



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

LETTERATURE D'AMERICA

RIVISTA TRIMESTRALE

GRACIELA BATTICUORE, *Miradas femeninas en movimiento. Dos viajeras europeas en tierra adentro*

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, *La escritura como recurso "mágico": dos reformulaciones hispanoamericanas contemporáneas de cuentos de hadas*

FRANCESCA DENEGRI, *Una mariscala en zapatos de raso blanco. Una lectura del encuentro de Flora Tristán y Francisca Zubiaga de Gamarra*

LORELEY EL JABER, *"Mujeres sin hombre." Archivo legal y voz femenina en el Río de la Plata colonial*

FEDERICA ROCCO, *La infancia de la escritura: El corazón del daño de María Negroni*

BULZONI EDITORE

ISPANOAMERICANA

Anno XLIII, n. 193, 2023

«Donne e scrittura»

- GRACIELA BATTICUORE, *Miradas femeninas en movimiento. Dos viajeras europeas en tierra adentro* pag. 5
- MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, *La escritura como recurso "mágico": dos reformulaciones hispanoamericanas contemporáneas de cuentos de hadas* » 35
- FRANCESCA DENEGRI, *Una mariscala en zapatos de raso blanco. Una lectura del encuentro de Flora Tristán y Francisca Zubiaga de Gamarra* » 61
- LORELEY EL JABER, "Mujeres sin hombre." *Archivo legal y voz femenina en el Río de la Plata colonial* » 79
- FEDERICA ROCCO, *La infancia de la escritura: El corazón del daño de María Negroni* » 95

La letteratura ispanoamericana contemporanea viene spesso citata sotto quello che conosciamo come “secondo boom” che, contrapponendosi in termini di genere a quello della seconda metà del Novecento, vede oggi le *autoras* quali indiscusse protagoniste del mercato editoriale. In realtà, la visibilità mediatica che le donne stanno giustamente ricevendo soprattutto negli ultimi anni – che mette in luce i cambiamenti culturali e politici che a livello globale coinvolgono ogni ambito delle nostre società – non corrisponde però a una eccezionalità nel mestiere di scrivere. I contributi contenuti in questo volume mirano a stimolare una riflessione che ripensi le relazioni di potere (di genere, economico, etnico e sociale) su cui si basa il canone contemporaneo. Studiare le voci che non compaiono come soggetti nel discorso egemonico e le riformulazioni estetiche dei *topoi* letterari alla luce dell’orizzonte attuale diventa qui occasione per ragionare su come, dall’epoca coloniale ad oggi, le donne abbiano saputo far confluire nella loro produzione le istanze sociali, politiche e culturali contro ogni forma di esclusione ed emarginazione. La parabola diacronica e diatopica che qui si articola grazie ai lavori di Graciela Batticuore, Margherita Cannavacciuolo, Francesca Denegri, Loreley El Jaber e Federica Rocco mette in crisi quell’idea di boom “al femminile,” raccontando il lungo percorso che attraverso epoche e paesi, prospettive e stili testimonia la prolifica relazione che da sempre lega nel profondo “donne e scrittura.”

Angela Di Matteo
(curatrice del numero)

LA ESCRITURA COMO RECURSO “MÁGICO”:
DOS REFORMULACIONES HISPANOAMERICANAS
CONTEMPORÁNEAS DE CUENTOS DE HADAS

“Un texto no es un texto más que si esconde a la primera mirada,
al primer llegado la ley de su composición y la regla de su juego.
Un texto permanece además siempre imperceptible”
Jaques Derrida, *La farmacia de Platón*.

“también las palabras me parecieron de piedra,
sólo que de una piedra fluida y cristalina”
Elena Garro, “La culpa es de los tlaxcaltecas.”

Introducción

En las primeras líneas de su estudio “Why Fantasy Matters Too Much,”¹ Jack Zipes afirma que los cuentos de hadas de los hermanos Grimm, como la Biblia, se han convertido en textos canónicos porque proponen una versión de la realidad cuyo sentido procede de la fantasía y no de la racionalidad; en este sentido la fantasía importa porque se ha convertido, a través de la literatura, en un recurso que capacita al lector a responder positivamente, y resistir, a los males sociales.

La observación que sirve de premisa al presente trabajo es que si la fantasía, que el estudioso vincula a lo fantástico², se

¹ Jack Zipes, “Why Fantasy Matters Too Much,” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 10, n. 4 (2008): 1-12.

² En el artículo mencionado, Jack Zipes después de haber hablado del poder de la fantasía (“fantasy”) habla de la literatura y el arte fantásticos (“the fantastic”). El pasaje del primer concepto al segundo no es consecuen-

necesita para resistir al “incredible credibly of the real,”³ en los cuentos de hadas, el poder de la fantasía alcanza su cumbre en la magia, que se configura como forma de resistencia al conflicto planteado en la historia, a la vez que recurso para su feliz resolución. La magia constituye un poderoso motor narratológico de las historias y, al mismo tiempo, metaforiza la esperanza de superar las dificultades y reestablecer la justicia moral y ética que el imaginario colectivo proyecta y escenifica en los cuentos de hadas.⁴

En el presente trabajo se consideran dos reescrituras de cuentos de hadas de la tradición occidental en las producciones literarias hispanoamericanas, con la finalidad de poner de relieve el pasaje de la magia a la escritura⁵; los textos objeto de análisis serán “El cuento envenado” (1985)⁶ de Rosario Ferré y “La densidad de las palabras” (*Simetrías*, 1993)⁷ de Luisa

cial, ya que en la fantasía están basados también los recursos que responden a una voluntad mimética. A pesar de que no se comparte este pasaje conceptual, intuimos que la vinculación de la fantasía al modo fantástico se debe a una concepción no explicitada de lo fantástico como el producto que mejor expresa el poder de la imaginación. Es este concepto que se quiere rescatar y que permite establecer una vinculación con el paradigma de escritura de los cuentos de hadas, donde lo que Zipes afirma acerca de lo fantástico puede ser aplicado a la magia.

³ Zipes, “Why Fantasy Matters Too Much,” cit., p. 2.

⁴ Marie-Louise von Franz, *L'ombra e il male nella fiaba* (Torino: Bollati Boringhieri, 2020).

⁵ El presente trabajo constituye un primer acercamiento al tema que se propone y que conllevará un segundo artículo en gestación que, a pesar de respaldar la sustitución de la magia por la escritura en las reescrituras féricas hispanoamericanas, estará dedicado más bien a analizar los relatos en los que la escritura experimenta su fracaso.

⁶ Este cuento se publicó originalmente en la revista *Vuelta*, n. 99 (febrero de 1985) y posteriormente en el libro *Las dos Venecias: poemas y cuentos* en 1992. Finalmente se incluyó en la edición ampliada de *Papeles de Pandora* (Nueva York: Vintage Español, 2000), pp. 229-42. Con respecto a este cuento se hará referencia a esta edición.

⁷ Luisa Valenzuela, “La densidad de las palabras,” *Simetrías* (Buenos Aires: Sudamericana, 1993), pp. 143-52.

Valenzuela. Lo que se pretende destacar es que la escritura que el personaje femenino ejerce o su relación con la escritura de otros cumple las funciones, narratológica y simbólicas, desarrolladas por la magia en los cuentos de hadas tradicionales⁸; es decir, la escritura se yergue al mismo tiempo en motor narrativo y forma privilegiada de cuestionamiento y resistencia con respecto a los patrones sociales y de género. Esto tiene su primera y más evidente consecuencia en la colocación del objeto mismo – en este caso ya no mágico, sino escritural –, cuya función ya no es externa al personaje protagonista y perteneciente a o procedente de un ayudante que actúa como *deus ex maquina*, sino que la escritura se convierte en una estrategia de cambio de cuyo poder el personaje disfruta sin intermediarios. La segunda imbricación, y tal vez la más contundente, de la sustitución de la magia por la escritura reside en la construcción misma del personaje femenino, que demuestra haber franqueado la pasividad que el paradigma feérico le atribuye y haber adquirido una condición más activa y consciente de la posibilidad que tiene de determinar su propio destino por sí sola. A este respecto, en diálogo con el modelo de la Bella Durmiente asumido por varios textos hispanoamericanos contemporáneos,⁹ en los relatos considerados, la escritura consti-

⁸ Lejos de abrazar la perspectiva histórica e historiográfica acerca de la magia, adoptada por Robin George Collingwood entre otros [p. 23 *apud* Pablo Arnau, “Cuentos de hadas y magia. Los manuscritos antropológicos de Collingwood,” *Thémata. Revista de Filosofía*, n. 37 (2006): 109], en el presente estudio se entiende la magia, y por consiguiente la escritura que la sustituye, como un elemento (re)activador del desarrollo narrativo a la vez que, siguiendo a Sigmund Freud, como expresión simbólica de deseos y estructuras inconscientes. Véase “Animismo, Magia y Omnipotencia del pensamiento,” *Obras completas*, vol. XIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1913), pp. 79-104.

