo que se denomina una mujer fálica, que sin embargo al final sucumbe a las debilidades femeninas para ser rescatada por el protagonista masculino, como ya sucediera con Jessie en *Toy Story*. Sally, en cambio, sólo existe como objeto de deseo para el protagonista, en una historia romántica que aparece un poco forzada, como comentan Gillam y Wooden, que consideran *Cars* un caso evidente de película al servicio de la construcción de una nueva masculinidad, más emocional (Gillam & Wooden 2008). Tampoco mejora la cosa en *Ratatouille* (Brad Bird, 2007), donde se vuelven a tratar los temas habituales de Pixar; la amistad entre dos protagonistas masculinos (uno de ellos animal) (Parasecoli 2013).

Wall-E (Andrew Stanton, 2008), como demuestra Long (2011) en su excelente trabajo, pese a incluir a un personaje femenino como co-protagonista, no hace más que reforzar ideas patriarcales, dotando a Eve, la robot femenina, de rasgos profundamente maternales, retratándola como desvalida y en necesidad de ser salvada. Su frialdad emocional va a servir para el desarrollo de Wall-E, con lo que de nuevo se utiliza al personaje femenino para la construcción de esa nueva masculinidad en la que cree Pixar.

9 Vid. *Creative and progressive in some ways, The Incredibles (2004) also relied on long-standing stereotypes about gender and family roles, with father, Bob Parr / Mr. Incredible, as a career-driven and hyper-masculine superhero focused on his breadwinning abilities and led astray by another woman, and mother, Helen/Elastigirl, as a stay at home mom who literally stretches herself thin to save her family and her marriage... the film emphasizes same old patriarchal, heteronormative structure we have seen in family films again and again.* (BRYDON 2018: 180-81)

10 SCHIELE, LOUIE & CHEN (2020), que defienden que tanto Pixar como Disney defienden un papel más igualitario de la mujer en sus últimas películas, sólo saben mencionar de forma convincente a Cruz.

En *Up* (Pete Docter y Bob Peterson, 2009), también hay un solo personaje femenino, que además únicamente está presente en los primeros minutos de la película. Su historia es importante, pero técnicamente son dos hombres quienes protagonizan.

Brave (Indomable) (Mark Andrews, Brenda Chapman y Steve Purcell, 2012), supone el primer cambio importante en la trayectoria de la compañía. En lo que ha sido calificado como *Disney Renaissance meets The Hunger Games* (Ebrahim 2014: 45) se produce un avance sustancial: por primera vez aparece una mujer que no requiere de ningún hombre para lograr sus metas (See 2012). Además, Merida, la protagonista, es relevante por sí misma, y no en cuanto a algún personaje masculino.¹¹ *Brave* está codirigida por una mujer, Brenda Chapman, lo que ha podido influir en el diseño del personaje principal (Jiménez, Dymond & Fennely 2019: 288). No obstante, se ha criticado con frecuencia el carácter de mujer fálica con que el que se ha dotado a Merida, la protagonista, que renuncia a su condición de mujer para adquirir rasgos como la lucha y la ira y se convierte en lo que se ha calificado como *heroes in drag*. En palabras de Whelan, *female characters who take on traditionally male characteristics in an attempt to subvert the kinds of traditional female roles the first and second wave Disney princesses have taken on*. (Whelan 2014: 178)

Del revés (Inside Out) (*Inside Out*, Pete Docter y Ronnie del Carmen, 2015) sigue una línea similar a la que inicia *Brave*, aunque ha de reconocérsele el mérito de saber igualar por primera vez en Pixar el número de personajes masculinos y femeninos. En *El viaje de Arlo (The Good Dinosaur)*, Peter Sohn, 2015), la siguiente película, Pixar da un paso atrás al no contar con ni una sola mujer relevante para la historia.

En general, puede decirse que, *the fact that the absolute number of male roles outnumbered the number of female roles is a reflection of the fact that there are three male characters for every one female character in Pixar films released through 2009*, como afirma Decker (2010: 87). Pixar se había mostrado públicamente como una compañía de hombres donde las mujeres no tenían cabida, y esta situación la estaba convirtiendo en altamente impopular. Es en este contexto donde nace *Buscando a Dory*, una película que muestra que los personajes femeninos están más que capacitados para protagonizar su propia película, y mucho más si son reflejados como mujeres fuertes e independientes.

2. Buscando a Nemo

Buscando a Nemo supuso la primera aparición de Dory en la gran pantalla.

¹¹ Como analiza ORELLANA (2019:12) entre 1995 y 2011 todos los protagonistas de las películas de Pixar tienen pareja, ya sea desde el principio o a lo largo del largometraje.

Nacida como compañera de un protagonista masculino, Marlin, el cariño del público fue tal que llegó a eclipsar a su compañero. La influencia de Nemo y sus amigos en el público de todas las edades fue tal que llegó a aparecer lo que se conoce como *Nemo effect* (Militz & Foale 2017): En países como Estados Unidos se produjo la compra masiva de peces payaso, a pesar de que la película paradójicamente trata de transmitir el mensaje de que los peces deben vivir en libertad, y no encerrados en ninguna pecera.

Importante será señalar que en esta película ya se empieza a representar la discapacidad, algo especialmente visible en la secuela que protagoniza Dory en solitario.¹² Tanto Dory como Nemo sufren una discapacidad: Dory, pérdidas de memoria a corto plazo, y Nemo tiene dificultades para nadar al tener una aleta más pequeña de lo que debería.¹³

3. Buscando a Dory

Buscando a Dory es, por fin, una película protagonizada por una mujer que merece tal nombre. Además de ser independiente, con rasgos femeninos y no masculinizada, es de destacar que cuenta con una importante discapacidad, que, aunque supone un obstáculo constante, no le impide alcanzar sus sueños.

Dory inicia un viaje físico y de perfeccionamiento espiritual, que hasta ahora en Pixar sólo habían emprendido hombres. Importante es subrayar que para ello no renuncia, como sí hiciera Merida en *Brave*, a su feminidad, pues con frecuencia se mencionan rasgos que se suelen atribuir tradicionalmente a la mujer: es charlatana, a veces se la tacha de histérica, maternal y se interesa por las joyas y las cosas bellas. Esta Dory que se encuentra físicamente limitada, tiene muy claro que es ella misma quien, finalmente, habrá de rescatarse. Solicita con frecuencia y sin problemas el apoyo de antiguos o nuevos amigos, pero lo hará de forma que esto no se perciba como la típica debilidad femenina. Sus constantes esfuerzos por reafirmarse como miembro de un grupo demuestran que rechaza ser percibida como *la otra*, el miembro disfuncional, sino que se considera parte por derecho de un grupo de características muy heterogéneas. Al integrar a los demás en sus conflictos emocionales no se muestra débil, sino, al contrario, excepcionalmente fuerte: es capaz de confesar sus debilidades y demostrar a otros que estas forman parte de la configuración de

12 Aunque en menor medida, la discapacidad también está representada en otras películas de la compañía, tal y como estudia DURAN CASTELLS (s.f.).

13 Esta discapacidad de Nemo es especialmente relevante en su historia. Según SOLER & CABRERA en el caso de *Nemo* observamos la evolución de su discapacidad y las reacciones en el entorno que le rodea donde, como se ha señalado anteriormente la diversidad resulta fundamental. (s.f.: 8)

un carácter, pero que se puede vivir con ellas y aún así alcanzar toda clase de metas. Toda la película gira en torno a este mensaje y la importancia de no rendirse bajo ninguna adversidad, algo que Dory transmite bajo su lema “Sigue nadando”.