⁹ A este respecto, pueden citarse, entre otros, “El avión de la Bella Durmiente” (1993) de Gabriel García Márquez, “No se detiene el progreso” (1993) de Luisa Valenzuela, “La durmiente” (2010) de María Teresa Andruetto, “Las durmientes” (2018) de Camila Valenzuela. Por lo que con-

tuye el instrumento, a la vez que la prueba, del despertar de las protagonistas, ya que traduce su renovada conciencia social y de género, y se convierte en un gesto de autoafirmación. Al mismo tiempo, la escritura tematizada en los relatos considerados permite articular una reflexión metacrítica acerca del papel y del poder mismo de la literatura que se vuelve el objeto de los subtextos armados en los relatos.

Con respecto a la metodología utilizada, para sostener el engarce entre magia y escritura se arranca del postulado elaborado por Salomon Reinach en *L'art y la magie* (1903),¹⁰ según el cual el impulso más hondo a la creación artística reside en los poderes de la magia, donde el arte se convierte en el auxiliar más precioso del hombre; así como de la intuición de Robin George Collingwood (1978)¹¹ de concebir la magia como vehículo para expresar las emociones, función cumplida también por la escritura. Lejos de insistir en abordar los relatos estudiados exclusivamente a partir de una perspectiva feminista, ya ampliamente escudriñada por la crítica, cruzaremos el enfoque de género que proveen Hélène Cixous¹² y Jennifer Waelti-Walters,¹³ con el planteamiento psicoanalítico acerca del papel de los cuentos de hadas y de la magia en ellos aludida dentro del proceso de individuación del ser humano

cierne una perspectiva comparada acerca del diálogo con el modelo de la Bella Durmiente, se remite al estudio de Carolina Fernández Rodríguez, *La Bella Durmiente a través de la historia* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2012).

¹⁰ Salomon Reinach "L'art y la magie," *Cultes, Mythes et Religions*, vol. I (París: Ernest Leroux, 1905): 125-36.

¹¹ Robin G. Collingwood, *Los principios del arte* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978).

¹² Hélène Cixous, *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura* (Barcelona: Anthropos, 1995); Hélène Cixous, *El amor del lobo y otros remordimientos* (Madrid: Arena Libros, 2009).

¹³ Jennifer Waelti-Walters, "On Princesses: Fairy Tales, Sex Roles and Loss of Self," *International Journal of Woman's Studies*, n. 2 (1979): 180-88.

sostenido por Marie-Louise von Franz¹⁴ y Bruno Bettelheim,¹⁵ y con las reflexiones acerca de la estética de la obra de arte planteadas por Robin Collingwood¹⁶ y Theodor Adorno,¹⁷ que permiten pensar la escritura dentro de una dimensión artística más amplia. Finalmente, se verá cómo la escritura adquiere el estatuto de *fármakon*, de acuerdo con la relectura que Jaques Derrida¹⁸ hace de la categoría platónica, ya que sale del binarismo axiológico – bien/mal, positivo/negativo, masculino/femenino, adentro/afuera –, para recobrar la ambivalencia simbólica propia del término – remedio y veneno – que hace más densa y significativa desde el punto de vista hermenéutico su narrativización en los textos.

De la revancha a la venganza: “El cuento envenenado” de Rosario Ferré

Rosario Ferré ocupa un lugar privilegiado dentro del panteón de las autoras que se han dedicado a reescrituras de los cuentos de hadas en el contexto latinoamericano. Además del relato objeto de análisis en este apartado, no se pueden olvidar “La Bella durmiente” (*Papeles de Pandora*, 1976) y los “Cuentos maravillosos” contenidos en *Sonatinas* (1986),¹⁹ donde la escritora propone sus propios cuentos de hadas cen-

¹⁴ Marie-Louise von Franz, *Le fiabe interpretate* (Torino: Bollati Boringhieri, 2019) y Marie-Louise von Franz, *L'ombra e il male nella fiaba* (Torino: Bollati Boringhieri, 2020).

¹⁵ Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Barcelona: Booket, 2012).

¹⁶ Collingwood, *Los principios del arte*, cit.

¹⁷ Theodor Adorno, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2004).

¹⁸ Jaques Derrida, “La farmacia de Platón,” *La Diseminación* (Madrid: Fundamentos, 1975), pp. 93-261.

¹⁹ Rosario Ferré, “Cuentos maravillosos,” *Sonatinas* (Puerto Rico: Huracán, 1989), pp. 9-45.

trándose sobre todo en la reformulación de los patrones sociales de género²⁰.

En “El cuento envenado” (1983) la escritura adquiere un papel central, ya que la relación que con ella entretejen las protagonistas – Rosaura escribiendo y Rosa leyendo – constituye el eje narrativo privilegiado. El relato narra la historia de la joven Rosaura, aficionada a los cuentos de hadas e hija de don Lorenzo, hacendado de caña venido a menos quien, tras la muerte de su esposa, se casa con Rosa, antigua modista de su mujer. Entre Rosaura y su madrastra se entabla una relación conflictiva que empeora tras la muerte del padre de la primera hasta un trágico desenlace.

En el relato no es posible remontar a un hipotexto feérico específico, pero la autora acude a uno de los modelos recurrentes en los cuentos de hadas más célebres de la tradición occidental; se trata del triángulo constituido por un padre pasivo, una joven hija y una madrastra celosa, que rige relatos consabidos como “Cenicienta” y “Blancanieves.”²¹ Sin embargo, es la estructura del texto lo que encierra su originalidad, ya que está constituida por dos discursos: la historia de Rosaura narrada en tercera persona desde un punto de vista que oscila entre el interior de la protagonista y el exterior de una visión omnisciente, y los comentarios de Rosa mientras lee la historia

²⁰ Como explica Sandra M. Palmer-López, la autora se dedica a recrear en esos textos tanto las imágenes femeninas como las masculinas. Véase: “Los ‘Cuentos maravillosos’ de *Sonatinas* de Rosario Ferré: reescritura femenina/feminista del cuento de hadas,” *Revista de estudios hispánicos*, vol. 26, n. 1 (1999): 31-46.

²¹ Esta estructura, sin embargo, se llena de un contenido específico puertorriqueño, ya que don Lorenzo representaría aquella clase aristocrática e intelectual lugareña que, a pesar de creer en la independencia del país, se deja seducir por las relaciones económicas con Estados Unidos con los que entabla una relación conflictiva. A este respecto, se remite a la última parte del trabajo de Martha Paley Francescato, “Un cuento de hadas contemporáneo (envenenado) de Rosario Ferré,” *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. XX, n. 39 (1994): 1981.

de la joven, narrados en primera persona e indicados por el cambio gráfico de las letras.²² El texto, por lo tanto, se configura como la puesta en abismo del acto de lectura entendido como “un entretejido activo de anticipación y retrospectión,”²³ a la vez que la puesta en escena de la venganza de Rosaura que se realiza precisamente atrayendo a Rosa en la lectura de un texto cuyas páginas han sido envenenadas.

Una primera consideración necesaria tiene que ver acerca de la ficcionalización de los cuentos de hadas que se realiza en la historia, ya que el relato se desarrolla alrededor de la afición que la protagonista tiene por este género breve. En el íncipit del relato se dice de Rosaura que “se ocultaba tras [los balcones sombreados] para leer libros de cuentos,”²⁴ afirmación que se remata más adelante especificando que cuando el padre no estaba, ella “desaparecía como por arte de magia y se ponía a leer libros de cuentos.”²⁵ Parafraseando a Zipes, Rosaura acude a la literatura para evadir de su realidad y disfrutar de un momento de tranquilo alejamiento de esta que le permita encontrar una alternativa a la realidad.²⁶ En este sentido, “El cuento envenenado” se configura como un relato metaficticio en dos sentidos: desde un punto de vista estricto, es un relato que vehicula la consideración de la exigencia característica de la infancia de refugiarse en los cuentos feéricos y, desde un

²² De acuerdo con Mary Ann Gosser-Esquilín, el discurso narrativo de Ferré aparece fragmentado ya que ella se propone parodiar los intentos puramente sociopolíticos que permean la obra de tantos otros escritores de Puerto Rico. La autora “Logra esto confundiendo frecuentemente las voces narrativas que presentan diversos puntos de vista sobre una misma realidad.” Gosser-Esquilín, Mary Ann, “Textualidad y sensualidad compartidas en ‘El regalo’ de Rosario Ferré,” *Alba de América*, vol. 11, nn. 20-21 (1993): 199.

²³ Wolfgang Iser, “The Reading Process: A Phenomenological Approach,” Jane P. Tompkins (ed.), *Reader Response Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1980), p. 57.

²⁴ Ferré, “El cuento envenenado,” cit., p. 229.

²⁵ *Ibidem*, p. 230.

²⁶ Zipes, “Why Fantasy Matters Too Much,” cit., p. 2.

punto de vista más amplio, reflexiona sobre la necesidad de la ficción en general.

En el relato, además, los cuentos de hadas se sitúan entre dos fuerzas opuestas: la pasión de Rosaura, por un lado, es alimentada por el padre, el cual “no encontraba nada malo en el persistente amor de Rosaura por los libros de cuentos”²⁷ y le regala un ejemplar de ellos cada día de su cumpleaños; por el otro, sin embargo, la afición de la chica por la lectura es despreciada por su madrastra Rosa, de la cual se dice que: “era una mujer práctica, para quien los refinamientos del pasado representaban un capricho imperdonable.”²⁸ A la libro-filia de Rosaura se opone la libro-fobia de Rosa: al mismo tiempo que son objeto de desprecio y prohibición, los libros polarizan un poder; es decir, el poder de la escritura que Rosaura ejercerá sobre Rosa como fascinación mortífera a través de la lectura. Serán precisamente los cuentos de hadas, de hecho, los que le proveerán a Rosaura el instrumento de la venganza hacia su madrastra.

Estas consideraciones comportan otra tal vez más contundente, es decir, el hecho de que “El cuento envenenado” presenta dos relaciones diferentes que Rosaura y Rosa desarrollan con la lectura y que, a su vez, vehiculan y expresan dos maneras distintas de ser mujer, cada una puesta en duda por el discurso de la otra. A través de las palabras que vehiculan el pensamiento de Rosa mientras lee, esta se presenta como una mujer cuyo trabajo de modista la hace independiente con respecto a las dinámicas de poder a las que, en cambio, estarían sometidas las esposas de hombres ricos. Acerca de estas, en particular, Rosa opina lo siguiente:

En un principio les tenía compasión: verlas languidecer como flores *asfixiadas* tras las galerías de cristales de sus mansiones, *sin nada en qué ocupar sus mentes* que no fuese

²⁷ Ferré, “El cuento envenenado,” cit., p. 231.

²⁸ *Ibidem*, pp. 231-32.

el bridge, el mariposear de chisme en chisme y de merienda en merienda, me partía el corazón. El *aburrimiento*, ese ogro de afelpada garra, había ya ultimado a varias de ellas, que habían perecido *víctimas de la neurosis y de la depresión*, cuando yo comencé a predicar, desde mi modesto taller, *la salvación por medio de la Línea y del Color. La Belleza es, no me cabe la menor duda, la virtud más sublime, el atributo más divino de las mujeres. La Belleza todo lo puede, todo lo cura, todo lo subsana.*²⁹

Las líneas citadas construyen una velada isotopía del patriarcado, aludido a través de los efectos que produce en las mujeres – asfixia, aburrimiento, neurosis y depresión – al que se le opondrá la creencia en la omnipotencia de la belleza (“todo lo puede, todo lo cura y todo lo subsana”). A pesar de rehusar los cuentos de hadas leídos por su hijastra, Rosa se hace defensora y promotora de uno de los tópicos más recurrentes de los mismos; es decir, la insistencia en la belleza como aspecto más decisivo de lo femenino. Más adelante la mujer declara: “Con la ayuda de Lorenzo [...] comencé a publicar en *La Gaceta* una homilía semanal, en la cual señalaba cuáles eran las últimas tendencias de la moda.”³⁰ A través de su mismo discurso, Rosa se presenta como una mujer que acrecienta esa necesidad de belleza en sus clientas que funciona más bien como narcótico a su malestar, y contribuye a promover esos cuerpos no-vestidos, anulados y mantenidos al margen de la Historia de los que habla Hélène Cixous³¹ y a fomentar el lema “bella y sumisa” que rige la mayoría de los cuentos de hadas de la tradición occidental. Al mismo tiempo, esa misma belleza que Rosa despacha a sus clientas constituye su salvoconducto para lograr la independencia económica y, por consiguiente, la libertad: “Estoy cansada de tanta reverencia y de tanto halago” – pien-

²⁹ *Ibidem*, p. 234. Resaltados nuestros.

³⁰ *Ibidem*.

sa Rosa – “de tanta dama elegante que necesita ser adulada todo el tiempo para sentirse que existe.”³²

La riqueza lucida por Rosa, sin embargo, se pone en tela de juicio en el discurso vehiculado por el relato escrito por Rosaura, que apela a la vanidad de la madrastra como impedimento al despegue de su negocio a la vez que alude a su avidez como causa de la muerte del padre:

Don Lorenzo vendió su casa y su finca y se trasladó con su familia a vivir al pueblo [...] Rosa, en su nuevo local, amplió su negocio y tenía cada vez más parroquianas. El cambio de localidad sin duda la favoreció, ocupando éste ahora por completo los bajos de la casa. [...]su clientela subió de categoría. [...] Fue por aquel entonces que comenzó a martirizar a Lorenzo con lo del testamento.³³

Así las cosas, en el relato escritura y lectura adquieren una interesante ambivalencia. Rosa se presenta como una mujer trabajadora e “anti-intelectual,”³⁴ quien critica a Rosaura por su afición a la lectura e ignora la intertextualidad literaria del texto que está leyendo, razón por la cual no puede reconocer el cuento como envenenado, a pesar del indicio que provee el epígrafe, y salvar su vida. Rosaura, en cambio, se describe a sí misma como víctima de la madrastra quien la acusa constantemente “de soñar con vivir siempre del cuento”³⁵; mientras que, de ella, su madrastra afirma que “cada día se parece más a su madre, a las mujeres indolentes e inútiles de este pueblo. Rehúsa trabajar en la casa ni en la calle, alimentándose del pan honesto de los que trabajan.”³⁶

³¹ Cixous, *La risa de la Medusa*, cit., p. 22.

³² Ferré, “El cuento envenenado,” cit., p. 235.

³³ *Ibidem*, pp. 235-36.

³⁴ Paley Francescato “Un cuento de hadas contemporáneo (envenenado) de Rosario Ferré,” cit., p. 180.

³⁵ Ferré, “El cuento envenenado,” cit., p. 236.

³⁶ *Ibidem*, p. 239.

Según Matha Paley Francescato, quien acude a categorías de Greimás, Rosa, a pesar de la ostentación de su seguridad y considerarse la que triunfa, sería la víctima marcada de antemano y, por ende, el relato se encuadraría como “una tipología del engaño.”³⁷ Si cruzamos esta perspectiva con la afirmación de Sylvia Molloy, según la cual “Después de la crisis el mundo de los adultos se recompone y excluye una vez más al niño [...] porque no comprende o porque sin duda comprende demasiado,”³⁸ Rosaura reacciona a la exclusión a la que el mundo adulto la destina, y en particular a la aversión de Rosa, urdiendo un engaño en contra de ella.

El plan de venganza de Rosaura se articula en dos episodios. El primero se realiza el día del cumpleaños de la joven, quien deja caer la mermelada de guayaba que había preparado como postre, manchando la falda elegante de su madrastra, la cual contempla con horror “aquellas estrías de almíbar que descendían lentamente por su falda hasta manchar con su líquido sanguinolento las hebillas de raso de sus zapatos.”³⁹ El adjetivo “sanguinolento” remite a la imagen mortífera del derrame de sangre, lo cual encierra y anticipa el ataque definitivo que acontecerá sucesivamente y llevará a Rosa a la muerte.

Hacia el final del texto, se produce un cambio de punto de vista, que pasa a ser el externo de un narrador omnisciente, que revela de manera retrospectiva el enigma del malestar de Rosa denunciado a lo largo de la lectura haciendo referencia a un sueño de Rosaura que le brinda la idea de escribir un relato y envenenar los bordes de sus páginas. En el desenlace, el narrador alude a la circularidad o, cortazarianamente, a la con-

³⁷ Paley Francescato, “Un cuento de hadas contemporáneo (envenenado) de Rosario Ferré,” cit., p. 177.

³⁸ Sylvia Molloy, “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo,” *Lexis*, vol II, n. 2 (diciembre de 1978): 243.

³⁹ Ferré, “El cuento envenado,” cit., p. 240.

tinuidad entre la lectura de Rosa que refleja su propia experiencia y la lectura del lector:

El primer párrafo la sorprendió porque la heroína se llamaba exactamente igual que su hijastra. Mojándose entonces el dedo del corazón con la punta de la lengua, comenzó a separar con interés aquellas páginas que, debido a la espesa tinta, se adherían moleestamente unas a otras. Del estupor pasó al asombro, del asombro pasó al pasmo y del pasmo pasó al terror, pero, a pesar del creciente malestar que sentía, la curiosidad no le permitió dejar de leerlas. El relato comenzaba: “Rosaura vivía en una casa de balcones sombreados por enredaderas tupidas...”, pero Rosa jamás llegó a enterarse de cómo terminaba.