El viaje comienza cuando Dory recuerda que en algún lugar del océano se encuentran sus padres. Dada su discapacidad, Dory llevaba años sin acordarse de su familia, pero ahora su deseo de volver junto a ellos la hará cruzar todo el océano.¹⁴ Dado que en un principio teme comenzar su viaje y olvidar lo que está buscando, pide ayuda a sus amigos Marlin y Nemo, quienes la acompañarán en su travesía hasta encontrar lo que tanto ansía alcanzar.

Interesante será aquí mencionar que en este punto de la película se insinúa que Dory perdió su familia intentando alejarse de la sobreprotección que sus padres mantenían con ella a causa de su discapacidad. Esta falta de confianza llevó finalmente a una separación de años, y es muy evidente el mensaje que se pretende transmitir.¹⁵ Dory ha sido desde entonces perfectamente capaz de cuidarse a sí misma e incluso de integrarse socialmente, aunque su entorno familiar no confiaba en ello. Sin embargo, una vez constatado que se trata de una mujer independiente y capaz, el retorno al ambiente familiar puede producirse sin problemas. Es por ello por lo que tal vez, en el momento de mayor integración social, Dory recuerda y puede volver a recuperar a esos padres que antes habían supuesto, sin querer, un obstáculo para su crecimiento como mujer.

4. Entorno social y familiar ante la discapacidad

La integración social de Dory queda patente en la película. No solo vive felizmente junto a sus nuevos amigos, ya considerados incluso familia, sino que está tan socialmente aceptada que trabaja como ayudante del profesor del colegio. A medida que avanza en su viaje encontrará de nuevo antiguas amistades y hará nuevas, no sintiéndose rechazada en ninguna ocasión. Su entorno social y familiar la acepta con normalidad y la quiere con todas sus particularidades, nadie en su entorno social la discrimina. Su discapacidad es vista como no limitante en el sentido de Palacios:

En contraposición al modelo rehabilitador o médico, el modelo social coloca a la discapacidad como una característica más, dentro de la diversidad que existe entre las personas, y no como un limitante que define la vida de una persona con algún condenándola a la discriminación y a la exclusión social. (Palacios 2008)

14 La idea que la película trata de transmitir de no rendirse bajo ninguna circunstancia está presente en otros largometrajes de la compañía como *Buscando a Nemo*.

15 Esta sobreprotección paterna también la presenta Marlin, llegando incluso a parecer que trata de intentar “arreglar” a su hijo. (MILLS & SANSOM 2016: 57)

La discapacidad está representada de un modo u otro en la gran mayoría de los personajes que aparecen en esta película, pero en ningún momento supone una limitación. Dory subraya una y otra vez que no hay nada que no pueda superarse confiando en uno mismo. Esto no implica que esta protagonista azul no sienta miedo a veces, se muestre débil, y no tenga problemas en hacerlo público. Lo importante para ella no es evitar tener miedo, sino aceptarlo, pero pasar por encima de él.¹⁶

Interesante es señalar ahora que Dory no es el único personaje discapacitado de la película e insistir en que ninguno de los personajes discapacitados es rechazado en su entorno debido a su condición. La discapacidad en ningún momento resulta incapacitante, pero sí que se rechaza a aquellos que se lamentan por contar con algunas limitaciones y no saben convivir con ellas. Dory demuestra una y otra vez que el problema no es ser discapacitado, sino no creer en uno mismo.¹⁷

5. Inicio del viaje

La protagonista inicia su viaje pidiendo ayuda a sus amigos Marlin y Nemo. Marlin, como autoridad paterna, se la niega, alegando que el océano es demasiado peligroso para volver a cruzarlo.¹⁸ Este gesto sobreprotector en el que se repite la primera situación vital de Dory era necesario para recordar al espectador cómo la actitud sobreprotectora de los padres causó un importante desastre. Así, ahora el público no compartirá los miedos de Marlin cuando quiere proteger a Dory, y se atreverá a confiar en que, como ya hiciera antes, el pez azul sabrá cuidar perfectamente de sí misma. El viaje de Dory será una demostración de fuerza y de capacidad. En ningún momento Dory teme los posibles peligros con los que pueda cruzarse a lo largo de su aventura, sobre todo si se sabe acompañada de sus amigos. Se muestra aquí de nuevo uno de los temas más presentes en las películas de Pixar: el valor de la verdadera amistad. Tal y como indica Kupfer y recoge Cuenca Orellana: *En concreto, la amistad y la familia son los pilares sobre los que Pixar desarrolla los guiones de los largometrajes que lanzó entre 1995 y 2015* (Cuenca Orellana 2019: 8). Importante es aquí

16 A pesar de ser películas infantiles, el tratamiento del miedo está prácticamente en todo relato infantil, lo que, según Freud, colabora con la salud mental del niño al permitirle dar forma a sus temores. Sin ir más lejos, dos de sus largometrajes se sustentan en él: *Inside Out* y *Monstruos S.A.*, aunque representándolo de formas realmente peculiares, a diferencia de lo que ocurre en *Buscando a Dory*.

17 Un intento de tratar este tema tan delicado se advierte en *Buscando a Nemo*. Vid. KIRKPATRICK: *His father, Marlin, is quick to tell his son, Nemo, what he can and cannot do. "You think you can do these things, but you just can't, Nemo" his father says, out of anger and fear; however, it is something that Marlin must truly feel about his son's small fin. This statement highlights something that many people with disabilities are told over and over again from a very young age and yet here we find such a stereotypic scene in a Disney animated film; a film for both able-bodied and disabled children alike.* (KIRKPATRICK 2019: 1)

18 Aquí demuestra Marlin, una vez más, su sobreprotección hacia sus seres queridos. Por desgracia, esta sobreprotección se traduce fácilmente en una falta de empatía y confianza, demostrando que Dory, quien en ningún momento duda a la hora de ayudar a sus amigos, es mucho más generosa que él.

que esta por primera vez es compartida por una mujer, personajes que hasta la fecha no habían destacado por su compañerismo.

6. Ayudantes

Dory cuenta con diversos ayudantes en esta historia, demostrando que es posible su integración grupal. El hecho de que prácticamente todos sus ayudantes sean discapacitados, aunque en ningún momento se repite discapacidad, sugiere que todos tenemos algún tipo de disfuncionalidad, pero que ello no impide que nos relacionemos de forma socialmente útil. Quizá uno de los personajes más relevantes es Destiny, una ballena con miopía con serias dificultades para nadar, ya que vive en un acuario y constantemente choca contra las paredes debido a su poca visión. Aunque aparece por primera vez en esta película, afirma conocer a Dory desde que era pequeña, mostrando que Dory no ha tenido dificultades para integrarse en la sociedad en ningún momento de su vida.

Destiny ayuda a Dory, y lo más importante es ver que, gracias a ello logra superar sus miedos y creer en sí misma. El mensaje es evidente: De la interacción social positiva el primer beneficiado es uno mismo. Destiny logra escapar del acuario para nadar en el océano sin el miedo de chocar con alguna pared debido a sus dificultades de visión y será mucho más feliz a continuación, algo de lo que también se beneficiará, Bailey, una beluga amiga y vecina de Destiny con dificultades para usar su ecolocalización. La discapacidad real de Bailey vuelve a ser la ausencia de fe en sí mismo, algo por lo que es especialmente juzgado y criticado.¹⁹ De nuevo es ayudando a Dory como logra superar sus sólo aparentes limitaciones, revelándose este personaje femenino como tremendamente positivo, de nuevo.