A raíz del desenlace, Rosaura se configura como una *plotting woman*, ya que, si al principio se presenta como una chica aislada en su mundo maravilloso porque vejada por el de afuera, luego se sirve de la energía creativa que aprende de la lectura, así como juega con el desconocimiento y la curiosidad de su madrastra, para ordenar un dispositivo asesino. Es posible atribuir a Rosaura las palabras que Gilbert y Gubar dedican a la madrastra de Blancanieves: “is a plotter, a plot-maker, a schemer, a witch, an artist, an impersonator, a woman of almost infinite creative energy, witty, wily, and self-absorbed as all artists traditionally are.”⁴⁰

La escritura, por lo tanto, actúa como *fármakon*, es decir, veneno disfrazado de fascinación para Rosa, a la vez que remedio al cautiverio y venganza para Rosaura. Leer el cuento de un autor misterioso y rico en coincidencias se convierte para Rosa en la llave que abre una puerta que la llevará a la muerte, mien-

⁴⁰ Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale U.P., 2000), pp. 38-39.

tras que para Rosaura escribir el cuento envenenando consiste en la amplificación del poder de sus lecturas, ya que ella extrae de sus experiencias lectoras la solución ante una situación difícil. Es importante notar que se enfatiza la oposición ya no entre géneros, sino entre dos distintas maneras de ser mujer o, tal vez, personas. Rosaura, en tanto que *plotting woman* o, en palabras de la misma Ferré, “niña bruja,”⁴¹ se revela fría y metódica; gracias a su creatividad, logra trazar y cumplir su plan sin que ella tenga que cometer el asesinato con sus manos. La fuente del poder de Rosaura, la sabiduría que procede de la lectura, es precisamente la razón de la debilidad de Rosa. Parafraseando las palabras de von Franz, en “El cuento envenenado,” el saber no es sino un expediente mágico como otro⁴² y la escritura se convierte en una estrategia de huida, en tanto lectura, así como en principio de individuación a través de la venganza que ejerce.

Poderes de la escritura: “La densidad de las palabras” de Luisa Valenzuela

La claridad impide ver, declara Hélène Cixous al comienzo del capítulo “Conversación con el Asno. Escribir ciego” de su volumen *El amor del lobo y otros remordimientos*.⁴³ Esa denuncia del poder cegador, y por ende ocultador, de la claridad, que deja ver lo que se muestra e impide al sujeto verse y oírse, así como acceder a los pliegues de la realidad, bien se relaciona con el proyecto de reelaboración de los cuentos de hadas al que se dedica Luisa Valenzuela. En este sentido, el título del relato de la escritora argentina que se considera en el

⁴¹ Rosario Ferré, “De brujas y búhos en la literatura puertorriqueña,” *El Coloquio de las Perras* (San Juan: Editorial Cultural, 1990), p. 90.

⁴² von Franz, *L'ombra e il male nella fiaba*, cit., p. 215.

⁴³ Cixous, *El amor del lobo y otros remordimientos*, cit., p. 55.

presente apartado se pone en diálogo directo con el de la sección que lo hospeda, eso es “Cuentos de Hades” (*Simetrías*, 1993), dedicada a las reescrituras de seis cuentos de hadas de la conocida recopilación de Charles Perrault de 1697. La paronomasia a la que la autora recurre para el apartado juega con “la densidad” de toda palabra; es decir, con la dicotomía ínsita en el lenguaje según Tzvetan Todorov⁴⁴ entre transparencia y opacidad, categorías que remiten respectivamente a los mensajes y las convenciones socialmente aceptados y normativizados a través del lenguaje, y a los aspectos que el lenguaje oculta⁴⁵. Al cambiar una letra – cuentos de hadas-cuentos de Hades –, en el mensaje vehiculado por los primeros y considerado positivo, según el horizonte cultural de gestación, se abren las grietas a través de las cuales se pone de manifiesto la simetría silenciada con su faceta oculta e infernal. De esta forma, siguiendo trabajos con el lenguaje emprendido por escritoras como Silvina Ocampo,⁴⁶ Valenzuela opta por el otro lado del mundo y del lenguaje, por “lo oculto entre lo visible.”⁴⁷

El hipotexto del relato está constituido por “Las hadas” de Charles Perrault,⁴⁸ que narra la historia de las dos hijas – la mayor perezosa y soberbia y la menor hermosa y amable – de una viuda, quien atribuye todas las tareas domésticas a la hija

⁴⁴ Tzvetan Todorov, *Literatura y significación* (Barcelona: Planeta, 1971), pp. 147 y ss.

⁴⁵ Sobre el uso del lenguaje en los cuentos de Hades de Valenzuela, se remite también al estudio de José María Areta, “La máscara del lenguaje en ‘Cuentos de Hades’ de Luisa Valenzuela,” *Especulo. Revista de estudios literarios*, n. 36, (2007). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/maschera.html>.

⁴⁶ No se puede olvidar otra paronomasia célebre, es decir la contenida en el título del relato “Jardín de Infierno” (*Cornelia frente al espejo*, 1988) de Silvina Ocampo, reformulación del cuento de hadas “Barba Azul” de Perrault.

⁴⁷ Cixous, *El amor del lobo y otros remordimientos*, cit., p. 55.

⁴⁸ Charles Perrault, *Cuentos de Hadas*, traducción de Teodoro Baró (Barcelona: Bastinos, 1983), pp. 85-89.

menor. Un día, tras haber satisfecho la necesidad de una anciana mujer que le pide agua en proximidad del pozo, esta revela su identidad de hada y brinda a la joven el don de emanar joyas a cada palabra pronunciada. Frente al prodigio, la madre envía también a la otra hija al pozo, pero esta vez el hada aparece bajo la forma de una dama elegante cuyo pedido de agua la joven ignora. Como castigo, ésta escupirá “una culebra o un galápago”⁴⁹ de su boca. La madre atribuye la responsabilidad del hechizo nefasto a la hija menor y la echa de casa, pero esta encontrará al príncipe con el cual se casará. Al final de la historia, también la hija predilecta es abandonada por la madre en el bosque, donde morirá.

“La densidad de las palabras” constituye una amplificación novelesca⁵⁰ del hipertexto de Perrault, ya que la voz narradora recorre toda la historia del hipotexto, modificando y amplificando algunos episodios, como el relativo al alejamiento de casa de las jóvenes, y proponiendo otra versión del desenlace. A nivel estructural, como bien nota Sabrina Costanzo, la instancia enunciativa está constituida por la voz autodiegética de la hija mayor que, al mismo tiempo que cuenta, dialoga con el hipotexto, subrayando el rasgo hipertextual de su narración a través de variadas citas del texto fuente⁵¹. A raíz de la toma de palabra por parte de la hija rechazada y desafortunada, otra subversión, puesta ampliamente de relieve por la crítica,⁵² atañe la construcción del personaje femenino

⁴⁹ *Ibidem*, p. 88.

⁵⁰ Se trata de la tercera categoría de reescritura que propone Carlos García Gual, “Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido,” Alberto Navarro González, Juan Carlos Pueo Domínguez, Alfredo Saldaña Sagredo, *Mitos*, vol. I (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1998), p. 41.

⁵¹ Sabrina Costanzo, “Gli stereotipi (s)fatati: su ‘La densidad de las palabras’ di Luisa Valenzuela,” *Rassegna Iberistica*, vol. 45, n. 118 (2022): 287 y ss.

⁵² Para una lectura del relato a través de las teorías feministas véanse los siguientes estudios: Susanna Regazzoni, “Cuando la curiosidad te salva: el

con respecto al modelo féérico perraultiano, que llevaría a “una ridefinizione della figura della donna che non sacrifici alcun aspetto della sua personalità.”⁵³ Sin embargo, el enfoque que aquí se propone del cuento se mueve más bien en la línea de la reflexión metaliteraria que el relato encierra a raíz de la relación hipertextual explicitada, así como de su dimensión simbólica.

El relato de Luisa Valenzuela presenta el tema del exilio del hijo singular, que estructura cuentos como “El patito feo,” ya que la madre de las dos hermanas aleja a la mayor que escupe ranas, sapos y culebras porque esta no se asemeja a la que se considera el modelo de conducta. La consecuencia de esta particularidad de la joven se traduce en el doble exilio que ella sufre: interior y personal, y exterior y cultural. Refugiarse en el bosque, cuya imbricación con el laberinto del inconsciente es consabida,⁵⁴ le permitirá a la joven desarrollar la conciencia de su valor en tanto sujeto enunciador y adquirir la necesaria fuerza para ser ella misma y encontrar su sitio en la comunidad exterior y cultural. El instrumento para llevar a cabo este proceso de individuación será la reflexión sobre la palabra y la práctica de la escritura.