La discapacidad vuelve a estar representada en Becky, un pájaro con discapacidad mental y dificultades para comunicarse con los demás, pero que destaca especialmente por su amabilidad a la hora de ayudar a otros. Ella no conoce a Nemo y Marlin, pero en cuanto descubre que necesitan su ayuda, no dudará en prestársela y, por tanto, acompañarlos en el viaje que inician junto a Dory. Y de nuevo es en el servicio a los demás, en la prestación de ayuda, donde uno encontrará su mayor realización y su fuerza.

Esto se torna especialmente evidente en Hank, sin duda, el mayor ayudante de Dory en su aventura. Hank, un pulpo también discapacitado, que cuenta única-

19 Demuestran aquí los personajes discapacitados ser mucho más tolerantes que personajes como Marlin, confiando en que sus compañeros pueden lograr cualquier meta y superar sus limitaciones, simplemente deben lanzarse a ello.

mente con 7 patas, perdió la que le falta en un trágico accidente causado por unos niños, lo que hace que les tenga un especial terror. Hank se presenta como excesivamente miedoso, no disfruta del mar y su único sueño es vivir en la tranquilidad de un acuario sin que nadie lo perturbe. Este miedo deriva por supuesto de la incapacidad de creer en sí mismo, de la incapacidad por tanto de superarse. Pero a pesar de sus miedos, Hank demuestra ser un gran amigo que hará lo imposible por ayudar a esta protagonista azul. Será capaz de cruzar el parque marino en el que vive, se relacionará con niños e incluso conducirá un camión. Al igual que todos los ayudantes de Dory, Hank comienza a creer en sí mismo y a perder sus miedos en el momento en que decide afrontarlos para ayudar a su nueva amiga. Gracias a ella y su influencia, Hank logra obtener tal valentía que llega a abandonar su idea de recluírse en un acuario para vivir en el océano junto a Dory y sus nuevos amigos. El espíritu grupal, la integración normal del discapacitado, el hacerle sentir necesitado y útil, se revelan una y otra vez como esencial.

7. Sigue nadando

Pese a contar con ayuda constante, Dory tendrá que afrontar alguna parte de su aventura en solitario, lo que por supuesto resulta esencial para comprender que su discapacidad no es un obstáculo para alcanzar cualquier meta. Así, llega un momento en el que Dory acaba completamente perdida y alejada de sus amigos, sin saber qué hacer ni a dónde ir. Y aquí también ella demuestra aquí su fortaleza, al no rendirse y mantenerse fiel a su lema “sigue nadando”. Para lograr su objetivo decide pensar “qué haría Dory”, es decir, ella misma, revelando al espectador que, aunque ha solicitado ayuda hasta aquel momento, ello ocurría principalmente en beneficio de otros y de su evolución como personajes, y en realidad no le hacía tanta falta a ella misma. Dory, pensando como Dory, es un personaje autónomo que se salva a sí misma y no necesita ser rescatada por nadie. *Besides containing the representamen of hardworking value, sub-sequence 1m also represents the value of autonomous.* (Utami, Arie, Suwatini & Kultsum 2020: 122)

8. Conclusiones

Buscando a Dory es una historia de superación. Hay que destacar la ausencia de una historia de amor romántico en esta ocasión, siendo este sustituido por el amor por la familia, incluyendo también a las nuevas y antiguas amistades dentro del concepto de familia. Especialmente relevante es que se establezcan relaciones de amistad entre personajes de distinto sexo, demostrando que no hay ningún impe-

dimento para que una mujer y un hombre sean amigos y dejen a un lado la atracción romántica: *While representations of friendship are by no means new to this film, Finding Nemo successfully presents children, its target audience, with a positive model of male-female friendship, thus widening the representation of this key developmental aspect in the life of any individual.* (See 2021: 46).

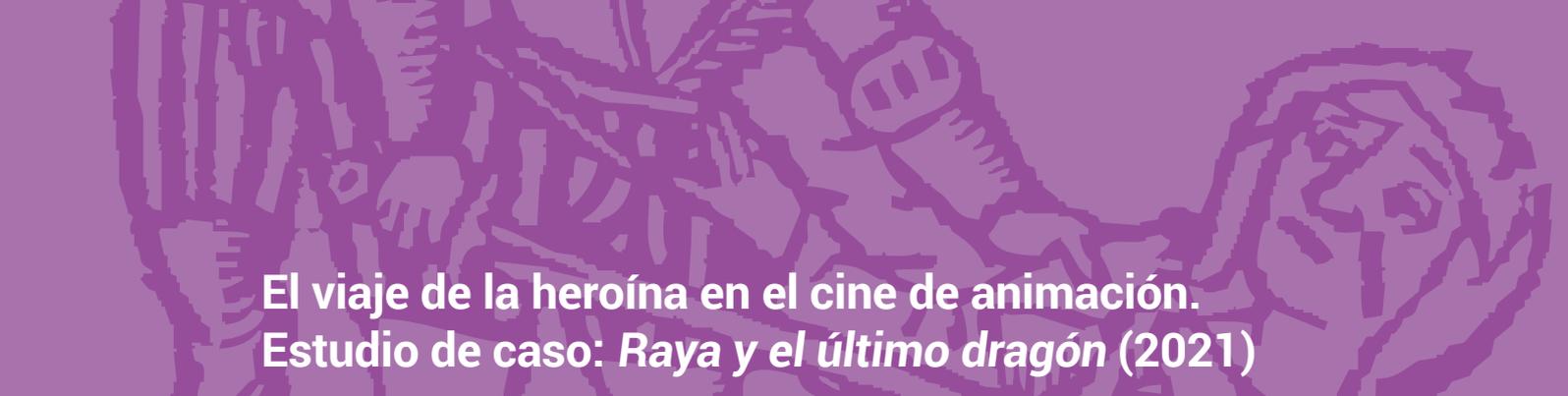
La historia personal de Dory transmite el mensaje de que nunca hay que rendirse ante ninguna dificultad. Es especialmente relevante, por supuesto, creer en uno mismo. Por supuesto, Dory también transmite la idea de que las discapacidades no suponen ningún impedimento. La mayoría de los personajes que acompañan a Dory en su aventura son discapacitados que gracias a su confianza han logrado todo lo que se han propuesto. Pero, sobre todo, es relevante mencionar que Dory es un personaje atípico para Pixar: sin caer en el prototipo masculino de la mujer fálica, sabe ser femenina mostrando debilidades y siendo, a la vez, fuerte. Adicionalmente, se subrayará que no resulta en ningún momento tóxica ni impedimento para la evolución de otros personajes, antes al contrario, es en la fuerza de Dory donde muchos encuentran la propia. Así, se produce incluso una nueva propuesta de personaje masculino, que no debe encontrar su fuerza en el rescate de una mujer débil, sino en ver a una mujer fuerte como modelo. La relevancia de esto último es evidente, y sólo puede esperarse que Pixar decida adentrarse un poco más por este nuevo camino.

Referencias bibliográficas

- AL-JBOURI, Elizabeth & POMERANTZ, Shauna (2020), "A New Kind of Monster, Cowboy, and Crusader?: Gender Hegemony and Flows of Masculinities in Pixar Animated Films". *Boyhood Studies*, 13 (1), 43-63.
- BICHOS (A Bug's life, John Lasseter y Andrew Stanton, 1998).
- BRAVE (Indomable) (Brave, Mark Andrews, Brenda Chapman y Steve Purcell, 2012).
- BRYDON, Suzan G. (2018), "'I've Got to Succeed, So She Can Succeed, So We Can Succeed': Empowered Mothering, Role Fluidity, and Competition in Incredible Parenting." *Social Sciences* 7.11: 215.
- BUSCANDO A DORY (Finding Dory, Andrew Stanton y Angus MacLane, 2016).
- BUSCANDO A NEMO (Finding Nemo, Andrew Stanton y Lee Unkrich, 2003).
- CARS (John Lasseter, 2006).
- CUENCA ORELLANA, Nerea (2019), "La amistad en las películas de Pixar. Análisis en la construcción de la masculinidad y la feminidad". *Comunicación y Género*, 2 (1), 105-120.