Si asumimos que el artista expresa no sólo sus propias emociones privadas, sino las emociones que comparte con su

Barbazul de Luisa Valenzuela,” Silvana Serafin, Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, Luisa Campuzano, *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura* (Sevilla: Renacimiento, 2010), pp. 213-34; Francisca Noguero, “Luisa Valenzuela, cuentista de excepción,” Chikiar Bauer (ed.), *El vértigo de la escritura. Jornadas Luisa Valenzuela* (Buenos Aires: Akal, 2017), pp. 232-45; Gwendolyn Díaz, “Politics of the Body in Luisa Valenzuela’s ‘Cambio de armas’ and ‘Simetrías,’” *World Literature Today*, vol. 69, n. 4 (1995): 751-56.

⁵³ Costanzo, “Gli stereotipi (s)fatati: su ‘La densidad de las palabras’ di Luisa Valenzuela,” cit., p. 293.

⁵⁴ A este respecto, se remite a los estudios de von Franz, *L’ombra e il male nelle fiabe*, cit., p. 226, y de Clarissa Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos* (Barcelona: Penguin Random House, 2020), pp. 565 y ss.

público,⁵⁵ en el relato, al armar una reflexión hipertextual en voz alta sobre su propio papel dentro del cuento en el que estaba insertada, la narradora está implícitamente denunciando el paradigma de mujer tradicional que todo cuento de hadas impone: “Parecida a madre, la muy presente, tocome como ella ser la mimada, la orgullosa, la halagada, la insoponible y caprichosa, según lo cuenta tal cuento.”⁵⁶ De este modo, a través de la máscara autoficticia y a partir de este diálogo con la tradición, la joven construye un segundo texto metanarrativo donde negocia los paradigmas impuestos por el primero: “[...] ahora soy escritora. Las palabras son mías, soy su dueña, las digo sin tapujos, emito todas las que me estaban vedadas,”⁵⁷ y más adelante “Soy dueña de mi espacio, de mis dudas [...] Ahora sé que no quiero bellas señoras que vengan a pedirme agua. Quizá no quiera hadas o maravillamientos. Me niego a ser seducida.”⁵⁸ Optando por sus palabras incómodas, la narradora rompe la sumisión del silencio y cuestiona las líneas de poder y saber hegemónicamente impuestas, a la vez que propone nuevas líneas de subjetividad desjerarquizadas. En las líneas citadas, la reivindicación política de la escritura se enlaza hasta confundirse con la dimensión estética. Además de rechazar el papel tradicional atribuido a los personajes femeninos en los cuentos de hadas y reconstruirlo a partir de una actitud contrahegemónica, a raíz de su tarea escritural y de lo que expresa, la protagonista encarnaría al poeta y su singularidad, que consiste no tanto en la posibilidad de expresar una emoción sino, más bien, en la habilidad y el valor para tomar la iniciativa y expresar lo que todos sienten pero que nadie sabe ni puede expresar.⁵⁹ La joven declara: “[...] siento lo que jamás

⁵⁵ Collingwood, *Los principios del arte*, cit., p. 289.

⁵⁶ Valenzuela, “La densidad de las palabras,” cit., p. 144.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 146.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 147.

⁵⁹ Sixto Castro, “Una aproximación al complejo emotivo del arte,” *Aisthesis*, n. 62 (2017): 77.

sentí antes de haber ido a la fuente [...] bailo al compás de mis palabras y las voy escribiendo [...] en una caligrafía alucinada.”⁶⁰ Su escritura remite a la doble vertiente intra- y extradiegética de la protagonista: ella se construye como portavoz de la instancia enunciativa individual y de una tradición de protagonistas de cuentos de hadas, a la vez que en ella se vislumbra el reflejo de la autora y de su generación, sobre el cual se volverá más adelante.

En este sentido, resulta interesante que no se explicitan los contenidos de las palabras y la escritura de la protagonista, sino que sus palabras aparecen en la historia como significantes encarnados en reptiles de varia naturaleza: “Hablo y las palabras se materializan. Una palabra corta, un sapo. Las culebras aparecen con las palabras largas, como la misma palabra culebra [...].”⁶¹ El sintagma “sapos y culebras” se reitera muchas veces en el texto lo cual parece apuntar a un simbolismo que ensancha el sentido figurado de la escritura. Los sapos traídos a colación como imágenes metafóricas de la palabra permiten vincular esta actividad con la magia,⁶² ya que, como recuerda von Franz,⁶³ sapos y ranas se usan mucho en la brujería y en las prácticas mágicas, sobre todo para preparar filtros de amor y pociones afrodisíacas. En particular, se explota la

⁶⁰ Valenzuela, “La densidad de las palabras,” cit., pp. 149-50.

⁶¹ *Ibidem*, p. 144.

⁶² La expresión de uso común “Echar sapos y culebras por la boca” se refiere al empleo de palabrotas o blasfemias. En su libro *Un paquete de cartas de modismos, locuciones, frases hechas, proverbiales y familiares* (Madrid-Sevilla, 1888, p. 15), el escritor y folclorista sevillano Luis Montoto y Rautenstrauch aclara que “los sapos y culebras a la que se refiere el refrán son representaciones corpóreas de los mismos demonios del infierno. Estos tales salían, tomando la forma de aquellos animalitos, por la boca de los endemoniados, que juraban, blasfemaban y maldecían de todo lo más santo cuando se les exorcizaba.” Así, pues, el sintagma reafirma el vínculo con el título del apartado “Cuentos de Hades.”

⁶³ von Franz, *Le fiabe interpretate*, cit., p. 68.

naturaleza venenosa del sapo que, a raíz del líquido viscoso y mortífero que produce su piel como protección con respecto a los demás animales, lo convierten en uno de los ingredientes fundamentales para todo hechizo. En el relato de Valenzuela, se aprovecha el mismo recurso utilizado por el folklore para la transmisión del saber, es decir la exageración: el relato folklórico, de hecho, observa y amplifica ese rasgo típico del sapo para convertirlo en un animal brujo donde el veneno puede volverse remedio, de la misma manera que en la reflexión metatextual de la joven las palabras son “esas ranitas [...] tan pequeñas [...] tan letales [...] son las palabras que antes me estaba prohibido mascullar. Ahora me desacralizan, me hacen bien. Recupero una dignidad desconocida.”⁶⁴

Al mismo tiempo, si se asume con Gilbert Durand la serpiente como símbolo de la regeneración,⁶⁵ la alusión repetida a toda clase de serpientes en el relato de Valenzuela remite al poder vital y nutricio del lenguaje, aspecto que se sella en la afirmación siguiente: “[...] Casi no necesitamos alimento [...] las palabras nos nutren.”⁶⁶ Los réptiles y anfibios de la que la joven está rodeada, así como la imagen del bosque en el que vive aislada no sin dificultad, configuran la isotopía de la naturaleza necesaria para remontar al arquetipo de la Mujer Salvaje,⁶⁷ esa es la expresión del aspecto instintivo de la naturaleza femenina que sale de lo convencionalmente aceptado y considerado como apropiado, ya que está más en contacto con el aspecto animal. La asociación entre naturaleza y palabras vendría a respaldar el eje simbólico vinculado a la capacidad fecundadora del lenguaje, ya que el bosque se configura como

⁶⁴ Valenzuela, “La densidad de las palabras,” cit., p. 149.

⁶⁵ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario* (México, FCE, 2004), pp. 73-75.

⁶⁶ Valenzuela, “La densidad de las palabras,” cit., p. 151.

⁶⁷ Clarissa Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos* (Barcelona: Penguin Random House, 2020), pp. 254 y ss.

el lugar donde aumenta la productividad de la palabra y de la escritura.