- _____ (2019), "Roles de género en los contenidos audiovisuales infantiles. Una revisión de los personajes de Pixar Animation Studios entre 1995 y 2015". En: ARROYO ALMARAZ, Isidoro, VICENTE FERNÁNDEZ, María del Pilar & CALLE MENDOZA, Samuel (eds.), *Las herramientas digitales en la comunicación social*. Fragua, 103-126.
- CUENCA-ORELLANA, Nerea y LÓPEZ-HEREDIA, Patricia (2020), "Trabajadores y trabajadoras. El tratamiento de género a través de las películas de Pixar." BURJC Digital. Index comunicación 10 (1), 97-123
- DECKER, Jonathan (2010), *The portrayal of gender in the feature-length films of Pixar animation studios: A content analysis* (Doctoral dissertation).
- DEL REVÉS (*Inside Out*) (*Inside Out*, Pete Docter y Ronnie del Carmen, 2015).
- DURAN CASTELLS, Jaume, VILLAGRASA FALIP, Sergi y PUIG COSTA, Janina (s.f.), "Nuevos personajes discapacitados en Pixar Animation Studios."
- DURAN CASTELLS, Jaume (s.f.), "Personajes discapacitados en los filmes de animación por ordenador de Pixar Animation Studios."
- EBRAHIM, Haseenah (2014), "Are the "Boys" at Pixar Afraid of Little Girls?". *Journal of Film and Video*, 66 (3), 43-56.
- EL VIAJE DE ARLO (*The Good Dinosaur*, Peter Sohn, 2015).
- GILLAM, Ken, y WOODEN, Shannon R. (2008), "Post-princess models of gender. The new man in Disney/Pixar". *Journal of popular film and television*, 36 (1), 2-8.
- JIMENEZ MURGUÍA, Salvador, JOAN DYMOND, Erica y FENNELLY, Kristina (2019), *The Encyclopedia of Sexism in American Films*. Rowman & Littlefield.
- KIRKPATRICK, Stephanie Renee (2009), *The Disney-Fication of Disability: The Perpetuation of Hollywood Stereotypes of Disability in Disney's Animated Films*. (Electronic Thesis or Dissertation).
- LONG, Brittany, "Creating Gender in Disney/Pixar's WALL-E." (2011). Undergraduate Honors Theses. Paper 149. <https://dc.etsu.edu/honors/149>.
- LOS INCREÍBLES (*The Incredibles*, Brad Bird, 2004).
- LUISI, Tim (2019), "Toys will be toys: gendered interaction frames in the Toy Story trilogy". *Journal of children and media*, 13 (1), 20-35.
- MADDAUS, Gene (2017), "Pixar's John Lasseter Was the Subject of a 'Whisper Network' for More than Two Decades". *Variety*.
- MILITZ, Thane A., y FOALE, Simon (2017), "The "Nemo Effect": perception and reality of Finding

- Nemo's impact on marine aquarium fisheries." *Fish and Fisheries*, 18 (3), 596-606.
- MILLS, Eszter Molnar, y SANSOM, Lisa (2016), "What can dory do? Character strengths and disability", *PsycCRITIQUES*, 61(51).
- MONSTRUOS S.A. (*Monsters, Inc.*, Pete Docter, Lee Unkrich y David Silverman, 2001).
- PALACIOS, Agustina (2008), *El modelo social de discapacidad: orígenes, caracterización y plasmación en la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. Madrid, Cermi.
- PARASECOLI, Fabio (2013), "When a Weirdo Stirs the Pot: Food and Masculinity in Ratatouille." *The Projector*, 13, 25-45.
- PORTO PEDROSA, Leticia (2010), "Socialización de la infancia en películas de disney/pixar y dreamworks/pdi: Análisis de modelos sociales en la animación." *Prisma Social: revista de investigación social*, 4. 2.
- RATATOUILLE (*Brad Bird*, 2007).
- SCHIELE, Kristen, LOUIE, Lurn, y CHEN, Steven (2020), "Marketing feminism in youth media: A study of Disney and Pixar animation". *Business Horizons*, 63 (5), 659-669.
- SEE, R. T. (2021), "Brave (2012): Real Changes and Symbolic Transformations." *Gender In 21st Century Animated Childrens Cinema*, 147.
- _____ (2021), "Finding Nemo (2003): A Little Drop in the Big Ocean." *Gender In 21st Century Animated Childrens Cinema*, 44.
- SOLER, Laura, y CABRERA, Óscar (s.f.), "La discapacidad en los dibujos animados en España. Disability in cartoons in Spain."
- TOY STORY (John Lasseter, 1995).
- TOY STORY 2 (John Lasseter, 1999).
- UTAMI, I. L. P., ARIE, N. K., SUWASTINI, N. N. A., y KULTSUM, U. (2020), "Values of Character Education in the Characterizations of Dory in Disneys' Animated Feature Finding Dory (2016)." *3rd International Conference on Innovative Research Across Disciplines (ICIRAD 2019)* (119-126).
- UP (Pete Docter y Bob Peterson, 2009).
- WALL-E (Andrew Stanton, 2008).
- WHELAN, Bridget (2014), "Power to the princess: Disney and the creation of the twentieth-century princess narrative." *Kidding around: The child in film and media*, 167-192.



El viaje de la heroína en el cine de animación. Estudio de caso: *Raya y el último dragón* (2021)

The journey of the heroine in animation cinema. Case study: *Raya and the last dragon* (2021)

Sofía Otero Escudero

Universidad de Sevilla, España

sofoteesc@gmail.com

Recibido 21/02/22 Aceptado 12/03/22

Resumen: En la presente investigación se analiza el personaje principal del filme *Raya y el último dragón* (2021), exponiendo así un caso de estudio sobre la representación de la mujer protagonista dentro del cine de animación, como un ejemplo particular de evolución dentro de las producciones de *Disney*. Para la revisión teórica y metodológica se lleva a cabo un análisis fílmico semiótico y formal de la protagonista siguiendo el patrón de Caseti y Di Chio (2007) así como las etapas y arquetipos de la teoría del “viaje del escritor” (Vogler, 2002), aplicadas en este caso desde la teoría fílmica feminista y la perspectiva de género como “el viaje de la heroína”. Con esto se concluye el arco narrativo de la protagonista a través de su viaje, evolución que en el presente caso no depende de una relación romántica o de un hombre, sino que la protagonista evoluciona y finaliza el viaje gracias a su fortaleza y la ayuda de sus aliados y aliadas. Con dicho análisis se concluye la construcción de una mujer y princesa de cultura oriental a través de una estructura que se aleja de la visión y representación colonialista y patriarcal de la mujer en la tradición fílmica del cine de animación y particularmente de *Disney*.

Palabras claves: Disney- *Raya*- Princesa- Heroína- Viaje.