Dentro de la reflexión acerca de la insistencia en el significado de las palabras en el relato, parece muy sugerente una línea, que podría pasar desapercibida, donde se alude al fastidio que esas palabras-animales le producen a la joven al salir de su garganta: “[...] me gusta poder decirlas, aunque a veces me causen alguna repugnancia [...]. Me sobrepongo a la repugnancia y ya puedo evitar totalmente las arcadas cuando la viscosidad me excede.”⁶⁸ Ese conjunto de placer y desajuste remite a la escritura como lugar de resistencia, a la vez que amplía este enfoque a la teoría estética, en línea con el postulado de Theodor Adorno, quien lo atribuye, antes que a la relación con el entorno, a una condición ínsita de la obra de arte con respecto al vínculo con su creador. Al trabajar con “lo desigual,” es decir, con la porción de sentidos que difiere de su artista, el arte – dice el filósofo – “se resiste.”⁶⁹ La protagonista habita sus palabras, aunque no corresponden a nada permitido y deseado, ya que remiten a esa diferencia no aceptada, y por esto indecible, que es lo que fricciona con lo uniforme y uniformado también a las categorías sociales. Así las cosas, el silenciamiento del contenido de la expresión escrita remite al hecho de que, parafraseando a Cixous, la joven materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo,⁷⁰ y, de este modo, contradice a la esencia de la creación artística como algo que acontece en primer lugar en el territorio de la conciencia, de acuerdo con la concepción de Collingwood, quien postula que “la obra de arte propiamente dicha no es algo visto y oído, sino algo imaginado.”⁷¹

⁶⁸ Valenzuela, “La densidad de las palabras,” cit., p. 146.

⁶⁹ Adorno, *Teoría estética*, cit., p. 32.

⁷⁰ Cixous, *La risa de la Medusa*, cit., p. 55.

⁷¹ Collingwood, *Los principios del arte*, cit., p. 137.

El matiz (re)vitalizador de la escritura se reafirma al final del relato en el encuentro entre las dos hermanas, durante el cual las palabras que salen de sus bocas se unen apareciendo como sapos, culebras y ranas vestidas con joyas, brillantes y diademas:

cuando nos abrazamos y estallamos en voces de reconocimiento, percibo por encima de su hombro que a una vibora mía le brilla una diadema de diamantes, a mi cobra le aparece un rubí en la frente [...] un escuerzo masca una diamela y empieza a ruborizarse [...]. Y mientras con mi hermana nos decimos todo lo que *no pudimos decirnos por los años de los años*, nacen en la bromelia mil ranas enjoyadas que nos arrullan con *su coro digamos polifónico*.⁷²

Como recuerda von Franz, en los cuentos de hadas, las piedras preciosas se conciben como una variación de las joyas de oro, metal que se considera símbolo de incorruptibilidad y de eternidad por ser el único metal inoxidable.⁷³ Si cruzamos el postulado de la estudiosa alemana con el de Durand antes citado acerca de la serpiente como metáfora del principio de renovación continua, las palabras-piedras preciosas que visten las palabras-anfibios brindarían al lenguaje, y por ende a la escritura, esa propiedad de (auto)regeneración e inmortalidad que la ensalza como instrumento privilegiado de vida y resistencia. En “La densidad de las palabras,” anfibios y réptiles, por lo tanto, funcionarían como una imagen visual activadora de la fantasía,⁷⁴ motor del acto narrativo de los cuentos de hadas forma que el zapato de cristal en “Cenicienta.” Al mismo tiempo, sin embargo, en estas líneas de desenlace se juega con

⁷² Valenzuela, “La densidad de las palabras,” cit., pp. 151-152. Resaltado nuestro.

⁷³ von Franz, *Le fiabe interpretate*, cit., p. 76.

⁷⁴ Italo Calvino, “I racconti di Mamma l’Oca’ di Charles Perrault,” *Sulla fiaba* (Milano: Mondadori, 2019), p. 153.

el arte combinatorio, principio generador de los cuentos de hadas según Italo Calvino, apuntando a la multiplicidad potencial de lo narrable,⁷⁵ es decir, a la capacidad característica de los cuentos de hadas de multiplicar las narraciones en la cadena de transmisión oral del saber. A diferencia de lo que acontece en “Las hadas” de Perrault, el relato de Valenzuela se cierra con la reunión de las hermanas, secuencia que tiene un valor a nivel intra- e hipertextual. La alusión a lo que ellas no pudieron decirse por siglos, de hecho, remite a su separación dentro de la historia armada por Valenzuela, a la vez que a la separación definitiva que las jóvenes sufren en el relato de Perrault, en el cual no volverán a encontrarse nunca más. Al mismo tiempo, la afirmación alcanza una dimensión política más amplia ya que remite a la rotura definitiva del vidrio del silencio, impuesto a las mujeres en los cuentos de hadas y en la sociedad argentina. Una vez más siguen sin aclararse los contenidos de las palabras que las hermanas pronuncian, sino que se apunta al catálogo de destinos infinitos que cada historia puede encerrar.

Volviendo al comienzo de nuestro discurso, no se puede desvincular el relato del diálogo con el co-texto en el que se inserta, este es los otros relatos que conforman el apartado “Cuentos de Hades,” así como olvidar la dimensión política que caracteriza todos los relatos. Abrazando la sugerencia de José María Areta,⁷⁶ los relatos configuran un conjunto dotado de una coherencia interna, cuyas protagonistas pueden leerse borgianamente como variaciones de un solo personaje femenino que, a partir de su infancia (Caperucita), evoluciona hasta alcanzar la sabiduría y la conciencia que le permite convertirse en la abuela de plaza de Mayo que tras abrir el cuarto prohibido exhibe su llave manchada de sangre. En este sentido, la

⁷⁵ Calvino, “Le fiabe italiane,” *Sulla fiaba*, cit., p. 39.

⁷⁶ Areta, “La máscara del lenguaje en *Cuentos de Hades* de Luisa Valenzuela,” cit., p. 8.

protagonista de “La densidad de las palabras” es figura, en términos de Erich Auerbach, de la mujer del último cuento, ya que las palabras vedadas que ella emite y escribe a solas preanuncian las palabras como enseñanza colectiva compartidas con las otras mujeres por los seminarios de la protagonista de “La llave.” De actividad individual, la escritura alcanzará el estatuto de praxis corporativa que pertenece a una comunidad, en este caso de mujeres, que contribuye a y colabora en la creación influyendo en la que reanuda los hilos de sus voces. La escritura de una, en definitiva, presagia la escritura y la voz de todas, ya que encierra un poder que alcanza su valor solamente dentro de una dimensión social, política y colectiva, configurándose como aquel coro polifónico al que se alude en el cierre del relato.⁷⁷

De fértiles ambivalencias

En “El cuento envenenado” y “La densidad de las palabras” se ficcionaliza la necesidad señalada por filósofas como Hélène Cixous y Jennifer Waelti-Walters de que las mujeres aprendan a contarse a sí mismas con sus propias palabras para cambiar su condición,⁷⁸ ya que los relatos son las historias de cómo se gesta esta otra versión de la historia, así como de sus efectos. En este sentido, las mujeres que empuñan la pluma constituyen un contrapunteo al complejo de Pygmalión⁷⁹ que

⁷⁷ Valenzuela, “La densidad de las palabras,” cit., p. 152.

⁷⁸ Hélène Cixous se pregunta: “¿Si un día se supiera que el proyecto logocéntrico siempre había sido, inconfesablemente, el de fundar el falocentrismo [...]? Entonces, todas las historias se contarían de otro modo” (*La risa de la Medusa*, cit., p. 16). Según Jennifer Waelti-Walters, “[w]omen will not change their status until they learn to describe themselves and their world in stories of their own making”: “On Princesses: Fairy Tales, Sex Roles and Loss of Self,” *International Journal of Woman’s Studies*, n. 2 (1979): 180.

⁷⁹ Cixous, *La risa de la Medusa*, cit., p. 17.

pertenece al héroe masculino, ya que contradicen la exclusividad del discurso dominante, y por consiguiente del poder a ello vinculado, y, sobre todo, se sustraen a su ejercicio rompiendo el esquema opositor alto/bajo, hombre/mujer, adentro/afuera, extraño/familiar y optando por la contaminación: la escritura es mortífera y salvífica en el relato de Ferré, así como puede resultar placentera y repugnante en el de Valenzuela. Al mismo tiempo, sin embargo, los dos textos superan este dictamen, ya que practicar la escritura se convierte en un acto anti-axiológico y contra-productivo: no sólo a ella se entrega el derrumbe de la positividad monolítica del paradigma femenino en los modelos feéricos, sino, sobre todo, la convicción en la ineficacia de cada modelo genérico y de cualquier modelo ético y estético con respecto a la obra de arte.

A este respecto, los dos relatos son una muestra de la plurivalencia simbólica recobrada por la escritura, que no responde a ningún tipo de normativización y se sustrae a cualquier intento de jerarquización. En “El cuento envenado,” la escritura le sirve a la joven Rosaura para volver definitiva la división con respecto a su madrastra e imponer a toda costa su individualidad y el poder de su fantasía; es decir, persiste y se exaspera aquella fragmentación de lo femenino que Waelti-Walters señala como recurrente en los modelos feéricos tradicionales⁸⁰. En “La densidad de las palabras,” en cambio, (re)escribir la versión (anti)tradicional de su propia historia permite a la protagonista recomponer la plenitud de lo femenino, tanto individual como colectivamente, unidad sancionada con el abrazo final.