Abstract: In this research, the main character of the film *Raya and the last dragon* (2021) is analyzed, thus exposing a case study on the representation of the woman character within animated cinema, as a particular example of evolution within the productions of *Disney*. For the theoretical review and methodology, a semiotic and formal filmic analysis of the protagonist is carried out following the pattern of Caseti and Di Chio (2007) as well as the stages and archetypes of the theory of the “writer's journey” (Vogler, 2002), applied in this case from feminist film theory and the gender perspective as “the heroine's journey”. This concludes the narrative

arc of the protagonist through her journey, an evolution that in the present case does not depend on a romantic relationship or a man, but rather the protagonist evolves and ends the journey thanks to her strength, as well as thanks to the help of their allies. With this analysis, the construction of a woman and princess of oriental culture is concluded through a structure that moves away from the colonialist and patriarchal vision and representation of women in the filmic tradition of animated cinema and particularly *Disney*.

Keywords: Disney- Raya- Princess- Heroine- Journey.

1. Introducción

A lo largo de la historia, la representación de la mujer en pantalla ha sido objeto de investigación en diversos estudios. El pilar principal que sustenta este impulso es la Teoría Fílmica Feminista, constituida en los años 70 con la emergencia de los festivales pioneros de cine de mujeres llevados a cabo en 1972 en Nueva York y Edimburgo (Stam 2001). Con teóricas destacadas como Laura Mulvey o Teresa De Lauretis se comienza a cuestionar el rol y representación de la mujer en el cine, poniendo el foco en la construcción de esta para la mirada masculina, así como su cosificación (Mulvey 1975) o la teorización del cine como tecnología constructora del género (De Lauretis 1987). De Lauretis afirmaba y establecía como base esencial de la Teoría Fílmica Feminista que: *si se garantiza que las relaciones entre significados e imágenes sobrepasan el desarrollo de la película y la institución cinematográfica, entonces podemos vislumbrar cómo utilizar, trabajar y dirigir las contradicciones perceptivas y semánticas para desestabilizar y subvertir las formaciones dominantes* (De Lauretis, 1992:112-113). Otra de las teóricas esenciales que abordó la representación de la mujer en el cine es E. Ann Kaplan. Kaplan (1998), que teorizó sobre la función de la semiología y el lenguaje en la transmisión de significados, haciendo hincapié en cómo la cultura construye y constituye significados en la sociedad y su imaginario colectivo, donde la mujer tradicionalmente ha encarnado el rol pasivo a la sombra del hombre. Uno de los sectores que más influencia tiene en su público a la hora de construir significados es el cine infantil y en particular una de las industrias más comerciales, *The Walt Disney Company*.

En efecto, no solo la animación audiovisual es uno de los géneros culturales más atractivos para las personas de corta edad, sino que, además, esta compañía en concreto tiene gran poder en lo que se refiere a la transmisión de valores mediante ejemplos de vida que se proponen o que se desautorizan mediante las historias (Saneleuterio y López-García-Torres, 2018:210).

Por este motivo, se considera relevante el analizar la última película estrena-

da por Disney: *Raya y el último dragón* (2021), donde la protagonista es una princesa y heroína. La presente investigación plantea dos objetivos. En primer lugar se analiza el arco narrativo de la protagonista empleando las etapas de Vogler en el *Viaje del escritor* (2002), siguiendo el monomito y “viaje del héroe” de Campbell (2014). Para ello, se aplica la Teoría Filmica Feminista a los manuales dominantes y tradicionales de las etapas del viaje del héroe, subvirtiéndolos al aplicarlo a este nuevo filme y reseñar el cambio de rol en la mujer protagonista. Es relevante reseñar que las etapas no son sólo aplicables como evolución narrativa del personaje, sino que la propia trama de la película narra un viaje que es llevado a cabo por la heroína, por lo que se presenta aún más oportuno el utilizar las etapas del viaje de Vogler (2002) para analizar a la protagonista. El segundo objetivo se centra en el análisis interseccional, es decir, concluir la construcción de la mujer protagonista teniendo en cuenta la interrelación de categorías oprimidas como el género y la etnia (Crenshaw 1991). Finalmente, este estudio de caso se lleva a cabo desde una lectura reparativa (Sedgwick 1997), pensando que el futuro puede ser y evolucionar de forma diferente al presente, destacando los rasgos positivos del filme. *To be other than paranoid (and of course we'll need to define this term much more carefully) to practice other than paranoid forms of knowing does not, in itself, entail a denial of the reality or gravity of enmity or oppression* (Sedgwick, 1997:7).

2. Breve recorrido por la animación Disney y las mujeres protagonistas

En la producción de películas de *The Walt Disney Company*, desde su primer estreno donde la protagonista es una princesa, *Blancanieves* (1937), hasta ahora, se observa una tradición donde se ha retratado siempre a la princesa, aunque aparente protagonista, como alguien totalmente pasivo y dependiente del rescate del príncipe. Por otro lado, así como la evolución narrativa de la princesa depende del hombre para avanzar, su arco narrativo tradicional está asociado con su belleza y aspecto físico (Brown 2020). Con este tipo de ideas perpetuadas a lo largo de su filmografía, Disney establece una serie de patrones canónicos para la sociedad, transmitiendo valores y enseñando a la infancia cómo hay que vivir conforme a los roles de género estereotípicos establecidos (England, Descartes y Collier-Meek 2011; Garabedian 2014).

Según Higgs (2016), las producciones cinematográficas de princesas se pueden dividir en tres etapas, algo que en cierto modo se podría hacer coincidir, como dice Garabedian (2014), con las tres olas de feminismo coetáneas. En primer lugar, se encuentra la princesa clásica cuyo rol principal es ser ama de casa, dependiendo su libertad del rescate del príncipe azul: *Typically the young princess completes chores under the distinct direction of their predecessors, as seen in Cinderella. For these classic*

princesses, marriage seems to be the only release from their duty-stricken lives (Brown 2020:6). Los tres filmes pertenecientes a dicha etapa son *Blancanieves* (1937), *Cenicienta* (1950) y *La bella durmiente* (1959). En todas ellas se revelan unos atributos estereotípicos, junto a un marketing en paralelo dirigido de forma específica a niñas jóvenes (England, Descartes y Collier-Meek 2011).

A continuación, se estrenan las películas *La sirenita* (1989), *La bella y la bestia* (1991) y *Mulán* (1998) que Higgs (2016) agrupa como las princesas renacentistas, las cuales son mujeres rebeldes que tratan de salir de lo normativo. No obstante, el mensaje final vuelve a estar siempre condicionado a la aprobación del hombre y la relación amorosa de la mujer con él (Brown 2020). Además, aunque con *Mulán* se incluye la primera princesa oriental, los estereotipos relacionados con la etnia y la visión colonialista se reproducen a lo largo de todo el filme (Mullor 2021).

Finalmente, siguiendo la clasificación de Higgs aparecen las princesas renacidas que empiezan a diversificar el rol de la mujer en las películas *Tiana y el sapo* (2009) y *Enredados* (2010). Además, en *Tiana y el sapo* (2009) se representa a la primera mujer afroamericana, *After the renaissance princess, the revival princess became the new era many of the new princesses are categorized in. The revival princess focuses on equality* (Brown 2020:7).

Más adelante, y siguiendo la estructuración de Garabedian (2014), se añaden los filmes *Brave* (2010) y *Frozen* (2013) como princesas del progreso, a través de las cuales se rompen los patrones tradicionales y se presenta a la princesa y su evolución con independencia de la figura del hombre.

Finalmente, las dos películas estrenadas más recientes son *Vaiana* (2016) y *Raya y el último dragón* (2021). En ellas se presenta una princesa totalmente independiente y esbozada como heroína, donde las relaciones románticas y heterosexuales ni siquiera se mencionan y donde además se diversifican las etnias de las protagonistas.

3. Metodología

La metodología seleccionada para la presente investigación se centra en un análisis fílmico semiótico y formal de la protagonista siguiendo el patrón de Casseti y Di Chio (2007). En primer lugar, se analizará el nivel del relato, el personaje como persona. De este modo, se concluye la dimensión social de la protagonista, observando la representación interseccional de género y etnia, así como su construcción como un personaje plano o redondo. Además, el arco narrativo y evolución de la protagonista se analiza aplicando las etapas elaboradas por Christopher Vogler

EL VIAJE DEL ESCRITOR (Vogler, 2002)

Primer acto	
<i>El mundo ordinario</i>	El mundo donde vive la heroína, su ambiente cotidiano
<i>La llamada a la aventura</i>	Se plantea el problema o desafío que obliga a la heroína a salir del mundo ordinario
<i>El rechazo de la llamada</i>	Necesidad de una fuerza externa que empuje a la heroína a la aventura
<i>El encuentro con el mentor</i>	El mentor prepara a la heroína para que se enfrente a lo desconocido y le empuja hacia la aventura
<i>La travesía del primer umbral</i>	Primera vez que la heroína entra el nuevo mundo y da comienzo la aventura
Segundo acto	
<i>Las pruebas, los aliados, los enemigos</i>	Consecución de pruebas y aparición de aliados y aliadas, así como enemigos y enemigas. Se empieza a ver la evolución del arco narrativo de la heroína.
<i>La aproximación a la caverna más profunda</i>	Es el lugar que encierra el máximo peligro, el segundo umbral antes de que la heroína se enfrente con la muerte
<i>La odisea (el calvario)</i>	Batalla y posible muerte
<i>La recompensa</i>	Recompensa obtenida tras la batalla
Tercer acto	
<i>El camino de regreso</i>	Aunque aún quedan pruebas, la heroína toma la decisión de volver al mundo ordinario
<i>La resurrección</i>	Examen final donde la heroína puede morir y resucitar de forma real o metafórica
<i>El retorno con el elixir</i>	Enseñanza o tesoro con el que se vuelve al mundo ordinario

Figura 1. Tabla adaptada por la autora, de Vogler (2002).

(2002)¹ al viaje realizado por Raya en el filme.

Tras el análisis en profundidad de las etapas del viaje, se analiza el personaje como rol, a nivel de la historia, destacando el rol activo o pasivo de la protagonista, para observar así la evolución o no del rol tradicional pasivo de la mujer que se ha perpetuado en el cine (De Lauretis 1992; Kaplan 1998; Mulvey 1975). Finalmente, se analizará a nivel de la fábula el personaje como actante, aplicando los arquetipos esbozados por Vogler (2002), los cuales hacen referencia a la función que tienen los personajes dentro de la trama y el efecto que tienen en la evolución de esta. Un mismo personaje además puede encarnar varios arquetipos. Dichas categorías se aplican tanto a la protagonista como a los demás personajes que la acompañan (u obstaculizan) en el viaje, siendo los principales *la heroína, el mentor, guardián o guardiana del umbral, la figura cambiante y la sombra*. El arquetipo de *la heroína* –

1 Ver la figura 1

denominado *el héroe* por Vogler –, hace referencia al personaje cuya función psicológica es trascender los límites, así como tener un crecimiento y sacrificarse por los demás como función dramática. Este arquetipo además, se puede observar en forma de rasgos heroicos en otros personajes que no sean el héroe o heroína como tal. Por su parte, *el mentor* tiene la función de enseñar y proteger al héroe o heroína. *El guardián o guardiana del umbral* es el personaje que evita el paso del héroe o heroína al nuevo mundo, un obstáculo en el camino del personaje heroico pero que puede llegar a convertirse en una alianza. Del mismo modo *la figura cambiante* pasa de cumplir una función a otra, en este caso se presenta como la duda, el no saber cuál será su función, si obstaculizar o ayudar a la heroína. Finalmente, *la sombra* es aquella que tiene cualidades negativas, pero esconde cualidades positivas. Este rostro negativo suele aparecer representado por los villanos y villanas, y su función es obstaculizar el camino del héroe o heroína, así como desafiarle. En este sentido, aunque se aplican los arquetipos señalados, se analizará en profundidad la figura de la protagonista y su arquetipo de *heroína* concluyendo sus funciones psicológicas como su capacidad para trascender los límites, y dramáticas como su crecimiento, enfrentamiento con la muerte o construcción para su identificación con el público.

4. El viaje de la heroína: *Raya y el último dragón* (2021)

4.1. Ficha técnica ²

Título original	Raya and the Last Dragon
Año de estreno	2021
Duración	114 minutos
País	Estados Unidos
Dirección	Don Hall, Carlos López Estrada, Paul Briggs, John Ripa
Guión	Qui Nguyen, Adele Lim
Música	James Newton Howard
Dirección de fotografía	Animación
Reparto	Animación
Productora	Walt Disney Animation Studios
Género	Animación; Fantástico; Aventuras
Sinopsis	En el fantástico mundo de Kumandra, humanos y dragones vivieron juntos hace mucho tiempo en perfecta armonía. Pero cuando unas fuerzas del mal amenazaron el territorio, los dragones se sacrificaron para salvar a la humanidad. Ahora, 500 años después, esas mismas fuerzas malignas han regresado y Raya, una guerrera solitaria, tendrá que encontrar al último y legendario dragón para reconstruir un mundo destruido y volver a unir a su pueblo.

Figura 2. Ficha técnica *Raya y el último dragón*.

² Fuente de la figura 2: "*Raya y el último dragón* (2021)", 2021. FilmAffinity. (2021). <https://www.filmaffinity.com/es/film145565.html>.

4.2. Análisis semiótico y formal

Siguiendo el patrón de análisis establecido por Caseti y Di Chio (2014), en primer lugar, se analiza a la protagonista Raya a nivel de relato, esbozando al personaje como persona. En su dimensión social, la película construye un personaje redondo y dinámico. Dicho personaje, desde la perspectiva de género y teniendo en cuenta la importancia de la interseccionalidad, en el presente caso se construye como una protagonista cuya etnia y género interseccionan y se presentan desde una perspectiva acertada. A diferencia de anteriores producciones de *Disney* como la mencionada *Mulán*, las cuales estaban teñidas de cierto racismo, en la presente película *Raya* se construye como una mujer de etnia oriental, particularmente inspirada en las famosas guerreras vietnamitas. Para ello, además, se elige un reparto actoral que, a pesar de estar protagonizado por actrices estadounidenses, todas son de origen asiático, siendo *Raya* interpretada por la actriz Kelly Marie Tran, de padres vietnamitas. Por otro lado, respecto a la representación cultural, los paisajes se inspiran en lugares y culturas orientales reales como Indonesia, Malasia, Tailandia, Camboya, Vietnam, Laos y Singapur, cuidando incluso el tratamiento de la gastronomía de cada lugar.

Desde la China de 'Mulan' hasta las islas de la Polinesia de 'Vaiana', Walt Disney Pictures nos ha ayudado a viajar a diversas regiones del mundo y explorar sus apasionantes culturas. Más allá del legítimo debate sobre si estos retratos multiculturales estaban teñidos de cierto racismo, está claro que el estudio de animación va aprendiendo de sus errores (Mullor 2021).