Si los objetos mágicos constituyen, “depósitos de nuestra personalidad en el mundo externo,”⁸¹ la escritura tematizada

⁸⁰ Waelti-Walters, “On Princesses: Fairy Tales, Sex Roles and Loss of Self,” cit., p. 182.

⁸¹ Pablo Arnau, “Cuentos de hadas y magia,” *Thémata. Revista de Filosofía*, n. 37 (2006): 121.

en los textos vendría a ser el archivo a la vez que el correlato objetivo de los personajes femeninos con respecto al mundo que describen. Lejos de ser personajes únicamente pasivos y positivos, las mujeres no sólo dejan de constituir el premio para el héroe y se convierten en los sujetos de sus historias, sino que eligen qué tipo de sujeto ser.

Sin embargo, para lograr una lectura más completa de los relatos, como anunciado en la introducción del presente trabajo, es menester poner estas observaciones, procedentes de un enfoque feminista, en relación con la magia y la estética. En uno de los pasajes más interesantes y problemático de sus reflexiones sobre la magia, Robin G. Collingwood postula que la magia en sí misma no es nada sino la expresión de la emoción sobre la que se propone actuar, y en las sociedades modernas, contrariamente a las primitivas, la magia se ha confundido con las perversiones de esta:

La perversión de la magia consiste en pensar que cuando se han expresado las emociones instigando en cierto modo a la acción ya se ha cumplido la correspondiente acción: la creencia de que los frutos de la acción pueden ser disfrutados por medio de expresar los deseos de ellos. El efecto de esta ilusión es el cambio de función de la magia en su relación con la acción. Siendo un preludio de la acción llega a ser un sustituto de ella.⁸²

La magia así entendida vendría a ser una ilusión que se opone a la fantasía como la concibe Theodor Adorno, es decir, como “la facultad de inventar soluciones en la obra de arte, [...] el diferencial de la libertad en medio de la determinación.”⁸³ Si se cruza la observación que Collingwood con el postulado de

⁸² Collingwood *apud* Pablo Arnau, “Cuentos de hadas y magia,” cit., p. 128.

⁸³ Adorno, *Teoría estética*, cit., p. 289.

Adorno sobre la fantasía en la obra de arte, la escritura tematizada y narrativizada dentro de “El cuento envenando” de Rosario Ferré y “La densidad de las palabras” de Luisa Valenzuela corrige la perversión de la magia señalada por el intelectual británico, ya que supera la simple expresión de una emoción y recupera su condición fáctica de manifestación de un deseo en acto; se yergue, por lo tanto, como el ejercicio que el personaje femenino hace en primera persona de su libertad. Así las cosas, los hipertextos feéricos considerados destronan a la magia como elemento funcional a la estructura patriarcal, pero se apropian de su valor simbólico para resaltar la dimensión identitaria y estética de la escritura misma. La escritura se configuraría como una actividad finalizada no sólo a proponer otra versión de *su* historia sino también a reflexionar acerca de la manera de contar *toda* historia. Los textos considerados, en definitiva, encierran un metatexto, más o menos oculto – que es la narración o la alusión al proceso de escritura del texto mismo –, con el cual se establece una relación que moviliza y revitaliza la escritura, y por ende el discurso que encierra y el sujeto que la produce, sacándola de su estatuto mortífero de huella estática⁸⁴ y salvándola como “el mejor, el más noble, juego.”⁸⁵

⁸⁴ Para una profundización de la dicotomía entre *grammè* y *phonè* en la filosofía platónica y en la lectura de Jaques Derrida, se remite al texto de Silvano Petrosino, “Ancora su Il *pharmakon* di Derrida,” en Jaques Derrida, *La farmacia di Platone* (Milano: Jaca Book, 2021), pp. 7-47.

⁸⁵ Derrida, “La farmacia de Platón,” cit., p. 97.

COLLABORATORI

- 1) GRACIELA BATTICUORE è Professoressa Associata di Letteratura Argentina per la Universidad de Buenos Aires e Ricercatrice del CONICET. È autrice, tra gli altri, di *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870* (2022, Primer Premio de Ensayo del Fondo Nacional de las Artes 2005); *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina* (2017); *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución* (2011); *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti. Lima-Buenos Aires* (1994). Ha curato con M. Vicens *Mujeres en revolución. Otros comienzos*, tomo I della *Historia feminista de la literatura argentina*.
- 2) MARGHERITA CANNAVACCIUOLO è *Doctor Europaeus* in Studi Iberici per l'Università Ca' Foscari di Venezia ed è Professoressa Associata di Lingua e Letterature Ispanoamericane per lo stesso ateneo. È stata *Visiting Professor* e *Visiting Researcher* in centri di ricerca e università europee e latinoamericane. Ha pubblicato numerosi lavori in riviste nazionali e internazionali ed è autrice delle monografie *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (2010); *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco* (2014); *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar* (2020).
- 3) FRANCESCA DENEGRI è Professoressa Ordinaria di Letteratura Ispanoamerica per la Pontificia Universidad Católica del Perú e Direttrice del Dottorato in Letteratura Ispanoamericana. Ha pubblicato *El abanico y la cigarrera. La primera generación de ilustradas en el Perú* (1995, 2001, 2018); *Soy señora. Testimonio de Irene Jara* (2000, 2021); *Ni amar ni odiar con firmeza. Cultura y emociones en el Perú posbélico* (2019). Ha co-curato i volumi *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú, 1980-2000* (2016); *Su afectísima discípula, Clorinda Matto de Turner. Cartas a Ricardo Palma, 1883-1897* (2020), *De la ilustración a la modernidad* (2021) e *Clorinda Matto en el siglo XXI* (2022).

- 4) LORELEY EL JABER è Dottoressa di Ricerca in Lettere per la Universidad de Buenos Aires, Ricercatrice per il CONICET, Docente di Narrativa Latinoamericana per la Universidad Nacional de las Artes e di Letteratura Argentina per la Universidad de Buenos Aires. È autrice di *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata* (2011), dell'edizione critica di *Derrotero y viaje a España y las Indias* di Ulrico Schmidl (2016) e di articoli di letteratura argentina e latinoamericana coloniale pubblicati in riviste e volumi nazionali e internazionali. Ha co-curato *Modernidad, Colonialidad y Escritura en América Latina* (2020) e "Una patria literaria," volume 1 della *Historia crítica de la literatura argentina* (2014).
- 5) FEDERICA ROCCO è Professoressa Associata di Lingua e Letterature Ispanoamericane per l'Università di Udine. I suoi ambiti di ricerca comprendono le forme della scrittura autobiografica (diari, autobiografie, epistolari, memorie, ecc.); la letteratura della migrazione, della diaspora e dell'esilio; il romanzo storico dei secoli XX e XXI, con speciale attenzione per la produzione argentina e rioplatense. È esperta dell'opera narrativa di Alejandra Pizarnik e ha pubblicato articoli in riviste e volumi nazionali e internazionali dedicati a M.T. Andruetto, D. Bellessi, M. Benedetti, A.E. Brailovsky, A. Dujovne Ortiz, G. Gambaro, A. Gerchunoff, L. Lardone, P. Lemebel, S. Molloy, M. Negroni, E. Poniatowska, J.J. Saer, A.M. Shua e P. Suez.

RESUMOS

- 1) GRACIELA BATTICUORE, *Olhares femininos em movimento. Duas mulheres europeias em viagem pelo interior da Argentina.*

Por volta de 1880, duas viajantes europeias chegam à Argentina: uma é Anaís Vialá, uma imigrante francesa que trabalha no campo, nos pampas argentinos; a outra é Florence Caroline Dixie, uma mulher da alta nobreza escocesa que embarca em uma aventura na Patagônia. Este artigo analisa as limitações que condicionaram a vida das mulheres de diferentes status socioeconômico no século XIX, numa época marcada pela domesticidade, pela civilização e pelo progresso. Serão explorados também os *olhares femininos em movimento*, os laços entre mulheres, a relação entre a natureza e o capital no final do século XIX, e as tensões entre “trabalho” e “prazer” que as narradoras descrevem.

- 2) MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, *A escrita como recurso ‘mágico’: duas reformulações hispano-americanas contemporâneas de contos de fadas.*

A partir da necessidade – simbólica e pedagógica – da magia como elemento fundamental nos paradigmas feéricos (von Franz, Bettelheim, Zipes), o artigo analisa duas reescritas hispano-americanas de contos de fadas da tradição ocidental, a saber, “El cuento envenenado” de Rosario Ferré e “La densidad de las palabras” de Luisa Valenzuela. O objetivo é destacar que a escrita exercida pela personagem feminina, assim como sua relação com a escrita de outros, cumpre as funções narratológicas e simbólicas desenvolvidas pela magia nos contos de fadas tradicionais.

- 3) FRANCESCA DENEGRI, *Uma marechala em sapatos de cetim brancos. Uma leitura do encontro entre Flora Tristán e Francisca Zubiaga de Gamarra.*

O artigo examina a forma como Flora Tristán, a partir dos limitados discursos de gênero disponíveis em seu tempo, tece o retrato tenso e complexo de Francisca Zubiaga de Gamarra (a Marechala) em *Peregrinaciones de una paria*. Trata-se de um retra-

to especular no qual o sujeito literário feminino encontra um espaço adequado para a autorreflexão e a meditação e que lhe permite organizar seus próprios desejos e o reconhecimento dos limites desses desejos através da personagem histórica.

- 4) LORELEY EL JABER, “*Mulheres sem homem.*” *Arquivos jurídicos e voz feminina no Rio de la Plata colonial.*

O artigo trata da presença das vozes femininas nos arquivos jurídicos relacionados ao Rio de la Plata durante o século XVI. Com base em dois processos judiciais interpostos por mulheres e decorrentes da morte de um homem com o qual estavam relacionadas, analisa-se a existência de uma voz audível que reivindica, exige, pleiteia e expressa sua opinião. As “mulheres sem homem,” como são chamadas aqui, constituem uma “condição” que habilita a fala. Elas falam através desta falta, sobre esta falta e por causa dela. O artigo tenta resgatar as vozes femininas, tão presentes no arquivo jurídico e, no entanto, tão esquecidas no tempo.

- 5) FEDERICA ROCCO, *A infância da escrita: El corazón del daño de María Negroni.*

El corazón del daño de María Negroni encena o conflito entre uma filha e sua mãe, origem e dona da linguagem. Através de um hibridismo linguístico e formal, o livro promove uma reinvenção da memória que consegue contar como a menina que lê se torna a anônima narradora-protagonista e por quais perdas e sacrifícios a mulher que escreve se torna uma escritora, cuja carreira editorial coincide com a da autora argentina que assina o livro.

SUMMARIES

- 1) GRACIELA BATTICUORE, *The Female Gaze on the Move. Two European Travelers in the Argentinian Hinterland*.
Around 1880, two European women travelers – Anaís Vialá and Florence Caroline Dixie – arrive in Argentina. The former is a French immigrant working in the *pampas*, the latter is a Scottish aristocrat who seeks adventure in Patagonia. This essay analyzes how the nineteenth-century socio-economic patterns of domesticity, civilization, and progress constrain these women's lives who belonged to a different socio-economic milieu. Furthermore, the essay analyzes the *female gaze on the move* at the end of the century, exploring the ties between women, nature, and capital as well as the tense line between “work” and “pleasure” described by these women storytellers.
- 2) MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, *Writing as a “Magic” Resource: Two Contemporary Spanish-American Rewritings of Fairy Tales*.
Starting from the symbolic and pedagogical necessity of magic as a fundamental element in feeric paradigms (von Franz, Bettelheim, Zipes), this essay examines two Spanish-American rewritings of traditional Western fairy tales: “El cuento envenenado” by Rosario Ferré and “La densidad de las palabras” by Luisa Valenzuela. The aim is to highlight how the writing by a female character, as well as her relationship with the writing of others, fulfill the narratological and symbolic functions developed by magic in traditional fairy tales.
- 3) FRANCESCA DENEGRI, *A Woman Marshal in White Satin Shoes. An Analysis of the Meeting of Flora Tristán with Francisca Zubiaga de Gamarra*.
In this essay the author examines how, drawing from the partial gender-related discourse of her time, Flora Tristán makes a tense and complex portrait of Francisca Zubiaga de Gamarra (the Marshal) in her book *Peregrinaciones de una paria*. It is a mirror portrait in which the female literary subject finds room for self-

reflection and meditation, both of which necessary to shape, through the historical character, her own desires and the acknowledgement of those desires' limits.

- 4) LORELEY EL JABER, "*Women Without Men.*" *Legal Archives and the Female Voice in Colonial Rio de la Plata.*

This essay deals with the presence of female voices in the Rio de la Plata's legal archives during the sixteenth century. Based on two lawsuits filed by women after the death of the men to whom they were related, the existence of audible female voices that claim, demand, plead, and express their opinions is analyzed. The "women without men," as they are called here, express a "condition" that enables speech. They speak through this loss, about this loss, and because of this loss. This essay seeks to emphasize the strength of these female voices, so alive in the legal archive and yet so forgotten over time.

- 5) FEDERICA ROCCO, *The Prime of Writing: El corazón del daño by María Negroni.*

Maria Negroni's *El corazón del daño* stages the conflict between mother and daughter – the former being the source and owner of language –, in a book whose linguistic and formal hybridity promotes a reinvention of memory. The book suggests both how the little girl who reads becomes the anonymous narrator-protagonist, and through what losses and sacrifices the woman who writes becomes a writer whose publishing career coincides with that of the Argentinian author who signs the book.

RESÚMENES

- 1) GRACIELA BATTICUORE, *Miradas femeninas en movimiento. Dos viajeras europeas en tierra adentro.*

Hacia 1880, dos viajeras europeas llegan al territorio argentino, una de ellas es Anaís Vialá, una inmigrante francesa, trabajadora del campo en la pampa argentina; la otra es una lady de la alta nobleza escocesa que emprende una aventura a la Patagonia, Florence Caroline Dixie. Este artículo analiza las coerciones que afectan la vida de las mujeres de diversa condición socioeconómica, en un siglo XIX ceñido por el mandato de la domesticidad, la civilización y el progreso. También se indagan *las miradas femeninas en movimiento*, los vínculos entre *mujeres, naturaleza y capital* a fines del siglo XIX, así como la zona de tensiones entre “trabajo” y “placer,” de la que dan cuenta estas narradoras.

- 2) MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, *La escritura como recurso “mágico”: dos reformulaciones hispanoamericanas contemporáneas de cuentos de hadas.*

El presente trabajo estudia, a partir de la necesidad – simbólica y pedagógica – de la magia como elemento fundamental en los paradigmas feéricos (von Franz, Bettelheim, Zipes), dos reescrituras hispanoamericanas de cuentos de hadas de la tradición occidental; es decir, “El cuento envenenado” de Rosario Ferré y “La densidad de las palabras” de Luisa Valenzuela. La finalidad es poner de relieve que la escritura que el personaje femenino ejerce, así como su relación con la escritura de otros, cumple las funciones, narratológicas y simbólicas, desarrolladas por la magia en los cuentos de hadas tradicionales.

- 3) FRANCESCA DENEGRÍ, *Una mariscalca en zapatos de raso blanco. Una lectura del encuentro de Flora Tristán y Francisca Zubiaga de Gamarra.*

En este artículo examino el modo en el que Flora Tristán teje, desde los limitados discursos de género disponibles en su época, el retrato tenso y complejo de Francisca Zubiaga de Gamarra (La

Mariscal) que nos ofrece en *Peregrinaciones de una paria*. Se trata de un retrato especular en el que el sujeto literario femenino encuentra el espacio adecuado de auto-reflexión y deliberación que necesitaba para organizar, a través del personaje histórico, sus propios deseos y el reconocimiento de los límites de esos deseos.

- 4) LORELEY EL JABER, "*Mujeres sin hombre.*" *Archivo legal y voz femenina en el Río de la Plata colonial.*

El presente artículo aborda la presencia de voces femeninas en el archivo legal ligado al Río de la Plata durante el siglo XVI. A partir de dos pleitos entablados por mujeres, los cuales se inician ante la muerte de un hombre al que ellas se vinculan, se analiza la existencia de una voz audible, que reclama, demanda, suplica y opina. Las "mujeres sin hombre," como aquí son llamadas, constituyen una "condición" que habilita la palabra. Ellas hablan por medio de esa falta, sobre esa falta, gracias a ella. Este artículo busca poner en escena esas voces femeninas, tan presentes en el archivo legal y, sin embargo, tan olvidadas a lo largo del tiempo.

- 5) FEDERICA ROCCO, *La infancia de la escritura: El corazón del daño de María Negroni.*

El corazón del daño de María Negroni pone en escena el conflicto entre una hija y su madre, origen y dueña del lenguaje, en un libro cuyo hibridismo lingüístico y formal promueve una reinención de la memoria que logra contar cómo la niña que lee se transforma en la anónima narradora-protagonista y a través de cuáles pérdidas y sacrificios la mujer que escribe deviene en una escritora, cuyo recorrido editorial coincide con el de la autora argentina que firma la obra.

Finito di stampare nel mese di luglio 2023
dalla tipolitografia Domograf - Roma

€ 15,00