Dentro del mismo nivel de relato, se analiza el arco narrativo de la protagonista aplicando las etapas de viaje de Vogler (2002). La primera etapa es la presentación de *El mundo ordinario*, en este caso la tierra de Kumandra. Esta a su vez y por circunstancias del pasado está dividida en cinco tribus diferentes, *Fang*, *Tail*, *Talon*, *Spine* y la tribu de la protagonista *Heart*. Con esta presentación se sientan las bases para el comienzo del viaje. Las siguientes etapas que en el presente filme tienen lugar en la misma secuencia son *La llamada a la aventura*, *Rechazo* e *Influencia para empujarla a la aventura*. Aquí se le plantea a *Raya* el desafío de dejar su mundo ordinario junto a su padre – el cual cumple el arquetipo del *mentor* –, para emprender el viaje para recuperar la paz. El mentor, su padre, le ayuda a iniciar la aventura. *En ocasiones será necesario que el mentor empuje al héroe para que dé comienzo su aventura* (Vogler 2002:50), por lo que el mentor literalmente empuja a *Raya* para salvarla y así pueda emprender su viaje. Él queda convertido en roca por las fuerzas malignas de los *Druuns*, los principales antagonistas de la historia que buscan destruirlo todo y convertir a todo el mundo en piedra. *Su mundo floreciente se convierte en un desierto*

de piedras resacas y su vida pierde todo significado (Campbell 2014:74).

Posteriormente, y pasados unos años, se presenta cómo Raya ha emprendido su viaje, y tiene lugar la siguiente etapa, *La travesía del primer umbral*, donde pasa la primera prueba junto a su primera aliada y mentora durante todo el viaje, la dragona Sisu. Esta a su vez cumple el arquetipo de la *figura cambiante*, subvirtiendo la idea de que dicho arquetipo suele ser encarnado por una persona del género opuesto al del héroe o heroína (Vogler 2002), siendo esta vez una dragona, mujer, basada en seres mitológicos del sudeste asiático como son los Nagas, los cuáles cambian de forma literalmente, en este caso de dragona a mujer (Mullor 2021). A continuación, se desarrollan las pruebas que tienen lugar en *Talon* y *Spine*, donde la heroína se encuentra con una *guardiana* y un *guardián del umbral* respectivamente, que tratan de obstaculizar su avance, al igual que recoge a diversas personas aliadas por el camino que la ayudan a conseguir su objetivo. En la segunda prueba tiene un encuentro con la enemiga Namaari que cumple el rol de *la sombra*. En este caso, esta villana no es siempre mala, ni es villana por codicia, celos o envidia respecto a la heroína, que suele ser lo común tal y como menciona Calero (2004) en su artículo. Namaari, al igual que la heroína, busca la tranquilidad y salvación de su pueblo. Tras la superación de las pruebas tiene lugar la *Aproximación a la caverna más profunda: Segundo umbral*, donde Raya se acerca a la tribu de Namaari: *Fang*. En este segundo umbral tiene lugar *La odisea: batalla*, donde Raya y Namaari se enfrentan dando lugar a la aparición de los rasgos más humanos de la villana o *sombra*. Su función dramática en la trama es desafiar a la heroína, en este caso ayudándole también a evolucionar. Así, tras la aparición de estos rasgos positivos, tiene lugar la etapa de *La recompensa* y *Camino de regreso* donde ambas, heroína y sombra se enfrentan al antagonista común, los Druuns. Para finalmente poder cumplir el objetivo, la heroína debe sacrificarse y muere dejando en manos de Namaari la responsabilidad de salvar el mundo. Gracias a la labor de Namaari y su gesto heroico de sororidad y solidaridad, ella cambia de rol y evoluciona como persona, salvando el mundo en la etapa de *La resurrección*. Para terminar, tiene lugar la etapa de *El retorno con el elixir* donde la heroína vuelve a su mundo ordinario y se reencuentra con su padre, su mentor, portando como elixir el aprendizaje obtenido a lo largo del viaje basado en la sororidad, solidaridad y el trabajo colectivo.

Tras terminar el análisis del arco narrativo de la protagonista, se analiza al personaje al nivel de la historia observando el personaje como rol. En el caso de Raya, aunque su mentor desde un principio es su padre, ella no requiere ningún tipo de ayuda para que su rol se transforme de pasivo a activo, en todo momento ella encarna un rol activo siendo la que toma las decisiones y la iniciativa incluso antes de salir del mundo ordinario.

Por último, a nivel de la fábula, el personaje como actante cumple el arquetipo de *la heroína*. Su función psicológica es la capacidad de trascender los límites y separarse del resto del grupo para conseguir su objetivo heroico que es salvar la tierra de Kumandra, *El viaje de muchos héroes describe precisamente la historia de esa separación de la familia o la tribu, algo equivalente a lo que siente un niño cuando se separa de la madre* (Vogler 2002:65). Respecto a sus funciones dramáticas, se construye una protagonista con motivaciones universales y una personalidad única para facilitar así la identificación con el público, construyendo un personaje sociable y resuelto, pero con defectos que la hacen más humana (Vogler 2002). Además, tal y como se mencionó en el anterior análisis, tiene lugar un aprendizaje y crecimiento de Raya a través de las etapas del viaje, haciendo a su vez avanzar la historia. Otro de los rasgos destacados del arquetipo de la heroína es el sacrificio, algo que Raya lleva a cabo cuando se convierte en piedra y se enfrenta a la muerte en beneficio del grupo. Finalmente, tal y como se menciona anteriormente, también se observan rasgos de heroísmo en otros arquetipos como *la sombra*, encarnada por el personaje de Namaari.

5. Conclusiones

En conclusión, tras todo lo analizado y recorrido, se puede observar cómo en la última producción de *The Walt Disney Company: Raya y el último dragón* (2021), hay una evolución de roles de género tradicionales en torno a la mujer. Raya es una princesa heroína e independiente del rol de hombre. Además, en la figura de la enemiga se encuentran rasgos heroicos que también superan los estereotipos asociados a las mujeres villanas de la productora. Por otro lado, este rol que cumple la protagonista es activo, dado que es ella la que toma las decisiones y hace avanzar tanto la trama como su propia evolución. Respecto a la perspectiva interseccional, se construye una mujer vietnamita, alejada de los estereotipos tradicionales. Además, se elimina la heterosexualidad como patrón, pero hay que tener en cuenta que es así por la inexistencia de relaciones románticas, por lo tanto la diversidad sigue siendo invisible: *It is apparent that gendered stereotypes and behaviors are still very prevalent in the Disney Princess line, though their depiction has become more complex over the years, reflecting changing gender roles and expectations in American Society* (England, Descartes y Collier-Meek 2011:563). En este sentido y siguiendo la línea teórica de Sedgwick (1997) respecto a la lectura reparativa, a través del presente estudio de caso, a pesar de los matices estereotípicos que aún se perpetúan, se vislumbra cómo en el siglo XXI se empieza a ofrecer al público infantil una representación más acertada y menos estereotípica, con perspectiva de género e interseccional, de las mujeres protagonistas en el cine de animación, y en particular de *Disney*.

Referencias bibliográficas

- BROWN, Kaitlyn M. (2020), "Happily Ever After? How Disney Princesses Represent Gender Role Stereotypes in Animated and Live Action Films". *Pell Scholars and Senior Theses*, 131, 2-40.
- CALERO, Clementina (2004), "La mujer dibujada. Arquetipos y modelos femeninos en el cine de animación de Disney". *Revista Latente*, 2, 17-36.
- CAMPBELL, Joseph (2014), *El héroe de las mil caras*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- CASSETI, Francesco, DI CHIO, Federico (2014), *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- CRENSHAW, Kimberlé (1991), "Mapping the Margins: Intersectionality, Indentity Politics, and Violence against Women of Color". *Stanford Law Review*, 43, 6, 1241-1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>.
- DE LAURETIS, Teresa (1987), "The Technology of Gender". *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, ed. Teresa DE LAURETIS. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1-30.
- _____ (1992), *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra.
- ENGLAND, Dawn Elizabeth, DESCARTES Lara Y COLLIER-MEEK, Melissa A. (2011), "Gender Role Portrayal and the Disney Princesses". *Sex Roles*, 64, 555-567. <https://doi.org/10.1007/s11199-011-9930-7>.
- GARABEDIAN, Juliana (2014), "Animating Gender Roles: How Disney is Redefining the Modern Princess". *James Madison Undergraduate Research Journal*, 2, 1, 22-25.
- HIGGS, Sam (2016), "Damsels in Development: Representation, Transition, and the Disney Princess". *Screen Education*, 85, 1, 62-69.
- KAPLAN, E. Ann (1998), *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra.
- MULLOR, Mireia (2021), "Raya y el último dragón': ¿En qué países y culturas se basa la película de Disney?", *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a35755629/raja-y-el-ultimo-dragon-paises-culturas-sudeste-asia-inspiracion-disney/>.
- MULVEY, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, 16, 3, 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- RAYA Y EL ÚLTIMO DRAGÓN (2021). FilmAffinity. (2021). <https://www.filmaffinity.com/es/film145565.html>.
- SANELEUTERIO, Elia, LÓPEZ-GARCÍA-TORRES, Rocío (2018), "Algunos personajes Disney en la

formación infantil y juvenil: otro reparto de roles entre sexos es posible". *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 13, 209-224.

SEDGWICK, E.K. (1997), "Paranoid Reading and Reparative Reading; or You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You". *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, ed. Eve Kosofsky SEDGWICK. Durham, Duke University Press, 123-151.

STAM, R. (2001), "La intervención feminista". *Teorías del cine. Una introducción*, ed. Robert STAM, Barcelona, Paidós, 201-210.

Vicens, Ana. (2019), "Heroínas o Princesas: análisis de la evolución de los personajes de la marca Princesas Disney desde su posible superación de los estereotipos sexistas, dentro y fuera de la ficción animada" [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid] <https://eprints.ucm.es/id/eprint/50728/>.

VOGLER, Christopher (2002), *El viaje del escritor*. Barcelona, Robinbook.

Normas de presentación de originales (En proceso de revisión)

Revista Melibea

1. La convocatoria para publicar en la revista está abierta durante todo el año.
2. Se requiere que los artículos sean originales.
3. El artículo debe ser enviado en **formato electrónico** como documento Word o compatible, a la siguiente dirección: revistamelibea@gmail.com con copia a lizabegladys@gmail.com. La recepción de las investigaciones y reseñas será confirmada por correo electrónico.
4. Todos los textos serán enviados para su evaluación a dos pares ciegos. La decisión será comunicada a los autores dentro de los 90 días de recepción.
5. Idiomas: Los artículos pueden ser escritos en español, francés, italiano, inglés, portugués, alemán.
6. El texto deberá ser redactado con fuente 12 (Times/Times New Roman), 1,5 de interlineado y suficientes márgenes. Las notas se escribirán en fuente 10, con 1 de interlineado, sin sangrías. No debe excederse de 15 páginas.
7. Cada artículo iniciará con el título (en estilo Versalita, negritas y centrado), en idioma original y en inglés, con el nombre del autor, su afiliación académica y su correo electrónico. Ej.:

EL MONÓLOGO DE MEDEA EN LA *GENERAL ESTORIA*

DE ALFONSO X

ANÍBAL A. BIGLIERI

UNIVERSIDAD DE KENTUCKY

correo electrónico del autor

8. A continuación, deberá incluirse:
 - a. un sumario del artículo (índice de subtítulos y partes)
 - b. un resumen, palabras clave (hasta 5 palabras), en idioma original y en inglés.
9. Las citas textuales en el cuerpo del trabajo se colocarán en cursiva y sin comillas. Si la extensión de la cita supera las cuatro líneas: se dispondrá en párrafo aparte, sin cursiva, en tipografía menor (10 puntos) y doble sangría a la izquierda. Las supresiones dentro de estas citas se indicarán con el signo [...]
10. Las notas críticas aparecerán a pie de página y se reservarán para explicaciones o aclaraciones complementarias. Los números en superíndice que hacen de llamada a la nota a pie de página se escribirán después del signo de puntuación (en los casos en que haya coincidencia).
11. Las referencias bibliográficas aparecerán integradas en el cuerpo del artículo

(no a pie de plana) y seguirán el sistema: Autor año: página (por ejemplo, Clarumunt 1996:230). El año y las páginas de cada referencia o cita se separarán con dos puntos (:). Las páginas se omitirán únicamente cuando la referencia bibliográfica se refiera a toda una obra (por ejemplo, Deyermond 2001). Entre el último apellido del autor citado y el año de publicación del ítem bibliográfico al que se haga referencia no se intercalará ningún signo.

12. Todas las remisiones bibliográficas abreviadas que aparezcan en el texto se repetirán al final del mismo completas, en un apéndice de REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS, ordenadas alfabéticamente y ajustadas a las convenciones tipográficas siguientes:

- (a) Libros: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), *Título del libro* [cursiva], Lugar de edición, Editorial.
- (b) Artículos: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), "Título artículo", *Título de la Revista*, número completo, páginas (omitir las abreviaturas: pág., págs. o pp.).
- (c) Capítulos de libros: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), "Título de capítulo", ed. APELLIDO EDITOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre del editor (ed.), TÍTULO DEL LIBRO ENTERO (o referencia a las Actas del Congreso, Coloquio o Jornadas correspondientes, lugar de celebración de éstas y fecha), Lugar de edición, Editorial, páginas (omitir las abreviaturas: pág., págs. o pp.).

Los apellidos de los autores o editores se escribirán siempre en versalitas [IMPRESA MAYÚSCULA], y los nombres de pila preferentemente desarrollados (no abreviados). Es importante tener un cuidado especial a la hora de confeccionar el listado de REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. Cualquier omisión de datos deberá ser resuelta por los autores.

13. La citación de manuscritos se deberá guiar por las abreviaturas siguientes: f. (folio), ff. (folios), v (*verso*), r (*recto*); las diferentes columnas dentro de la misma página se indicarán con letras en superíndice después de la indicación *verso* o *recto*; y para la citación de más de una página, por ejemplo, ff. 1v^a-3r^b (Es decir: de la primera columna del verso de la página 1, hasta la segunda columna del *recto* de la página tres).
14. Para la corrección de pruebas de imprenta, únicamente se aceptarán correcciones ortotipográficas puntuales para evitar erratas y nunca adiciones sustanciales de capítulos, nuevas referencias bibliográficas, notas, etc.
15. Se ruega incluir la bibliografía completa de todas las obras, artículos, etc. citados en su texto.
16. El incumplimiento de estas normas facultará a los editores para decidir sobre la exclusión de un original en la Revista.

Guía para la redacción de Reseñas

1. Revista Melibea acepta reseña de libros para su publicación.
2. Las reseña deben enviarse a revistamelibea@gmail.com con copia a lizabegl-adys@gmail.com.
3. Serán aceptadas reseñas de obras que hayan sido editadas hasta **tres años antes** del año en curso, sobre temáticas relacionadas con el universo femenino.
4. La extensión máxima de cada reseña será de **8 páginas**, con fuente 12 (Times/Times New Roman), con 1,5 de interlineado y suficientes márgenes.
5. Las reseñas deben consignar en las primeras líneas: nombre y apellido del autor, título, ciudad de publicación, editorial, año, ISBN y número de páginas del libro reseñado.
6. Por el tipo de texto, las reseñas no incluyen notas a pie de página ni bibliografía.
7. En caso de citar el mismo libro reseñado, las citas se pondrán en cursiva, sin comillas y entre paréntesis el número de páginas de donde fueron extraídas.